Вопросы теории искусства

Кривцун Олег Александрович 10
Об имманентных стимулах исторического движения искусства

Табунова Надежда Андреевна 54
Искусство и ментальность.
Из истории культуры Нового времени

Гирин Юрий Николаевич 76
Латинская Америка: начала

Вопросы соврем культуры

Флорковская Анна Конст
Религиозная тема в актуал
Москвы. 1990–2000-е

Андреева Екатерина Юр
Выставка в честь Михаила
между парафикцией и рекс

Изобразительно

Золотова Екатерина Юрь
Снова о бургундском часос
Российской государственн

Одинокова Полина Серге
Альбом Шитао «Возвращен
и изображения

Карпова Татьяна Львовна
Семирадский и Поленов

Лосева Анастасия Стани
Памятники христианского
и изобразительный язык ча
И. Затуловской в Йорвасе

Серова Галина Юрьевна
Альбом литографий «Мисти
войны» Наталии Гончарово
контексты и иконографиче

Собакина Ольга Валерье
Закопаньский стиль в поль
первой половины XX века:
в проблематику

Баева Ольга Владимировна 286
Памятники российским императорам в Нахичевани-на-Дону в контексте монументальной пластики второй половины XIX века

Колчева Эльвира Мазитовна 302
Марийское изобразительное искусство как национально-этнический феномен. Постановка проблемы

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2020

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

4

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2020

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226–0072

«Художественная культура» — электронное периодическое рецензируемое научное издание, входит в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (номер позиции 2216, на основании решения Президиума ВАК от 07.05.2019) по следующим научным специальностям:
09.00.04 — Эстетика (философские науки);
17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение);
17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение);
17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение);
24.00.01 — Теория и история культуры (культурология).

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и на американской платформе EBSCO Publishing Inc. (https://ebsco.com).
Свидетельство о регистрации Эл № ФС77–46477
ISSN: 2226–0072
Периодичность — 4 номера в год

Учредитель и издатель периодического издания —
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания».
125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5
тел.: + 7 495 694–03–71
факс: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the List of peer-reviewed scientific publications (position number 2216, based on a decision of the Presidium of Higher Attestation Commission 07.05.2019).
The main rubrics of the journal correspond to the Nomenclature of scientific specialties in which academic degrees are awarded:
09.00.04 — Aesthetics;
17.00.02 — Musicology;
17.00.03 — Film, television and other visual arts;
17.00.04 — Studies in fine arts, decorative and applied arts, and architecture;
24.00.01 — Theory and history of culture.

Certificate of registration Эл № ФС77–46477
ISSN: 2226–0072

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
tel.: + 7 495 694–03–71
fax: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

Редакционный совет журнала

Эдуард Ефимович Алексеев
Этномузыколог, доктор искусствоведения (США)
Елена Анатольевна Артамонова
Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)
Сильвия Бурини
Доктор философии, профессор Университета Ка-Фоскари (Венеция, Италия)
Жэнь Гуансюань
Доктор филологических наук, профессор Пекинского университета, заместитель председателя Всекитайской ассоциации по изучению русской литературы (Китай)
Корнелия Ичин
Доктор филологических наук, профессор Белградского университета (Сербия)
Ноэль Кэрролл
Доктор философских наук, профессор Нью-Йоркского университета (Нью-Йорк), президент Американского общества изучения эстетики
Ульрих Фрёшле
Доктор философских наук, профессор, вице-директор Центра центральноевропейских исследований в области политики, экономики и культуры (Дрезден)
Федерика Росси
Приглашенный профессор Немецкого института истории искусств Макса Планка во Флоренции и Архива Нового времени Университета Итальянской Швейцарии
Ричард Темпест
Доктор филологических наук, профессор Иллинойского Университета (США)
Елка Чернокожева
Доктор философии, профессор, антрополог культуры, соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (Кёльн, Германия)
Андрей Михайлович Буров
Доктор искусствоведения, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)
Екатерина Юрьевна Золотова
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания
Игорь Вадимович Кондаков
Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор РГГУ, академик РАЕН
Евгений Андреевич Кондратьев
Кандидат философских наук, зав. кафедрой эстетики МГУ им. М.В. Ломоносова
Владимир Алексеевич Леняшин
Академик Российской академии художеств, вице-президент РАХ, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой отечественного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина
Галима Ураловна Лукина
Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заместитель директора Государственного института искусствознания
Надежда Борисовна Маньковская
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН
Николай Андреевич Хренов
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания — председатель редакционного совета

Редакционная коллегия

Главный редактор
Олег Александрович Кривцун
Доктор философских наук, профессор, академик и член Президиума Российской академии художеств, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

Заместитель главного редактора
Екатерина Викторовна Сальникова
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

Редакторы
Дарья Александровна Журкова
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

Виктория Владимировна Воскресенская
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

Ответственный секретарь
Виолетта Дмитриевна Эвальё
Кандидат культурологии, научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

Editorial Council

Eduard Efimovich Alekseev
Ethnomusicologist, Doctor of Art Criticism (USA)
Elena Anatolyevna Artamonova
Doctor of Philosophy, University of Central Lancashire (Preston, UK)
Silvia Burini
Doctor of Philosophy, Professor at Ca-Foscari University (Venice, Italy)
Ren Guangxuan
Professor at Peking University, Deputy Chairman of the All-China Association for the Study of Russian Literature (China)
Cornelia Ichin
Doctor of Philology, Professor at Belgrade University (Serbia)
Federika Rossi
Visiting professor at the Max Planck Institute of Art History (Florence) and the New Age Archive of the University of Italian Switzerland
Richard Tempest
Associate Professor, University of Illinois at Urbana-Champaign, Department of Slavic Languages & Literatures (USA)
Elka Tschernokoshewa
Professor, Dr. phil. habil., cultural anthropologist and philosopher, board member of ERICarts, European Association of Cultural Researchers (Germany)
Andrei Mikhailovich Burov
Doctor of Arts, Professor of the Department of Aesthetics and Cultural Studies of the All-Russian State Institute of Cinematography
Ekaterina Yurievna Zolotova
Doctor of Arts, Leading Researcher of the Western Classical Art Department of the State Institute for Art Studies
Noël Carroll
Doctor of Philosophy, Ph.D. Cinema Studies, Distinguished Professor of Philosophy of City University of New York Graduate Center (New York, USA)
Ulrich Fröschle
Doctor of Philosophy, Extraordinary Professor in the German Department of Technische Universität Dresden (Germany)
Igor Vadimovich Kondakov
Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, Professor of RSUH, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences
Evgeny Andreevich Kondratiev
Candidate of Philosophy, Head of the Department of Aesthetics, Moscow State University named after M.V. Lomonosov
Vladimir Alekseevich Lenyashin
Academician and Vice President of the Russian Academy of Arts, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Russian Art of the Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin (St. Petersburg)
Galima Uralovna Lukina
Doctor of Arts, Candidate of Philosophy, Deputy Director of the State Institute for Art Studies
Nadezhda Borisovna Mankovskaya
Doctor of Philosophy, Chief Researcher of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences
Nikolai Andreevich Khrenov
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies — Chairman of the Editorial Board

Editorial Board

Chief Editor
Oleg Alexandrovich Krivtsun
Doctor of Philosophy, Professor, Academician and Presidium member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher of the State Institute for Art Studies, Honored Artist of the Russian Federation

Deputy Chief Editor
Ekaterina Victorovna Salnikova
Doctor of Cultural Studies, Candidate of Arts, Head of the Media and Popular Arts Department of the State Institute for Art Studies

Editors
Daria Aleksandrovna Zhurkova
Candidate of Cultural Studies, Senior Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya
Candidate of Arts, Senior Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

Executive Secretary
Violetta Dmitrievna Evallyo
Candidate of Cultural Studies, researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

Содержание

Вопросы теории искусства

Кривцун Олег Александрович 10
Об имманентных стимулах исторического движения искусства

Табунова Надежда Андреевна 54
Искусство и ментальность.
Из истории культуры Нового времени

Гирин Юрий Николаевич 76
Латинская Америка: начала самобытия

Вопросы современной культуры

Флорковская Анна Константиновна 92
Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990–2000-е

Андреева Екатерина Юрьевна 128
Выставка в честь Михаила Лифшица: советское между парафикцией и реконструкцией

Изобразительное искусство

Золотова Екатерина Юрьевна 146
Снова о бургундском часослове де Сикона из Российской государственной библиотеки

Одинокова Полина Сергеевна 168
Альбом Шитао «Возвращение»: единство слова и изображения

Карпова Татьяна Львовна 184
Семирадский и Поленов

Лосева Анастасия Станиславовна 212
Памятники христианского искусства и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе

Серова Галина Юрьевна 236
Альбом литографий «Мистические образы войны» Наталии Гончаровой. Культурные контексты и иконографические источники

Собакина Ольга Валерьевна 264
Закопаньский стиль в польском искусстве первой половины XX века: введение в проблематику

Баева Ольга Владимировна 286
Памятники российским императорам в Нахичевани-на-Дону в контексте монументальной пластики второй половины XIX века

Колчева Эльвира Мазитовна 302
Марийское изобразительное искусство как национально-этнический феномен. Постановка проблемы

Перфильева Ирина Юрьевна 320
Художественные конкурсы в авторском ювелирном искусстве России. 1930–2010-е гг.

Коваленко Георгий Федорович 362
Световая сценография театра «Д-34»

Полынская Ирина Николаевна, Видинеев Владимир Николаевич 382
Из истории рождения красок в живописи

Музыкальная культура

Левашев Евгений Михайлович 398
Забытый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Тетерина Надежда Ивановна 426
Историк права и историк музыки: К.А. Кузнецов (1883–1953)

Рахманова Марина Павловна 458
Православное церковное пение в послевоенные десятилетия (1940–1970-е)

Никольская Ирина Ильинична 494
Оперы Зыгмунта Краузе: новое прочтение жанра

Собакина Ольга Валерьевна, Никольская Ирина Ильинична 508
Кароль Шимановский и русская культура

Цветковская Татьяна Анатольевна 526
Musicking: смыслы исполнения и слушания

Кино и массмедиа

Воробьева Анна Евгеньевна 542
Два направления «новой волны» в советском поэтическом кино 1960–70-х годов

Сараскина Людмила Ивановна 560
«Черный монах»: повесть плюс кино

Казючиц Максим Федорович 576
Проблема репрезентации автора и критика социокультурного контекста в документальном кино США 2000-х годов

Эвальлё Виолетта Дмитриевна 600
Произведение искусства в цифровом музейном пространстве

Шабалин Владимир Васильевич 622
Художественные эффекты на телеэкране: от визуального аттракциона к выразительному средству монтажа

Популярная культура

Дуков Евгений Викторович 640
К истории аттракциона

Кирсанова Раиса Мардуховна 666
Костюм в России между 1917 и 1931 годами

Кирсанова Раиса Мардуховна 693
Советская мода между годом «Великого перелома» и смертью вождя

Дмитриевский Виталий Николаевич, Крутоус Виктор Петрович 716
Постсоветский театр на рубеже 1990–2000-х годов: эпоха дифференцированности

Беллон Мария Андреевна 732
Искусство составления обеда в России XIX века

Публикации

Тананаева Лариса Ивановна 746
Портретная живопись Карела Шкреты

Данные авторов. Аннотации 780

Contents

Issues of Art Theory

Krivtsun Oleg A. 10
About the Immanent Stimulus of the Historical Movement of Art

Tabunova Nadezda A. 54
Art and Mentality. From the History of Modern Culture

Girin Yury N. 76
Latin America: Beginning of Self-Existence

Issues of Modern Culture

Florkovskaya Anna K. 92
Religious Theme in Contemporary Art of Moscow. 1990–2000s

Andreeva Ekaterina Yu. 128
The Exhibition in Honor of Mikhail Lifshitz: The Soviet Between Parafiction and Reconstruction

Fine Arts

Zolotova Ekaterina Yu. 146
On the Burgundian Book of Hours from the Russian State Library

Odinokova Polina S. 168
Shitao's Album *Returning Home*: Unity of Word and Image

Karpova Tatyana L. 184
Siemiradzki and Polenov

Loseva Anastasia S. 212
Monuments of Christian Art and Graphic Language of I. Zatulovskaya Chapel in Yorvas

Serova Galina Yu. 236
Album of Lithographs "Mystical Images of War" by Natalia Goncharova. Cultural Contexts and Iconographic Sources

Sobakina Olga V. 264
The «Zakopiański» Style in the Polish Art of the First Half of the Twentieth Century: Introduction to the Subject

Baeva Olga V. 286
The Monuments to Russian Emperors in Nakhichevan-on-Don in the Context of the Monumental Plastic Art of the Second Half of the 19th Century

Kolcheva Elvira M. 302
Mari Fine Arts as a National and Ethnic Phenomenon. Articulation of the Issue

Perfilyeva Irina Yu. 320
Arts Competitions in the Author's Jewelry Art of Russia. 1930–2010s

Kovalenko Georgy F. 362
Lighting Scenography of the D-34 Theater

Polynskaya Irina N., Vidineev Vladimir N. 382
On the History of Paints for Fine Art

Musical Culture

Levashev Yevgeny M. 398
Forgotten Masterpiece: V.I. Maykov's Opera Lover the Sorcerer (1772) and the Problems of Efficient Poetry in Russian Musical Theatre

Teterina Nadezhda I. 426
A Legal Historian and a Music Historian: K.A. Kuznetsov (1883–1953)

Rakhmanova Marina P. 458
Orthodox Church Singing in the Post-War Decades (1940s—1970s)

Nikolskaya Irina I. 494
Operas by Zygmunt Krause: A New Interpretation of Genre

Sobakina Olga V., Nikolskaya Irina I. 508
Karol Szymanowski and Russian Culture

Tsvetkovskaya Tatiana A. 526
Musicking: The meanings of Performing and Listening

Cinema and Mass Media

Vorobyova Anna E. 542
Two Directions of the "New Wave" in the Soviet Poetic Cinema of 1960–1970s

Saraskina Liudmila I. 560
The Black Monk: The Novelette Plus the Movie

Kaziuchyts Maksim F. 576
Representation of the Author and Critique of the Social and Cultural Context in USA Documentary Films of the 2000s

Evallyo Violetta D., Krutous Viktor P. 600
A Work of Art in a Digital Museum

Shabalin Vladimir V. 622
Art Effects on TV Screen: From Visual Attraction to Expressive Means of Editing

Popular Culture

Dukov Evgeny V. 640
On the History of Attractions

Kirsanova Raisa M. 666
Costume in Russia Between 1917 and 1931

Kirsanova Raisa M. 693
Soviet Fashion between the Year of "The Great Turning Point" and the Death of the Leader

Dmitrievsky Vitaliy N., Krutous Viktor P. 716
Post-Soviet Theater at the Turn of the 1990s—2000s: Era of Differentiation

Bellon Maria A. 732
The Art of Making Lunch in Russia in the 19th Century

Publications

Tananaeva Larisa I. 746
The Portrait Art of Karel Skreta

Authors. Abstracts 780

УДК 130.3
ББК 85.14

Кривцун Олег Александрович
Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000–0001–8006–6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru
Ключевые слова: язык искусства, модификация, имманентные стимулы, стадиальность эпох, культурное единство эпох.

Кривцун Олег Александрович

Об имманентных стимулах исторического движения искусства

В последнем столетии своеобразной лабораторией искусствоведческих инноваций стала антропологически ориентированная история искусств и культуры. Образный строй искусства, способ художественного выражения сопряжены с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, оценки, мышления конкретного человека в истории. Действительность порождает определенную культурную форму, но затем, утвердившись, эта форма уже сама обладает способностью организовывать действительность и управлять ей. Почему «силовое поле» установившейся культурной формы вдруг перестраивается в пользу одного, а не другого оппозиционного течения? Это и есть один из ключевых вопросов имманентного движения искусства, который рассматривает автор. Опора на изучение одних лишь внутрихудожественных факторов здесь явно недостаточна. Автор полагает, что вопреки накатанной инерции необходимо все же искать способы обнаружения независимой от взгляда современного человека всеобщей логики историко-культурного развития. Разумеется, воздерживаясь от прямолинейной крайности оценки каждой новой эпохи как более высокой ступени человеческой жизни, когда последующее поколение превосходило бы предыдущее, а последнее только несло бы его на своих плечах. Такая посылка предполагает подход к осмыслению истории с позиции ее сверхвременного единства.

Krivtsun Oleg A.
Doctor of Philosophy, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0001–8006–6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru
Keywords: language of art, modification, immanent stimulus, stadiality of eras, cultural unity of eras.

Krivtsun Oleg A.

About the Immanent Stimulus of the Historical Movement of Art

In the last century, it is the anthropologically oriented history of arts and culture that has become a kind of laboratory of art history innovations. The imaginative structure of art, the way of artistic expression is associated with a deeply human dimension: none of the parameters of art is humanly dispassionate, reveals the possibilities of perception, evaluation, and thinking of a particular person in history. Reality generates a certain cultural form, but then, having established itself, this form has the ability to organize and manage the reality. Why is the "force field" of the established cultural form suddenly rebuilt in favor of one and not another oppositional trend? This is one of the key issues of the immanent art movement which the author considers. Only the reliance on the study of internal artistic factors is apparently insufficient here. The author believes that in spite of the rolled inertia it is evertheless necessary to look for ways of discovering a universal logic of historical and cultural development that independent of the contemporary' view. Of course, refraining from the straightforward extreme of evaluating each new era as a higher stage of human life, when the next generation would surpass the previous one, and the last would only carry it on its shoulders. This premise presupposes an approach to understanding history from the standpoint of its supertemporal unity.

Любая современность в искусстве началась вчера, позавчера и некогда. Художественная вселенная — бескрайнее историческое пространство: в ней можно найти зачатки буквально всех художественных форм, тем, мотивов, приемов воображения, которые живут в культуре сегодня.

Однако сказанное не означает хаотичное и избыточное наслоение типов художественного мышления. Любая наука, в том числе искусствознание, начинается тогда, когда исследователь стремится обнаружить *закономерности* в изучаемом предмете. В разные времена и по-разному наука об искусстве пыталась структурировать внешне несистемный художественный процесс, сгруппировать произведения искусства по их характерным признакам. Так рождались многочисленные истории искусства, в которых начиная приблизительно с XVIII века стал особенно заметен и ощутим относительно единый порядок в изложении материала художественной истории человечества. В каждом подобном исследовании мы находим анализ особенностей таких этапов художественного развития, как античность, средневековье, Ренессанс, барокко, классицизм и т.д. Со временем в качестве центральной категории, в опоре на которую в искусствоведении происходило членение художественного процесса, утвердилась категория *стиля*.

К настоящему времени на основе изучения исторической эволюции стилей создано большое количество отечественных и зарубежных исследований, раскрывающих выразительную панораму художественных поисков, вершинных достижений в области изобразительного искусства и архитектуры, музыки, театра, литературы.

Оперирование категорией стиля позволило проделать большую изыскательскую работу по атрибуции известных и заново обнаруженных произведений искусства, упорядочить весь исторический массив художественных памятников, сообразуясь с особой культурно-художественной целостностью, каковой является стиль.

Нельзя не заметить, что одновременно по мере осуществления этой работы категория стиля обнаружила и свою ограниченность. Само по себе определение стилевой принадлежности текста еще не давало ясного ответа на вопрос, *в какой точке исторического процесса оно располагается*, как связано с предыдущими фазами художественного развития, решает ли оно задачи локального уровня, связанного с вызреванием и исчерпанием отдельного стиля, или же является уникальной вехой какого-то общего художественного цикла, охватывающего несколько стилей. Кроме того, «внестилевой» и «надстилевой» характер произведений ряда выдающихся мастеров — М. Сервантеса, М. Караваджо, Д. Веласкеса, Рембрандта, И.С. Баха и многих других — делал искусственным подведение их творчества под стилевые вехи соответствующих эпох.

Безусловно, в логике развития истории искусства сказались трудности, во многом характерные вообще для становления исторической науки. Подобно другим отраслям истории, искусствоведение прошло подготовительные стадии хаотичного накопления материала, затем выработало более общие принципы его упорядочения и сравнительно поздно пришло к осознанию своих логических задач как законоустанавливающей науки.

«Философская» ступень в эволюции изучения истории искусств совпадает со стремлением охватить свой предмет одновременно в его конкретной полноте и всеобщности. Точно так же стремление истории искусства к «объяснению» и «классификации» на определенном этапе уступает место усилию найти в движении художественного процесса некоторое *внутреннее единство*. Но для осуществления этого стремления, разумеется, нужна историческая концепция, объединяющая теория, «идея». Не все историки искусства солидарны в этом. На вопрос «что изучает история искусств» некоторые специалисты ответят просто: «переход от одного художественного события к другому».

Однако с развитием в недрах истории искусства теоретического искусствознания ученых начинает беспокоить вопрос, как одно художественное событие связано с другим. Задает ли отсутствие вневременного вектора в истории искусств произвольность художественного воображения художника (и исследователя)? Или же возможно найти некое *общее основание*, объясняющее исторические этапы, «этажи» художественного процесса?

К сожалению, как отмечал еще в начале XX века Густав Шпет, чаще всего в качестве такого основания истории (или же «концепции») выдвигается либо совершенно субъективное понимание исторического процесса как целого, либо акцентирование лишь какого-то одного его фрагмента [19, с. 30]. Другими словами, вместо *«идеи»* исторического процесса устанавливается *«точка зрения»*. Существенное

значение здесь сыграли и взгляды ряда философов, полагавших, что разнообразие форм искусства, религии и морали — всегда ответ на своеобразие данной культурной общности; что у этих форм есть чередование, но нет развития, следовательно, и нет истории. Разумеется, столь однобокий взгляд на формы искусства как на всего лишь «рефлекс», отражение господствующего социокультурного уклада, не мог удовлетворить ученых.

Приближение кризиса традиционных подходов искусствоведения, о котором заговорили уже специалисты XIX века, объяснялось возрастанием сомнений относительно *незыблемости категории стиля как главной структурной единицы истории искусства*. Вместе с подчеркиванием веры в идею стилевой последовательности как охватывающей и объясняющей весь исторический путь искусства, укреплялось предположение об уязвимости выбранной исходной позиции, отправной точки истории искусств.

Общепризнанным идеалом художественного совершенства в искусствоведческих трудах начиная с эпохи Возрождения выступала классическая античность. Древнегреческая классика, взятая как норма и образец, длительное время служила основанием, задававшим единый критерий, на котором возводилось целостное здание художественной истории человечества, предопределяя соответствующие сопоставления и оценки последующих стилей.

Такая позиция была по-своему теоретична, однако с очевидным отрицательным следствием. Попытки придать «идее», концепции истории искусств нормативный, конститутивный характер, скорее давали повод для осмысления и выстраивания истории в особом ключе: какой она могла бы только быть. И то, что *может быть,* в свою очередь, принималось за то, что *должно быть*. Теория исторического прошлого переходила в теорию исторического будущего.

Однако если еще в трудах И. Канта и И.В. Гёте все историко-художественное развитие имело единый и твердый критерий верного (классическая Греция), то уже в сочинениях Ф. Гёльдерлина и Г. Гегеля *точка отсчета меняется*. Ф. Гёльдерлин на рубеже XVIII—XIX веков стремится заглянуть за греческих трагиков, нащупывая предоснову их творчества и открывая в ней слой восточной неоформленности. Греческое, таким образом, начинает отсчитываться от более раннего, стоящего за ним восточного. Г. Гегель проделал аналогичную работу,

но по-своему, через взаимопереход материального и духовного начал. Через модификацию форм внешнего инобытия идеи, устанавливая волнующую взаимосвязь Востока и Греции как двух центральных моментов культурной истории.

Таким образом, в теоретическом осмыслении несколько раз менялось *направление перспективы*, в которой рассматривалась история искусств. Перемена исходной точки изменяла и смысловой ракурс, в котором виделось объяснение внешнему историческому движению художественных форм. Скорее всего, именно тогда, в начале XIX, а не в первые десятилетия XX века — с появлением «Заката Европы» и произошел «коперниковский переворот» в сознании историков искусства, выбивший из-под ног привычную почву, вселивший растерянность и заставивший искать более широкий культурный горизонт, который позволил бы приблизиться к объяснению смысла и направленности всеобщего художественно-исторического процесса.

Именно на этой стадии развития искусствоведческой науки произошло размежевание в среде самих ученых:

1. Бóльшая часть предпочла углубиться в детальное изучение отдельных стилей, локальных стадий развития искусства, не задаваясь вопросами общей художественно-исторической перспективы. Так рождались и укреплялись принципы *знаточества* в качестве критериев профессионализма искусствоведов. Исследование характерных признаков живописного письма, историческая атрибуция картин в этой группе ценились более всего.

2. Другая часть искусствоведов делала попытки обновить понятийный аппарат искусствознания, в содружестве с историей культуры, исторической психологией выработать новый интеллектуальный инструментарий, нащупать нетрадиционные подходы и с их помощью приблизиться к осознанию глубинной идеи, лежащей в основании *всеобщей эволюции художественных форм*. То есть выдвигала перед собой сложные задачи понимания исторически изменчивой *природы искусства*, его относительной автономности и самоценности, а также взаимосвязи искусства с потребностями человека. Подобными специалистами теоретического искусствознания также предпринимались усилия понять факторы непрерывной модификации *языка искусства*, внутренних и внешних факторов этого процесса.

Так постепенно происходило уточнение научных ориентиров: тот, кто слыл знатоком искусства, в большей мере стал относить себя к так называемому «сырьевому искусствознанию» — ведь избирая ограниченный предмет исследования и достигая в его границах высочайшей эрудиции и авторитета, специалист, похоже, мог обходиться без любой концептуальной основы. Занимался доскональным изучением художественных произведений как таковых на ограниченном временном отрезке. Открывал существование новых, ранее неизвестных широкому кругу специалистов, произведений.

И наоборот, тот, кто задавался вопросами природы искусства, поиском критериев художественности, способами модификации языка искусства, выявлением сквозного «нерва» художественного процесса, пролегающего сквозь стыки отдельных эпох и культур, относил себя к *теоретическому искусствознанию*. Ибо вне понимания общей исторической перспективы невозможно осмысление закономерностей в истории художественного процесса. Кроме того, вне изучения антропной основы истории искусств немыслимо изучение исторического движения художественно-языковых форм. Ведь главным предметом искусства является *человек* (независимо от художественных жанров и видов). Художественные формы существовали не сами по себе в истории, а были выражением сознания, шире — менталитета любой культурной группы. Вне этих художественных форм любой человек был бы безъязыким и бессловесным.

По этой причине искусствознание со временем осознавало, что абсолютизация внимания к локальному, к отдельному оказывалась недостаточной. Многочисленные скороспелые «типологии искусства», получившие широкое распространение в XX веке и призванные заполнить теоретический вакуум знания об искусстве, были скорее *классификациями, дроблением истории искусства по хронологическому принципу* либо по признакам стилевой зрелости. Ибо типология искусства как некоего целого предполагает, с одной стороны, *наличие у этого целого единой саморазвивающейся основы,* а с другой — выявление на этом пути таких специфических общностей, которые выступают в качестве *типов по отношению к целому*.

Осознание стадиальности художественного процесса и гипотеза о его исторической целостности. Возможно ли совмещение?

Для теоретического искусствоведения задача понимания принципов художественной эволюции означала необходимость обнаружить смысл художественного процесса не путем внешнего привнесения «точек зрения», а путем раскрытия *имманентных стимулов самого движущегося предмета, каким является история искусства*.

Таким образом, еще во второй половине прошлого столетия искусствоведческая мысль столкнулась со сложным противоречием: с одной стороны, специалисты не могли не фиксировать явные и неявные исторические заимствования, содержательно-тематическую и лексически-выразительную *перекличку эпох*. Словом, ощущали необходимость осознания *единства* на первый взгляд неоформленного и контрастного художественного процесса. Но, с другой стороны — точность, необходимая глубина искусствоведческого анализа с учетом накопленного инструментария могла быть обеспечена только на ограниченном эмпирическом материале, где тщательность в установлении фактов, атрибуции произведений была призвана сохранить *статус искусствоведения как науки*.

Поиск выхода из тупика, в котором оказались исследования, притязающие на построение общей теории художественного процесса, заставлял искусствоведение обратиться к опыту, накопленному наиболее близкой ему наукой — историей культуры.

В XIX веке почти одновременно были опубликованы два получивших известность в Росси исследования: многотомное сочинение М. Каррьера «Искусство в связи с общим развитием культуры» (М., 1870) и монография Ф. Куглера «Руководство к истории искусства» (М., 1869).

Несмотря на то что эти авторы поставили перед собой, пожалуй, во многом непосильные для того времени задачи, знаменательна была сама попытка осуществить принципиально новый подход к осмыслению исторического движения искусства. С одной стороны, и М. Каррьер, и Ф. Куглер отдавали себе отчет в самоценности любого произведения искусства, в уникальности художественного процесса как особой формы духовного творчества. И вместе с тем и один

и другой пока еще на интуитивном уровне приходили к выводу, что *история искусства является неотъемлемой частью более общей истории, в центре которой стоит человек.*

«Чтобы уразуметь произведения поэзии, храмы и кумиры индийцев и египтян, евреев и языческих семитов в их сущности, чтобы действительно понять самые их формы, — высказывал предположение М. Каррьер, — мы непременно должны вникнуть в те идеи, в основы чувств и помыслов, которыми увлекались эти народы и которые находили у них себе чувственное выражение в камне или звуке» [7, с. 4]. Ученый предпринял попытку через изучение особенностей языка, мифологии, религии, философской мысли выявить особенности психического склада наций, народов, их бытовой уклад, жизнеустройство. Переплетение всего разнообразия интеллектуальной, эмоциональной, материальной культур в мироощущении человека приводит к созданию таких типов духовности каждой эпохи, изучение которых, по мнению М. Каррьера, позволяет объяснить выросшие на их основе художественные формы.

По сути дела, в этом сочинении автор вплотную приблизился к изучению искусства в составе таких целостных комплексов, которые современная наука определяет как *«исторический менталитет»*, *«ментальность»* отдельной эпохи.

Однако в исследовании М. Каррьера сказалась уязвимость, во многом не преодоленная и современной культурологией искусства. Ментальность, понимаемая как исторически самобытная духовная оснастка людей *как на осознанном, так и на бессознательном уровне*, как исторически освоенный ими круг символов, образов, приемов поведения, способов выживания в предложенных обстоятельствах, конечно же, испытывает на себе воздействие и устоявшегося типа художественной рефлексии. В каждом человеке это духовно-психологическое своеобразие живет в виде единой переплавившейся магмы: понятия способны в сознании непроизвольно заменяться метафорами, художественные образы переносят свою символику на предметную среду, людей и т.д. Однако воспроизвести в теории точную модель того, как разнообразные русла духовной деятельности человека в одной и той же эпохе оказывают влияние друг на друга, необычайно сложно. Нужно суметь нащупать невидимые *опосредованные звенья,* объясняющие способы взаимных переходов

религиозных, философских, научных представлений в художественные и наоборот.

Исследование М. Каррьера показало, что громадный материал истории культуры даже конкретной эпохи столь велик, что одному исследователю крайне трудно работать *интегративно*, сопоставляя перекличку менталитета конкретной культуры с рождением новых художественных форм. Исследователь тратит много усилий на реконструкцию доминирующего умонастроения эпохи, а ее художественные формы затем как бы сами собой *«подверстываются»* под найденный общекультурный принцип, находят быстрое объяснение, как своеобразный «художественный рефлекс», отвечающий основным устремлениям эпохи, что, конечно, выступает схематичным и поверхностным.

Подобно сказанному, и в труде М. Каррьера устанавливаемые им параллели между основными идеями общекультурного развития и произведениями пластики и поэзии получили схематичный, иллюстративный характер. *Внутренняя логика движения художественных форм*, выступающая не столько отпечатком, сколько *важным ресурсом развития самой культуры,* оказалась потерянной. Автор отдавал себе отчет в неполной реализации замысла и самокритично писал: «В своей „Эстетике“ я обещал философию истории искусства; но под рукой у меня этот труд сам собою вышел скорее описательной, чем умозрительной книгой» [7, с. 1].

Мысль о том, что за историей искусств развертывается какая-то иная, более масштабная история, имеющая не менее важное значение для понимания художественной эволюции, чем внутренние процессы искусства, лейтмотивом проходит через исследование Ф. Куглера. Подобная идея и сегодня воспринимается как чрезвычайно плодотворная. В его работе уже привычное для того времени сопоставление «культурная эпоха — художественный стиль» обогащается новой, хотя и не вполне сформулированной догадкой. *«Человек как творец и творение культуры»* — так можно было бы обозначить эту мысль. Если изложение материала, связанного с осмыслением романского и готического стилей как культурных феноменов, в этой работе дано уже в привычной традиции, то факторы эволюции искусства начиная с XV века осмыслены в новом ключе.

Центром всех изменений в культуре и искусстве этого времени, по Ф. Куглеру, выступает новое сознание самодеятельной личности. Процесс развертывания личной самостоятельности становится единым источником, к которому восходят и пробуждение научного знания, и модификации христианского самосознания, и новый образный строй, и выразительные средства искусства Возрождения. К сожалению, эта многообещающая посылка воплощена фрагментарно, и в главных разделах книги Ф. Куглер «сбивается» на привычный метод соподчиненности, где основой оказывается не *координация*, а простая *субординация* форм духовной деятельности человека, черпающего свои импульсы в некоем «всеобщем духе эпохи». В частности, столь продолжительный и многоликий период развития искусства, как готика, ученый объясняет единым и «упорно-выдержанным развитием средневекового духа», когда утверждается «такая цельная совокупность художественных концепций, которая везде выводит частное из коренных условий целого и постоянно удерживает его в строгой от них зависимости» [9, с. 198].

Такой взгляд, дающий в целом верную, соизмеримую с духом средневековья характеристику черт готического стиля (живое движение, мечтательный, мистический, исступленный элемент), все же «спрямлял» неоднозначный, зигзагообразный художественный процесс, подстраивал его под общие признаки данного типа культуры.

Этот шаг историков культуры, ощутивших необходимость объяснить эволюцию искусства *единством как внутрихудожественных, так и общекультурных факторов*, безусловно, обогатил искусствоведческую методологию. Вместе с тем сама по себе ориентация на выявление вертикальных связей каждой эпохи по линии «искусство — культура» не оказалась панацеей от кризиса, охватившего искусствоведческую науку.

Причина во многом коренилась в том, что само понятие «культуры», «духовности», «духа» в каждом искусствоведческом исследовании наделялось, как правило, специфическим узким смыслом. Причина этого — захлестнувшая историческую науку середины XIX века увлеченность «психоисторией», «естественной» историей человека. Само по себе намерение выработать теоретическую модель, где человек и его деятельность являлись бы центром всех порождений культуры, было чрезвычайно плодотворным. Однако в духе того времени в качестве сущности человека рассматривалась только его психика, понимаемая как некая *постоянная* общечеловеческая естественность. Такой подход, как и всякий односторонний взгляд, в конце концов оказался тупиковым, тем не менее исследовательская увлеченность им оставила после себя и ряд заметных результатов.

Особо отмечу, что ученые второй половины XIX века часто вольно или невольно склонялись к принципу *субординации* художественных форм. То есть задавались целью выявления в истории искусства высших и низших стадий развития. Идея линейной эволюции все еще была сильна. Иначе: само побуждение мыслителей охватить художественный процесс как историческое единство было похвальным, прогрессивным. Однако использование при этом понятия «*художественное развитие*» указывало на то, что исследователи мыслят искусство, культуру как историю *поступательного* восхождения к некоему совершенству. Такой концепт опровергался самой художественной практикой. Возникновение в середине XIX века так называемого «неклассического искусства» свидетельствовало о резком изменении траектории художественного процесса. Все это требовало выработки новых подходов, нового понимания реального масштаба предмета исследования.

Сегодня ученые говорят о трех способах толкования истории: это *историзм*, *историцизм* и *историчность*. Боюсь строго утверждать, но в сознании большинства историков и искусствоведов второй половины XIX века, как представляется, скорее господствовал принцип *историцизма*. То есть принцип жесткого толкования истории как перехода от низших к высшим стадиям. Принцип *историзма* наиболее объективен из трех названных. Однако именно по этой причине строго придерживаться принципа историзма весьма трудно. Исследователь — живой человек, со своими вкусами и пристрастиями, которые проявляют себя уже в самом отборе художественных фактов эпохи и толковании их как наиболее репрезентативных. Именно поэтому ученые XX и XXI веков склоняются к тому, чтобы оценивать свою методологию, свои принципы исследования как *историчность,* то есть как более мягкую форму историзма. Можно утверждать, что принцип историчности являет собой принцип историзма, однако примененный к *отдельным локальным эпохам*, без претензии на толкование и утверждение целостной концепции

исторического процесса, устремленного в бесконечность. Таковы, к примеру, исследования Мишеля Фуко. Мыслитель бóльшую часть жизни заведовал кафедрой истории систем мысли в Коллеж де Франс (с 1970 до смерти философа в 1984 году). Обращу внимание читателя на точное название кафедры, а именно на словосочетание *«систем мысли».* То есть кафедра ориентировала исследователей на изучение интеллектуальной истории *отдельных эпох*. И сам М. Фуко достиг блестящих результатов, работая «пинцетом» и одновременно «скальпелем» на локальном пространстве культуры XVIII—XIX веков, исследуя движение, преобразование самых разных представлений *внутри* этого исторического промежутка. М. Фуко разработал оригинальные мыслительные модели («эпистемы»), охватывающие культурные, художественные и просто жизненные представления человека, в своей совокупности взрывающие старые и формирующие новые ментальные системы.

Вернемся к историкам XIX века и их концептам. К числу наиболее весомых из них необходимо отнести «Историческую поэтику» А.Н. Веселовского. Разработанная им теория параллелизма художественного и психологического развития, попытки через использование сравнительного метода выявить повторяющиеся узлы в историко-художественном развитии были впоследствии подхвачены и развиты отечественными и зарубежными учеными. Однако и А.Н. Веселовский, принявший за аксиому *неизменную «естественность» психической сущности человека,* в итоге оказался ее пленником. Осуществив новаторский первый шаг, опиравшийся на изучение всего древнеархетипического, первичного, он, к сожалению, на этом и остановился. «Ему представляется, — точно заметил А.В. Михайлов, — что литература в своем развитии не претерпевает никаких сущностных перемен, что она всегда одинакова, такова, какой определилась она от старины. То есть она всегда пользуется типическими схемами, готовыми формулами, и только взгляд от современности видит ее неверно» [13, с. 47–48].

Такой подход, проникая в толщу разнообразных последовательных пластов культуры — мифологию, первичное этическое сознание, раскрывая связь между поэтическими жанрами и народными обычаями, жизнеустройством, — как ни парадоксально, но устранял необходимость поиска самой «идеи» истории, концепта ее имманентного движения. Ведь внутри любых народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом, согласно А.Н. Веселовскому, выражает себя одна и та же сущность человека, сущность, воплощенная в произведениях художественной деятельности, встречающаяся в них сама с собой и узнающая в них сама себя.

Однако и в тех случаях, когда идея эволюции человека, его внутренней природы, интересов, приоритетов выдвигалась у исследователей на передний план, принцип описания возобладал над принципом *теоретического анализа*. Так, например, у Г. Риккерта, наиболее яркой фигуры «эволюционного» подхода, происходит отождествление истории как науки с историей как процессом. Место «идеи» истории у Г. Риккерта занимает не что иное, как сама множественность, совокупность ценностей исторического процесса. Сохраняя интерес к обнаружению связей произведения искусства с неким культурным целым, Г. Риккерт тем не менее был убежден в задаче историка понять этот исторический предмет «в его *единственности* и никогда не повторяющейся *индивидуальности* и изобразить его таким, каким никакая другая действительность не сможет заменить его.

Поэтому история, поскольку конечной целью ее является изображение объекта во всей его целостности, не может пользоваться, — по мнению Г. Риккерта, — генерализирующим методом, ибо последний, игнорируя единичное как таковое и отвлекаясь от всего индивидуального, ведет к прямой логической противоположности того, к чему стремится история» [15, с. 27–28]. В качестве целого, как видим, здесь принимается не некое внутреннее единство художественного и общекультурного, а совокупность *всегда неповторимых* очевидных связей, образующих уникальную эмпирическую картину каждого исторического этапа.

Нельзя не отметить, что в усиливавшемся размежевании историков и теоретиков искусства и культуры во многом повинны и сами теоретики. К примеру, распространившаяся в XIX века позитивистская социология искусственно спрямляла исторический процесс, превращала его в абстрактное линейное развитие. В частности, у О. Конта каждая новая форма рассматривала предыдущие лишь как ступени на пути к самой себе, к тому же часто понимала их односторонне. У теоретического позитивизма, таким образом, идеи закономерности,

тенденций, повторяемости фаз оборачивались порой полным пренебрежением к особенному и единичному. Историки также, в свою очередь, мысль об уникальности исторических событий доводили порой до отрицания каких-либо возможностей теоретических обобщений, неизбежным следствием чего оказывалась рыхлость исследуемого материала, необязательность, даже случайность сопоставлений и классификаций [10].

Закономерен был и итог такого кризиса: «Методологические дискуссии конца XIX — начала XX века, — делал вывод И.С. Кон, — привели к резкому противопоставлению „индивидуализирующей“ истории позициям теоретического обществоведения» [8, с. 9].

Сложилась удручающая ситуация, фактически сохраняющаяся по сей день, когда два русла науки — теория истории искусств и эмпирическая история искусства — по сути дела, имеющие общий предмет исследования, однако изучающие его с разного расстояния, оказались не нужными друг другу. Эмпирическое искусствоведение продолжало развиваться как ценный источник накопления фактической информации. Однако в силу своей локальности, ограниченности объектов, эмпирические исследования не нуждались в широкой исторической перспективе. Более общие культурные основания либо включались своими отдельными аспектами в содержание объясняющих искусствоведческих суждений, либо присутствовали в них интуитивно, или же отсутствовали вовсе.

Ясно, что в этой ситуации никакой речи о междисциплинарной разработке такой сложной проблемы, как соотношение стадиальности и исторического единства в развитии искусства, быть не могло.

Герметичность, с одной стороны, «объективистских», с другой — «субъективистских» исследований в области истории искусства привела почти к полному обособлению понятийного аппарата этих отраслей искусствознания, что затрудняло контакты и взаимное понимание. Вместе с тем, если сегодня мы внимательно проанализируем содержание как будто бы противостоящих концепций философии истории искусства и эмпирического искусствознания, то можно зафиксировать неожиданный на первый взгляд факт: несмотря на взаимные упреки и непонимание, движение этих наук отличает удивительное, не раз встречающееся согласие относительно круга приоритетных проблем, требующих тщательного анализа.

Системы мысли и формы творчества

Вспомним, например, какой резонанс на рубеже XVIII—XIX веков получили идеи, выдвинутые И. Гердером: само понятие истории у него связано с «развитием», с «органическим». Все существующее — от происхождения мира до интеллекта человека — объясняется единой логикой: ступенями непрерывного восхождения от уровня геологического до уровня мысли [2]. И несмотря на то что для науки XVIII века это были, пожалуй, лишь вдохновенно спроектированные стены громадного сооружения вне его наполнения, утверждение единства исторического процесса в сочетании с принципом историзма явилось одной из величайших духовных революций, когда-либо пережитых западным мышлением. Представление об истории как своде знаний о событиях, знания о хронологии преобразуется в *единую картину исторического целого* с внутренними закономерностями, с его внутренним развитием.

По сути дела, такое же единство художественного процесса устанавливает и И. Винкельман в «Истории искусства древности». «Правильное» (классическая античность) здесь вырастает из «неправильного» (древнеегипетские памятники), и затем «правильное», само эволюционируя, вновь порождает из себя «неправильное» (маньеризм, барокко, рококо и т.д.). История искусств, таким образом, хотя и рассмотренная И. Винкельманом под знаком приоритета античности, совершает свой путь также как единое историческое целое. Используя современные понятия, И. Винкельману удалось реализовать подход, позволивший *синхроническое* исследование дополнить *диахроническим*. Само по себе *аисторически-синхронное лишает науку точности и системности* — эта мысль стала разделяться многими последователями И. Винкельмана. Закономерным поэтому можно считать появление в XIX веке ряда трудов по истории искусства, где давалось право голоса всему индивидуальному, малому, которое, будучи осмысленным на своем месте, составляло рядом с предшествующим и последующим единую реальность истории.

Возвращаясь к «концептуалистам», нельзя не упомянуть некоторые взгляды на этот счет Г. Гегеля. Конечно, тотальный рационализм его концепции, сильно схематизирующий и подминающий материал искусства, надолго оттолкнул от философско-исторических работ

историков искусства. Понимание движения культуры как закономерного процесса «прогрессирующего развития истины» [1, с. 2] вряд ли было способно увлечь как его современников, так и последующие поколения искусствоведов.

Меньше, однако, внимания в научной литературе обращалось на ту сторону гегелевской концепции теории культуры, которая связана не с общей теорией художественного процесса, а с обоснованием природы культурной целостности.

В «Феноменологии духа» мы находим ряд интересных суждений, рисующих картину уникального сочетания духовных и материальных, идеальных и реальных связей в каждом конкретном обществе, из взаимодействия которых складывается особая культурно-историческая целостность. Этот особый «дух сочетания» есть *сила целого,* позволяющая каждой части целого «развертываться в ее расчленении и сообщать каждой части устойчивость и собственное для-себя-бытие. Но в то же время он есть такая сила, которая вновь совокупляет эти части, сообщает им чувство их зависимости и сохраняет их в сознании так, что они имеют свою жизнь только в целом» [1, с. 241]. Гегелевский «дух всеобщего сочетания» — это и есть своеобразно сложившаяся мозаика категориального строя, удерживаемая определенным историческим типом культуры.

Динамичная диалектика единства и множественности в этом культурном целом также трактуется своеобразно: для того чтобы части целого не распались на самостоятельные сущности, «не укоренились и не укрепились в этом изолировании, благодаря чему целое могло бы распасться и дух улетучился бы, правительство должно время от времени внутренне потрясать их посредством войн, нарушать этим и расстраивать наладившийся порядок и право на независимость» [1, с. 241]. Не оценивая выдаваемой Г. Гегелем практической рекомендации, обращу внимание на догадку мыслителя о необходимости культуры всякий раз находить новое основание *для удержания в единстве* разрастающегося многообразия стволов культуры. Правда, в скобках надо добавить, что современное явление ризоматического сознания и ризоматических художественных практик колеблет пожелание немецкого мыслителя.

Мысль о природе культурно-исторического единства претерпела много исторических вариаций и заимствований, сохраняя главный

пафос — призыв отказаться от привычки отделять тот или иной культурный тип через перечисление отдельных его признаков. Если в теории суждено было сложиться некой устойчивой культурной общности, то, замечу, жизнеспособность этой общности обеспечивает *особое «силовое поле» данной культуры, удерживающее в единстве все ее уровни — от способа бытия до способа мышления*.

Взглянем с этой ступени на искусствоведческие теории и обнаружим, что понятие стиля, утверждаемое историками искусства в качестве центрального элемента членения художественного процесса тоже, в свою очередь, претендует на подобную качественную целостность. Одним словом, историки искусства двигались тем же путем, придя в XX веке к необходимости нащупать связи художественного стиля с соответствующей культурной общностью эпохи и на этом расширенном художественно-культурном пространстве искать ту особую «формулу», которая смогла бы передать это своеобразие «силового поля» культуры, заставляющее вести разведку всех видов творчества в одном направлении[(1)].

Искусствоведы VS культурологи. Различное понимание оснований исторического процесса

Что же помешало встретиться и объединиться теоретической истории культуры с традиционной эмпирической историей искусств, несмотря на очевидную синхронность и параллелизм их поисков?

Первая причина, полагаю, в самом общем виде заключена в следующем: и отечественные, и зарубежные культурологические концепции в качестве «атома», то есть предельно обобщенного представления, на основе которых происходило членение и внутренняя дифференциация истории культуры, опирались на категории *времени,*

(1) Подобный пафос, к примеру, пронизывал работы представителей так называемой венской школы искусствоведения — М. Дворжака и О. Бенеша (см.: Dvorak M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Munchen, 1924; Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. В 2 т. М.: Искусство, 1978; Бенеш О. Искусство северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973).

пространства и *движения*. Иными словами — на интерпретацию времени, пространства и движения в представлениях современников той или иной эпохи. Эти категории были и продолжают оставаться чрезвычайно удобным инструментом культурологического обнаружения своеобразия духовных представлений той или иной исторической общности. Любой сдвиг в пространственно-временных представлениях фиксировал существенные *сдвиги* в господствующей картине мира, в способах переживания и восприятия мира, в способах мышления и материальной деятельности. Признаки этих изменений затем можно было обнаружить в способах глубокой «когнитивной переориентации», в приемах жизнеустройства, в изменении религиозных канонов, научных представлений и, конечно, художественных способах высказывания. Возможно, анализ темы времени в антропологически ориентированных исторических (культурологических) исследованиях явился самым важным из того, что сделали историки, совершенствуя в XX веке историческое познание. Особенно значительные исследования историческая культурология осуществила в плане осмысления природы *темпоральности*. Одновременно с философами и социологами историческая культурология осознала различие между временем календарным и историческим, тщательно проработала в своих исследованиях мысль о том, что различные формы темпоральности (прошлое, настоящее, будущее) могут сосуществовать одновременно в каждый данный момент времени.

Однако проблема состоит в том, что результаты подобных историко-культурологических высказываний *почти никогда не проникали в искусствоведение*, в историю искусства. Изменение пространственно-временных взглядов на мировой порядок, господствующую картину мира никогда впрямую не «накладывалось» на объяснение каждого конкретного произведения художественного процесса. Интерпретация отдельного художественного явления одновременно в искусствоведческом и историко-культурологическом ключе — чрезвычайно трудное дело, оно по плечу немногим ученым, способным осуществить историко-культурный синтез. Всегда требовалось искать и находить некие *опосредованные звенья* (!), вне которых общекультурные мотивы не объясняли художественной эволюции, а лишь напротив, ее затуманивали или вульгаризировали. И сегодня, в третьем десятилетии третьего тысячелетия проблема поиска опосредованных звеньев, которые связывали бы интерпретацию произведений искусства одновременно искусствоведческим и культурологическим инструментарием, весьма сложна.

Мечтой взорвавшей в XX веке традиционную историю (в том числе и историю искусств) школы «Анналов» было создание *«тотальной истории»*, которая, соединив в себе изучение экономики, социальных процессов, культуры, коллективной психологии, смогла бы дать целостную, всеобъемлющую картину истории человеческих обществ, не расколотую на отдельные и не сообразующиеся между собой факты. От истории-рассказа к истории-проблеме, от описания — к объяснению: именно так представители «новой исторической науки» мыслили совмещение микро- и макроисследований в тотальной истории. *«Синтез»* — одно из слов, которое чаще других повторял в своих работах Марк Блок. Заметим, что все сказанное имеет колоссальное методологическое значение и для построения всеобщей истории искусств — главное, не по принципу скоросшивателя, не по принципу «механической сборки эпох».

Конечно, понятийный аппарат взаимодействия искусствоведческого и культурологического инструментария со временем становится тоньше. Это даже дало повод Ж. Делёзу выступить с остроумным оптимистическим утверждением «непрестанного взаимопроникновения», когда в наши дни «практика оказывается совокупностью переходов от одного пункта к другому, а теория — переходом от одной практики к другой». Разумеется, никакая теория не может развиваться, не наталкиваясь на какую-то преграду, и нужна практика, чтобы эту преграду преодолеть. Культурологические концепции могут сколь угодно расцветать, но исследуемый материал искусства при этом часто *сопротивляется*. Возникает ситуация, когда культурологическая теория сегодня — это своего рода «ящик с инструментами». Культурологи достаточно изобретательно (а порой, увы, и схоластично!) комбинируют имеющиеся в их распоряжения средства в целях решения конкретных исследовательских задач. При этом набор этих средств, так же как «вопросник к документам искусства», который составляет культуролог в процессе формирования замысла работы, *способен определить только сам исследователь*. Хотим мы того или нет, но личностное

определение методологической позиции, выбор теоретического языка становится сегодня во многом нормативным, ситуацией «по умолчанию». Понятийная оснастка культуролога, его интеллектуальный инструментарий должен быть максимально чуток к живой практике искусства.

Вторая причина, возможно, не менее серьезная, сводится к следующему. Набравший популярность к середине XIX века, социологический анализ истории сделал центральным элементом, задающим вращение всему историческому процессу, *способ производства, труд*. Изучение причины смены способов производства в истории позволяло более строго структурировать историю обществ, разделить по этому признаку типы цивилизаций. В марксистской социологии было выдвинуто понятие общественно-экономической формации, которое, с некоторыми оговорками, легло в основу объяснения общей теории культуры, истории духовного и интеллектуального развития.

Сразу отмечу, что, за исключением нескольких неудачных попыток [16], историки искусства отнеслись к понятиям способа производства и общественно-экономической формации как методологическим инструментам искусствоведческого анализа с молчаливым сомнением и никогда не осуществляли стремления положить их в основу объяснения исторической жизни искусства. Возможно, отчасти по этой причине, в условиях официального господства жесткой единой концепции общественно-исторического процесса в отечественном искусствоведении на протяжении многих десятилетий не разрабатывалось новаторских подходов в области теории культурно-художественного процесса, а продолжала муссироваться теория стилевого развития, какой она сложилась еще в прошлом столетии.

Однако при более углубленном рассмотрении оказывается, что дело вовсе не в конъюнктурности или недобросовестности историко-материалистических исследований. Причина в том, что исходные посылки даже авторитетных и глубоких культурологических концепций никак не стыковались с исходными посылками искусствознания. Вот, к примеру, определение типа культуры, распространенное среди культурологов и философов: «Тип культуры есть прежде всего особый способ *общественного самопроизводства человека,* обусловленный способами производства людьми своей материальной жизни, своих общественных отношений и сознания, т. е. способом общественного производства» [12, с. 77; курсив мой. — *О.К.*].

Более того, *всеобщее* в культуре, по которому мы можем судить о ее особых формах, согласно материалистическому пониманию истории, не обнаруживается на начальных стадиях ее развития. Всеобщее в культуре возникает тогда, когда характер труда переходит от конкретного к всеобщему, когда труд утрачивает ту сращенность, которая раньше существовала между отдельными индивидами и видами труда [11, с. 42].

Не случайно современная историческая антропология в стремлении выявить психологический профиль личности отдельной эпохи всегда изучает два важных фактора самопроизводства человека: 1) доминирующие *формы трудовой деятельности* этой эпохи, а также 2) доминирующие *формы досуга*. Именно эти два фактора больше всего говорят нам о рождающихся потребностях людей, их желаниях, приоритетах человека, его умственной оснастке, интеллектуальном и, шире, его ментальном инструментарии.

Одной из признанных аксиом истории искусства является убежденность в том, что произведения художественного максимума каждой эпохи охватывают столь бесконечную полноту проявлений духовной жизни человека, что на их основе мы, безусловно, можем изучать и то *всеобще-духовное,* что отразилось в этих памятниках. Вершинные достижения Востока, Греции, средневековой Европы не были перекрыты последующими этапами художественного развития. Более того, с исторической дистанции можно наблюдать за бесконечным развертыванием смысла каждого крупного художественного творения, совокупность обогащения во времени и составляет, очевидно, его всеобще-исторический смысл.

Человек как творение и творец культуры есть центральное звено, обращаясь к которому призваны находить согласованное единство выявляемые исследователем этапы развития культуры и этапы истории искусств. Однако на деле оказалось, что, занимаясь изучением сдвигов в культуре через предельно абстрактные категории (времени, пространства, движения), теория культуры «не протягивает» эти сдвиги до уровня реального земного существования человека и его

творчества, не приближает их к анализу изменений в человеческой природе, конкретно-исторической ментальности и т.д.[(2)]

Что касается искусствоведения, то и здесь наблюдается сходная картина. С одной стороны, сам образный строй искусства, его тематически-содержательная направленность, способ художественного выражения сопряжен с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, оценки, мышления конкретного человека в истории.

Более того, в XX веке своеобразной лабораторией инноваций стала именно антропологически ориентированная история культуры. Как в международных исследованиях, так и в отечественных, сложилась традиция исторической антропологии. Следует сказать, что наиболее чуткие историки изобразительного искусства, музыки, театра, литературы в своих исследованиях осознанно или неосознанно, но всегда «*восходили*» к культурологическому уровню, выявляя если не тип человека соответствующей художественной эпохи, то черты и своеобразие этого типа. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с фундаментальными исследованиями Б.В. Асафьева, В.Н. Лазарева, Д.С. Лихачева, Т.Н. Ливановой, Е.И. Ротенберга, Г.Н. Бояджиева, В.Д. Конен, Е.И. Поляковой, Б.И. Зингермана, Г.Ю. Стернина, Г.Г. Поспелова, А.В. Бартошевича, В.А. Крючковой, С.П. Батраковой, В.А.Леняшина, Д.О. Швидковского, С.М.Даниэля, И.А.Доронченкова, С.И.Савенко, А.К. Якимовича и ряда других.

С другой стороны, немалое количество искусствоведческих исследований отчасти из-за стремления отгородиться от вульгаризирующих общекультурных концепций замыкалось сугубо в области исследования языка, формы, способов художественного выражения

(2) Теоретики культуры всегда обращали внимание на этот вакуум и стремились преодолеть его. См.: Бюргьер А. От серийной к комплексной истории: генезис исторической антропологии // Homo Historicus: К 80-летию со дня рождения Ю.Л. Бессмертного / Отв. ред. А.О. Чубарьян: В 2 кн. Кн. I. М.: Наука, 2003. С. 191–219; Кром М.М. Историческая антропология: Пособие к лекционному курсу. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004; Февр Л. История и психология: Общий взгляд: [1938] // Февр Л. Бои за историю / Пер. с фр. М.: Наука, 1991. С. 97–108; Он же. Чувствительность и история. Как воссоздать эмоциональную жизнь прошлого // Февр Л. Бои за историю. С. 109–125.

и их внутренней преемственности, всячески оберегая герметичность очерченного ими предмета.

Однако сколь щедрую дань мы не отдавали бы факторам внутрихудожественного развития, действительно играющим значительную роль в процессе художественной эволюции, очевидно, нельзя не согласиться и с тем, что в истории действовали не сами готовые художественные формы, а более или менее послушные им люди. Именно художественная лексика во многом задавала способы общения, письма, разговора, этикета. Вне этих форм люди были не в состоянии выразить себя, вне такой устойчивой художественной почвы оказались бы бессловесными.

Таким образом, если теория общекультурного развития не «нисходила» до человека, до выявления своеобразия его культурно-исторического типа, то исторические изыскания искусствоведов часто не «восходили» до него, ограничиваясь «технологическими», специальными, формальными проблемами художественного творчества. Этим и объясняется ставшая почти для всех привычной нестыковка этих наук, «зазор» между культурологическими и искусствоведческими исследованиями, призванными дополнять и обогащать друг друга.

Надо признать вместе с тем, что исследования в области теории культуры последних десятилетий, хотя и не были сильны догадками в области осмысления исторического процесса, тем не менее оказались плодотворными, вырабатывая общее понимание культуры. Из теории ушло схоластическое определение культуры как «совокупности материальных и духовных ценностей» и в центр была поставлена деятельность исторически преобразующего себя человека.

На основе опыта автора этих строк, сформулирую определение культуры, под которым, думаю, могли бы подписаться и культурологи, и искусствоведы: *культура есть способ материальной и духовной деятельности человека и изменение его через результаты этой деятельности.* В этом определении присутствуют три компонента культуры, которые прежде трудно связывались в целое. А именно: 1) культура как исторически обусловленный *способ деятельности* (то есть и способ мышления, и способ творчества); 2) культура как перманентное *изменение*, модификация самого человека, никогда не являющегося константной величиной; 3) и, наконец, культура как

результат деятельности человека — то есть искомая «совокупность духовных и материальных ценностей».

Однако такое определение культуры не дает еще представления о направленности и, следовательно, типах культурного бытия человека. Его необходимо оживить привнесением *исторической перспективы*, то есть поиском того, что было выше отмечено как одна из существенных трудностей методологии исторического знания, внесших в конце XIX века раскол в теорию истории и эмпирическую историю искусства.

Человек в истории рождается и умирает, любит и разочаровывается, радуется и страдает, ликует и плачет, заводит и растит детей, болеет. Люди едят и спят, конфликтуют, сплетничают и судачат, общаются друг с другом, трудятся, отдыхают, применяют спонтанные и осознанные стратегии выживания, достижения успеха. Все это, пожалуй, и есть сама жизнь, ее неостановимый поток, который можно изучать **извне** — с позиций модификации «картины мира», «всеобщих моделей поведения», а можно изучать и **изнутри** — как совокупность отдельных ярких характеров: волевых и слабых, темпераментных и флегматичных, готовых к риску в острых буржуазных отношениях либо предпочитающих плавное развитие карьеры.

Как уже было отмечено, останавливаясь на отдельном и зорко вглядываясь во все отдельное, эмпирическое искусствоведение вынуждено было находить и находило (или же не находило) «связки», объясняющие смену стилей и в целом эволюцию художественных форм, исходя из, так сказать, «подручных» средств. Очень часто даже у авторитетных исследователей новая художественная форма сменяет господствующую по причине «усталости» привыкшего к ней восприятия, потребности в контрасте и т.п. Но сам принцип *контраста* по отношению к историческому движению совершенно нейтрален и объяснить ничего не может.

Действительность порождает определенную культурную форму, но затем, утвердившись, эта форма уже сама обладает способностью организовывать и управлять действительностью. Почему «силовое поле» установившейся культурной формы вдруг **перестраивается в пользу одного, а не другого оппозиционного течения?** Это и есть один из ключевых вопросов имманентного движения искусства. Опора на изучение одних лишь внутрихудожественных факторов здесь явно недостаточна.

Об этом же говорит и А.В. Михайлов, обнаруживший на основе обобщения большого литературоведческого материала повторяющийся сбой в литературных концепциях, когда «это теоретически продуманное построение академической науки литературоведения спотыкается, как нам кажется, об одно с давних пор заколдованное место литературной теории. А именно, литературоведу представляется, что теория литературы (историческая поэтика и ее составляющая) почему-то независима от истории» [13, с. 57]. Сказанное, безусловно, относится и к искусствоведению.

Поиски имманентного стимула движения истории искусства

Но как же согласовать *типологию художественного процесса* со всеобщим историко-культурным процессом, если теории последнего, приемлемой для искусствознания, сегодня не существует? Искусствознание в этом плане убеждено: культурология запаздывает, «хромает», историко-культурные исследования берут отдельные «пробы грунта» и не ставят при этом вопрос о *нерве всеобщей культурно-художественной эволюции,* которая пробивается сквозь стыки разных эпох и культур.

Разочарование в возможности обнаружения *имманентного стимула движения истории* только укрепило принцип органики как методологический подход историков искусства, убежденных в том, что у каждой художественной, культурной эпохи есть свой путь, и она совершает его как целое — с рождением, зрелостью и увяданием. Это и претворилось в доминировании уже упомянутого принципа *историчности* в исследованиях. В этом плане историчность коррелирует с *циклическим* толкованием истории, понимая любое явление искусства как расцвет, зрелость, увядание, то есть *органически*.

«Каждая эпоха непосредственно сопряжена с Богом и ценность ее не в том, что проистекает из нее, но в самом ее существовании, в ее собственном бытии» [цит. по: 13, с. 86]. Не так уж и неправ был немецкий исследователь Л. Ранке, акцентируя задачу изучения того, как устроено, как согласовано зримое и незримое культурное целое, исчерпывая, однако, свою задачу как историка локально-историческим анализом. А вот аргументы известного советского исследователя-медиевиста:

«Понять культуру прошлого можно только при строго историческом подходе, только измеряя ее соответствующей ей меркой. Единого масштаба не существует, ибо не существует единого человека, равного самому себе во все эти эпохи» [4, с. 19]. Безусловно, только тогда, когда наука отбрасывает заблуждения, что существует некая общечеловеческая естественность, что человек во все времена неизменен, — только тогда снимается одно из важнейших препятствий для исторического мышления, для историзма. Надо стараться проникнуть в существо бытия каждой культуры изнутри, через постижение глубочайшего онтологического значения категорий человеческой духовной жизни.

Это чрезвычайно важное положение, на наш взгляд, необходимо дополнить еще одним выводом: в истории не существует таких культур, действующий внутри которых обобщенный *тип человека был бы абсолютно несопоставим с типом человека другой культуры*. Человеческое восприятие, мышление, речь, потребности, навыки поведения и деятельность самых разных культур в том или ином, пусть самом малом, но все же сопоставимы. Однако отрицательное отношение к самой возможности сравнительного изучения культур и художественных этапов исходит из того, что все эти сопоставления не обнаруживают никакого *сквозного вектора*, и наука, таким образом, не располагает представлением о более или менее ясной исторической перспективе человечества.

Такой взгляд подразумевает, что *у искусства в целом нет истории*, поскольку отсутствует ясная точка отсчета, критерий, согласно которому можно было бы определить место и положение, которое занимает тот или иной художественный этап в историческом процессе. А что же имеется? Имеется фиксация бесконечной совокупности художественных общностей: стилей, художественных направлений и течений с характерными для соответствующих произведений вкусами, представлениями о совершенстве, идеалами. То есть тех же локальных «проб грунта», что и в культурно-исторических исследованиях.

Думаю, однако, что принцип историзма не означает только то, что на прошлое мы должны стараться смотреть не со стороны, а изнутри. Такая позиция, ограничивающая взгляд ученого рамками одной локальной культуры, делает его неотзывчивым к общему историческому потоку ввиду «жизненных бурь». Специальное рассмотрение отдельных художественных циклов и явлений искусства не означает, что историзм исключает поиски всеобщих закономерностей и человеческих типов. Вопреки накатанной инерции, необходимо все же искать способы обнаружения независимой от взгляда современного человека *всеобщей логики историко-культурного развития*. Разумеется, воздерживаясь от прямолинейной крайности оценки каждой новой эпохи как **более высокой** ступени человеческой жизни, когда последующее поколение превосходило бы предыдущее, а последнее только несло бы его на своих плечах.

Постановка такой задачи, чтобы не остаться декларативной, требует необходимых уточнений. На мой взгляд, проблема состоит не только в том, чтобы, скажем, определить место современности в истории искусства, которое позволило бы ухватить верную историческую перспективу (для достижения этой цели специалисты предлагают шаг от прошлого дополнить шагом от настоящего). Полагаю, что какое бы здесь измерение не устанавливалось, в конце концов будет давать знать о себе одна и та же трудность: внешний подход к истории *с определенного временного* места неизбежно будет приводить к новой иллюзорности и субъективности. В связи с этим важно понять, что историческая точка, в которой все мы находимся сегодня — *случайна*.

Очевиден парадокс: если всю культуру нашей планеты мы будем сравнивать *с культурой другой планеты*, то, безусловно, для Земли найдется общее основание. Если же мы делаем попытку найти такое основание *внутри планеты*, то исследователь непроизвольно обезличивает индивидуальные образы отдельных культур, лишний раз подтверждая, что мыслить все эпохи с точки зрения неких сквозных логических и эстетических ценностей было бы большой натяжкой.

Именно по этой причине замысел О. Шпенглера — преодолеть ходячую банальную концепцию мировой истории с ее плоским рационалистическим оптимизмом, проследить модификации действительной почвы каждой культуры — привлек к его концепции столь длительное внимание. И вместе с тем О. Шпенглер уже, по мнению своих современников, оказался чистейшим *феноменалистом*. То есть его общий метод, пожалуй, можно оценить не как культурологию истории, а как *сравнительно-историческую морфологию*. Так или иначе, но его концепция обнаруживает единство только с позиции того временно́го места, той точки зрения, в *которой сейчас случайно находится человечество*. Преодолеть неизбежный субъективизм этой случайной точки возмож-

но, пожалуй, только совершенно изменив установку нашего сознания, которое оказалось бы способным подойти к истории с той внутренней стороны, в которой она действительно обнаруживала свой *объективный центр*. Такая посылка предполагает подход **к осмыслению истории с позиции ее сверхвременного единства.** Если такой подход удалось бы реализовать вполне, мы получили бы осмысленность истории не в форме нового иллюзорного представления, а в форме устремленности ее к сверхвременно́му смыслу и пронизанности ее единством этого объективного внутреннего смысла.

Отдавая дань коперниканскому перевороту в изучении культур О. Шпенглера, уже его выдающийся современник отстаивал эту мысль: «Настоящая чуткость к исторически-своеобразному, совершенно конкретному, настоящее живое знание достигается не релятивизмом, не блужданием в хаосе изменчивости и разрозненного многообразия, а проникновением *в абсолютное и вечное живое единство бытия и жизни,* из которого впервые становится понятной необходимость этого многообразия и этой изменчивости» [17, с. 39; курсив мой. — *О.К.*]. В первую очередь это относится к психологии людей прошлого, их сознанию и представлениям, которые традиционные исследования склонны были выносить за скобки, принимая за аксиому единство человеческой психики и ее историческую неизменность. На практике это приводило к тому, что психологию человека прошлого историк, не задумываясь, подменял своей собственной.

Историческая антропология попыталась преодолеть этот замкнутый круг. Психология людей изменчива, механизмы их мышления, восприятие ими окружающего мира, их неосознанные привычки и коллективные представления мало изучены в историческом срезе.

Идея жизни и бессмертия как вневременной стимул творчества

В чем же проявляется осуществление вечных, вневременных возможностей или интенций, предначертанных самой природой человека, драматическим разворачиванием целостного смысла человечества?

Полагаем, что исходным «атомом» построения концепции истории культуры и искусства могла бы стать первичная и сокровенная потребность человека — *потребность выжить, утвердить жизнь, стремиться к бессмертию*. Подобные догадки, при которых именно это отправное положение было бы центральным звеном в осмыслении истории культуры, уже выдвигались рядом отечественных и зарубежных ученых, но не получили достаточной разработки[(3)].

Культура как способ деятельности, воспроизводящий самого человека, и культура как извечная тяга к бессмертию — совмещение этих толкований в единое понятие культуры открывается не сразу.

«Убегая от смерти, не понимая ее, человек, борясь за существование, за свою жизнь, устремлялся к вечной жизни, к бессмертию. Он жизнь не выдержал бы без мысли о вечной жизни» [3, с. 117]. Вневременное понятие о вечности на земле является человеку в облике культурного постоянства, неизменности культурной формы. Я.Э. Голосовкер, посвятивший много труда обоснованию этой гипотезы, рассматривает *постоянство* как основополагающий принцип культуры. При господстве одной только «изменчивости» нет культуры, нет духовности. Культурное творчество в полную меру расцветает и достигает высот там, где сложилась целостная историческая общность, где она пронизана внутренним единством, задающим принцип, взаимную согласованность материальным и духовным формам творчества.

«Для человека высшая идея постоянства — бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, то есть духовное творчество. Утрата идеи бессмертия — признак падения и смерти культуры. Такое устремление к бессмертию в культуре и выражается как устремление к совершенству» [3, с. 125].

Однако в этом пункте концепции Я.Э. Голосовкера, при всей ее проницательности и интуиции, ощущается перевес романтического взгляда на культуру. Как превращенный инстинкт бессмертия, «человеку присущ инстинкт культуры. Инстинктивно в нем стремление, **побуд-к-культуре,** к ее созиданию», — утверждает ученый. И хотя тут же делается оговорка, отмечающая, что в культуре миру

(3) *См.*: Голосовкер *Я.Э.* Имагинативный абсолют // Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. С. 114–165; *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Вып. 1. Тарту, 1970. С. 3.

положительных символов противопоставлен мир негативных символов, столь же абсолютных, тем не менее исследователь остается на оптимистически-благодушной позиции: «В любой период истории у огромного большинства людей фактически как будто господствуют низшие инстинкты, но безудержность их проявления обуздывается морально. Мораль связана с высшим инстинктом» [3, с. 133, 136].

С позиций современного исторического опыта, полагаю, аксиоматика таких положений может быть подвергнута сомнению. Не только наблюдение поляризации явлений культуры в XX—XXI столетиях, но внимательное всматривание в противостоящие тенденции прошлых эпох свидетельствуют о том, что, развиваясь, разнообразные культурные явления утрачивают свою одноплановость, однокачественность, гомогенность, расходятся между собой на далекие дистанции. К таким образованиям, разошедшимся из «своего», начинает подстраиваться пришедшее из абсолютно «чужого» и т.д.

Все это не оставляет у современных исследователей сомнения в том, что культура может выступать как сокровищницей опыта, так и инспиратором злокозненных, губительных устремлений, породительницей зол и бед человечества [5, с. 205–207]. Поскольку в культуре отражен совокупный духовный опыт, она вбирает в себя все грани и противоречия этого опыта: разрушительные механизмы культуры не могут поэтому рассматриваться в виде «досадных недоразумений», «случайных исключений», а заложены, пожалуй, сами в инстинктивно-природных побуждениях человека, как и созидательные стремления[(4)].

Учитывая длительное рассмотрение культуры только со знаком «плюс», важно осмысление всей полноты разнородных процессов в культуре, различение в теории понятия «жизни» и «бытия», как это предпринято в последние десятилетия западной наукой. *Жизнь как условие человеческой деятельности не тождественна бытию*. Жизнь противопоставляет себя бытию, как движение — неподвижности, время — пространству, скрытое желание — явному выражению. Жизнь, вбирая в себя как творческие, так и разрушительные страсти человека, именно поэтому является одновременно основой и бытия, и небытия.

«*Жизнь убивает потому, что она живет*. Природа уже более не умеет быть доброй. О том, что жизнь неотделима от убийства, природа — от зла, а желания — от противоестественного, Маркиз де Сад возвестил еще XVIII веку, который от этой вести онемел, и новому веку, который упорно хотел обречь на безмолвие самого де Сада. Да простят мне эту дерзость (да и для кого это дерзость), но „120 дней“ были дивной бархатистой изнанкой „Лекций по сравнительной анатомии“ [Кювье. — О.К.]. Во всяком случае, Сад и Кювье — современники» [18, с. 63].

Об «инстинкте смерти», противостоящем «инстинкту культуры», о природных и социальных основах человеческой агрессивности написаны специальные исследования Э. Фромма «Разрушительное в человеке», Т. де Бюссе «Желание войны»[(5)] и ряд других.

Таким образом, созидательный человеческий «побуд-к-культуре», о котором пишет Я.Э. Голосовкер, нельзя признать всегда побеждающим.

В истории систематически складываются ситуации, когда конкретная социальность выступает в роли искажающей доминанты, воздействующей на человеческую природу в нежелательном направлении. Отсюда и преобладание всего того, что, казалось бы, разрушает культурную преемственность, отвергает мировой опыт культуры, взрывает традицию и иронизирует над ней.

Сколь бы ни была общезначима, плодотворна обретенная в истории культурная форма, сколь долго ни подчиняла бы себе действительность, рано или поздно ей приходит конец. Рассыпаются основополагающие коды любой культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее ценностями, иерархиями ее практик. Сбрасываются лингвистические, перцептивные, практические координаты, организовавшие целостность культурной общности, и все то, что было накоплено человечеством в предшествующей деятельности,

(4) Подробнее об этом см.: Антропология искусства: Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: ИНДРИК, 2017.

(5) Fromm E. Anatomy of Human Destructiveness. N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1973; Beauce Th., de. Le Desir de Guerre. Paris: Hachette, 1981.

оказывается, по меткому выражению М. Фуко, «перед лицом грубого бытия порядка».

Именно это *«грубое бытие»,* сбрасывающее камуфляж, властно диктующее свою волю в переходные исторические эпохи, есть наиболее основополагающая, прочная и архаичная область, всегда более «истинная», чем теория, пытающаяся дать ей истинную форму. Оно выступает тем основанием, которое в зависимости от своей сущности дает новую направленность действию культурной рефлексии.

То, в каких измерениях новый тип рефлексии сможет осуществить анализ и самоанализ новой действительности, «грубого бытия порядка», каким явится новый кодифицированный взгляд на вещи — все это будет обнаруживать непрерывность или раздробленность связей с предшествующей культурой, постепенность или дискретность исторической эволюции. Одним словом, «там, где одна мысль предвидит конец истории, другая возвещает бесконечность жизни» [18, с. 365].

Как применительно к теории художественного процесса можно осмыслить это движение? Обращенные к искусству понятия «бессмертие», «постоянство» обнаруживают себя в *определенности сложившейся художественной формы.* Устоявшаяся художественная форма — станковой картины, симфонии, романа, драмы — это всегда ограничение, качественно-смысловая определенность способов выражения, найденных той или иной эпохой. Форма ограничивает временну́ю текучесть предмета искусства устойчивой качественной связью его элементов и отношений. Именно в силу достигнутой ею своеобразной целостности в художественном удвоении исторической действительности художественная форма обнаруживает в истории культуры чрезвычайную глубину смысла.

Вот почему так трудно культурологам нащупать всеохватывающее единство, переплетающееся «силовое поле» любого типа культуры, дать ответ на вопрос, какой исторический тип социальности стоит ближе или дальше по отношению ко всеобщей логике культуры — ведь для этого необходимо установить корреляцию между *образом мира* и *образом человека.*

И вот почему так относительно легко, органично, естественно эту корреляцию выполняет искусство: ведь целостная художественная форма есть *сама жизнь*, в ней тесно спаяны и переплетены в единое целое *и образ мира, и образ человека.* Одно предстает через другое:

выразительность достигнутой художественной формы как особый художественно-исторический тип целостности есть одновременно жизнь и метафизика жизни, как она понимается в данную эпоху. *Искусство созерцает мир непосредственно, воплощая его в образы, в коих усматривает его смысл*. Человек, владеющий языком искусства, способен уловить эту культурную доминанту уже в самом произведении искусства и тем более в художественной панораме эпохи.

Историческая антропология, интеллектуальная история, психоистория, совместно с «высокими» культурно-историческими концептами, полагаю, и призваны осуществить подобный художественно-культурный синтез, базируя его на антропном основании, на способности истолкования сути, природы, модификации человека, которое развертывает в своих образах живая история искусств. Необходимо совсем немногое: культурологам иметь художественный вкус и быть тонкими в интерпретации человеческого содержания образов искусства. Искусствоведам же весьма помогла бы аналитическая ориентация, способность мыслить масштабно, истолковывать отдельные художественные события в масштабе истории культуры.

Аналитическое, теоретическое искусствознание, столь бурно расцветшее в последнее столетие, как ни одна область духовного творчества, помогла и культурологии, и философии, и психологии получить неоценимые стимулы для своих наук. Я имею в виду ставшие уже классическими труды Генриха Вельфлина, Хосе Ортеги-и-Гассета, Антонена Арто, Алоиса Ригля, Макса Дворжак, Эрвина Панофского, Арнольда Хаузера, Ганса Зедльмайра, Эрнста Гомбриха, Этьена Жильсона и многих других.

Как уже упоминалось, современная теория истории культуры избегает пользоваться понятием «развитие». Налицо становится иное понимание культурной истории, когда неясные сочетания разошедшихся на разные дистанции сложно переплетенных и дифференцированных явлений свидетельствуют о нетождественности хронологического измерения смысловому. Когда миграция «своих» и «чужих» культурных явлений приводит к внутреннему росту совсем неожиданных феноменов и т.д. Вся эта сложность, гетерогенность современной культуры, «одновременность исторического», которой так перегружены XX и XXI века, безусловно, заставляет еще больше раскачиваться маятник как созидательных, так и разрушительных

тенденций культуры, без поляризации и сложной взаимозависимости которых, по-видимому, не осуществимо ее движение, ее жизнь. Однако, несмотря на чудовищную искривленность гуманистических смыслов культуры в нашем столетии, мы, тем не менее, можем констатировать, что *жизнь, оказываясь на краю гибели, защищает себя.*

А если это так, то это означает, что жизнь на каждом новом витке культуры обретает новые способы самоорганизации и самосохранения через сложную сопряженность противоречивых явлений культуры. «Культура — это путь от замкнутого единства через развитое многообразие к развитому единству», — так пытались описать этот путь в начале XX века [6, с. 3].

В XXI столетии, как и в предыдущие, искусство существует постольку, поскольку среди невообразимого множества противостоящих явлений оно продолжает удваивать духовный мир, не зеркально, но сообщая ему некую *художественную доминанту* (или же своеобразную целостность). Художественная целостность — весьма сложное понятие, *включающее теоретическое и художественное пространство смысла; сказанное и недосказанное, конгломерат действительного, интуитивного, предощущаемого*. Художественная целостность — это переплетение художественного и культурного менталитетов. То есть некая доминанта, вдруг рожденная в истории творчества. А история ментальностей — это фактически и есть историческая антропология. В этом пункте *связываются воедино история искусств с историей культуры.* Рождается плодотворное взаимодействие историков искусства с культурологами, с этнологами, психологами и лингвистами.

Учитывая исторически ширящийся фонд культуры, достижение такой ментально-художественной целостности, возможно, дается искусству все труднее и труднее. Однако в том, каким способом искусство все же справляется с этой задачей, реализуя свое интенсивное волевое напряжение, прочитываются важнейшие художественные и общекультурные смыслы нашего времени.

Модели мира и человека прошлых эпох остались в тех формах художественных целостностей, которые оставило после себя художественное творчество соответствующих веков. «Отпочкование» художественных целостностей, как исторически ощущаемых эталонов вечности и бессмертия, культурного самосознания человека исторического — трудный, но и одновременно естественный итог творчества любой эпохи. Выявить эти художественные целостности и прочертить связи между ними на материале новейших практик искусства пока невозможно: современность слишком спутана, осколочна, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно; в состязательность художественных поисков еще включено много случайного и преходящего.

Задача поэтому состоит в том, чтобы обрести способы сопоставления уже сложившихся исторических художественных целостностей, выработать корректные критерии такого сопоставления. Если удастся установить такого рода взаимосвязь между самыми разнообразными, далеко отстоящими друг от друга художественными эпохами — удастся *конституировать саму «идею» истории искусств,* которая предстанет в новом, возможно, самом неожиданном свете.

Без проведения такой кропотливой, долговременной работы невозможно приблизиться к написанию всеобщей *синтетической истории искусства*, — величайшей задаче современного искусствознания [14].

Последовательное решение этой задачи не через сопоставительный анализ художественных эпох по признакам «истории идей», «тематически-сюжетных» перетеканий, либо языково-лексических заимствований и оппозиций (хотя и такие частные исследования, безусловно, нужны), а через выявление своеобразных *качественных принципов, «цементирующих» тот или иной тип художественной целостности*, способно подготовить почву для исторической и культурной атрибуции искусства под углом его всеобщей истории.

Современная художественная практика и новые проблемы историка искусств

Как уже было отмечено, тексты, созданные в традиции антропологической истории, убеждают в том, что в последние десятилетия прошлого века это исследовательское поле аккумулировало значительную часть новых идей, появившихся в гуманитарном знании. Это междисциплинарные исследования, в которых совмещались аналитика *истории повседневности, истории ментальностей, интеллектуальная история, социальная история, гендерная история, этноистория* и т.п.

В наши дни является распространенным мнение о том, что историческая культурология и антропология — это «продукт» преимущественно французской исторической мысли, однако, на мой взгляд, это является упрощением. Действительно, основателем исторической антропологии, как и *интеллектуальной истории*, по праву считается Марк Блок. Взаимодействие исторической культурологии и антропологии формировалось в качестве особого исследовательского полюса в течение длительного времени. Интерес к человеческому содержанию истории проявляли уже просветители и романтики, но особенно он усилился с конца XIX века.

Поэтому вряд ли верно понимать культурно-антропологическую историю лишь как результат взаимовлияния или синтеза эмпирической истории культуры и антропологии. Историческая антропология — это фактически *закономерное завершение эволюции истории ментальностей*. Подобно этому, антропология искусства — сложное междисциплинарное исследовательское направление, одновременно искусствоведчески ориентированное и культурологически фундированное.

Из всего этого следует, что историческая культурология — это важная составляющая современного исторического знания, отличающаяся от этнологии-этнографии. Свидетельство тому десятки новаторских исследований, очень разнородных по предмету, методам, исследовательским стратегиям, процедурам. Их авторы сегодня — признанные мэтры культурологической и исторической науки. Это Йохан Хейзинга, Марк Блок, Люсьен Февр, Жорж Лефевр, Норбер Эльяс, Филипп Ариес, Жорж Дюби, Эммануэль Ле Руа Ладюри, Жак Ле Гофф, Жак Делюмо, Натали Земон Дэвис, Роберт Дарнтон, Карло Гинзбург, Жак Ревель, Эдвард Палмер Томпсон, Морис Огюлон, Ален Корбен, Лев Платонович Карсавин, Арон Яковлевич Гуревич, Юрий Львович Бессмертный, Павел Юрьевич Уваров, Лорина Петровна Репина, Зинаида Алексеевна Чеканцева и другие.

Все названные мыслители отмечали рост гетерогенного сознания в современном мире. Из этого следует, что *ризоматическое художественное сознание* — одновременное сосуществование параллельных ориентиров, при котором ни один не является доминирующим — зародилось уже в Новое время. Культурные основания, дававшие жизнь большим стилям в искусстве, утрачены. При всей калейдоскопичности ризоматическое сознание в искусстве и в культуре взяло на себя функцию формирования новой картины мира. В этом отношении ризоматическое сознание демонстрировало не только крах опор, но и потенцировало поиск оснований в малых мирах, послужило развертыванию, обещанию целого спектра возможностей. Возникло сосуществование разных художественных миров, каждый из которых правомерен, и каждый из которых культивирует собственную модель человека, по-своему обоснованную.

Такие, к примеру, нонклассики, как прерафаэлиты, ищут опоры в девственном царстве позднего Средневековья, акцентируя «неземные, загадочные, экстатические состояния». Однако на деле внимательный зритель видит, что плод творчества и Г. Россетти, и Д. Миллеса — это *сакральные сюжеты, написанные десакрализованным сознанием.* Прерафаэлиты удерживались каким-то образом на пограничье высокого эстетического вкуса и желания производить массовый эффект. Оттого их «новая чувственность» — иногда с привкусом глянца, а их новая живописность порой переходит в самодовлеющую декоративность.

Другие нонклассики транспонируют жизнь в царство игры: так, картины импрессионистов радуют глаз бесцельной игрой со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов», как и опыт живописи в «рассказывании историй» с этих творческих позиций кажутся занятием сомнительным. За этим — тоже есть истина.

Третьи — О. Домье и Г. Курбе — апологеты реализма, жизненной прозы, порой даже утрированной, порой гротескно-эротичной. Но и такое прочтение мира — правомерно, убедительно, несет свою правду. Или же столь авторитетный сегодня их современник П. Сезанн: вещественность картин П. Сезанна — это первозданное бытие. Картины П. Сезанна наполнены созерцанием в самом высоком смысле слова. Но это — не созерцательный покой художественной иллюзии предшествующих классиков. Станковизм П. Сезанна с его сосредоточенным желанием представить «истину в живописи» перенапряжен, это особое претворение пантеистического чувства предметного мира, нащупывание его надличностных, объективных оснований.

Все перечисленные опыты по-своему равновелики. Можно даже утверждать, что поиски новой художественной лексики на рубеже XIX—XX веков по-прежнему происходили на фоне пиетета перед идеей *творчества как приращения бытия*. Но здесь уже — многовекторный

поиск, отражающий весь мыслимый спектр интересов самого человека. Теперь уже никто не претендует на истину в последней инстанции. Кончилось время так называемой «*обязывающей эстетики*». Художнику отныне присуще чувство, что он сам гораздо больше знает о человеке, чем все представители «выводного знания» — ученые и философы.

Такого рода ситуация «культурной робинзонады» длится и по сей день. Непрерывное, десятилетие к десятилетию, наслоение художественных практик явилось причиной того, что уровень энтропийности (избыточности) элементов художественного языка стал резко возрастать. Состояние культурной избыточности и многогранности, с одной стороны, — это, безусловно, условие обеспечения свободы современного человека. Каждый находит свое, сам производит селекцию, прислоняется к любимому художественному течению или же множит свои пристрастия, избирает состояние «плавающей идентификации».

Так или иначе, избыточность, одновременность, симультанность художественных жестов, языковых приемов активно способствуют развитию гибкости нашей психики, нашего мышления. Разнообразие художественных композиций, парадоксальные связи, непрямые логические ходы, смещения, соседства — все это мощный потенциал *самопревышения,* который дарит человеку художественное воображение. С другой стороны, уровень культурной избыточности — это и шквал скорых поделок, претендующих на звание искусства, произведений на потребу публики, что грозит опасностью затопления высокого — усредненным, провинциальным, доморощенным.

Во всех культурных эпохах, усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек обретает возможность *проигрывать для себя новые модели сущего и его связей,* по-новому оценивать роль детали, фрагмента, схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом — обратное креативное влияние художественных поисков неклассического искусства[(6)].

Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной и непонятной живописной картины, незнакомого компо-

(6) Об этом см.: Кривцун О.А. Неклассическое искусство: антропологические аспекты // Человек. 2020. № 4. С. 185–210.

зиционного пространства тренирует способности гештальта — то есть схватывания в единую структуру первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке — когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ей голосами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и расширяет способности воображения человека. Развивает его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного сознания. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на видение *ацентричного мира.* При этом гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, надламывая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», укорененную в привычных языковых формулах, новое творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в непростые приемы осмысления сущего.

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности — совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы коллажа, соединения образов и аллегорий разных эпох, — отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Г. Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, высказал такое наблюдение: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний — размазывал на четыре строфы». То же самое происходит и в модификации изобразительных форм: насыщенность пластической памяти человечества побуждает авторов к особому лаконизму. Все это — фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое*. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии. И когда мы говорим о таких новейших языках искусства, как бриколаж, открытая форма, «пейзажное видение», дословность, мультирецепция, симультанность — то оцениваем эти способы выразительности как важные художественные эквиваленты

уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть видим в них новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

***

Стилевые шаги современного художника — упруги, резки, динамичны, не раз выступали прогностическим «броском в будущее», предвосхищая грядущие человеческие состояния. Отсюда и тщетность деления современного искусства на «правильное» и «неправильное»; что связано со стремительной модификацией эстетического, расширением спектра выразительных возможностей визуального, вербального, музыкального языков. По сути дела, *сама природа художественного творчества выталкивает художника в такие сферы, приблизиться к которым иначе* (вне найденного им языка искусства) *он был бы не в состоянии*, независимо от степени душевной и интеллектуальной концентрации, на которую он способен вне творчества. Таким образом, «наличное бытие» и «заброшенность-в-мир», маркирующая роль «страха», «тревоги», ощущение человеком своей смертности, вносящее глубинные деформации в рефлексирующее сознание, — это все факторы, не отягощающие роль и предназначение искусства, а заданная, то есть сегодня — *естественная среда его существования в современном мире,* ждущая адекватной аналитики, междисциплинарных исследований искусствознания[7].

Подытоживая сказанное, выскажу вывод: одно из главных достижений «новой истории искусства», вырастающей в наши дни и опирающейся на открытия исторической антропологии, истории ментальностей в XX—XXI веках — это многообещающее *расширенное истолкование «территории искусства»*. В этой трансформации исторического знания трудно переоценить роль междисциплинарных связей истории искусства и других наук о человеке, которые усложнялись на протяжении всего прошлого века.

(7) Это подтверждает и мысль Р. Шартье о том, что история ментальностей «перестала быть формой практического исторического исследования», ее вобрала в себя новая культурная история (Шартье Р. Post scriptum, или Двадцать лет спустя // Новое литературное обозрение. 2004. № 2 (66). С. 48–54).

Список литературы:

1 *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1959. 440 с.

2 *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 703 с.

3 *Голосовкер Я.Э.* Имагинативный абсолют // Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. С. 114–165.

4 *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 320 с.

5 *Денисов В.В.* Творческие и деструктивные механизмы культуры // Философия и культура. М., 1987. С. 195–216.

6 *Зиммель Г.* Понятие и трагедия культуры // Зиммель Г. Логос. Кн. 2. М.: Тип. Тов-ва А.А. Левенсон, 1911. С. 1–25.

7 *Каррьер М.* Искусство в связи с общим развитием культуры. Т. 1. М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1870. X, 445 с.

8 *Кон И.С.* История в системе общественных наук // Философия и методология истории: Сборник статей / Под общ. ред. И.С. Кона. М.: Прогресс, 1977. С. 5–36.

9 *Куглер Ф.Т.* Руководство к истории искусства. Т. 1. М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1869. XVI, 610 с.

10 *Липперт Ю.* История культуры. СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1904. 404 с.

11 *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Т. 46. Ч. 1. М.: Издательство политической литературы, 1968. 317 с.

12 *Межуев В.М.* Культура как объект познания // Проблемы философии культуры: Опыт историко-материалистического анализа / Ред. В.Ж. Келле. М.: Мысль, 1984. С. 45–81.

13 *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М.: Наука, 1989. 230 с.

14 *Прокофьев В.Н.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса // Критерии и суждения в искусствознании: Сборник статей / Сост. Ю.М. Овсянников. М.: Советский художник, 1986. С. 314–343.

15 *Риккерт Г.* Философия истории. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1908. 169 с.

16 *Федоров-Давыдов А.А.* Марксистская история изобразительных искусств: Методологические и историографические очерки. Иваново-Вознесенск: Основа, 1925. 194 с.

17 *Франк С.Л.* Кризис западной культуры // Освальд Шпенглер и «Закат Европы»: Сборник статей. М.: Берег, 1922. С. 34–54.

18 *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 408 с.

19 *Шпет Г.* История как проблема логики. М.: Тов-во тип. А.И. Мамонтова, 1916. VII, 476 с.

References:

1 Hegel G.W.F. *Fenomenologiya duha* [Phenomenology of Spirit]. Moscow, Izdatel'stvo social'no-ekonomicheskoj literatury Publ., 1959. 440 p. (In Russ.)

2 Gerder I.G. *Idei k filosofii istorii chelovechestva* [Ideas for the Philosophy of Human History]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 703 p. (In Russ.)

3 Golosovker YA.E. Imaginativnyj absolyut [The Imaginative Absolute]. Golosovker YA.E. *Logika mifa* [The Logic of Myth]. Moscow, Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva "Nauka" Publ., 1987, pp. 114–165. (In Russ.)

4 Gurevich A.YA. *Kategorii srednevekovoj kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 320 p. (In Russ.)

5 Denisov V.V. Tvorcheskie i destruktivnye mekhanizmy kul'tury [The Creative and Destructive Mechanisms of Culture]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. Moscow, 1987, pp. 195–216. (In Russ.)

6 Zimmel' G. Ponyatie i tragediya kul'tury [Concept and Tragedy of Culture]. Zimmel' G. *Logos*. Vol. 2. Moscow, Tipografiya Tov-va A.A. Levenson Publ., 1911, pp. 1–25. (In Russ.)

7 Karr'er M. *Iskusstvo v svyazi s obshchim razvitiem kul'tury* [The Art in Connection with the General Evolution of Culture]. Vol. 1. Moscow, Izd. K.T. Soldatenkova Publ., 1870. X, 445 p. (In Russ.)

8 Kon I.S. Istoriya v sisteme obshchestvennyh nauk [The History in the System of Social Sciences]. *Filosofiya i metodologiya istorii* [Philosophy and Methodology of History], edited by I.S. Kon. Moscow, Progress Publ., 1977, pp. 5–36. (In Russ.)

9 Kugler F.T. *Rukovodstvo k istorii iskusstva* [Guidance to the Art History]. Vol. 1. Moscow, Izd. K.T. Soldatenkova Publ., 1869. XVI, 610 p. (In Russ.)

10 Lippert YU. *Istoriya kul'tury* [The History of Culture]. St. Petersburg, Izdanie F. Pavlenkova Publ., 1904. 404 p. (In Russ.)

11 Marks K., Engel's F. *Sochineniya* [Works]. Vol. 46, part 1. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoj literatury Publ., 1968. 317 p. (In Russ.)

12 Mezhuev V.M. Kul'tura kak ob''ekt poznaniya [The Culture as the Object of Cognition] *Problemy filosofii kul'tury: Opyt istoriko-materialisticheskogo analiza* [The Problems of the Philosophy of Culture: Experience of the Historical-Materialistic Analysis], edited by V.Zh. Kelle. Moscow, Mysl' Publ., 1984, pp. 45–81. (In Russ.)

13 Mihajlov A.V. *Problemy istoricheskoj poetiki v istorii nemeckoj kul'tury: Ocherki iz istorii filologicheskoj nauki* [The Problems of the Historical Poetics in the History of German Culture: Essays from the History of Philological Science]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 230 p. (In Russ.)

14 Prokof'ev V.N. Hudozhestvennaya kritika, istotiya iskusstva, teoriya obshchego hudozhestvennogo processa [The Art Criticism, the Art History, the General Artistic Process Theory]. *Kriterii i suzhdeniya v iskusstvoznanii* [Criteria and Comments in the Art History]. Digest of Articles, compiler Y.M. Ovsyannikov. Moscow, Sovetskiy hudozhnik Publ., 1986, pp. 314–343. (In Russ.)

15 Rikkert G. *Filosofiya istorii* [The Philosophy of History]. St. Petersburg, Tipografiya tovarishchestva "Obshchestvennaya pol'za" Publ., 1908. 169 p. (In Russ.)

16 Fedorov-Davydov A.A. *Marksistskaya istoriya izobrazitel'nyh iskusstv: Metodologicheskie i istoriograficheskie ocherki* [The Marxist History of Arts: Methodological and Historiographic Essays]. Ivanovo-Voznesensk, Osnova Publ., 1925. 194 p. (In Russ.)

17 Frank S. Krizis zapadnoj kul'tury [The Crisis of Western Culture]. *Osvald Shpengler i "Zakat Evropy"* [Oswald Spengler and "The Sunset of Europe"] Digest of Essays. Moscow, Bereg Publ., 1922, pp. 34–54.

18 Foucault M. *Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnyh nauk* [Words and Things. Archeology of Humanitarian Sciences]. Moscow, Progress Publ., 1977. 408 p. (In Russ.)

19 SHpet G. *Istoriya kak problema logiki* [The History as the Problem of Logics]. Moscow, Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova Publ., 1916. VII, 476 p. (In Russ.)

УДК 130.3
ББК 87.1

Табунова Надежда Андреевна
Аспирант Государственного института искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9807-714X
michael_10@mail.ru
Ключевые слова: ментальность, жизненный мир, школа «Анналов», Просвещение.

Табунова Надежда Андреевна

Искусство и ментальность. Из истории культуры Нового времени

В статье формулируется проблема ментальности как медиатора эпохи, позволяющего составить представление об умонастроениях в интеллектуальной жизни Нового времени. В размышлении над подходами школы «Анналов» разрабатывается вопрос терминологической неоднозначности, сохраняющейся в исследованиях на сегодняшний день. Через разграничение понятий «ментальность» и «менталитет» автор определяет подходы к изучению наследия прошлого. Проведено структурирование факторов, влияющих на смещение ментальных воззрений эпохи, что позволяет выявить изменения во внутренней жизни человека. Восприятие жизни и отношение к собственной смертности в Новое время выступают в качестве особого измерения, исследовательского инструментария, посредством которого конкретизируются сдвиги в когнитивных процессах XVIII—XIX веков.

Tabunova Nadezda A.
Graduate student, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9807-714X
michael_10@mail.ru
Keywords: mentality, life world, Annales School, Enlightenment.

Tabunova Nadezda A.

Art and Mentality. From the History of Modern Culture

The problem of mentality as a mediator of the period which allows you to get an idea of the mindset in the modern intellectual life is considered in the article. The problem of terminology the ambiguity of attitude to which remains today is being developed in reflection on the approaches of the Annales School. The author defines an approach to studying the heritage of the past through the distinction between the concepts of “mentality” and “attitude of mind”. Structuring of factors affecting the shift of mental views of the era allows to identify changes in the human inner life. The perception of life and attitudes towards one’s own mortality in the New Age act as a research toolbox, which concretizes shifts in the cognitive processes of the 18th—19th centuries.

1. Феномен менталитета: дискуссии и кристаллизация понятия

Заложенное историко-антропологической школой «Анналов» изучение ментальностей вдохновляет исследователей по сей день, пусть и не без оговорок. Р. Шартье высказывал мнение, что сам термин «histoure des mentalites» при переводе на иные языки превращается в неуклюжую конструкцию, порождающую больше вопросов, чем ответов, как это нередко случается в гуманитарных науках [19, с. 17–47]. Сложности перевода безусловно затрудняют понимание и порождают дополнительные смыслы.

Сформулированное Л. Февром и М. Блоком понятие ментальностей вмещает в себя и умонастроения времени, и коллективные представления о мире, и когнитивные установки. «Ментальность» школы «Анналов» спорит с идентичным термином у Леви-Брюля, который использовал его как способ обозначения примитивного мышления первобытных человеческих сообществ, чьи коллективные установки выполняли доминирующую функцию в формировании сознания, в отличие от образа мысли образованного человека. Фернан Бродель в своем невероятном по охвату труду о мире средиземноморья разворачивает перспективу мира через геоисторию и экономику, а «третья волна» последователей нового исторического подхода в лице Ле Гоффа, Дюби, Вовеля стремилась гуманизировать подход к изучению ментальностей, а также сколь возможно упорядочить терминологические рамки.

Отсутствие четких рамок у понятия ментальности является не только ее уязвимостью перед критическими замечаниями в отсутствии однозначности, но и преимуществом, поскольку обеспечивает ментальности методологическую пластичность. Однако уместно будет упомянуть разногласия в вопросе замещения термином «менталитет» термина «ментальность» и наоборот, поскольку существует дуальное отношение к вопросу их относительной тождественности. Несовпадение мнений в трактовке терминов сохраняется и сегодня, что видно в подходах Б.С. Гершунского [4], И.Г. Дубова, В.В. Колесова, В.П. Макаренко, Д. Филда, где ментальность и менталитет выступают как взаимозаменяемые значения. Им можно противопоставить работы Л.Н. Пушкарева [15], Е.А. Ануфриева [1, с. 21–24], А.Ф. Грязнова [8], у которых эти термины наделены самодостаточностью.

Дюби характеризовал ментальность как систему в движении, как «систему образов, представлений, которые в разных группах и стратах, составляющих общественную формацию, сочетаются по-разному, но всегда лежат в основе человеческих представлений о мире», что становится объектом истории. Ф. Селлин трактует ментальность как систему, позволяющую коллективному разуму объяснять действительность [5, с. 58–64].

Ввиду того что к ментальности логично отнести все многообразие коллективных воззрений, во избежание тотального размывания картины следует выделять центры тяжести, вокруг которых расходятся диалектические смыслы, подобно кругам на воде от брошенного камня. Подобными ориентирами могут выступать личностное представление о человеке и его представление о группе [20, с. 49–53]. Ведь человек ищет ответ на вопрос о собственном предназначении, а группа способна подтолкнуть его на пути к этому познанию как наличием единомышленников (не в споре рождается истина, но в диалоге), так и их отсутствием, тем самым вынуждая человека противопоставлять себя другим, очерчивая абрис своей индивидуальности.

Одни исследования отмечают изменчивость менталитета даже в рамках жизни одного человека, а также невозможность его отрефлексировать самим реципиентом (на этом настаивал Франтишек Граус [24, p. 9–48]), что превращает менталитет в категорию, которую можно сформулировать только посредством сравнения «извне», отмечая противоречия в реакциях и привычках людей, существующих в культурной среде, отличной от нашей. С другой стороны, менталитет в самой своей сути является выражением «самопонимания групп», их самоидентификации, а посему даже в случае противопоставления аскезы единичного замкнутого отшельника бурному духу пирующей толпы речь будет идти о менталитете отшельников как группы людей, объединенных идеей ухода от мира, добровольного одиночества [13]. В случае наделения менталитета функцией предшествования личному сознанию человека выявляется проблема поиска весомых предпосылок для ограничения специфической группы, менталитет которой следует определить.

Эта необходимость определения референтной группы высвечивает подход, которым определяется терминология проводимого исследования. Перемычкой между «ментальностью» и «менталитетом» для автора остается *их растворение в сфере коллективного сознания, психологии этноса,* но разделяющим элементом становится национальная составляющая. Ментальность своим нитеобразным присутствием способна пронзить размышления людей на разных континентах единым импульсом, тогда как их менталитет потребует от них определенной деятельной реакции, которая может быть противоположна реакции второго носителя тех же идей. Таким образом, на взгляд автора, понятие «ментальность» точнее использовать в контексте темперамента, мироощущения и способа деятельности эпохи, а понятие «менталитет» — как мировоззренческую систему, близкую давно используемому в отечественной науке понятию «картина мира».

Уместно будет уточнить, что ментальность в отличие от коллективного сознания представляет собой более глубинный пласт того незримого рельефа, срез которого человек может наблюдать лишь обратившись умозрительно в прошлое. *Ментальность, переживаемая посредством ощущений, интегрирует в себя всю бессознательную психическую работу социума,* благодаря чему способна вызывать схожие реакции на идентичный раздражитель у широких групп населения, объединенных по самым различным признакам — от национальных до иерархических. Ментальность способна сохранять определенную *обособленность* от насильственной идеолого-политической пропаганды, стремящейся за ограниченный период преобразовать то, что закладывалось и развивалось на протяжении столетий, что может говорить о непрерывности процесса ментального движения внутри истории. Подобно связующему составу, она стыкует эпохи друг с другом.

Стремление человека одной эпохи «заглянуть» в мышление тех, кто давно истлел во мраке, может дополнительно стимулироваться любознательным желанием увидеть в ушедших веках часть своей современности, добавить ей осмысленности, лишить себя страха первопроходца, пробирающегося неизвестными землями. Упрочнение себя в мире через поиск отражений в истории — лишь дополнительный довод ступить на тот широкий путь, что проложила школа «Анналов». А.Я. Гуревич отмечал неоднозначную тенденцию, воздействию которой поддавались предшественники и современники Л. Февра и против которой сам Л. Февр активно выступал — это убежденность в неизменности человеческой сущности, что какие бы ни были времена — человек остается человеком, и его можно изучать через оптику современного человека [9].

Согласно Л. Февру, прежде чем увидеть свое отражение в зеркале прошлого, следует задаться вопросом: способствовали обстоятельства прошлых лет формированию тех умонастроений, что исследователь тщится увидеть? Соблазн усмотреть в веках собственный облик так велик, что необходимо прилагать усилия, дабы его избежать. «Из самолюбия и тщеславия мы по-прежнему относимся с уважением ко всей нашей литературе, но на деле *вкус наш одобряет лишь ту ее часть, что более или менее согласуется с нашими новыми идеями*», писал Пьер Симон Балланш [3, с. 70–93] (курсив мой. — *Н.Т.*).

Возможно, устремление к обнаружению идентичных интеллектуальных поветрий современности в умонастроениях прошлого позволяет нагляднее проникнуть под панцирь официальной истории, когда они обнаруживаются в сфере невербального, невысказанного, в сфере искусства. Когда современный зритель стоит перед горизонтами Каспара Фридриха и отворяет свое сердце тоске, свету и экстазу, подобным тем, что мог испытать стоящий на его месте столетие назад.

Важной чертой ментальности является *неосознанность идей,* циркулирующих в ней. Не замкнутые в себе идеи, не до конца отрефлексированные, не насажденные складным осмыслением философов, а инстинктивно воспринятые вследствие комплексного влияния «духа времени». «Идеи на уровне ментальности — это не порожденные индивидуальным сознанием завершенные в себе духовные концепции, а восприятие такого рода идей определенной социальной средой, восприятие, которое их бессознательно и бесконтрольно видоизменяет, искажает и упрощает» [10, с. 115], как охарактеризовал их природу А.Я. Гуревич. Мысли, взвешенные не индивидуальным разумом, а воспринятые через коллективное восприятие в своей необработанной повседневной форме. О циркулировании ментальных систем в ячейках бессознательных структур писали Ф. Арьес, Ж. Дюби, а также Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Р. Мандру отмечали слепоту коллективных механизмов психики, что складываются под воздействием социокультурной среды. Существуют ли идеи в отрыве от людей,

которые их исповедуют, риторически вопрошает Люсьен Февр, тут же отмечая, что идеи — это «всего лишь одна из составных частей того умственного багажа, слагающегося из впечатлений, воспоминаний, чтений и бесед, который носит с собой каждый из нас» [17].

2. Культура, установки коллективного сознания как составляющие жизненного мира человека Нового времени

Широкий географический разброс идей, циркулировавших в интеллектуальной среде культуры Нового времени XVIII—XIX веков, а также многообразие подходов к изучению человеческой сущности не должны отвлекать от ключевых аспектов, которые служат ориентиром в изучении ментальной составляющей эпохи.

Этими «начальными координатами» можно назвать диалектическое взаимодействие общего с национальным, а также общего с индивидуальным. Если в первом случае речь идет о поправке неких усредненных общепринятых идей эпохи на национальную специфику, то во втором отражается индивидуальный пример усвоения интеллектуального продукта эпохи в пытливом сознании индивида. Формулирование усредненных постулатов предсказуемо требует предметного изучения наследия представителей интеллектуального течения для определения идей, созвучных друг другу вне зависимости от национальной специфики. Имеются в виду *размышления эпохи над «естественностью» человека и его жизнью, что привели к формулированию постулатов естественного права, естественной религии, естественных экономических отношений*. Этот тезис необходимо особо выделить.

Подробное изучение тождеств и различий в философской системе определенного представителя интеллектуального движения XVIII—XIX веков, его отношение к официальной и маргинальной культуре выступает важным подспорьем в изучении его индивидуальности, насколько способен один человек познать мышление другого. Однако в случае изучения «жизненного мира» эпохи, в котором развивается интеллектуальная мысль человека, столь индивидуальный подход может привести к излишне точечной, ограниченной картине, как ограничивается пространственная панорама линзами подзорной трубы до четкой, но предельно малой предметности. Таким образом, при изучении портрета эпохи перед исследователем встает необходимость с сожалением пренебрегать определенной долей индивидуального в пользу общего, чтобы не соблазниться возможностью распространить частные воззрения на все интеллектуальное поле эпохи. Наблюдение за созданием усредненных представлений о мире, пускай противоречивых по своей сути и идеологически конфликтующих между собой, но обобщенных и объединенных выбранным для исследования временем, их формулирование и структуризация — необходимый этап на пути к достижению цели данного исследования.

Как известно, упорядочивание представлений о мире в эпоху Возрождения происходило посредством взаимообогащения интеллектуальной элиты, что бороздила мир из собственного ученого кабинета лишь посредством ментальных карт, а также способов мышления и способов деятельности таких представителей иных сословий, как *купцы, ремесленники и мореплаватели.* Они наравне со всеми были захвачены ширящейся перспективой мира, который простерся, словно соразмерный человеку, на плоскости графических изображений, горизонт подчинился секстанту, и ныне человек волен править миром, поскольку способен его рассчитать. Подготовленная почва простерлась перед мыслителями Просвещения — необходимость интерпретации изложенных предыдущими эпохами идей, их критика или подтверждение питали бурное течение мысли Нового времени.

***

Стефан Цвейг писал, что рассвет французского Просвещения на раннем его этапе Париж встретил алчным интересом к алхимикам и шарлатанам. *Научное обоснование окружающих процессов, десакрализация религиозных таинств, рациональный подход к существованию для одних становится жизненным ориентиром.* Эпоха ставит людей перед вопросами, поиск ответов на которые требует интенсивной интеллектуальной работы. Конечно, подчиняясь своему нежеланию вторгаться в научную сферу, человек может устремиться к поиску ответов и в лоно магического мышления, увлечься маргинальными религиозными сектами, переносить свое стремление верить с Бога на

иные трактовки некоего «высшего Разума», интроспектировать свой опыт, наделяя его той сакральностью, что отнята наукой.

Замечу, что постулирование *разумности человека как основания его человечности* в эпоху Просвещения не смогло стать абсолютным наполнением для сквозящей в сознании метафизической бездны, что вынуждает человека из века в век задавать вопрос: «зачем человек?». Возможно, эта неспособность кроется в отсутствии дотошного объяснения: разум для просветителей это данность, двигатель развития, идеал и жизненный ориентир, но не объект препарирования, который можно с помощью саморефлексии просчитать. Стоит оглянуться на рассуждения просветителей о главенствовании рациональности в судьбе человека с сегодняшней исторической точки, и рождается относительно ограниченное представление просветителей о разуме: он превозносится над индивидуальностью, которую должен изменить и верно сформировать, тем самым словно лишая индивидуальность свободы развития. «Я постигаю произвольное движение моего ума, с помощью которого он считает вещь истинной, не зная, почему он так считает», отмечал Бернар ле Бовье де Фонтенель (1657–1757) в своих размышлениях об умственных процессах, где он увлеченно наблюдает за тем, как человек мыслит, постулируя разум как данность [18].

В свою очередь, приверженцы более позднего романтического течения в культуре усматривали в этом монолитном теле эмпирической науки, которая должна выплавить внутри себя объективное знание, узнаваемые и столь привычные черты «единобожия», что превращает ученых в адептов культа. Темперамент эпохи Просвещения озадачен поиском объективной реальности, которая непременно должна открыться вследствие эмпирических изысканий.

Научное знание в эпоху Просвещения является мощным культурным фактором, которое при интегрировании в общественное сознание усваивалось как интенсивно-осмысленно, так и пассивно-неосознанно. Высокий уровень внедрения науки стоило бы обвинить в провоцировании нового раскола в мышлении человека: избыток противоречивых научно сформулированных «картин мира» пресыщает человека, перестает отвечать на его внутренние вопросы, стимулируя его вновь искать ответы в отличных от науки областях. В результате «жизненный мир» человека и научная картина мира перестают взаимно обогащаться, разделяются и разводятся в сознании и бытии, противопоставляя себя друг другу. Здесь важно особо отметить: *жизненный мир демонстрирует формирование базового «доопытного» знания, от которого человек отталкивается при попытке трактовать и осознавать реальность*.

По мнению де Фонтенеля, ни одна универсальная идея не способна дать представления о некоем неизвестном ранее явлении, она может только убедить в его существовании на основании уже имеющейся частной идеи. Так, ученый писал, что производимые человеческим разумом идеи следует разделять на те, которые дают представление, и те, которые убеждают, относя при этом всеобщие идеи к «сокращенному пути ума, который не может ни видеть, ни объять все частные вещи [одного рода] и объять их одной единственной идеей» [18]. Таким образом, невозможно обрести убеждающую идею, если еще нет представления об объекте, соответственно любая универсальная идея или идея чистого разума основана на частных идеях или идеях, дающих представление.

Не лишним будет обратиться к Ирвину Гофману, чтобы вспомнить его модель социальных образований как *относительно незамкнутых систем*, в границах которых непрерывно происходят социальные процессы и ритуалы, в движении которых можно проследить сходство с театральным действием [7]. Социальное взаимодействие — это сочетание отрепетированных жестов и жестов непроизвольных, когда человек стремится произвести определенное впечатление, согласующееся в его сознании с разворачивающейся вокруг него экспозицией. Согласно Гофману, в социальных образованиях сохраняется проницаемое, но устойчивое разделение на тех, кто «задает тон», и тех, кто его воспринимает. Как под театральным сводом люди, что на улицах смешиваются в пеструю толпу, решительно разделяются портальным занавесом на зрителей, лицедеев и тех, кто не присутствует на сцене, но в ответе за все происходящее на ней.

Определенный спектр социальных реакций на некоторый перечень событий впитан человеком как опыт его многолетней жизни в обществе, как то: поднимать шляпу при встрече, вести беседу с человеком в определенной манере в зависимости от степени близости. Филипп Арьес отмечает воздействие так называемых «трактатов о приличиях» на самоопределение человека в XVII—XVIII веках, ведь эти трактаты учили иначе относиться к телу: на место пылких

объятий, эмоциональных поцелуев и падений на колени приходит вкрадчивая деликатность, когда *воздействие одного человека на тело другого в общественном поле должно быть ровно таким, чтобы обратить на себя внимание, но не стать его центром*. Проявляются знакомые современному человеку элементы социальной стыдливости. Частная жизнь человека, в которой он чаще может являться собой, нежели в общественной, стала предметом живейшего исследования благодаря школе «Анналов». Возможно, именно в замкнутости стен своего дома человек способен притвориться собой в той достаточной мере, чтобы на поверхности его личности очертились системы эпохи, что складываются в ментальность выхваченного вниманием исследователя времени.

***

Вычленяя из тела времени аспекты, что видоизменяли ментальность Нового времени, следует определить те внешние факторы, что определяли сознание человека. Даже если обнаруженные изменения проявятся нагляднее лишь через столетия.

Во-первых, государство вбирает в себя новые формы воздействия на человека напрямую. То, что раньше было в юрисдикции общин, в Новое время передается в твердые руки государственного правосудия — границы частного сметаются новым порядком, о чем будет подробнее сказано далее.

Во-вторых, воспринятая людьми привычка к чтению, которое к восемнадцатому столетию уже не было удовольствием ограниченного количества образованных людей. Чтение провоцирует человека на обращение внутрь себя, на размышление в одиночестве, сама тяга к *мышлению* выпорхнула из монастырских стен и ученых кабинетов, чтобы разлететься по городским переулкам. И пускай чтение вслух развлекательной литературы перед необразованными крестьянами продолжало оставаться забавой, множество людей уже имели возможность устремиться к потоку знания, чтобы в одиночестве составить индивидуальное представление о мире, населить его собственными ожиданиями, насытиться разочарованиями и новой надеждой.

В-третьих, в восемнадцатый век из семнадцатого проскользнула окрепшая традиция интимной молитвы, что выросла на идее личного

благочестия. Обозначенные специфические изменения более характерны для французских земель, поскольку во Франции Новое время наиболее наглядно проявило изменения в приватной жизни людей, но также для Англии, Голландии, Фландрии, то есть преимущественно для северных и северо-западных территорий Европы.

Выявляя коллективные представления, определявшие основания жизненного мира человека Нового времени, весьма продуктивно обратиться к некоторым базовым составляющим сознания. Одной из таких составляющих во всех эпохах, как известно, является отношение к смерти (наряду с отношением к деньгам, к женщине, к богатству и т.п.). Таким образом, всегда важно изучать вопрос *отношения к смерти* как одного из ориентиров, что ведет исследователя по тернистому пути изучения базового типа личности. Неизбежная конечность человека — один из тех фундаментальных бытийных вопросов, необходимость переживания которого изначально заложена в составе ментальности и видоизменяется преимущественно вследствие упрямой работы индивидуального ума. Феномен смерти — это неотрывная часть человеческого существования, которая заботит каждого человека в разных плоскостях. Одних — в контексте философского размышления причинности человеческого возникновения, другие концентрируются на разрешении насущных тягот, которые приносит с собой чужая кончина.

Но всегда смерть — это «великий компонент культуры, экран, на который проецировались все жизненные ценности» [9]. Элемент фундамента, на котором базируется «коллективное сознание». Человек смертен, это знание непреложно, и поскольку коллективное сознание явно выражает свою подвижность в течение времени, то и способы принятия факта смертности неизбежно меняются. Однако эти изменения могут характеризовать не только отношение к смерти, но и восприимчивость человеком определенных изменений жизненного уклада, а также его отношение к самому себе в частности и обществу в целом. Недаром на протяжении бытия смерть рисуется то избавительницей от страдания в юдоли слез, светлым завершением тернистого пути, то назойливой помехой, которую непременно стоит преодолеть, вооружившись вернейшим средством — знанием. Филипп Арьес (1914–1984) выделяет следующие варианты обозначения смерти в европейской истории [2]:

– «смерть прирученная» (la mort apprivoisee), являющая собой ту обыденную неизбежность, которой нет нужды страшиться ввиду ее неотвратимости. Смерть лишена глубокой индивидуальности, поскольку она — лишь сон перед Вторым Пришествием. Обрядовая часть ориентирована на семейство, к которому принадлежал усопший, являя собой не акт индивидуального прощания, а социальное мероприятие;
– «смерть своя» (la mort de soi), которая представляет собой продукт умственного труда интеллектуальной элиты XI—XIII веков. Обряд отпевания и погребения теперь замкнуты на усопшем, они призваны освободить его душу из оков плоти, что говорит о росте индивидуального сознания человека, о рефлексии насчет конечности индивидуальной истории;
– «смерть твоя» (la mort de toi), формирование которой можно связать с усилением персонального эгоизма на фоне кризиса веры в загробные миры, в результате чего смерть близкого человека воспринимается глубокой личностной раной;
– «смерть извращенная» (la mort inverse), проявившая себя в двадцатом веке, когда коллективный разум пытается вытолкнуть смерть из себя. Эта форма схожа со «смертью прирученной» в своем заявлении «нас всех однажды не станет», только в данном случае говорить и думать об этом человек не желает, он — заменяемый винт в машине социума, и ментальность постулирует идею, что смерть одного едва ли что-то значит в масштабе общества, и поэтому сама мысль об умирании отталкивается человеком от себя. Безусловно, смерть сегодня — интереснейшая тема для изучения, но данное исследование вынуждено ограничиться более ранними временными отрезками.

Для Нового времени подходящей категорией станет переходное состояние от «смерти своей» к «смерти твоей». Данный перечень, предложенный Арьесом, зиждится на достаточно аристократическом подходе к проблеме — уязвимым местом становится отсутствие внимания к социокультурным различиям, а также однобокая трактовка произвольно выбранных источников. Несмотря на критику, которой подвергалась работа Арьеса, он заявил следующую важную идею: ментальность суть феномен, пронизывающий все слои населения.

Разумеется, это заявление требует аккуратности, поскольку нельзя подходить с идентичной меркой к землепашцу и зажиточному коллекционеру диковинок. Однако ментальность как расширенное проявление некоего «бытового коллективного сознания», с включением в себя сложного спектра желаний, ощущений и предчувствий, раздвигает границы в вопросе изучения индивидуальных сдвигов внутри человека. Фокус на частное через смещение оптики личностного внимания с общественного.

Такие сохранившиеся элементы, как визитки гробовщиков (в частности, визитная карточка Уильяма Бойса, работавшего в 1680-х, предлагает не только услуги по изготовлению гробов, но и одежду для свидетелей последнего прощания с усопшим), объявления о поиске подмастерьев и буклеты о предлагаемых услугах (в 1783 году фирма Tuesby & Cooper начала распространять каталог, где потенциальный покупатель мог выбрать фурнитуру для украшения гроба, подобрать внутреннюю обивку и заказать индивидуальный вензель), позволяют проследить медленный процесс формирования похоронной индустрии. Этот процесс начался еще в пятнадцатом столетии, когда в протестантских странах (в католических он протекал куда медленнее) сложилась традиция доверять похороны знатных господ специально обученным людям, которые обязывались соблюсти весь необходимый церемониал. В Англии этим заведовала организация под названием College of Arms. Во французской столице обязанность созыва на похороны августейшей особы легла на «глашатаев тела и вина» (jures-crieurs de corps et de vin).

В XVII веке расширение возможностей книгопечатания позволяет переложить функцию глашатаев на напечатанные похоронные письма, выполнявшие порой функцию входного билета ввиду ограниченного количества мест в церкви и на последующем похоронном фуршете. В XVIII веке к этим приглашениям уже могут прилагаться памятные броши с прядью волос усопшего. Прядь могла храниться внутри изделия, а могла быть частью миниатюры — как часть пейзажа или портрета. На протяжении XVII века происходит переход к той условной «твоей смерти», о которой писал Ф. Арьес, но речь идет по-прежнему о зажиточном слое населения. Ввиду личного переживания горя, замыкания горечи потери в рамках семейства, постепенно сходит на нет потребность массового приглашения людей на прощание.

Печатное приглашение в данном случае становится еще и интимным актом, протянутой нитью, что связывает приглашенных с семьей ушедшего — они приглашены лично, вовлечены в камерный процесс прощания, таким образом похороны претворяются в ритуализированное социальное таинство, каждый участник которого вынужден соблюдать свою роль.

Новое время продолжает реформировать аспекты социальной жизни на новый лад, забирая из монопольных рук гильдий похоронный процесс и передавая его в цепкие пальцы частных дельцов, сформировавших предложение соблюдения всех приличествующих обрядов на уровне геральдистов, но за меньшую стоимость. К середине XVIII века частные похоронные агентства — это наследуемое ремесло, требующее обучения и подтверждения образования. Средневековое захоронение в одном саване отходит в прошлое, сменившись стремительно ширящимся предложением гробов. Будто ограничение тела геометрическими границами под землей способно сохранить его самость, предотвратить неизбежное смешение с окружающим миром.

Своеобразным мерилом умонастроений времени также выступает феномен самоубийства. Причины, что побуждают человека ступить за край бездны, покинуть границы известного ему мира, необходимо рассматривать не только через призму индивидуальных психологических характеристик, но и через оптику общественного, то есть учитывать социальные, временные и географические обстоятельства. Европейский XVII век еще отводит «дьяволу» ведущую роль в помутнении разума отчаявшегося человека, тогда как в XVIII на первый план вновь выходит меланхолия, подводящая людей к последней черте еще во времена античности. В эпоху Возрождения меланхолия считалась незавидной участью тонкой человеческой натуры, *в эпоху Просвещения же меланхолия становится модным атрибутом человека искусства.*

Так, Джонатан Свифт высмеивает чрезмерное погружение меланхоличной натуры в собственные глубины, описывая в своих «Путешествиях Гулливера» людей-лошадей, которые молоды и здоровы, но подвержены страсти забиться в угол, стонать и выть, отгоняя от себя слуг. Шиллер винит в меланхолии болезненный разрыв личности и природы.

Джон Донн в своем «Биатанатосе» пространно и уклончиво повествует о самоубийстве как о преступлении, поскольку убийство себя это все равно что убийство человека, но при этом не каждый убийца виновен в этом деянии [22]. Осуждая с одной стороны, с другой Джон Донн находит оправдание добровольным уходам из жизни, которые упомянуты в Писании (в частности, Донна занимает вопрос смерти Самсона как «эмблемы Христа» и смерти Христа как самоубийства). Не ограничиваясь Писанием, Джон Донн приводит список известных самоубийц прошлого, обнаруживая у каждого из них весомый повод для их последнего поступка. Проблематика смерти встречается не только в прозе Донна: как минимум 32 сонета из 54 уделяют внимание смертности человека, ее преодолению и идее бессмертия [23]. Отношение к смерти меняется на протяжении жизни: от спасительного побега разума из клетки физического тела до пренебрежительного «короткого сна», за которым неизбежно последует пробуждение. «Смерть, не тщеславься: се людская ложь, / Что, мол, твоя неодолима сила… / Ты не убила тех, кого убила, / Да и меня, бедняжка, не убьешь» [Перевод Д.В. Щедровицкого].

Объяснимо, почему трактат Джона Донна написан с известной аккуратностью: размышления эти принадлежат руке заходящей молодости («Биатанатос» был написан автором в возрасте тридцати шести лет в 1608 году), они едва ли могли быть приняты от лица священнослужителя, которым он стал в 1621-м. Однако идея о смерти Христовой как о самоубийстве доходит в развитии до своего зенита в одной из последних проповедей Донна, которую он произнес перед Карлом I. Идея, что лишение себя жизни — не преступление, а простительное, а иногда даже похвальное и смелое решение, находит своих приверженцев среди просветителей XVIII столетия. Этическая дилемма заключается в вопросе: если жизнь как процесс нарекается человеческим правом, то превращает ли это право саму жизнь в безусловную обязанность?

Дени Дидро (1711–1784) заявляет, что не стоит заставлять жить человека, который дошел до того состояния, когда искренне не желает продолжать свое существование, когда жизнь представляет собой сплошное несчастье. Отмечая страсти и чувственные удовольствия, свойственные живому существу, Дидро подчеркивает, что их чрезмерность всегда пагубно отражается как на общем благе, так и на жизни индивида в отдельности, поскольку при выходе за рамки умеренности они превращаются в порок.

Среди аффектов, обсуждавшихся просветителями, встречается и любовь к жизни: «Ценить жизнь больше, чем она того заслуживает, свойственно только трусам» [11, с. 76]. Жюльен Офрэ Ламетри (1709–1751) возлагает вину за страх перед неизбежностью смерти на непросвещенный разум, который должен преодолеть в себе эту слабость [14]. Таким образом, только *презрение к смерти способно помочь человеческому существу возвыситься над ней*. С Ламетри соглашается Поль Гольбах, который подтверждает, что смерть тождественна глубокому сну и «просвещенный разум» способен искоренить в себе страх перед этим процессом [6]. Интересно, что эти концепты, развитые еще в XVIII веке, входят в активный арсенал как психотерапии, так и философии XX—XXI веков.

Не только французские просветители определяли самоубийство как право индивида и как добровольный выбор личности. Дэвид Юм (1711–1776) — шотландский философ, номиналист, эмпирик — выдвигает три основных критерия, по которым осуждается самоубийство: «Если самоубийство преступно, то оно должно быть нарушением нашего долга или по отношению к богу, или по отношению к нашим ближним, или по отношению к нам самим» [21]. После чего последовательно их оспаривает, приходя к выводу, что подобное роковое средство в определенных обстоятельствах является необходимостью и человек имеет на него право без оглядки на бога, на ближних и на самого себя.

***

Обобщая широкие процессы культуры, можно прийти к выводу, что в XVIII веке явно усиливается тенденция к обособлению человека внутри своей личности, что дополнительно выражается в распространившейся практике личных записей и дневников, не предназначенных для публикации.

Несомненно, все это — *признаки углубляющегося индивидуального сознания*. Новое время не только потворствует этому новому стремлению личности к одиночеству, но и противодействует, насаждая *необходимость не быть, а казаться,* то есть соблюдать социальные ритуалы в ущерб внутренней искренности, если человек жаждет добиться социальной стабильности, признания и успеха. Завершение

восемнадцатого столетия отмечено очередным размытием границ между частным и общественным, поскольку «частное» лишается статуса «личного» и превращается в то, что сокрыто от общества, а значит — требующее контроля, ведь именно в сфере частной жизни плодородная почва для взращивания недовольства, бунта и агрессивных настроений.

Весьма интересно сослаться и на такое довольно частное обстоятельство: процессы соперничества личного с общественным прослеживаются во Франции через наблюдения о нововведениях в одежде. Отметим, что после созыва Генеральных Штатов в 1789 году одежда наделяется выражением политической воли. Представители знати блистают золотом и оправляют кружева, пока представители третьего сословия сохраняют верность строгости темных одежд [12]. Среди республиканок в 1792 году активно входит в моду так называемый «конституционный костюм», или «костюм равенства», который был представлен широкой публике модными журналами за два года до этого. Помимо самого костюма задавалась мода и на цвета — женщине-патриотке следовало обзавестись голубым сукном, кокардой, окрашенной в национальные цвета, и шляпкой с черной лентой.

Подобная агрессивная демонстрация своей жизненной позиции посредством подобранного гардероба спровоцировала в 1792 году принятие Конвентом указа о либерализации костюма, за которым на самом деле крылось недовольство столь активным вовлечением женщин в политическую жизнь, что сказывалось на нежелательном гендерном уравнивании, поскольку женщины «отрывались от очага». Сначала красные колпаки, а затем они потребуют оружия, из-за чего вслед за запретом на принудительное облачение человека в определенную одежду, выступающую отличительным знаком, упразднились и женские клубы.

Иначе развернулся вопрос с мужским костюмом: весной 1794 года Жак-Луи Давида озаботили заказом на создание нового национального костюма, в рамках работы над которым он даже создал два типа гражданской униформы. Впрочем, гражданская униформа не возымела успеха и носилась только людьми из круга почитателей гения художника, но сама попытка унифицировать внешний вид людей говорит о желании нивелировать границу между общественным лицом и частной индивидуальностью. Эта унификация была преподнесена

в обертке из постулатов о равенстве — пока социальные различия считываются за счет внешнего вида, ни о каком новом обществе не может идти речи. Претенциозный проект по реформированию внешнего вида французских граждан не снискал успеха и был свернут, но по-своему проявился в более локальных социальных группах. Например, некоторое время еще сохранялась манера одеваться «a la victime» в память о погибших в челюстях гильотин: открытая обувь, одежда в клетку и длинные волосы.

Претерпел определенные изменения и частный интерьер, в котором религиозные изображения потеснились, сметенные волной предметов, расцвеченных призывами к Революции, аллегорическими изображениями Свободы, Равенства и Процветания. Картины, сундуки, табакерки, вазы, календари, зеркала, — бытовые предметы для любого кошелька претерпевали изменения, становясь трансляторами идеологических лозунгов. Это не могло мигом изменить мышление людей, но способствовало формированию долгоиграющих поведенческих паттернов. В эпоху Возрождения светские лица претворялись в картине как часть религиозного действа, засилье наполеоновских портретов стимулировало складывание удачной легенды о его грядущих победах, в двадцатом веке страсть политизировать частный быт достигла пика.

Таким образом, мы описали некоторые культурологические измерения коллективного сознания, устойчивых констант жизненного мира человека Нового времени.

Список литературы:

1 *Ануфриев Е.А., Лесная Л.В.* Российский менталитет как социально-политический феномен. СПЖ. 1997. № 4. С. 21–24.

2 *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992. 528 с.

3 *Балланш П.* Опыт об общественных установлениях в их отношении к новым идеям // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 70–93.

4 *Гершунский Б.С.* Россия и США на пороге третьего тысячелетия. Опыт экспериментального исследования российского и американского менталитетов. М.: Флинта, 1999. 599 с.

5 *Гетц Г.В.* Изучение ментальности: взгляд из Германии // Споры о главном: дискуссии о настоящем и будущем исторической науки вокруг французской школы «Анналов». М.: Наука, 1993. С. 58–64.

6 *Гольбах, П.А.* Избранные произведения в двух томах. Том 1. М.: Мысль, 1963. 715 с.

7 *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц, 2000. 304 с.

8 *Грязнов А.Ф.* Аналитическая философия. М.: Высшая школа, 2006. 375 с.

9 *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и школа «Анналов». М.: Индрик, 1993. 432 с.

10 *Гуревич А.Я.* Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии. М.: Одиссей: Человек в истории, 1989. С. 114–135.

11 *Дидро Д.* Принципы нравственной философии, или Опыт о достоинстве и добродетели, написанный милордом Ш***. Сочинения: в 2 томах. Том 1. М.: Мысль, 1986. С. 58–162.

12 *Жюль М.* Народ. М.: Прогресс, 1965. 480 с.

13 История ментальностей, историческая антропология: зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М.: РГГУ, 1996. 255 с.

14 *Ламетри Ж.О.* Сочинения. Серия: Философское наследие. Том 88. М.: Мысль, 1976. 551 с.

15 *Пушкарев Л.Н.* Что такое менталитет? (Исторические заметки) // Отечественная история. 1995. № 3. С. 159–164.

16 *Тарнас Р.* История западного мышления (страсти западного ума). М.: Крон, 1995. 448 с.

17 *Февр Л.* Бои за историю. М.: Наука, 1991. 632 с.

18 *Фонтенель Б.* Рассуждения о религии природы и разума. М.: Мысль, 1979. 304 с.

19 *Шартье Р.* Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 17–47.

20 *Шпрандель Р.* Мои опыты в области истории ментальностей // История ментальностей. Историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М.: РГГУ, 1996. С. 49–53.

21 *Юм Д.* О самоубийстве // Диалоги о естественной религии. М.: Юрайт, 2019. 130 с.

22 *Donne J.* Biathanatos, A Declaration of that Paradox, Or Thesis that Self-Homicide Is not so Naturally Sin, that It May Never Be Otherwise. London: John Dawson, 2010. 248 p.

23 *Donne J.* Songs and Sonnets. Poems of John Donne. London: Lawrence & Bullen, 1896. 82 p.

24 *Graus F.* Mentalität-Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung. Heidelberg: Vorträge und Forschungen, 1987. Vol. 35. Pp. 9–48.

References:

1 Anufriev E.A., Lesnaya L.V. Rossijskij mentalitet kak social'no-politicheskij fenomen [Russian mentality as a socio-political phenomenon]. *SPZH*, no. 4, 1997, pp. 21–24. (In Russ.)

2 Ar'es F. *Chelovek pered licom smerti* [Man in the face of Death]. Moscow, Progress Publ., 1992. 528 p. (In Russ.)

3 Ballansh P. Opyt ob obshchestvennyh ustanovleniyah v ih otnoshenii k novym ideyam [The experience of public institutions in their relation to new ideas]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of early French romanticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 70–93. (In Russ.)

4 Gershunskij B.S. *Rossiya i SSHA na poroge tret'ego tysyacheletiya. Opyt eksperimental'nogo issledovaniya rossijskogo i amerikanskogo mentalitetov* [Russia and the United States on the threshold of the third millennium. Experience in an experimental study of Russian and American mentalities] Moscow, Flinta Publ., 1999. 599 p. (In Russ.)

5 Getc G.-V. Izuchenie mental'nosti: vzglyad iz Germanii [The study of mentality: a view from Germany]. *Spory o glavnom: diskussii o nastoyashchem i budushchem istoricheskoj nauki vokrug francuzskoj shkoly «Annalov»* [Disputes about the main thing: discussions about the present and future of historical science around the French Annales School]. Moscow, Nauka Publ, 1993, pp. 58–64. (In Russ.)

6 Gol'bah P.A. *Izbrannye proizvedeniya v dvuh tomah* [Selected works in two volumes]. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1963. 715 p. (In Russ.)

7 Gofman I. *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoj zhizni* [Introducing yourself to others in everyday life]. Moscow, Kanon-Press-C Publ., 2000. 304 p. (In Russ.)

8 Gryaznov A.F. *Analiticheskaya filosofiya* [Analytical philosophy]. Moscow, Vyscshaya Shkola Publ, 2006. 375 p. (In Russ.)

9 Gurevich A.Ya. *Istoricheskij sintez i shkola "Annalov"* [Historical synthesis and the Annales School]. Moscow, Indrik Publ., 1993. 432 p. (In Russ.)

10 Gurevich A.Ya. *Smert' kak problema istoricheskoj antropologii: o novom napravlenii v zarubezhnoj istoriografii* [Death as a problem of historical anthropology: a new direction in foreign historiography]. Moscow, Odissej: Chelovek v istorii Publ., 1989, pp. 114–135. (In Russ.)

11 Didro D. Principy nravstvennoj filosofii, ili Opyt o dostoinstve i dobrodeteli, napisannyj milordom SH*** [The principles of moral philosophy, or Experience of dignity and virtue, written by my lord Sh ***]. *Sochineniya* [Works]. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1986, pp. 58–162. (In Russ.)

12 Zhyul' M. *Narod* [People]. Moscow, Progress Publ., 1965. 480 p. (In Russ.)

13 *Istoriya mental'nostej, istoricheskaya antropologiya: zarubezhnye issledovaniya v obzorah i referatah* [The history of mentalities, historical anthropology: foreign studies in reviews and essays]. Moscow, RGGU Publ., 1996. 255 p. (In Russ.)

14 Lametri Zh.O. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Mysl' Publ., 1976. 551 p. (In Russ.)

15 Pushkarev L.N. Chto takoe mentalitet? (Istoricheskie zametki) [What is the mentality? (Historical notes)]. *Otechestvennaya istoriya*, no. 3, 1995, pp. 159–164. (In Russ.)

16 Tarnas R. Istoriya zapadnogo myshleniya (strasti zapadnogo uma) [History of Western thinking (passion of the Western mind)]. Moscow, Kron Publ., 1995. 448 p. (In Russ.)

17 Fevr L. Boi za istoriyu [Fights for the History]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 632 p. (In Russ.)

18 Fontenel' B. Rassuzhdeniya o religii prirody i razuma [Reasoning on the religion of nature and reason]. Moscow, Mysl' Publ., 1979. 304 p. (In Russ.)

19 Shart'e R. Intellektual'naya istoriya i istoriya mental'nostej: dvojnaya pereocenka? [Intellectual History and the History of Mentality: Double Revaluation?]. Moscow, Novoe literaturnoje obozrenie Publ., 2004, pp. 17–47. (In Russ.)

20 Shprandel' R. Moi opyty v oblasti istorii mental'nostej [My experiments in the field of the history of mentalities]. *Istoriya mental'nostej. Istoricheskaya antropologiya. Zarubezhnye issledovaniya v obzorah i referatah* [History of mentalities. Historical anthropology. Foreign studies in reviews and essays]. Moscow, RGGU Publ., 1996, pp. 49–53. (In Russ.)

21 Yum D. O samoubijstve [About suicide]. *Dialogi o estestvennoj religii* [Dialogues about the natural religion]. Moscow, Yurajt Publ., 2019. 130 p. (In Russ.)

22 Donne J. *Biathanatos, A Declaration of that Paradox, Or Thesis that Self-Homicide Is not so Naturally Sin, that It May Never Be Otherwise*. London, John Dawson Publ., 2010. 248 p.

23 Donne J. *Songs and Sonnets. Poems of John Donne*. London, Lawrence & Bullen Publ., 1896. 82 p.

24 Graus F. Mentalität-Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung. Heidelberg, Vorträge und Forschungen Publ., 1987, pp. 9–48.

УДК 3
ББК 63.3(7) / 71.1

Гирин Юрий Николаевич
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, Москва
ORCID ID: 0000–0002–3251–0641
yurigirin@hotmail.com
Ключевые слова: цивилизация, культура, утопия, граница, пустота, идентичность, самость, бытие, самосозидание, инаковость.

Гирин Юрий Николаевич

Латинская Америка: начала самобытия

Статья посвящена рассмотрению латиноамериканского культурного мира в его становлении в цивилизационном аспекте. Автор полагает, что Латинская Америка исторически сложилась не просто как совокупность разных государственных образований со своими особыми национальными укладами, но как цивилизационная целостность, построенная на общих и единых мироустроительных основаниях, бытийных началах. Эта цивилизационная общность включает в себя определенный набор факторов, номинально совпадающих с европейскими понятиями, однако сущностно отличных от них, если не прямо противоположных. Переворачивание смыслов происходит благодаря основному механизму латиноамериканского культурогенеза — парафразу, сказывающемуся на всех уровнях бытия Нового Света. Особенности латиноамериканской картины мира анализируются в их целокупной взаимосвязи.

Girin Yury N.
Doctor of Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000–0002–3251–0641
yurigirin@hotmail.com
Keywords: civilization, culture, utopia, border, emptiness, identity, self, existence, self-creation, otherness.

Girin Yury N.

Latin America: Beginning of Self-Existence

The article is devoted to the consideration of the Latin American cultural world in its formation in the civilization aspect. The author believes that Latin America has historically developed not only as a collection of different state formations with their own special national structures but as a civilizational integrity built on common and unified world order foundations, existential principles. This civilizational community includes a certain set of factors that nominally coincide with European concepts but essentially different from them, if not directly opposite. The reversal of meanings occurs due to the main mechanism of Latin American cultural genesis — a paraphrase that affects all levels of being in the New World. The features of the Latin American picture of the world are analyzed in their integral interconnection.

Современная наука все более склонна оперировать понятиями, которые в классической или даже постклассической картине мира вряд ли могли претендовать на значимое место в гносеологическом понятийном инструментарии. Условия гносеологического пограничья понуждают ее обращаться в поисках культурообразующих факторов к граничным же феноменам культуры; меняется и содержание привычных «центроориентированному» сознанию категорий. Эта ситуация многократно усиливается при обращении к культурам пограничного типа — таким, как российская, балканская, латиноамериканская, противостоящих так называемым статусным культурам (или цивилизациям) [15].

В современной науке цивилизационный подход представляется наиболее перспективным по отношению ко многим явлениям культуры [5], [8], [11], [16]. Исследователь цивилизационной специфики так определяет суть проблемы: «Теория локальных цивилизаций базируется на идее о том, что в ходе общеисторического развития на земном шаре формируется ограниченное количество особых, отличающихся друг от друга стратегий человеческого бытия. Каждая из этих стратегий, доминируя на определенной, весьма значительной территории, и оказывается фактором, задающим весь строй жизни. Это и есть локальная цивилизация. В качестве примера можно привести западнохристианскую или евроатлантическую, исламскую, индийскую, латиноамериканскую цивилизации» [16, с. 4].

В свое время виднейший исследователь латиноамериканской культуры В.Б. Земсков постулировал: «Уже давно в отечественной культурологии Латинская Америка рассматривается как пограничная цивилизация. Действительно, „человек латиноамериканский“ — это в полном смысле человек этнокультурного пограничья, рассеченный и соединенный многими линиями-традициями. Мисцегенация таких масштабов, взаимодействие разных уровней и типов европейской, автохтонной и негритянской традиций, взаимодействие все более широкое с неиберийскими европейскими традициями — это составные, видимо, не имеющие аналога на обозримом историческом пространстве мировой истории, сложного варианта формирования нового человеческого сообщества, в котором представлено практически все мировое сообщество» [7, с. 251].

Латиноамериканский мир искони пребывает на грани бытия; он все еще находится в процессе самосотворения, самопознания и самопоименования. Это идентичность множественная, возникающая из «центра небытия» («el centro de la nada»), по выражению Ф. Аинсы, и прорастающая в своего рода «фундационный номадизм» [19, p. 123], который, соответственно, помещает центр культуры на периферию, что и обусловливает *эксцентричность* самой этой культуры [19, p. 122]. Поэтому в латиноамериканском художественно-идеологическом дискурсе понятие «граница» (и его производные) чрезвычайно релевантно, хотя и употребляется в разных смыслах — настолько же разных, насколько многоаспектно и многогранно бытие Латинской Америки, разнообразной и в культурном, и в чисто географических смыслах. М.Ф. Надъярных тонко и точно дифференцировала различные аспекты указанной проблематики, отметив, что в случае Латинской Америки вроде бы синонимичные понятия относятся к разным смыслам: «И значимо здесь не только принципиально акцентированное слово *„граница“* как таковое, но и принципиальное изобилие разнопорядковых понятий, во „внутренних формах“, в изменчивости которых прочерчивается многообразие ракурсов восприятия культурной динамики. Ключевую роль играют здесь слова *рубеж, грань, предел, горизонт, веха, борозда, межа, водораздел*. В этом тяготеющем к бесконечности списке должны, пожалуй, присутствовать и понятия, этимологически и метафорически сопряженные с идеей „границы“ — *термин и острие, линия, точка, плоскость, скорлупа, ребра, рамка, рампа* и т.д. Причем весьма важным является внимание к количественным характеристикам, к соотношению единичности и множественности, к выбору формы соответствующих слов <…>, как и системность соположения „границ“ с возможной встречей имманентного и трансцендентного и со сферой почвы (земледелия), опосредованно отсылающего к изначальным смыслам концепта „культура“» [13, с. 189]. Настолько же многоаспектно и многогранно столь часто употребляемое здесь понятие «идентичности», которое всякий раз означает разное. Иное…

Но не будем обольщаться и словом «утопия», нагруженным привычными для нас негативными коннотациями. Тем не менее свой характер имеют и латиноамериканские утопические идеологемы: они предполагают самореализацию не в наличной данности, а в гипотетической, умосозидаемой перспективе, в некоей сверхпредельности, которую Ф. Аинса именует зоной инаковости. В этом и состоит пограничность, лиминальность экзистенциального ландшафта, которая

составляет главную характеристику латиноамериканской цивилизационной парадигмы. Как представляется, именно в силу того, что латиноамериканский мир функционирует в режиме переходности, *трансгрессии,* — а это состояние вполне может иметь не темпоральный, а онтологический характер — все формы его культуротворческого процесса отличаются высокой степенью ритуализованности, что приводит к повышенной семантизации жизненного, даже обыденного поведения, к постоянному самоосмыслению в эсхатологической перспективе, к жизнетворческим установкам.

В общем смысле то, что в Европе выступает как лудическая или экспериментальная форма культуры, но, в любом случае, маркируется ненормативностью, в Латинской Америке является единственно нормальным «модусом» действования; что в Европе предстает как деструкция образа, канона смысла, то в Латинской Америке выступает как принцип новой конструкционности, собирания смысла и образа бытия. Если в Европе новый смысл рождает адекватную себе форму выражения — в соответствии с представлением об обязательной о-преде́ленности, о-формленности, о-телесненности всякой сущности, — то в Латинской Америке, уже вступившей в контакт со Старым Светом, но никогда не знавшей понятия целостности собственного культурного тела и образа мира, ищется не смысл, а форма; сам поиск смыслов ведется через отбор и рекодификацию форм. Вот почему в латиноамериканской рефлексии основным — и конструктивным — принципом является *эклектизм* (категория негативная для европейского сознания), а умозрительная по самой своей природе философия здесь непременно оказывается функционально ориентированной, направленной на обслуживание задач самостроительства. При этом содержательный смысловой потенциал переносится с субъекта на предикат, на способ отношения; соответственно, художественное выражение, «форма» обретает статус самосущности, ибо именно художественный дискурс есть средство самосотворения новой культуры и сфера обретения самосознания ее носителями. Вот почему эта культура с таким постоянством и с такой отчаянностью возглашает свою озабоченность проблемой самовыражения, ища в гипотетической «идентичности» некую никогда не существовавшую целостность, имманентно, со времен Античности, присущую культуре Старого Света.

Латинская Америка — это, как известно, уникальный культурный ареал, не имеющий ни самоназвания, ни собственного языка, и одного этого уже вполне достало бы для родовой травмы. Как язык, так и имя были даны извне. Присвоенное вчуже имя стало символом действительности, сокрытой под «онтологической маской» (Рене Депестр). П. Вердевуа отмечал «множество названий, которые были даны этой группе стран: Индии, Америка, Испаноамерика, Америка Испана, Америка Эспаньола, Америка Испаника, Латиноамерика, Латинская Америка, Ибероамерика, Индоамерика, Евроиндия (термин, предложенный аргентинцем Рикардо Рохасом в одноименной книге) и Америндия. <…> Кто мы, если мы даже не знаем своего настоящего имени, а название Америка, полученное при крещении (да и то данное итальянским мореплавателем), было узурпировано другими, так что даже когда жители нашего континента говорят об „Америке“, они имеют в виду другую, Северную Америку?» [3].

К тому же язык колонизаторов не был имманентно *своим*, несущим в себе самом код, алгоритм данной культуры, ее внутреннюю форму. Иберийская языковая матрица не соответствует американской природной идиосинкразии, не совпадает с контуром ее ландшафта, диктующего иное мировосприятие, иной строй языка, иную энтелехию. Имманентная чуждость языка этнокультурному самосознанию в первую очередь обусловила родовую травму латиноамериканского «Я», изначально ищущего совпадения с собственной до́лжной сущностью (*identidad*, *autenticidad*) в беспрестанном процессе культуротворчества, самосотворения, космогенеза. Общность языка в данном случае, хотя и является унифицирующим фактором, в еще большей степени играет роль отрицательную, самоотчуждающую, тормозящую механизм самоидентификации целого континента, на котором, по выражению Октавио Паса, автора книг эссе «Лабиринт одиночества», «история превратилась в маскарад». Взыскующий своего подлинного становления через собственное имя, адекватное слово, мир этот вынужденно прибегает к парафразированию чужих культурных языков, форм, дискурсов.

В этом смысле Латинской Америке присущ комплекс объектности, хотя XX век, особенно вторая его половина, позволил ей наконец обрести искомую самоидентичность, стать субъектом самобытия. Я намеренно развожу понятия «самость» и «идентичность», полагая, что латиноамериканская самость представляет из себя совокупность

разных идентичностей [20]. Здесь, очевидно, следует разобраться, что понимается под «самостью», а что — под «идентичностью», и почему эти понятия не равнозначны. Идентичность (в данном случае — социокультурная) подразумевает некоторую устоявшуюся целостность, основанную на стабильных исторических ценностях. При всей культурно-исторической и дисциплинарной многозначности этого понятия, оно восходит к древнему калокагатийному принципу и неистребимой со времен Античности идее изначально оформленного прафеномена, держащей весь состав европейской культуры.

Самость (mismidad) же — категория скорее психологического толка, характеризующая сложную совокупность разнородных факторов, которая, тем не менее, единственно пригодна для категоризации гетерогенного организма. В социально-культурной реальности Латинской Америки, даже не всегда ощущающей себя самостью, идентичность есть некий фетиш, на который она ориентирована, дабы обрести свое «Я» в противовес смущающему ее дух европоцентризму. Однако ценность и единственность латиноамериканского бытия состоит именно в обладании неповторимой самостью, вовсе не обязательно долженствующей стать идентичностью.

Сходные эти понятия входят в комплекс обозначений, призванных выразить особость латиноамериканского мира. Ф. Аинса писал об этом так: «Хотя термин „культурная самобытность“ появился совсем недавно, попытки определить специфические латиноамериканские черты всегда составляли неотъемлемую часть культурной истории континента с момента его открытия. В разные периоды появлялись такие выражения, как „латиноамериканская действительность“, „латиноамериканская идея“, „американская сущность“, „национальное самосознание“ и „латиноамериканские формы выражения“ или „латиноамериканское своеобразие“» [1, с. 36]. Поэтому в данной работе в качестве рабочего инструментария выбраны термины «самость» и «идентичность», которые, равно как и их производные, будут использоваться в зависимости от контекста.

Проблема культурной самоидентификации составляет ключевой момент латиноамериканской рефлексии о смысле собственного бытия. Поиск самоидентичности (identidad) выступает неким сверхсмыслом латиноамериканского идейно-художественного сознания, онтологическим ориентиром на итоговое самоосуществление, понимаемого

как совпадение идеи самости с формой наличного бытия. Драматизм ситуации состоит в том, что она неразрешима — собственная латиноамериканская данность никак не желает отождествиться ни с одним из многих идентификационных вариантов. Вернее сказать, сама категория идентичности, тесно связанная с западноевропейским понятием индивидуальности, оказывается несостоятельной в применении к многомерной реальности латиноамериканского мира. Ведь понятия индивидуальности, личностного самосознания, собственно идентичности относительны и исторически детерминированы [17]. Но в чем же особенность латиноамериканской ментальности, что такое собственно латиноамериканский способ бытия (modo de ser)?

Попытаемся вкратце обозначить его основные черты. Исходным пунктом послужит мысль о том, что латиноамериканский мир представляет собой цивилизационное образование с особым этно-психологическим складом, специфически структурированным этосом, по отношению к которому как европейская (западная), так и восточная парадигматика, соответствующие мировым цивилизационным типам, срабатывают далеко не всегда. Но в чем же проявляет себя особость бытия, самость латиноамериканского мира?

Можно позавидовать исследователям восточных культур, философий и традиций — они, хоть и наталкиваются на проблему непереводимости восточных категорий на западный лад, все же имеют дело с определенной системой понятий, категорий и самоназваний. Но восточным миропредставлениям тысячи лет — Латинская Америка, возникшая как перенос культур и языка, существует всего 500 лет. Сам процесс колонизации материковой Америки занял всего три с половиной десятилетия, «а осуществили это грандиозное предприятие в общей сложности тысяч десять воинов-конкистадоров» [10, с. 7]. Так образовалась некоторая целостность, состоящая из осколков разных идентификаций, к тому же подвергшихся в процессе эволюции иначению — трансформационному парафразу, о чем будет сказано ниже.

Почти все латиноамериканские писатели и мыслители говорят о сплетении форм и смыслов в процессе хаотически бурлящего, протуберирующего культурогенеза, в принципе не сводимого к привнесенным формам. Мир Латинской Америки являет собой совокупность множества этнических, культурных, цивилизационных и формационных типов, механизм интегрирования (в основном осмотического

типа) которых столь многосложен, а главное — векторно разнороден по принципам функционирования, что его описание и интерпретация требуют собственного гносеологического тезауруса. «История как соположенность» — так характеризовал процесс формирования этого конгломерата мексиканский философ Леопольдо Сеа. Возможно, своей интерпретационной методологии и своего концептуального аппарата, которые учитывали бы конкретное содержательное наполнение универсальных категорий и понятий, требует каждый тип культуры, каждый цивилизационный класс, если не любая отдельная культура, что составляет особую задачу гуманитарного знания. Во всяком случае, культура Латинской Америки представляет собой большую интерпретационную проблему на всех уровнях — от индивидуальных поэтик до поэтики латиноамериканского образа бытия как системы.

Латиноамериканская культура возникала не исключительно на основании традиционных мифологем, исторически встроенных в общественное бытие европейского типа, — бытие было новым, иным, отчего все транспонированные культурные концепты неизбежно подвергались радикальной ресемантизации, да к тому же дополнялись автохтонными смысловыми коннотациями. Поэтому Новый Свет принимается творить собственные мифосимволы, в которых кристаллизуется структура его мирообраза. Однако мифологическая составляющая здесь является всего лишь частью более масштабного утопического проекта, обретающего в Латинской Америке особые, культуротворческие коннотации, поскольку речь идет о культуре не только становленческого, но и самосозидающего типа.

Можно сказать, что если европейский образ мира обусловлен наличием прототипа, то латиноамериканский ориентирован на некий гипотетический *эпитип*, сотворение которого и составляет смысл латиноамериканской культуры. Причем ориентированность эта, устремленность *вовне*, в запределье «*más allá*» возникла еще до начала собственно конкисты — она существовала в зародыше уже в сознании устремившихся к берегам неведомого авантюристов-первооткрывателей. Можно полагать, что латиноамериканский мир был *явлен* или *преддан* еще до своего открытия — ведь его образ несли в своем насквозь мифоориентированном, мифотропном сознании плывущие *открывать* его первопроходцы. «Любопытно, что не пройденное, неизведанное пространство конкистадор называет „землей,

ждущей открытия“» [10, с. 35]. Да, это были именно первопроходцы, открыватели, а не конкистадоры-завоеватели, поскольку их миссия принадлежала более трансцендентному, бытийному уровню, нежели только грубо эмпирическому, материально-завоевательскому.

В данном контексте представляется весьма проблематичным употребление центрального в культурологическом словаре термина «идентичность», поскольку это понятие принадлежит центроориентированному образу мира и нагружено западноевропейскими представлениями о цельности индивидуального начала, саморавности индивида. А вот латиноамериканская *самость* не субъектна и не индивидуалистична; она именно не есть *in-dividuo* (то есть «нераздельное целое») — совсем наоборот: она бесконечно множественна! Онтологическая парадигма Латинской Америки синергийна, построена на множественной сопричастности разнородных воль и сознаний, которые образуют не структурированную системность, но сопряжение зазоров и узловатостей, пустот и наростов.

Воображение в латиноамериканской культуре играет роль моделирующего механизма, содействующего культуротворческому процессу в узловых актах самосозидания. Закономерно, что образ, миф в латиноамериканской литературе имеет более высокую аксиологическую значимость, чем идея. Однако и концепт образа, и концепт мифа семантически и функционально весьма отличаются от европейских, в сущности, оригиналов. Х. Лесама Лима даже утверждает, что историческая функция образа в Латинской Америке буквально «антитетична» европейской [22]. Пытаясь объяснить сверхизбыточность воображения в культуре Латинской Америки, Карлос Фуэнтес считал, например, что в этом проявлялся феномен барочности, обусловливавший словесную избыточность латиноамериканского писателя, стремящегося заполнить пустоту, в которой он обретается.

В свое время отечественные латиноамериканисты были немало скандализированы соображениями М.К. Мамардашвили, сказавшего буквально следующее: «Мы можем предположить, что Латинская Америка — это нечто, содержащее в себе некую пустоту, аналогичную той, которая была в России и которая могла вместить вот такого рода проекты — проекты, которые разрабатывались большевиками в России» [12, с. 42]. При этом философ уточнил, что он имеет в виду общность в реализации идеи о себе как абсолюта, и добавил, что ла-

тиноамериканцы в поисках себя «идут от культуры». То есть в общем смысле речь идет о дефиците чувства идентичности, порождающем утопические проекты самореализации. «Из пустоты возникает активное начало», — итожит свое исследование нумерологии Т.М. Фадеева [14, с. 33]. Примкнувший к неортодоксальному мыслителю автор этих строк предполагает, что, наверное, на слово «пустота» можно обидеться — если воспринимать его на обыденном уровне. Но можно вспомнить и испанского философа, сказавшего: «Каждая вещь содержит в себе указание на возможную полноту своего бытия» [24, p. 2].

По-видимому, архетипический бином «граница» — «пустота» и составляет глубинную основу многих бинарных структур латиноамериканского семиозиса — взаимосоотносимых «цивилизационно-культурных оппозиций» [6], в рамках которых культура пограничного типа стремится создать собственную картину мира. Соответственно, эти центральные понятия, будучи подвергнуты ресемантизации, теряют свои негативные коннотации, превращаясь в инструменты строительства нового мира. Так, понятие *утопии* имеет здесь свой, отличный от привычного нам смысл и означает нечто вроде стремления к реализации собственной самости, обретению подлинного бытия: «Ибероамерика должна творить свои собственные утопии… сделать их своими образцами…» [23, p. 52]. Параллельно этому возникает и болезненная рефлексия по поводу собственной *топии*: «Составляем ли мы периферию по отношению к нашему центру или же мы — центр нашей периферии?» [25, p. 13].

Ф. Аинса так объясняет это различие: «Утопия, которая в западном общественном сознании сегодня столь изгоняется, изначально сопричастствовала истории Латинской Америки, где несложно проследить противоположение „топии“ реальности (бытия) онтологии должного бытия, то есть собственно утопии. Это противоположение между бытием и идеалом объясняется не только двойственной природой самого утопического дискурса, но также и исключительными особенностями разъятой американской идентичности, отличительные признаки которой определяются не столько тем, чем Латиноамерика является в действительности, сколько тем, чем она „полагает себя“, а еще больше тем, чем она „хотела бы быть“» [18, p. 105]. Таким образом, свободная от западноевропейского идеала архетипоцентризма и чуждая векторно ориентированному прагматизму североамериканской «великой

мечты», латиноамериканская «утопия» носит имманентно открытый, целеполагающе культуростроительный характер.

Что касается онтологической проблематики Латинской Америки, то она, действительно, испытывает синдром доподлинного исторического, культурного и политического пограничья, промежуточности, вненаходимости. Но именно эта культурная пустотность, зияющая пустота вполне может оказаться наполненной культурогенным смыслом [4]. Общеизвестно, что в латиноамериканском философском и культурологическом дискурсе на разные лады варьируется тезис: «Мы есть то, чем мы хотим быть», то есть подлинное самообретение мыслится лишь за пределами собственного «Я» и за пределами наличной, исторической данности. Значимость этой специфической мифотворческой, утопической компоненты латиноамериканского самосознания прямо пропорциональна величине ощущения собственной дефицитарности, неполноценности, некоей пустотности. Опираться тут было на что. Вот, например: «В латиноамериканском мышлении рассуждение о том, какие мы есть, всегда сопровождается представлением о том, какими мы *должны быть* <…> *мы представляем собой то, что думаем о себе в измерении будущего*» [21, p. 5]. То есть подлинное самообретение мыслится лишь за пределами собственного «Я» и за пределами наличной, исторической данности.

Ситуация вненаходимости, по М.М. Бахтину, как раз и предполагает построение культуры на границе и приятие чужого слова как своего (о чем неоднократно говорил и Ю.М. Лотман). «Только диалогическая, соучастная установка принимает чужое слово всерьез и способна подойти к нему как к смысловой позиции, как к другой точке зрения. Только при внутренней диалогической установке мое слово находится в теснейшей связи с чужим словом, но в то же время не сливается с ним, не поглощает его и не растворяет в себе его как слова», — писал М.М. Бахтин [2, с. 270–271]. Таким образом, мнимо негативная ситуация вненаходимости как раз и позволяет субъекту обрести целостную идентичность. С другой стороны, бразильский ученый утверждает, что главный фактор формирования национальной идентичности «заключается именно в признании „другого“ как конституирующей составляющей себя самого. Это смешение — не отрицание собственного культурного наследия, а, наоборот, его утверждение» [9, с. 141].

Как уже говорилось, для латиноамериканской цивилизации характерно, что по отношению к Европе все системообразующие категории обретают иные смысловые коннотации, состоящие с нормативным понятийным инструментарием скорее в отношениях омонимии. Так, например, если для европейского субъектного сознания *горизонт* — это то, что «меня» окружает, образуя границу «моего» мира, то для латиноамериканского, скажем, сознания, лишенного субъектной доминанты, горизонт — это граница Другого, от которого «Я» отделено, это стимул к преодолению предела, порога, границы, проникновению за грань — наличного, видимого, бытийного. Горизонт — это знак инобытийности, *инаковости*. Понятие же «предела» как границы (*límite*) вообще отсутствует в латиноамериканском концептуальном тезаурусе — его замещает принцип осмоса, синергийности, ярко проявившийся еще во времена конкисты. Зато актуально понятие «запределье», «*más allá*», то есть преодоление предела в акте трансгрессии, rite de passage, и устремленность к утопическому образу своего «Я», что и обусловливает своеобразие культуротворческих процессов.

Пятьсот лет назад в момент столкновения двух культур произошло не только их совмещение и даже частично взаимоналожение в плоскости мифологических ожиданий, но и их взаимное вытеснение, что привело к *смещению* ценностных центров двух картин мира. Таким образом, итоговый результат, часто некорректно именуемый синкретизмом, а временами даже симбиозом культур, в действительности представляет собой не более и не менее как децентрированную структуру полиморфного типа. Имеется в виду такая смесь разнородных компонентов, вступивших между собой во взаимодействие, которая не приводит к образованию принципиально нового качества, как это подразумевается в случае синтеза — новообразование сохраняет свойства разнородности компонентов, но конституирующее значение начинает приобретать сам факт и характер их связи, сцепления, взаимодействия. Таков же принцип функционирования и головного мозга (посредством нейронных связей), и всей вселенной, имеющей ячеистую структуру организации космоса. Именно в этом смысле — как совмещение разнородных этнокультурных составляющих в несливаемом, но и неразрывном единстве — и состоит особость латиноамериканского мира, его способа бытия.

Список литературы:

1 *Аинса Ф.* Латиноамериканская культура: уникальность и самобытность // Культуры: диалог народов мира. 1986. № 4. С. 35–45.

2 *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев: Next, 1994. 509 с.

3 *Вердевуа П.* Поиски национальной самобытности и ее выражение в XX веке // Культуры: диалог народов мира. 1986. № 4. С. 46–63.

4 *Гирин Ю.Н.* Граница и пустота: к вопросу о семиозисе пограничных культур // Вопросы философии. 2002. № 11. С. 85–94.

5 *Ерасов Б.С.* Цивилизации. Универсалии и самобытность. М.: Наука, 2002. 522 с.

6 *Земсков В.Б.* Латиноамериканская литература как модель культуры // Латинская Америка. 1991. № 7. С. 58–69.

7 *Земсков В.Б.* Образ России в современном мире и другие сюжеты. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. 500 с.

8 Искусство и цивилизационная идентичность. Сборник статей / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Наука, 2007. 630 с.

9 *Константинова Н.С.* Многоголосица культур. М.: РОССПЭН, 2015. 142 с.

10 *Кофман А.Ф.* Под покровительством Сантьяго. Испанское завоевание Америки и судьбы знаменитых конкистадоров. СПб.: Крига, 2017. 1032 с.

11 *Лексин В.Н.* Судьбы цивилизаций и русский вопрос: опыт системной диагностики. М.: URSS; ЛЕНАНД, 2016. 800 с.

12 *Мамардашвили М.К.* Другое небо // Три каравеллы на горизонте: К 500-летию открытия Америки. Сборник статей. М.: Международные отношения, 1991. С. 37–59.

13 *Надъярных М.Ф.* Репрезентация границы в русской литературной философии // Проблемы культурного пограничья. Сборник трудов / Отв. ред. Ю.Н. Гирин. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького, 2014. С. 189–198.

14 *Фадеева Т.М.* Образ и символ. Универсальный язык символики в истории культуры. М.: Новалис, 2004. 253 с.

15 *Шемякин Я.Г.* Европа и Латинская Америка: взаимодействие цивилизаций в контексте мировой истории. М.: Наука, 2001. 391 с.

16 *Яковенко И.Г.* Познание России: цивилизационный анализ. М.: Знание, 2017. 642 с.

17 *Ярхо В.Н.* Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в аттической трагедии) **/** Античность и современность: Сборник статей / Редкол. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров, Т.И. Кузнецова. М.: Наука, 1972. С. 251–263.

18 *Aínsa F.* La reconstrución de la Utopía. México: Ediciones UNESCO, 1997. 238 p.

19 *Aínsa F.* Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012. 219 p.

20 *Beriain J.* Encuentros con la alteridad e identidades múltiples // Arbor. 2013. Mayo-junio. № 189 (761). a038.

21 *León del Río Y.* ¿Por qué la Utopía? // El Catoblepas. 2002. № 7. P. 5.

22 *Lezama Lima J.* Imagen de América Latina // América Latina en su Literatura / Ed. C. Fernandez Moreno. México; París: Siglo XXI / UNESCO, 1980. Pp. 462–468.

23 *Mayor F.* El dilema de la modernidad // Proposiciones. 1995. № 3. P. 52.

24 *Ortega y Gasset J.* Meditaciones del Quijote. Madrid: Revista de Occidente, 1956. 191 p.

25 *Ramírez S.* El mexicano, psicología de sus motivaciones. México: Grijalbo, 1977. 192 p.

References:

1 Ainsa F. Latinoamerikanskaya kul'tura: unikal'nost' i samobytnost' [The Latin American Culture: Uniqueness and Originality]. *Kul'tury: dialog narodov mira*, 1986, no. 4, pp. 35–35. (In Russ.)

2 Bahtin M.M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo. Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Creativity. Problems of Dostoevsky's Poetics]. Kiev, Next Publ., 1994. 509 p. (In Russ.)

3 Verdevua P. Poiski nacional'noj samobytnosti i ee vyrazhenie v XX veke [The Search for National Identity and its Expression in the 20th century]. *Kul'tury: dialog narodov mira*, 1986, no. 4, pp. 46–63. (In Russ.)

4 Girin YU.N. Granica i pustota: k voprosu o semiozise pogranichnyh kul'tur [Border and Void: On the Semiosis of the Border Cultures]. *Voprosy filosofii*, 2002, no. 11, pp. 85–94. (In Russ.)

5 Erasov B.S. *Civilizacii. Universalii i samobytnost'* [Civilizations. Universals and Identity]. Moscow, Nauka Publ., 2002. 522 p. (In Russ.)

6 Zemskov V.B. Latinoamerikanskaya literatura kak model' kul'tury [The Latin American Literature as a Model of Culture]. *Latinskaya Amerika*, 1991, no. 7, pp. 58–69. (In Russ.)

7 Zemskov V.B. *Obraz Rossii v sovremennom mire i drugie syuzhety* [The Image of Russia in the Modern World and Other Subjects]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarhyh iniciativ Publ., 2015. 500 p. (In Russ.)

8 *Iskusstvo i civilizacionnaya identichnost'* [Art and Civilizational Identity]. A collection of Articles, ed. N.A. Hrenov. Moscow, Nauka Publ., 2007. 630 p. (In Russ.)

9 Konstantinova N.S. *Mnogogolosica kul'tur* [Polyphony of Cultures]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2015. 142 p. (In Russ.)

10 Kofman A.F. *Pod pokrovitel'stvom Sant'yago. Ispanskoe zavoevanie Ameriki i sud'by znamenityh konkistadorov* [Under the Patronage of Santiago. The Spanish Conquest of America and the Fate of the Famous Conquistadors]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2017. 1032 p. (In Russ.)

11 Leksin V.N. *Sud'by civilizacij i russkij vopros: opyt sistemnoj diagnostiki* [The Fate of Civilizations and the Russian Question: Experience of System Diagnostics]. Moscow, URSS, LENAND Publ., 2016. 800 p. (In Russ.)

12 Mamardashvili M.K. Drugoe nebo [Another Sky]. *Tri karavelly na gorizonte: K 500-letiyu otkrytiya Ameriki* [Three Caravels on the Horizon: For the 500th Anniversary of the Discovery of America]. Digest of articles. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1991, pp. 37–59. (In Russ.)

13 Nad''yarnyh M.F. Reprezentaciya granicy v russkoj literaturnoj filosofii [Representation of the Border in Russian Literary Philosophy]. *Problemy kul'turnogo pogranich'ya* [Cultural frontier problems]. Collection of works, ed. YU.N. Girin. Moscow, IMLI imeni A.M. Gor'kogo, 2014, pp. 189–198. (In Russ.)

14 Fadeeva T.M. *Obraz i simvol. Universal'nyj yazyk simvoliki v istorii kul'tury* [Image and Symbol. The Universal Language of Symbolics in the History of Culture]. Moscow, Novalis Publ., 2004. 253 p. (In Russ.)

15 SHemyakin YA.G. *Evropa i Latinskaya Amerika: vzaimodejstvie civilizacij v kontekste mirovoj istorii* [Europe and Latin America: Interaction of Civilizations in the Context of World History]. Moscow, Nauka Publ., 2001. 391 p. (In Russ.)

16 YAkovenko I.G. *Poznanie Rossii: civilizacionnyj analiz* [Cognition of Russia: Civilizational Analysis]. Moscow, Znanie Publ., 2017. 642 c. (In Russ.)

17 YArho V.N. Byla li u drevnih grekov sovest'? (K izobrazheniyu cheloveka v atticheskoj tragedii) [Had the Ancient Greeks Got a Conscience? (To the Image of a Man in an Attic Tragedy)]. *Antichnost' i sovremennost'* [Antiquity and Modernity]. Digest of articles, eds. M.E. Grabar'-Passek, M.L. Gasparov, T.I. Kuznecova. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 251–263. (In Russ.)

18 Aínsa F. *La reconstrución de la Utopía*. México, Ediciones UNESCO, 1997. 238 p.

19 Aínsa F. *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012. 219 p.

20 Beriain J. Encuentros con la alteridad e identidades múltiples. *Arbor*, 2013, mayo-junio, no. 189 (761), a038.

21 León del Río Y. ¿Por qué la Utopía? *El Catoblepas*, 2002, no. 7, p. 5.

22 Lezama Lima J. Imagen de América Latina. *América Latina en su Literatura*, ed. C. Fernandez Moreno. México, París, Siglo XXI / UNESCO, 1980, pp. 462–468.

23 Mayor F. El dilema de la modernidad. *Proposiciones*, 1995, no. 3, p. 52.

24 Ortega y Gasset J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Revista de Occidente, 1956. 191 p.

25 Ramírez S. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. México, Grijalbo, 1977. 192 p.

УДК 7.06
ББК 85.1

Флорковская Анна Константиновна
Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, факультет теории и истории искусств, заведующая кафедрой теории и истории искусств, Москва
ORCID ID: 0000–0003–1945–0573
florkovslaja@yandex.ru
Ключевые слова: религиозная тема, сакральное, церковь и общество, актуальное искусство, акция, перформанс, инсталляция.

Флорковская Анна Константиновна

Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990–2000-е

Статья посвящена христианской теме в работах актуальных художников Москвы рубежа XX—XXI веков, различным стратегиям ее воплощения и трансформации. Среди стратегий выявляются: провокация, экспроприация, следование внешней сюжетике, попытка богословской интерпретаций языком визуальных символов. Художники нередко используют сложившиеся религиозные образы в отрыве от их религиозного содержания или же, напротив, транслируют религиозное содержание вне сложившейся, привычной для культуры системы образов. Активный интерес к религиозной тематике художников и общества в целом, конкретные произведения, попытки диалога и конфликты актуального художественного сообщества и церковного института рассматриваются и анализируются с помощью ряда подходов: типологически-системного, позволяющего увидеть религиозную тему в актуальном искусстве определенного периода как системное целое; описательного и иконологического, позволяющего оценить глубинные интенции авторов и их произведений. Проблема современного религиозного творчества рассматривается на примере акций, перформансов и выставочных проектов, хроника которых с 1995 по 2010 годы приводится в статье.

Florkovskaya Anna K.
Doctoral Degree in Theory and History of Art, Associate Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Faculty of Theory and History of Art, Head of the Department of Theory and History of Fine Arts, Moscow
ORCID ID: 0000–0003–1945–0573
florkovslaja@yandex.ru
Keywords: religious theme, the sacred in art, contemporary art, performance art, installation art.

Florkovskaya Anna K.

Religious Theme in Contemporary Art of Moscow. 1990–2000s

The article explores theme of Christianity and the strategies of its' embodiment and transformation in works of Moscow contemporary artists at the turn of 20th and 21st centuries. Among those strategies are: provocation, expropriation, the following of external plot as well as attempt to interpret theology through the language of visual symbols. Artists often use well-established religious images separately from their meaning or, on the contrary, translate the idea without familiar forms. Active interest of artists and society as the whole to the theme of religion as well as particular works, attempts of dialogue and conflict between contemporary art community and church institute are examined and analyzed through various methods: typologically-systemic, that allows to see religious concepts in contemporary art or particular period as systematic whole; descriptive and iconology-based, which evaluates deep intentions of artists and their works. The problem of religious theme in contemporary artwork is examined with examples of statements, art of performance and exhibitions from 1995 to 2010, which are mentioned in the article.

За последние десятилетия обозначился интерес художников, работающих в поле актуального искусства, к темам, связанным с обращением к той или иной сакральной традиции. Это могут быть традиции христианства, ислама, буддизма, а также всевозможные эзотерические и оккультные учения. «Изображение священного» у разных художников имеет разные основания и цели: от использования религиозных образов как своего рода матриц, несущих в себе известный зрителю контент, которыми художник может манипулировать, до погружения в глубинную структуру сакрального образа. Последнее иногда приводит к попытке создать произведение, претендующее встать вровень с традиционным религиозным искусством.

Интенсивность, острота и разнообразие версий «изображения священного», которые возникли в искусстве Москвы 1990–2000-х годов, свидетельствуют о стремлении художников вернуться к содержательно-мировоззренческим возможностям искусства, «жажде мистического», которое тревожит наше, казалось бы, насквозь секуляризованное общество. Неудивительно, что художники, ищущие в творчестве столь «дефицитную» субстанцию, обращаются к пласту, хранящемуся в памяти культуры — к религиозной традиции. И это обращение — свидетельство глубоких тектонических сдвигов в обществе, его ценностных и телеологических запросов. В то же время обращение к религиозной теме может носить провокативный характер.

Я рассмотрю примеры обращения современных московских художников, связывающих себя с актуальным искусством, к христианской тематике[1], отметив, что современное исламское религиозное искусство, иудаика в 1990–2000-е годы достойны отдельного и внимательного изучения.

Религиозное искусство XX века вызывает интерес специалистов [28, 29, 34, 33, 10, 5, 15, 7, 1]. «Изучая проблемы интерпретации христианских образов в современном искусстве, необходимо обратиться к истокам сложившейся культурно-исторической ситуации, в ходе которой сюжеты церкви выставляются в авангард художественной

(1) Религиозное искусство, в отличие от церковного, создается не для помещения в церковь, не для участия в богослужении. Границы между религиозным и церковным искусством были осознаны в начале XX века и проведены благодаря таким художникам, как М.В. Нестеров, В.Н. Чекрыгин, С.М. Романович.

мысли», — пишет современный исследователь [19]. В последние годы на Западе вышел ряд книг и сборников, ему посвященных. Среди них A. Anderson, W.A. Dyrness, Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism [23], исследование А. Александровой «Разрывающая близость: роль религиозных мотивов в современном искусстве». Автор пишет: «Религия до сих пор присутствует в жизни современных западных обществ по-разному: как менталитет, как авторитет, формирующий образ жизни и повседневность, как политический фактор, а также… как объект критического осмысления и изучения. Наше светское состояние само по себе в определенной степени является результатом трансформации религиозных институтов и их структурной роли в общественной жизни» [22].

Исследователями ставится вопрос о том, насколько религиозные темы возможны в современном обществе, что является их социальным основанием в современном искусстве. «Возможным представляется рассмотрение» — говорит Дж. Андерсон[2]. Отталкиваясь от утверждения Розалинды Краус 1979 года об «абсолютном разрыве» между искусством и религией, Андерсон соглашается с ней, но полагает, что в XXI веке религия вернулась к искусству, хотя это было возвращение, изобилующее проблемами. Андерсон предлагает выявить основные проблемы разрыва между религией и искусством и подумать о том, как его преодолеть, вернуть религию в дискурс искусства, а также предложить способы, с помощью которых христиане могут продуктивно работать в этом разрыве. Андерсон опирается на утверждение Дж. Элкинса о том, что проблема коренится в интерпретациях современного искусства авангардной теорией и критикой.

Религиозная тема сегодня, как на Западе, так и в России тесно связана с социополитическими проблемами [24]. В предисловии к коллективной монографии «Мультикультурализм и конвергенция веры и практического разума в современном обществе» ее редактор-составитель А.-М. Паскаль пишет: «Что значит говорить о вере и ее роли в современном обществе? Это то же самое, что обсуждать структурированную религию любого рода, или она также включает

(2) В блоге V.E. Jons Art and Theology 29.09.2016 выложено видео выступления Дж. Андерсона. URL: https://artandtheology.org/2016/09/28/jonathan-anderson-on-the-invisibility-of-theology-in-contemporary-art-criticism/ (дата обращения 06.04.2020).

в себя неинституционализированные и/или нерелигиозные формы религии? духовность, которая также может… играть определенную роль в общественной жизни? …Мы должны, по крайней мере, признать, что не все религии требуют институционализации и что „духовность“ охватывает не только широкий спектр проявлений, но также допускает нерелигиозные формы духовного опыта». Признать, что большинство западных обществ преимущественно светские, это не то же самое, что сказать, что они атеистические; необходимо «рассматривать религию как одну из многих человеческих возможностей», среди них и искусство. Религиозным темам в искусстве посвящена 9 глава. Ее автор К.-Л. Ионита пишет: «Связь между искусством и религией, очевидная на протяжении всей истории искусства, может быть расшифрована на двух уровнях — на уровне сущности искусства и на уровне актуальной темы, к которой обращается художник» [30].

Провокативные стратегии современного искусства распространяются и на те работы, где есть религиозная тема, в связи с этим в поле внимания западных наблюдателей попали работы российских художников. А. Розен пишет: «При Владимире Путине все большее число российских художников обвинялось в разжигании религиозной ненависти, в том числе Авдей Тер-Оганян и Олег Мавроматти, бежавшие из страны, чтобы избежать тюрьмы. Представление о современных художниках как безбожных мародерах в поисках оскорбления является убедительным материалом»[(3)].

М. Драчек в статье «Искусство Священного. Экскурс» утверждает, что на рубеже XIX—XX веков «религиозное искусство привело к созданию произведений, которые были вдохновлены духовным солипсизмом». В 1932 году папа римский Пий XI, представляя новую коллекцию религиозного искусства Ватикана, заявил о своем недовольстве современным искусством. Он полагал, что оно исказило священное до такой степени, что превратилось в карикатуру. Перелом в отношениях искусства и церкви, по мнению М. Драчека, в католических странах наступил в 1960-е годы, после того как Р. Гуттузо встретился с папой Павлом VI. В мае 1964 года, выступая в Сикстинской

(3) CNNStyle. Друзья или враги? Долгие, сложные отношения искусства и религии. 27.02.1017. URL: https://edition.cnn.com/style/article/religion-art-controversy/index.html (дата обращения 06.04.2020).

капелле, папа обратился к современным художникам с предложением диалога и просил простить церковь за то, что она «связывала узами» художников. В 1965 году во время Второго Ватиканского собора было провозглашено, что «церковь признает новые тенденции в искусстве, созвучные нашим временам, в соответствии с модусами разных народов и регионов». При этом речь не шла о делении на искусство литургическое, внутри церковных стен, и религиозное — светское по своему существу, представляющее индивидуальную интерпретацию художником религиозной темы [26].

В нашей стране отношения между художественным сообществом и церковными институциями складывались по-иному. Границы между светским художественным произведением на религиозную тему и искусством, создаваемым для церковного богослужения, начали складываться еще на рубеже XIX—XX веков, и государственный атеизм XX века только усугубил разрыв. Несомненно, это повлияло на искусство 1990–2000-х годов, когда религиозные темы вернулись в публичное художественное пространство и окрасили их в тона радикализма.

Как показывает сопоставление с Западом, в России в постсоветский период сложилась особая ситуация: в христианских странах Запада границы между религиозным и церковным искусством оказались размыты (в храмах много современного искусства) и при всей сложности носят иной характер [4], в России обращение к религиозным темам в актуальном искусстве и церковное искусство оказались антагонистами, хотя в конце 2010-х годов наметились пути сближения [17]. Для отечественных актуальных художников религиозная тема оказалась не только приобщением к «возвышенному» и «экзистенциальному», но и способом провокации и обновления художественного языка и смысла за счет экспроприации религиозных произведений прошлого в той или иной форме.

«Какова природа диалога между искусством и духовностью, как они соединяются и какую форму принимает встреча?» — задается вопросом Рина Арья, автор статьи «Духовность и современное искусство». Диапазон мультимедиа приносит новые формы их взаимодействия, создает большую близость между зрителем и произведением искусства. Она полагает, что «в XXI веке понятие духовности становится все более важным для различных культурных дискурсов, в том числе и для

современного искусства». «Имея относительно меньше ограничений, чем художники в предыдущие века, и, следовательно, большую автономию, современные художники иногда эксплуатируют религиозные символы таким образом, что они идут вразрез с их традиционной ролью поддержки веры и вместо этого используются иронически или богохульно, чтобы попеременно критиковать и провоцировать» [25].

Религиозная тема появляется в московском актуальном искусстве с момента его появления на публичной художественной сцене, в первой половине 1990-х годов, и материала — пестрого и разнохарактерного — накопилось много, поэтому необходимо начать с хронологии, дабы восстановить цепь художественных событий.

1994 — акция О. Кулика «Проповедь на рынке», Даниловский рынок г. Москвы, мясной ряд.
1995 — акция О. Кулика «Миссионер».
1998 — акция А. Тер-Оганяна «Юный безбожник», «Арт-Москва».
2000 — акция О. Мавроматти «Не верь глазам!», территория Института культурологии МК РФ.
2003 — Выставка «Осторожно, религия!», куратор А. Залумян, Музей и общественный центр им. А. Сахарова, 45 участников.
2004 — проект «Deisis/Предстояние», авторы В. Бондаренко, К. Худяков, Р. Багдасаров, ГТГ.
2007 — некоторые экспонаты выставки «Запретное искусство», куратор А. Ерофеев, Музей и общественный центр им. А. Сахарова.
— Выставка «Верю! Проект художественного оптимизма»; куратор О. Кулик, 59 участников, ЦСИ «Винзавод».
— Выставка «Новый Ангеларий», Московский музей современного искусства, кураторы С. Денисов и И. Колесников, 144 участника.
2008 — «Евангельский проект» Д. Врубеля и В. Тимофеевой, «Арт-Москва».
— «Rex Iudaeorum / Царь Иудейский», проект галереи «Триумф», «Арт-Москва», 10 художников и групп.
— Показ проекта «Deisis/Предстояние» в Перми и Усолье, новая конфигурация проекта.
— Акция арт-группы «Война» «Мент в поповской рясе».

— Гор Чахал, выставка «Экспериментальное подтверждение гипотезы о трансфизическом воздействии произведений современного искусства на ноосферу. Хлеб и вино и Мать-Сыра-Земля», ЦСИ «Винзавод».
2010 — выставка «Двоесловие», куратор Гор Чахал, храм св. Татианы при МГУ, 10 участников.
2010/2011 — Гор Чахал, проект «Хлеб и вино», ГТГ.
— Гор Чахал, выставка «Свободная любовь», ЦДХ.

Множество работ создавалось в рамках выставочных — персональных или групповых — проектов. Но начиналось все с индивидуальных акций.

Неравнозначность и разнохарактерность явлений актуального искусства, связанных так или иначе с религиозной темой, требуют нахождения определенных критериев их оценки. Перед нами, на мой взгляд, несколько проблем. Во-первых, проблема репрезентации религиозного мотива. Необходимо ввести понятия «широкого» (выставка «Верю!», «Новый Ангеларий») и более узкого, строгого понимания и презентации религиозной темы («Deisis/Предстояние», работы Гора Чахала). Религиозное начало может выражать себя через сюжет или более сложно, через образно-смысловую структуру. Может быть выражено через художественную цитату — прямую, или более «смазанную», данную как намек, подтекст. Такая цитата включает работу актуального художника в определенный философско-культурный контекст. В известном смысле, всякое произведение, созданное в контексте культурно-философской традиции европейского и русского искусства, будет христианским, так как живет в пространстве широкой христианской традиции, хотя и не всегда осознаваемой. Светский гуманизм и постхристианская европейская и русская культура XX века сложились во многом на основе христианских ценностей, тем более обращение к христианскому сюжету или использование цитаты из искусства старых мастеров или иконы зримо ставит художественную репрезентацию в пространство культуры и традиции. Художник может опираться на опыт собственной религиозной практики, и тогда произведение искусства будет попыткой ее художественно реализовать. Такая попытка реализации порождает более сложный контент религиозного художественного произведения, образа, т.к. опирается

не только на традицию, но и на более глубокое постижение религиозного начала как такового.

Разными могут быть и цели, которые ставятся в художественном произведении, связанном с религиозным началом, темой, сюжетом, образом. Одной из распространенных тактик актуального искусства была провокативная, другой — тактика банализации. Обе неизбежно приводили к профанации (акции А. Тер-Оганяна, О. Кулика), но могли быть провокативными с целью выявления скрытых смыслов (акции О. Мавроматти, арт-группы «Война»). Некоторый рубеж в репрезентации сакрального как комплекса противоположных интенций был связан с проектом «Верю!». Выставка «Верю!» — рефлексия на темы веры и религиозного/трансцендентного, предпринятая внутри актуального искусства. Она выявила две различные позиции: с одной стороны, интерес к «изображению священного» в реалиях современного искусства; с другой — фиксация охлаждения современной культуры к традиционному переживанию категории «священного».

Важная проблема[4] — взаимодействие искусства и церкви, их возможный диалог в пространстве современного искусства. Далеко не для всех художников, обратившихся к изображению религиозного или использующих некоторые атрибуты, связанные с церковной и христианской традицией, эта проблема является острой. Да и острой она может быть по-разному: как провокативная (арт-группа «Война») или как проблема вхождения в космос христианской культуры (Гор Чахал). Проговорена эта проблема была в связи с выставкой «Двоесловие/Диалог» 2010 года.

Опираясь на опыт исследования того, как тема русского религиозного раскола XVII—XX веков реализуется в русской литературе рубежа XIX—XX веков, Александр Эткинд пишет о художественных стратегиях стилизации, тематизации и реконструкции. В последнем случае литература стремится воспроизвести опыт Другого как собственный. «Задача реконструкции, — пишет Эткинд, — более интимна [чем стилизация и тематизация], она может затрагивать религиозные и собственно эстетические корни творчества» [20, с. 68]. Применительно к нашей теме стратегии стилизации у актуальных художников мы не встретим. Можно говорить о тематизации и реконструкции. Причем тематизация обычно идет рядом с провокативностью.

(4) Острота которой подтвердилась с новой силой после акции Pussy Riot и выставки Icons, организованной М. Гельманом в 2012 году.

Одну из первых акций, использующих христианские атрибуты, провел Олег Кулик. Он простоял несколько часов в мясном ряду московского Даниловского рынка с мертвым молочным поросенком в руках, в терновом венце и алом плаще. Эта акция, прямо вписываясь в «животную» тематику Кулика 1990-х и деятельность галереи «Риджина», использовала атрибуты, связанные с образом Христа, как некий расхожий, но при этом довольно провокационный образ. Провокационный и для религиозно настроенных зрителей, и для равнодушных к религии, и для атеистов. Тут нужно иметь в виду, что и православная церковь в России за последние 20 лет менялась: церковь середины 1990-х и начала 2010-х — это не идентичные церкви, как по настрою мирян, так и по церковной концепции связей с обществом. Возможно, Кулик первым среди актуальных художников почувствовал провокативный заряд, который таит в себе оперирование религиозными образами и апелляция к сакральному.

Акция Авдея Тер-Оганяна по рубке освященных икон на «Арт-Москве», названная им «Юный безбожник», согласно некоторым трактовкам, должна была наглядно демонстрировать, что творилось по отношению к иконам как сакральным объектам в годы советского атеизма. По словам куратора Е. Романовой, художник «собирался противопоставить свое видение мира ортодоксальному христианству»[5]. Иконы были освященными, никто из зрителей не пожелал принять непосредственного участие в рубке. Тер-Оганян был остановлен милицией и после начала судебного дела уехал из России.

Спустя два года московский акционист Олег Мавроматти попросил распять себя во дворе института культурологи на Берсеневской набережной. Место это примечательное: институт культурологии располагается в палатах боярина Аверкиева XVII века, к ним буквально вплотную примыкает храм Св. Николая, за которым — Дом на набережной, на его месте в XVII веке находился знаменитый

(5) Юный безбожник // Википедия. Свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Юный_безбожник (дата обращения 15.07.2020).

«царев кабак». Напротив — взорванный и воссозданный храм Христа Спасителя. Место во всех отношениях знаковое и пропитанное ароматами и миазмами отечественной истории. Мавроматти, которого можно отчасти определить как русского последователя Германа Нитча и венского акционизма, к этому времени был известен в Москве своими «кровавыми» акциями. Которые, в отличие от большинства отечественных акционистов, проводил исключительно на себе, как бы испытывая на прочность свое личностное и художественное «я», ставя себя в экстремальные и экзистенциальные условия физической боли, что, в целом, не характерно для отечественных перформансистов.

Итак, 1 апреля 2000 года Мавроматти был привязан к кресту из свежеоструганных досок, и его руки были пробиты 10-сантиметровыми гвоздями. На обнаженной спине художника было вырезано «Я не сын Божий». Акция продолжалась довольно долго, пока можно было терпеть боль. По словам самого Мавроматти, «эта сцена символизирует настоящее страдание, настоящую жертву, на которых давно спекулирует искусство». Акция Мавроматти вызвала большой интерес прессы, о ней много писали. Как и в случае с Тер-Оганяном, Мавроматти был вызван в прокуратуру, однако судебное расследование возбуждено не было «в связи с отсутствием состава». С этого времени события в мире актуального искусства, связанные с религиозной тематикой, неизменно вызывают настоящий медиавзрыв.

Все последующие события оказались связанными с выставочными проектами — групповыми или индивидуальными. Индивидуальных акций и вообще акций не проводилось. За исключением нескольких акций арт-группы «Война».

Я имею в виду акцию «Мент в поповской рясе» (2008) и косвенно связанную с религиозной тематикой акцию «Тараканы в Таганском суде» (2010). Остановлюсь только на первой, которая кажется мне весьма симптоматичной и обозначает еще одну грань в отношениях общества, религии и власти в России. Тема, прямо скажем, совсем не новая для нашего отечества. Она, в частности, бурно обсуждалась более 100 лет назад на заседаниях петербургского Религиозно-философского общества, где в жесткой полемике об отношениях церкви и власти принимали участие Д. Мережковский, В. Розанов, С. Булгаков, В. Тернавцев, Д. Философов и многие другие мыслители и деятели Серебряного века. В искусстве последствия этих обсуждений проявили себя спустя десятилетия, уже в середине XX века, но это — отдельная тема.

В июле же 2008 года в половине первого ночи лидер «Войны» (к слову, выпускник философского факультета МГУ) О. Воротников в рясе православного священника, с крестом и в фуражке милиционера[6], в сопровождении остальных членов группы, осуществлявших фото- и видеодокументирование, вошел в магазин «Седьмой континент», где демонстративно загрузил пять полных сумок продуктов и, не оплатив, спокойно прошел через кассу. И его никто не остановил.

Причины понятны. Ни у кассиров, ни у охраны не хватило духу остановить явившийся им «образ», воплощавший две священные для России власти — государственную и церковную. Поражает органичность соединения этих двух облачений. Эта органичность и подводит нас к нелегкому — в том числе и для церковного сознания — размышлению о путях взаимодействия церкви и государства. Об их — временами и местами — сращенности. Эти размышления для всякого думающего человека в России — горькие.

Первой большой выставкой, посвященной религиозной теме в актуальном искусстве, и самой скандальной, стала выставка «Осторожно, религия!». Вначале о названии: один из участников выставки и куратор, художник Арутюн Залумян пишет: «Название этой выставки могло оказаться и другим. Предполагались такие, как „Религия: за и против“, „Религия — как она есть“, „Толерантность духа“ и др.»[7]. Цели же выставки, по крайней мере, по мысли ее устроителей, определялись как попытка охватить и представить наглядно непростой духовный мир современного человека во всей его непредсказуемости и противоречивости. «Поднятая нами тема удивительно полифонична и многогранна, — говорит далее А. Залумян. — Сегодня человек очутился перед ситуацией, когда открыты все подводные и подземные шлюзы, ценностные критерии смещены с собственных осей, одновременно сосуществуют психоанализ и религия, интернет

(6) Образ которого, благодаря Д.А. Пригову, стал архетипом советской культуры.

(7) «Осторожно, религия!». Предваряющие выставку тексты участников проекта // Музей и общественный центр «Мир, прогресс, права человека» им. Андрея Сахарова. URL: http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/hall_exhibitions_religion3.htm (дата обращения 15.07.2020).

и астрология, шаманство и квантовая теория. Складывается впечатление, что все воззрения (порой взаимоисключающие друг друга), сформированные человечеством на протяжении тысячелетий, сложены в едином порядке и предоставлены каждому. Избирая свою мораль, свою этику, свою религию, свое осмысление собственных порывов, каждый индивидуум берет на себя ответственность за свой выбор и последствия такого решения. Хорошо это или плохо? Однозначно ответить нелегко. Выбор это всегда проблема духа, меры его духовности, а дух и духовность — это аспекты религии»[8].

Общественный резонанс выставки был громким, показав остроту выбранной темы и общее неравнодушие к ней. Основной задачей устроителей было показать возможное разнообразие в понимании религиозной темы художником. «Какова история взаимоотношений религии и искусства, какие факторы предопределяют отношение художника к религии в современном мире — вот круг проблем, которые интересуют кураторов выставки», — писала одна из ее участниц, А. Альчук. Нужно сразу сказать, что на выставке были представлены очень разные работы: от откровенно — на мой взгляд — кощунственных (как, например, работа А. Косолапова «Coca-Cola / This Is My Blood»)[9] до таких, которые позже появились на другой выставке, уже получившей благословение церкви.

Выставка включала, повторюсь, работы очень разные[10]. Были и достаточно традиционные, выполненные в технике фотографии. «Семь смертных грехов» Константина Батынкова и Николая Полисского, где в несколько непривычном формате была представлена традиционная для религиозного искусства тема, перенесенная в современную повседневность. Были работы непривычные, и потому казавшиеся кощунственными. Как, например, видеоролик для караоке группы «Синий суп» «В час беды». О нем участница выставки О. Саркисян писала: «Подобную молитву уместно петь не в традиционном сакральном пространстве храма, а скорее в общественных местах специфической сосредоточенности и напряжения, таких, к примеру, как аэропорты

(8) Там же.
(9) Они и пострадали во время разгрома выставки.
(10) Список работ см.: www.sakharov-center.ru.

и самолеты, больницы»[11]. Большинство работ было нейтральным по форме и содержанию, что позволило им (как, например, «Заповедям художника» А. Сигутина) позже появится на выставке, прошедшей церковную цензуру.

Альчук также пишет: «Исследуя искусство архаических культур, античности или средневековья, мы всегда должны иметь в виду религиозный контекст, в котором создавалось то, что современное сознание отождествляет с произведением искусства. Ведь искусства в том смысле, в каком оно существует сейчас, в те времена не было, и даже античные статуи, прославляющие красоту человеческого тела, делались в подражание богам, как знак поклонения им. Я уже не говорю о великолепных готических храмах, авторы которых остались неизвестны! Служение Богу не знает авторства. „Осторожно! Это — религия“, — говорим мы в случае подхода к творчеству как к общению с трансцендентным»[12].

Понимание природы творчества как религиозной, вернее будет сказать, возврат к этой идее, является, на мой взгляд, одним из самых интересных феноменов последнего времени. Он высвечивает характерные для XX—XXI веков тягу к архаике в сочетании с острой и болезненной экзистенцией, которой поражен наш современник. Такое взрывное сочетание «старого» и «нового» буквально не оставляет камня на камне от привычной эстетики.

Проблемы, с которыми столкнулись устроители выставки «Осторожно, религия!» (а реакция на нее их ярко продемонстрировала), крайне важны для понимания того, как работает тема религиозного в актуальном искусстве. Во-первых — до сих пор в сознании зрителей, а также критиков и историков искусства не проведены четкие границы между понятием «церковное искусство» и «религиозное искусство», не определено пространство легитимного социального и интеллектуального пространства существования современного искусства, обратившегося к интерпретации религиозного. Художник иногда

(11) «Осторожно, религия!». Предваряющие выставку тексты участников проекта // Музей и общественный центр «Мир, прогресс, права человека» им. Андрея Сахарова. URL: http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/hall_exhibitions_religion3.htm (дата обращения 15.07.2020).
(12) Там же.

использует сложившиеся религиозные образы в полном отрыве от их религиозного содержания (что и приводит подчас к кощунству) или пытается воспроизвести религиозное содержание вне сложившейся, привычной для культуры системы образов. То и другое одинаково приводит к непониманию и отторжению, но далеко не всегда оно правомерно. Есть и работы, построенные на критике христианских ценностей (как уже упомянутая работа А. Косолапова).

Проблема, в то время широко обсуждаемая между художниками, обществом и представителями религиозных конфессий — что может считаться кощунственным — сейчас стала менее острой. Однако внятного ответа на этот вопрос по-прежнему нет. Человечество в целом осознало, что живет в мире, где вопросы религии значат очень много, подчас пугающе много. И игнорировать этот факт больше не получается. Об этом нам и сигнализирует актуальное искусство. О невозможности же «лобовых» подходов к проблеме свидетельствует, например, такой факт. О. Мавроматти в интервью Радио Свобода[13] сравнивает свою акцию с религиозной практикой на Филиппинах, где по традиции сотни верующих ежегодно распинают себя на Пасху [31]. Для российских христиан это дикость, для представителей другой автокефальной христианской церкви — норма, привычная религиозная практика. Нужно, конечно, различать религиозную практику и ее симуляцию. Понятно, что в случае с актуальным искусством зрители и художники часто всего имеют дело с симуляцией, но в одном случае она оказывается кощунством, в другом — поверхностностью.

В Сахаровском центре в 2007 году в составе выставки «Запретное искусство» были экспонированы некоторые работы с использованием религиозных сюжетов, например цикл Александра Савко «Путешествие Микки Мауса по истории искусства». Микки Маус в образе Христа участвует в канонических и множество раз изображенных мастерами старого европейского искусства евангельских сценах. Использование здесь традиционного визуального религиозного искусства как цитаты и включение весьма архаичного для 2000-х годов образа Микки Мауса как символа масскультуры, как мне кажется, не дает автору ничего: ни остроты — концептуальной или художественной, ни глубины. Это как раз характерный случай банализации религиозной темы.

Опытом реконструкции религиозного опыта в «строгом», более узком, но и более глубоком понимании и репрезентации религиозной темы являются проекты «Deisis/Предстояние», «Евангельский проект», проекты Гора Чахала. Все они значительно отличаются, представляя различные версии интерпретации священного языком актуального искусства. «Deisis/Предстояние» — попытка создания нового христианского искусства в эпоху цифровых технологий, попытка обновления традиционного церковного художественного канона. «Евангельский проект» — визуализация восприятия профанным сознанием современного человека сакральной истории. Гор Чахал экспериментирует с более тонкими материями: он реализует собственный религиозный опыт, хотя и очень бережен к традициям восточнохристианского искусства. Общим же для всех трех проектов является понимание христианской темы как главного импульса творческой интерпретации, обращение к богословской традиции, а в случае Deisis и к канонам христианского искусства.

Проект Виктора Бондаренко — Константина Худякова — Романа Багдасарова «Deisis/Предстояние», показанный в залах ГТГ на Крымском Валу в 2004 году, стал ярким явлением современного религиозного искусства. Будучи попыткой создания нового иконостаса, проект одновременно претендовал на место в пространстве актуального искусства. Коллекционеру икон Виктору Бондаренко принадлежала идея создания новой иконы и нового иконостаса, использующего современные цифровые технологии. Он пригласил художника Константина Худякова, ориентируясь не на его близость к религиозной проблематике, а на художнический багаж. Для разработки концепции иконостаса был привлечен культуролог и религиовед Роман Багдасаров. Работа над проектом шла три года. Вначале концептуально определялся круг лиц Священной истории, собиралась иконография и агиография. Писалась своего рода «мистическая версия» Священной истории, строго основанная на уже существующей традиции. Затем К. Худяков, фотографируя модели, собрал материал, который лег в основу ликов нового иконостаса. В общей сложности было выполнено 60 тысяч снимков 350 человек. Каждый образ явился результатом «спекания» тысяч слоев фотоизображения. За сложной технологией

(13) Программа «Поверх барьеров» с Д. Волчеком // Радио Свобода. 15.09.2010.

открывается более значимый смысл: святой — всечеловек, он несет в себе «память плоти» на генном уровне и духовный опыт — на уровне духа. Путь конструирования образа, по которому пошел художник, был, по-видимому, единственно возможным. Следуя ему, он мог в результате прийти к внешней и внутренней достоверности образа. Ликами иконостаса не могли стать ни обычные, ни переработанные, «искаженные» в Photoshop фотопортреты современников. В Deisis традиционные для иконостаса ряды — праотцы, пророки, праздничный, Деисус — были переработаны в три ряда, где принятые для иконостаса образы сохранились, но появились и нетрадиционные, такие как Гиппократ и Заратуштра.

Верхний ряд Deisis объединил обычные для структуры иконостаса ряды праотцев Ноя, Сима, Хама, Иафета и пророков — Еноха и Моисея. Крайнюю правую часть верхнего ряда заняли царица Савская, Заратуштра, Гиппократ и Александр Македонский[14]. Центральная часть восходит к традиционному типу Деисуса — образ Христа занимает срединное положение, но обычно предстоящие ему Богородица и Апостол Иоанн немного смещены вниз, в третий ряд. Христу предстоят Адам, Ева и «земля» — материя, изображенная как «Святая земля» и «Ойкумена». Природный ландшафт уподоблен кожному покрову, на который, как говорят, из космоса удивительно похожа поверхность Земли. Смело вводя столь неожиданный для иконостаса образ, авторы на самом деле глубоко последовательны с точки зрения христианского символизма. Нижний, третий ряд, включает в центральной части Богородицу и Апостола Иоанна, а правое и левое «крылья» — святых, что соответствует традиционным образам Деисуса и так называемому «местному ряду» канонического иконостаса.

В 2008–2009 годах проект «Deisis/Предстояние» был показан в Пермском крае. Во всех случаях конфигурация Deisis была изменена: части были выдвинуты из единой плоскости иконостаса и призваны организовать пространство, построенное по линиям смысловых и мистических сопряжений и напряжений. Его можно было наблюдать с восьми точек, откуда просматривалось восемь деисисов. В русском

(14) Рельеф XII века Дмитриевского собора во Владимире изображает Александра Македонского, возносимого на небо птицами.

высоком иконостасе, как правило, можно наблюдать три или четыре деисиса [2, с. 103].

Выше говорилось о том, что многие художественные проекты сопровождаются каталогами, представляющими не только информацию о выставке, но и открывающими дополнительную грань проекта. Это относится и к каталогу «Евангельского проекта» Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой.

Каталог проекта Врубеля и Тимофеевой — небольшая, карманного формата книжка, где отпечатаны тексты четырех канонических Евангелий. Некоторые цитаты выделены отдельно, более крупным шрифтом и даны на русском и английском языках. Иллюстрациями к этим цитатам и является данный художественный проект. В предисловии, принадлежащем перу Б. Гройса, акцент сделан именно на иллюстративности, которая, по словам автора, «заметно возрождается в современном искусстве» [9]. Гройс сравнивает Евангелия с прообразом современных медиа. По его мнению, «именно с Евангелия начинается все то, что характеризует также культуру нашего времени: культ нового, требование следить за новостями… призыв отбросить старое и следовать духу времени, господство моды и дизайна, ориентация на медиальных Звезд [в виде апостолов и мучеников] и т.д…» [9].

Врубель начал работать над идеей «Евангельского проекта» за 15 лет до его реализации в 2008 году. Тогда художнику случайно попалась на глаза фотография трех боснийских беженцев, спящих у костра. «И вот как-то увиделось, — говорит художник, — в них три апостола, которые были в Гефсиманском саду, когда Христос молился о чаше…» Тогда не оказалось технической возможности реализовать проект так, как задумывалось. Сейчас художники определяют жанр своего проекта как «медийный монументализм». Авторы перерисовывают от руки фотографии, почерпнутые в интернете на новостной ленте информационного агентства Reuters, а затем увеличивают их.

«Решение делать проект никак не связано с шумихой вокруг „Запретного искусства“ или выставки „Осторожно, религия!“ — настаивал в интервью Дмитрий Врубель, — просто я наконец-то смог воплотить старый замысел. Вы так и напишите: основной месседж моей выставки — Бог жив и Бог везде! Откройте телевизор, выйдите на улицу, и везде разглядывайте следы божественного участия в жизни мира» [14].

В концептуальной основе проекта — сопоставление двух потоков времени — профанного и священного. Времени повседневных событий, визуальные образы которых Врубель и Тимофеева ежедневно черпали из новостей, и времени Евангелия — священной истории, откуда черпалось не визуальное, а содержательное. Художники показывают религиозное не столько через догматику или традиционные религиозные образы, сколько через тех, к кому она обращена — через людей, человеческое сообщество, субъект религии[15].

Когда проект появился на «Арт-Москве», он вызвал самые разные реакции. Авторов корили за поспешность, недоделанность, неряшливость. Многое в нем казалось взятым слишком «в лоб». Однако под крылом М. Гельмана проект этот окреп: в 2009-м он был показан в Пермском музее современного искусства Permm, и к этому событию было приурочено издание упомянутого каталога. Проект первоначально вызвал неодобрение епископа Пермского и Соликамского Иринарха, но затем получил официальное одобрение церковной цензуры. Раскритиковавший первоначально проект Врубеля и Тимофеевой культуролог и религиовед Р. Багдасаров все же отметил, что «задумка выставки неплохая, она исходит из того, что Евангелие можно интерпретировать как хорошую новость и, соответственно, можно соотнести ежедневные чтения Евангелия [совершаемые церковью и мирянами], положенные церковными правилами, с новостной лентой и с теми изображениями, которые возникают на лентах новостных агентств каждый день…», но «концепция проекта невыдержанная, потому что в ней не говорится о том, какой конкретно берется день чтения Евангелия и на какой конкретный день берется новость»[16]. На мой взгляд, мы здесь вновь видим попытку к религиозному, т.е. все-таки светскому, произведению применить мерку церковного искусства и церковного чина. Но не упускается ли при этом что-то важное, что может «мерцать» в светском произведении на религиозную тему?

Врубель позиционирует себя как христианина, но к церковным институциям относится с опаской. В интервью журналу «Нескучный сад» художник объясняет: «У нас с Викторией Тимофеевой, моим соавтором, была такая задача: задача актуализации. То есть картинки — это прямые иллюстрации к новозаветному тексту. Потому что Евангелие — это текст, текст без картинок, текст в чистом виде, а иллюстрации — это то, как мы собственно видим Евангельское слово» [14]. «Большинство моих знакомых, — говорит далее Врубель, — причем даже воцерковленных, когда начинаешь с ними говорить о Священном Писании — они плавают, не понимают и не помнят, что там вообще написано. Причем не потому, что они какие-то глупые, а просто такова сегодня общая тенденция воспринимать Евангелие. Существует некая „злоба дня“, которая кажется актуальной для каждого, и она находится в центре всеобщего внимания, а вот евангельская история, которая произошла две тысячи лет назад, оказывается теперь второстепенной для человека, оказывается вытесненной на обочину заголовками новостей и бесконечными сообщениями СМИ… Вот здесь мы видим, например, как баскетболисты, забив мяч, от радости обнимают друг друга. Это иллюстрация к сюжету, когда апостолы после встречи с воскресшим Христом возвратились в Иерусалим и „были вместе“. Ну а как еще вот это „вместе“ можно показать современному человеку? В каких ситуациях люди теперь испытывают дух единения?.. Например, когда их любимая команда побеждает в матче!»[17].

«Евангельский проект» — опыт светского, хотя и художественного, нецерковного сознания интерпретировать и презентировать религиозное событие в «бытовом» смысле. Но плохо ли это? Разве не имеет художник на это право? Я думаю, что, если он, как Д. Врубель, понимает и принимает уровень именно бытовой интерпретации, то, конечно, имеет. Мы не найдем здесь технической и концептуальной сложности, осторожного и бережного погружения в богословские глубины и мистику. Но в «Евангельском проекте» ясно чувствуется искреннее стремление соприкоснуться со священным, понимание которого — у каждого свое, но и общее — через Евангелие.

(15) Линия, начатая в нашем искусстве М. Нестеровым и П. Кориным.

(16) Багдасаров Р. Интервью // РИА Новости. 07.04.2009. URL: https://ria.ru/20090407/167550487.html (дата обращения 10.04.2020).

(17) Там же. Экстраполяция коллективных религиозных переживаний в переживания, эмоции, связанные со спортивными состязаниями, имеет свои традиции в отечественном искусстве. Например, в работах А. Дейнеки на темы спорта, что отмечают исследователи. См.: [13].

Важным моментом проекта мне кажется и его социализированность. Обращенность к публике нужна сегодня искусству не меньше, чем погружение в мистику индивидуального религиозного поиска.

Там же, на «Арт-Москве» 2008 года был представлен еще один проект, связанный с религиозной темой — «REX IUDAERUM / Царь Иудейский» — его показала галерея «Триумф». В нем приняло участие несколько художников, их работы объединялись темой Страстей Христовых и «Пьеты». Это были живописные работы (у А. Салаховой, И. Гапонова и К. Котешова), объекты (манекены И. Макаревича) и инсталляции («Пьета» группы «Танатос Банионис»[18]). О последней работе скажу несколько слов: это триптих, где фигурируют герои советского героического пантеона — летчики, разведчики и моряки — солдаты Второй мировой. Они показаны в ситуациях, которые соотносятся с понятием жертвенности, служения чему-то, что больше самого человека — трансцендентному. Здесь много того, что можно было бы определить как сакральное измерение советского культурного и духовного поля. Р. Багдасаров называет эту работу «своеобразным солдатским алтарем», где «три монитора с высоким разрешением демонстрируют тщательно проработанные компьютерные пейзажи… относящиеся к трем завершающим годам войны: 1943, 1944, 1945 — Украина, Кельн и Балтика» [3].

Гор Чахал позиционирует себя, в отличие от других авторов, в первую очередь как религиозный, христианский художник. Относя себя к наследникам традиции постконцептуализма, он реализует свои религиозные проекты как инсталляции, мультимедиа, интерактивную анимацию, фотографию. Во второй половине 2000-х состоялось несколько его крупных персональных выставок. В своих работах художник с помощью мультимедийных инструментов визуально реализует то, с чем практикующий христианин обычно сталкивается в храме. Его работы — это размышления о божественном, визуализированные догматические образы или повседневная молитва. Персональная выставка Гора Чахала «Свободная любовь» и представляла собой целиком мультимедийный проект. Центр экспозиции — проект «Солнце Правды, Добра и Красоты» (2003), который дополняет flash-анимация

(18) Группа возникла в 2008 г., их кредо «Искусство — это ритуал».

«Хор», представляющая попытку визуализировать «неслышимый и несмолкаемый хор серафимов», славящих Бога. Этот хор невыразим музыкально, но художник попытался выразить его пение зрительно. Еще одна визуализация, на этот раз вербального — «Ступени» (2005). Это изображение умной молитвы «Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного» в виде кругов, в которые выстроены слова, исходящих из единого центра — сердца молящегося человека.

На выставке визуальные образы сопровождало христианское песнопение в исполнении хора, а также чтение сочинения прот. И. Мейндорфа «Введение в святоотеческое богословие». У входящего на выставку неизменно возникало ощущение насыщенного сакрализованного пространства, где, как в храме, синтетически взаимодействуют изображение, свет и звук (музыка и чтение). Но вот вопрос: если проект обращен к церковному человеку, то ему «интереснее» пойти в храм, потому что выставка — это все же приближенная к атмосфере храма симуляция. Тогда, возможно, к нецерковному, впервые прикасающемуся и к глубине традиции, и к христианской мистике?

Визуальные образы художника чаще не имеют ничего общего с каноническим изобразительным рядом христианского искусства. Исключением является проект «Хлеб Неба», показанный в 2010–2011 годах в залах ГТГ на Крымскому Валу. В фотографиях, выполненных с использованием обратной перспективы, были воссозданы объекты, составляющие предметный мир литургии: хлеб и артосы с вырезанными из них «агнцами», вино, книги Священного Писания. Здесь художник показал зрителю то, что обычно совершается в храме за закрытыми Царскими вратами.

Чахал, как и другие художники, говорит о необходимости религиозного возрождения культуры. Хотя и отдает себе отчет в некой непроходимой границе между искусством для храма и религиозным искусством. «Это принципиальный момент, — говорит он. — Я не собираюсь пока заниматься церковным искусством. Для меня существуют кардинальные различия между церковным и христианским искусством. Сфера деятельности христианских художников — огромная, необозримая. А церковное искусство сконцентрировало все лучшие достижения художников на протяжении столетий, апробированные временем. Я занимаюсь экспериментальной деятельностью. А храм — не место для экспериментов» [18, с. 130].

Противоположную позицию — широкого понимания того, как религиозное начало может быть выражено в искусстве, демонстрируют выставочные проекты «Верю!» и «Новый Ангеларий». В XX веке в искусстве совершается — по крайней мере, в сознании художников — окончательная эмансипация понятия «сакральное» от религии как духовной традиции и церкви как ее института. Такая эмансипированная сакральность, вырванная из живого мира веры, может реализовать себя на уровне художественного архетипа — легко узнаваемой цитаты или мотива, перекочевавших из мира религиозного искусства в повседневность, или же использовать энергию сакрального образа и мотива, которая позволяет прикоснуться к источнику вечного творчества.

«Верю! Проект художественного оптимизма» был инициирован Олегом Куликом и своей задачей ставил — как было написано на пригласительном билете выставки — демонстрацию размышлений актуальных художников «о взаимодействии искусства и тех интимных, сакральных переживаний, которые дают человеку силы жить и быть художником». Проект сопровождался не только обширным каталогом, объединившим и художественные, и словесные высказывания художников, но и книгой Xenia, собравшей интервью художников — участников выставки и предварительные ее обсуждения.

Проект Кулика, совершившего паломническую поездку на Восток и в Латинскую Америку и, вероятно, пережившего там творческую «реинкарнацию», в чем-то подхватил идею выставки «Осторожно, религия!», но в более крупном масштабе. И с бóльшим успехом. Внушительное количество участников, умело преобразованные искусством новые на тот момент пространства «Винзавода» и попытка внести в московское актуальное искусство новый дух. Проект готовился долго и тщательно. Основными стали задачи создания художественно-сакрализованных пространств и исследование того, что есть личная «вера» художника. «Современный художник — пишет Кулик в каталоге выставки, — предстанет в проекте в первую очередь человеком, у которого есть сильные эмоции, глубокие сакральные, трансцендентные переживания, и он хочет говорить о них» [6]. В строгом смысле, выставку религиозной не назовешь, и все же… Можно говорить о попытке использовать сакральное (понимаемое как трансцендентное, стоящее над обыденным, ему не причастное и в то же время пронизывающее все и вся) как инструмент для моделирования и стимулирования «нового» актуального искусства, обладающего характеристиками ценности, образности, семантической нагруженности, питающегося богатством разнообразных религиозных и культурных традиций. Своего рода стратегия экспроприации.

Из пресс-релиза выставки мы узнаем, что «за полгода до открытия выставки Олег Кулик начал проводить на этой харизматической площадке регулярные встречи художников с учеными и специалистами-религиоведами, в том числе Е. Петровской, С. Хоружием, А. Липницким, М. Лидовым, В. Подорогой, О. Аронсоном и др., в ходе которых происходило обсуждение проектов и осмысление художниками пространства выставки» [8]. Сборы проходили с июня 2006 года, на них были проговорены многие проблемы, острые для современного искусства и современного человека. Начинались обсуждения с намерения продемонстрировать публике новую провокацию. Олег Кулик: «Это будет суперпровокацией. Люди ждут, что здесь опять будут оскорблять, пить, блевать, они уже это поняли, привыкли к этому, а вот ты приходишь на скотный двор, по привычке зажимаешь нос, а оттуда раздается ангельское пение» [21, с. 68]. Анатолий Осмоловский: «Тема, или название, действительно интересна тем, что она провокационная, сложная, нестандартная» [21, с. 16]. Но в итоге устроители пришли к тому, что «задача наша заключается не в том, чтобы представить публике новую религию или идеологию. Задача наша в том, чтобы человек поверил в произведение искусства» [21, с. 313–314]; «выставка должна стать попыткой создания сакрального пространства нового типа — художественного сакрального пространства» [21, с. 418].

Выставка — бесспорно удачная — высветила в проблеме «актуальное искусство и изображение религиозного» еще один аспект. Характерно, что в обсуждениях будущей выставки «архаическое слово Бог» было заменено на слово «трансцендентное» [21, с. 62]. Благодаря интервью с участниками выставки, собранными в книге Xenia и опубликованными частично в каталоге, в трансцендентном было открыто множество нюансов понимания этой категории современным творцами: трансцендентное как жизнь психики, как таинственное и необъяснимое, как традиция и как духовное начало; как

связанное со страхом, отменой времени, мистикой; как ощущение божественного присутствия и потустороннего.

С самого начала куратор и автор идеи Кулик не позиционировал выставку «Верю!» как религиозную. В интервью О. Саркисян и О. Уткиной он говорит: «Мы к религии никакого отношения не имеем. Мы говорим о религиозности как о качестве, которое привносит художник своей любовью к этому миру, доверием, интересом ко всему, что происходит. Качество религиозности не требует догматов. Религиозность готова увидеть новое откровение, она ищет откровения»[19]. В процессе обсуждения Кулик неоднократно говорит о противопоставлении понятий «религия» и «религиозность» [21, с. 19].

Позиция эта — размытая и двойственная — была продемонстрирована на выставке не отдельными участниками, а суммой художественных высказываний, и она совершенно осознанная. Потому что изначально не ставит рамок, уводит от возможной критики с любой стороны. Авторы проекта никак не ограничивали участников, и там были работы, которые без сомнения можно отнести к религиозным. С другой стороны — на ней много работ, связанных со своего рода «секуляризованной религиозностью», сложившейся в европейской и русской культуре в начале XX века и ставшей духовной и идеологической базой для тоталитарных режимов в том числе. С третьей стороны — на выставке представлена была и атеистическая позиция, впрочем, размытая, так же, как и религиозная. Атеистической позиции требовал исследовательский дух проекта «Верю!». По мысли одного из участников обсуждения, М. Гронаса, присутствие позиции атеистов «может создать конфликтную энергию» [21, с. 74].

Начиная проект, его создатели формулировали свои вопросы к художникам: «В чем тайна бытия? Что в этом мире ввергает вас в священный трепет? Что является фундаментом, на котором стоит ваш дух, ваша душа?» [11]. В интервью «Российской газете» Кулик объясняет: «В нашей выставке практически нет людей, которые бы были истово религиозны. Это духовные, светлые люди, которые заняты вопросами искусства. И все же, если их напрямую спрашивать, они скорее себя

(19) Осторожно, религия! Два разговора с Олегом Куликом о выставке «Верю!» // Афиша Daily. 29.01.2007. URL: https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/kylik_veryu/ (дата обращения 15.07.2020).

назовут если не атеистами, то людьми внецерковными. Или людьми, которые считают, что наука являет более высокий уровень развития, чем религия. **РГ:** Ваша выставка (да и многие иные проекты, такие как фильм „Остров“) апеллирует к потребности в иррациональном, религиозном. Вам кажется, что сегодня мы переживаем кризис рационалистического сознания? Кулик: Да, этот кризис налицо. Но что значит кризис? Это некоторая ступень роста» [11].

Выставка «Верю!» демонстрирует противоречие между тягой к сакральному и отказом от его источника. По словам одного из участников выставки, Льва Евзовича, речь в проекте идет «об обращении художника к той огромной энергетике, которая содержится в религиозном, вообще в иррациональном. Можно не верить в Бога, но в готических или барочных соборах, в картинах, рожденных в рамках церковного искусства, есть такая огромная энергетика, которая может в теперешнем духовном кризисе поддержать искусство» [11]. Религиозное понимается, с такой точки зрения, как претворенная искусством и культурой сила Божественного, уже «адаптированная» поколениями художников, европейской христианской цивилизацией. Встать на эту почву как на опору, действуя в сфере только художественной, игнорируя духовную — позиция довольно зыбкая, но адекватная своему времени.

Поднимались на обсуждении и такие крайне острые для искусства (да и для веры) вопросы, как отношение «религиозного» и «эстетического» (между которыми произошло разделение [21, с. 303]), анонимность религиозного творчества в прошлом. Возможно, интерес к последнему тезису сделал выставку «Верю!» прежде всего коллективным высказыванием, создавшим цельное, квазисакральное пространство. При всем различии индивидуальных вер, на выставке они удивительным образом не создавали разнобоя, творили единое пространство, в том числе и духовное. Как это может быть? Ведь все верят или не верят в разное…

Конечно, подземные пространства бывшего винзавода способствовали созданию определенного настроя — таинственного и торжественного: высокие сводчатые потолки отдельных цехов и переходов между ними, резервуар-бассейн с темной, неясной глубины водой, неяркое освещение. «Интерьеры завода ты вдруг воспринимаешь как храмы, и возникает такого же рода трепет», — сказал по этому

поводу художник С. Файбисович [21, с. 73]. Очень точное определение. Пространства заполнили в основном инсталляции, расположение которых было тщательно продумано.

Работы художников разнятся с точки зрения присутствия в них начала трансцендентного, но в большинстве работ оно все же было: где-то гуще, где-то более разреженно, что почти не зависело от темы. Те работы, в которых было прямое обращение к традиции религиозного искусства прошлого (Д. Гутов, «Стопы. Фрагмент картины А. Мантеньи „Мертвый Христос“» или реставрированная фреска «Падение Вавилона», выполненная в традициях ярославской школы XVII века А. Виноградова, В. Дубосарского и А. Горматюка) не воспринимались более сакрально, чем, например, полная неясных, тревожащих ощущений и смыслов инсталляция Д.А. Пригова «Подземные скоты жмутся поближе к человеку», представляющая собой экскаватор, покрытый черной тканью.

На выставке можно было увидеть современное прочтение традиционной агиографической темы — жития «современного святого». Это инсталляция «Келья Перельмана» С. Погосяна. А также размышления художников о некоторых связанных с богословием вопросах: инсталляция «Тьма» А. Монастырского, «Генератор нимбов» А. Пономарева, фреска Горматюка «Не убойтесь».

Были работы, в которых проступали, так сказать, фрагменты и осколки переживания божественного присутствия: видео «Мое дыхание» В. Алимпиева, инсталляция «Капля» С. Зарвы и Д. Дульфана, расположенная над черным, бездонным бассейном. Рядом с «Каплей» располагалась видеоинсталляция «Не верю!» К. Худякова: в ней голова Иуды через равные промежутки времени произносит эту фразу, как бы демонстрируя сомнения в концепции выставки.

Выставка «Новый Ангеларий» предлагала зрителям вслед за художниками поразмышлять о том, какие визуальные ассоциации вызывает у них слово «ангел». Авторы идеи, художники И. Колесников и С. Денисов так и говорят: «В наше время, как нам кажется, ангелы почти полностью перешли в поле литературы, искусства, фольклора, став светскими по существу (хотя, было бы не разумно отрицать в них и наличие божественной сущности). Об этих ангелах в основном и идет речь. Во всяком случае, из общения с коллегами стало ясно, что большинство их такими и мыслит…» [12, с. 13]. Проекту свойственна

некоторая концептуальная неопределенность. Л. Адашевская пишет: «„Новый Ангеларий“ имеет самое непосредственное отношение к жизни духовной» [12, с. 15] и ниже заявляет: «И, хотя проект заявлен как светский, но хочешь — не хочешь, а наличие у нас некоторого представления о главном персонаже… отсылает в область религии» [12, с. 15–16], но в финале констатирует: «Проект „Новый Ангеларий“ можно назвать атеистическим» [12, с. 18].

На выставке были работы, так сказать, ассоциативного характера, как, например, видео А. Денисова «Ангел — не „Ангел“», обыгрывающее название известного автомобильного эвакуатора; много было работ, где ангелическая тема выступала как эстетическая метафора: акция А. Пономарева «Баффинова фигура», объект М. Кастальской «Благослови детей и зверей» и другие. В каталоге визуальный ряд выставки подкреплялся письменными размышлениями художников о том, кто такие ангелы. И, несмотря на то что с точки зрения гипотетической церковной цензуры там были вещи довольно рискованные, общее впечатление от выставки было далеко от ощущения провокации. Почему? Возможно, потому, что выставке удалось остаться в пространстве эстетического, не затронув религиозных струн.

В то время как одни художники воспринимают сакральные образы как культурные продукты, с которыми удобно и безопасно совершать визуальные и смысловые манипуляции, другие встают на тернистый путь диалога современного искусства и церковного института.

Позитивным для обеих сторон опытом во взаимоотношениях церковного института и актуального искусства стала выставка «Диалог/Двоесловие», проходившая в мае — июне 2010 года в притворе храма св. Татианы при МГУ им. М.В. Ломоносова. Она стала для России совершенно новой по концепции, по реализации, по тем вопросам, которые в ней оказались поставленными. В отличие от многих проектов и выставок, о которых речь шла выше, в «Двоесловии» сразу заявлялась идея «Диалога» — современного искусства и церкви, проблем светского христианского искусства, его возможного места в церковных стенах, отношениях художника и церковного института.

Проект родился из бесед художника Гора Чахала и диакона Татьянинского храма Федора Котрелева. К отбору экспонатов был привлечен священник (впервые в современной России на религиозной выставке!), настоятель Татьянинского храма о. Максим Козлов,

и получено разрешение Патриарха Кирилла (с формулировкой «не возражает»).

Экспозиция выставки заняла сравнительно небольшое пространство притвора Татьянинского храма, все ее экспонаты прошли тщательный отбор, и никаких остро критических реакций зрителей на нее не должно было быть (тем не менее у части публики они были), несмотря на то что все работы, безусловно, относились к полю актуального искусства. Устроители стремились избежать двусмысленности, двоякого толкования и острых подтекстов. Результат — нейтральная версия актуального искусства, создающая атмосферу камерности. Это не значит, что в работах выставки не было глубины: инсталляция «Имя Бога» Гора Чахала несомненно опиралась на опыт христианского богословия, а в «Переходе через Красное море» группы «Синий суп» зрителю предлагалось погрузиться в едва ли не религиозную медитацию. «Евангельский проект» Врубеля и Тимофеевой[20] смотрелся в таком окружении сдержанно, его противоречивость и спорность оказались сглаженными. К. Звездочетов, обычно работающий в поле иронических интерпретаций социального, показал инсталляцию «Яблочный Спас», выдержанную в фольклорно-идиллическом тоне, А. Сигутин экспонировал «Заповеди художника», показанные ранее на выставке «Осторожно, религия!».

Выставка «Диалог/Двоесловие» — бесспорно удачная и новая для России по концепции — показала возможный формат легитимного диалога актуального искусства с церковным институтом. Художественное качество работ и экспозиции было вполне адекватно месту проведения: ничто не резало глаз.

Тот факт, что в выставке участвовали работы и художники, экспонировавшиеся на выставке «Осторожно, религия!» (помимо А. Сигутина, это А. Филиппов, Г. Виноградов, группа «Синий суп»), свидетельствует, что взаимопонимание между художниками, зрителями и церковью только ищется, что не выработана церковная позиция в отношении современного искусства, в том числе и обращенного к теме религиозной. Гор Чахал, которого можно назвать наиболее последовательным сегодня в среде актуального искусства

(20) Экспонировалась небольшая часть проекта.

христианским художником, полагает, что «сам факт… выставки должен смягчить противостояние». Кураторы специально отбирали работы с религиозной темой, которые уже экспонировались ранее, а не заказывали художникам нечто новое. «Идея была в том, чтобы показать, что в то же время, когда происходили скандалы, в Москве протекала и нормальная художественная жизнь, проходили выставки христианской направленности. Вот только общество почему-то больше интересуют скандальные события» [16]», — говорил художник. А Г. Виноградов охарактеризовал отношения церкви и современного искусства в последние годы не как противостояние, а как «нащупывание болевых точек» [16].

Позиция церкви, которую выразил о. Максим Козлов, также обнадеживала: «Не только художники стараются услышать Церковь, но и церковные люди стараются увидеть в их творчестве доброе и светлое, — говорит протоиерей Максим. — Насколько я понимаю, для художников нахождение выставки под сводами Церкви — это внутреннее согласие на цензуру, как самоцензуру, так и цензуру внешнюю по отношению к тому, что здесь может быть представлено. Это для людей искусства — шаг навстречу. Для церковного сообщества важно не оттолкнуть того, кто хочет разговаривать» [16].

В интервью журналу «Диалог искусств» Гор Чахал провел параллель между отечественным искусством и ситуацией между церковью и художниками на Западе, где экспонирование произведений современного искусства в пространстве храма — обычное дело. «Двоесловие» же он охарактеризовал следующим образом: выставка «объединяет стремление авторов задуматься о проблемах, безусловно имеющих отношение к понятию религиозности. И представить свою очень личностную визуальную интерпретацию религиозности» [18, с. 131].

16 лет, минувшие между рубкой икон Тер-Оганяном и выставкой «Двоесловие», безусловно, прошли не впустую. В начале и середине 1990-х актуальные художники, касаясь религиозной темы, делали это с целью спровоцировать, взбудоражить общественное сознание, исследовать границы допустимого и недопустимого, к концу 2010-х такая тактика практически сошла на нет. В обращении к религиозной тематике, вообще «изображению священного» представителей актуального искусства стало привлекать приобщение к мощной энергетике образов, связанных с сакральным, ритуальным, религиозным. Пере-

мены коснулись и нового поколения художников, и представителей актуального искусства 1990-х, например Олега Кулика. Его акции 1990-х и проекты 2000-х — уже упоминавшаяся выставка «Верю!» и постановка «Литургии» Клаудио Монтеверди в Париже в начале 2010 года — демонстрируют заметную смену акцентов.

Актуальному искусству в 2000-е годы удалось обратить на себя внимание Русской православной церкви. Общественный скандал, связанный с выставкой «Осторожно, религия!», показал необходимость разговора на тему «церковь и актуальное искусство». Проект «Deisis/Предстояние» и его версии конца 2000-х, затронув рубежи религиозного, церковного и актуального искусства, заострил в сознании общества проблему эволюции церковных художественных канонов. «Евангельский проект» отчасти вступил на «церковную территорию», взяв на себя смелость толковать Священное Писание. Выставка «Двоесловие/Диалог» стала первым опытом совместной работы представителей церкви и актуальных художников.

Касание современных актуальных художников сферы религиозного не является для отечественного искусства чем-то неожиданным. Оно — плод более чем столетнего развития, что часто ускользает при публичном обсуждении. За современными художниками актуального искусства стоит опыт религиозного искусства «около церковных стен», который накапливался в русском искусстве на протяжении более чем ста лет, со второй половины XIX века. В живописи И.Н. Крамского и Н.Н. Ге, В.Д. Поленова религиозная тема жила нервом преимущественно нравственно-этическим. На рубеже XIX—XX веков — нервом эстетическим и мистическим. На протяжении почти всего XX века религиозные темы в творчестве отечественных художников были окрашены в тона индивидуального мистического поиска. Актуальное искусство — и в этом его безусловная заслуга — вынесло обсуждение религиозных тем «на площадь», они вошли в публичное пространство социального. Как свидетельствует история, это не признак профанации религиозного начала, напротив, его актуализации. Понимание того, что сейчас происходит с религиозной темой в актуальном искусстве, настоятельно требует включения его в контекст западного и русского религиозного искусства всего XX века. И одновременно — корреляции с проблемами религиозного сознания в современной России. Но все это — темы специальных исследований.

Список литературы:

1 АртХроника. 2010. № 4.

2 *Багдасаров Р.В.* Иконографический принцип Деисиса в проекте «Deisis/Предстояние» (2000–2009) // Камский путь. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (Строгановские чтения — III, Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи — VII). 19–21 сентября 2008 г. Ч. 2. Усолье, Соликамск, 2008. С. 103.

3 *Багдасаров Р.* «Новое священное». В поисках горизонта. Проект REX IUDAJRUM // Галерея «Триумф». 17.07. 2007. URL: www.globoscope.ru. (дата обращения 20.07.2019).

4 *Барашков В.В.* Основные тенденции эстетико-выразительной модернизации христианских религиозных образов в Европе начала XXI века // Религиоведение. 2018. № 2. С. 122–130. URL: https://docviewer.yandex.ru/view/3623682/?page=2& (дата обращения 06.04.2020).

5 Библия в культуре и искусстве: Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1995». Вып. XXVIII / Под общ. ред. Даниловой И.Е. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1996. 399 с.

6 Верю! Проект художественного оптимизма / Правительство Москвы, Комитет по культуре города Москвы. М.: ММСИ, 2007. 336 с.

7 Восток — Россия — Запад. Мировые религии и искусство. Международная научная конференция. Тезисы докладов. Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2001. 230 с.

8 Выставка «Верю!» // Центр современного искусства «Винзавод». URL: www.winzavod.ru (дата обращения 03.12. 2014).

9 *Гройс Б.* Хорошие и плохие новости // Евангельский проект. Дмитрий Врубель и Виктория Тимофеева. Пермь: Пермский музей современного искусства, 2009.

10 Искусство и религия (История и современность). Сб. научных трудов / Составитель Н.С. Кутейникова. СПб.: Ин-т им. И.Е. Репина, 1996. 86 с.

11 *Карась А.* Верю — не верю! Олег Кулик предлагает новый взгляд на современное искусство // Российская газета. Столичный выпуск. № 4299. 20 февраля 2007 г. URL: https://rg.ru/2007/02/20/kylik.html (дата обращения 15.04.2020).

12 Новый Ангеларий. Каталог выставки. М.: ММСИ, 2007. 333 с.

13 *Припачкин И.А.* О явлениях сакрального у А. Дейнеки // Проблемы советского искусства 1930–1950 гг. К 100-летию А.А. Дейнеки. Курск, 1999. С. 13–17.

14 *Ребро Д.* Евангельский проект: за или против // Нескучный сад. 11.06.2008. URL: http://www.nsad.ru/articles/evangelskij-proekt-za-ili-protiv (дата обращения 15.04.2020).

15 Религия и искусство // Материалы научной конференции. 19–21 мая 1997 г. ГИИ. М.: ГИТИС, 1998. 309 с.

16 *Сопова А., Маковейчук Ю.* «Двоесловие»: актуальные художники в храме // Татьянин день. 01.06.2010. URL: http://www.taday.ru/text/447726.html. (дата обращения 15.04.2020).

17 *Флорковская А.К.* Религиозная тема и поиски современного искусства // Искусствознание. 2015. № 3–4. URL: http://sias.ru/upload/isk_2015_3–4_428–451_Florkovskaya.pdf (дата обращения 10.04.2020).

18 *Хан-Магомедова В.* Интервью с Д. Врубелем // ДИ. 2010. № 5. С. 130–131.

19 *Шендарев Н.А.* Религиозная тематика в творчестве художников 1990-х годов // Вестник Санкт-Петербургского института культуры. 2018. № 3 (39). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/religioznaya-tematika-v-tvorchestve-hudozhnikov-1990-h-godov (дата обращения 06.04.2020).

20 *Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. Кафедра славистики Университета Хельсинки. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 688 с.

21 Xenia, или Последовательный процесс / Сост. Д.А. Тимофеев. М.: ММСИ, 2007. 446 с.

22 Alexandrova. Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art. Fordham University Press, 2017. 288 p. URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctt1p0vjsp (дата обращения 01.04.2020).

23 *Anderson A., Dyrness W.A.* Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism. IVP Academic, 2016. 376 p.

24 APS Mdina Cathedral. Contemporary Art Biennale 2017. The Mediterranean: A Sea of Conflicting Spiritualties / Ed. by G.S. Bonaci, N. Petroni. 212 p.

25 *Arya R.* Spirituality and Contemporary Art // Oxford Research Encyclopedia of Religion / ed. by F.B. Brown. Oxford University Press, 2016. DOI: 10.1093/acrefore/9780199340378.013.209. URL: https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209 (дата обращения 10.04.2020).

26 *Drascek M.* Sacred Art. An excursus, Colomba from Rieti and Giuseppe Viscardi. Art and Local Devotion. 2016. URL: https://www.academia.edu/39641527/Sacred_Art._An_excursus (дата обращения 05.04.2020).

27 *Elkins J.* On the Strange Place of Religion in Contemporary Art. London, New York: Routledge, 2004. 148 p.

28 *Fallani G., Mariani V., Maschera G.* Collezione d`arte religiosa moderna. Milano, 1974. 260 p.

29 Die Kunst und die Kirchen. Der Streit und die Bilder heite. Munchen, 1984. 328 s.

30 Multiculturalism and the Convergence of Faith and Practical Wisdom in Modern Society / Ed. Ana-Maria Pascal. London: Regent's University, 2016. 397 p. URL: https://www.igi-global.com/chapter/religious-themes-in-contemporary-art/173888 (дата обращения 10.04.2020).

31 *Peterson W.* Holy Week in the "Heart of the Philippines". Spirituality, Theatre, and Community in Marinduque's Moriones Festival / Asian Theatre Journal. 2007. № 24 (2). Pp. 309–337. URL: https://www.researchgate.net/publication/236710836_Holy_Week_in_the_Heart_of_the_Philippines_Spirituality_Theatre_and_Community_in_Marinduque's_Moriones_Festival (дата обращения 30.03.2020).

32 *Rosen A.* Art + Religion in the 21st Century. Thames & Hudson, 2015. 256 p.

33 Traces du Sacre: catalogue publie a l'occasion de l'exposition / Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Paris: Centre Pompidou, 2008. 455 p.

34 *Tuchman M.* Spiritual in Art: Abstract painting 1890–1985. Los Angeles county museum of Art. New-York, 1986. 436 p.

References:

1 *ArtHronika*, 2010, no. 4. (In Russ.)

2 Bagdasarov R.V. Ikonograficheskij princip Deisisa v proekte "Deisis/Predstoyanie" (2000–2009) [The iconographic principle of Deisis in the project "Deisis/Anticipation" (2000–2009)]. *Kamskij put'. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii (Stroganovskie chteniya — III, Lingvisticheskie i esteticheskie aspekty analiza teksta i rechi — VII). 19–21 sentyabrya 2008. Ch. 2* [Kama Way. Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference (Stroganov Readings — III, Linguistic and Aesthetic Aspects of the Analysis of Text and Speech — VII). September 19–21, 2008. Part 2]. Usol'e, Solikamsk, 2008. 103 p. (In Russ.)

3 Bagdasarov R. *"Novoe svyashchennoe". V poiskah gorizonta. Proekt REX IUDAJRUM* ["The New Sacred". In search of the horizon. Project REX IUDAJRUM]. Triumph Gallery, 17.07.2007. Available at: www.globoscope.ru. (accessed 20.07.2019). (In Russ.)

4 Barashkov V.V. Osnovnye tendencii estetiko-vyrazitel'noj modernizacii hristianskih religioznyh obrazov v Evrope nachala XXI veka [The main trends in the aesthetic and expressive modernization of Christian religious images in Europe at the beginning of the 21st century]. *Religiovedenie*, 2018, no. 2, pp. 122–130. Available at: https://docviewer.yandex.ru/view/3623682/?page=2& (accessed 06.04.2020). (In Russ.)

5 Bibliya v kul'ture i iskusstve: Materialy nauchnoj konferencii "Vipperovskie chteniya — 1995". Vyp. XXVIII [The Bible in culture and art: Materials of the scientific conference "Wipper Readings — 1995". Vol. XXVIII], ed. by Danilova I.E. Moscow, GMII im. A.S. Pushkina Publ., 1996. 399 p. (In Russ.)

6 *Veryu! Proekt hudozhestvennogo optimizma* [I believe! Artistic Optimism Project], Pravitel'stvo Moskvy, Komitet po kul'ture goroda Moskva. Moscow, MMSI Publ., 2007. 336 p. (In Russ.)

7 *Vostok—Rossiya—Zapad. Mirovye religii i iskusstvo. Mezhdunarodnaya nauchnaya konferenciya. Tezisy dokladov. Gosudarstvennyj Ermitazh* [East-Russia-West. World religions and art. International scientific conference. Abstracts of reports. State Hermitage Museum]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2001. 230 p. (In Russ.)

8 *Vystavka "Veryu!"* [Exhibition "I Believe!"]. Centr sovremennogo iskusstva Vinzavod. Available at: www.winzavod.ru (accessed 03.12. 2014). (In Russ.)

9 Grojs B. Horoshie i plohie novosti [Good and bad news]. *Evangel'skij proekt. Dmitrij Vrubel' i Viktoriya Timofeeva* [Gospel project. Dmitry Vrubel and Victoria Timofeeva]. Perm', Permskij muzej sovremennogo iskusstva Publ., 2009. (In Russ.)

10 Iskusstvo i religiya (Istoriya i sovremennost'). Sb. nauchnyh trudov [Art and religion (History and modernity). Collection of scientific works], ed. N.S. Kutejnikova. St. Petersburg, In-t im. I.E. Repina Publ., 1996. 86 p. (In Russ.)

11 Karas' A. Veryu — ne veryu! Oleg Kulik predlagaet novyj vzglyad na sovremennoe iskusstvo [I believe — I do not believe! Oleg Kulik offers a new look at contemporary art]. *Rossijskaya gazeta. Stolichnyj vypusk*, no. 4299. 20.02.2007. Available at: https://rg.ru/2007/02/20/kylik.html (accessed 15.04.2020). (In Russ.)

12 *Novyj Angelarij. Katalog vystavki* [The New Angelarium. Exhibition catalogue]. Moscow, MMSI Publ., 2007. 333 p. (In Russ.)

13 Pripachkin I.A. O yavleniyah sakral'nogo u A. Dejneki [On the phenomena of the sacred by A. Deineka]. *Problemy sovetskogo iskusstva 1930–1950 gg. K 100-letiyu A.A. Dejneki* [Problems of Soviet art 1930–1950. To the 100th anniversary of A.A. Deineka]. Kursk, 1999, pp. 13–17. (In Russ.)

14 Rebro D. Evangel'skij proekt: za ili protiv [Evangelical project: for or against]. *Neskuchnyj sad*, 11.06.2008. Available at: http://www.nsad.ru/articles/evangelskij-proekt-za-ili-protiv (accessed 15.04.2020).

15 Religiya i iskusstvo [Religion and art]. *Materialy nauchnoj konferencii. 19–21 maya 1997 goda. GII* [Materials of a scientific conference. May 19–21, 1997. GII]. Moscow, GITIS Publ., 1998. 309 p. (In Russ.)

16 Sopova A., Makovejchuk Yu. "Dvoeslovie": aktual'nye hudozhniki v hrame ["Doubleword": contemporary artists in the temple]. *Tat'yanin den'*, 01.06.2010. Available at: http://www.taday.ru/text/447726.html (accessed 15.04.2020). (In Russ.)

17 Florkovskaya A.K. Religioznaya tema i poiski sovremennogo iskusstva [Religious theme and the search for modern art]. *Iskusstvoznanie*, 2015, no. 3–4. Available at: http://sias.ru/upload/isk_2015_3–4_428–451_Florkovskaya.pdf (accessed 10.04.2020). (In Russ.)

18 Han-Magomedova V. Interv'yu s D. Vrubelem [Interview with D. Vrubel]. *DI*, 2010, no. 5, pp. 130–131. (In Russ.)

19 Shendarev N.A. Religioznaya tematika v tvorchestve hudozhnikov 1990-h godov [Religious topics in the works of artists of the 1990s]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo instituta kul'tury*, 2018, no. 3 (39). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/religioznaya-tematika-v-tvorchestve-hudozhnikov-1990-h-godov (accessed 06.04.2020). (In Russ.)

20 Etkind A. *Hlyst. Sekty, literatura i revolyuciya. Kafedra slavistiki Universiteta Hel'sinki* [Whip. Sects, literature and revolution. Department of Slavic Studies at the University of Helsinki]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1998. 688 p. (In Russ.)

21 *Xenia, ili Posledovatel'nyj process* [Xenia, or Sequential Process], ed. D.A. Timofeev. Moscow, MMSI Publ, 2007. 446 p. (In Russ.)

22 Alexandrova. *Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*. Fordham University Press, 2017. 288 p. Available at: https://www.jstor.org/stable/j.ctt1p0vjsp (accessed 01.04.2020).

23 Anderson A., Dyrness W.A. *Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism*. IVP Academic, 2016. 376 p.

24 *APS Mdina Cathedral. Contemporary Art Biennale 2017. The Mediterranean: A Sea of Conflicting Spiritualtie*s, ed. By G.S. Bonaci, N. Petroni. 212 p.

25 Arya R. Spirituality and Contemporary Art. *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, ed. by F.B. Brown. Oxford University Press, 2016. DOI: 10.1093/acrefore/9780199340378.013.209. Available at: https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209 (accessed 10.04.2020).

26 Drascek M. Sacred Art. An excursus, Colomba from Rieti and Giuseppe Viscardi. *Art and Local Devotion*. 2016. Available at: https://www.academia.edu/39641527/Sacred_Art._An_excursus (accessed 05.04.2020).

27 Elkins J. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. London, New York, Routledge, 2004. 148 p.

28 Fallani G., Mariani V., Maschera G. *Collezione d`arte religiosa moderna*. Milano, 1974. 260 p.

29 *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit und die Bilder heite*. Munchen, 1984. 328 s.

30 *Multiculturalism and the Convergence of Faith and Practical Wisdom in Modern Society*, ed. Ana-Maria Pascal. London, Regent's University, 2016. 397 p. Available at: https://www.igi-global.com/chapter/religious-themes-in-contemporary-art/173888 (accessed 10.04.2020).

31 Peterson W. Holy Week in the "Heart of the Philippines". Spirituality, Theatre, and Community in Marinduque's Moriones Festival. *Asian Theatre Journal*, 2007, no. 24 (2), pp. 309–337. Available at: https://www.researchgate.net/publication/236710836_Holy_Week_in_the_Heart_of_the_Philippines_Spirituality_Theatre_and_Community_in_Marinduque's_Moriones_Festival (accessed 30.03.2020).

32 Rosen A. *Art + Religion in the 21st Century*. Thames & Hudson, 2015. 256 p.

33 *Traces du Sacre: catalogue publie a l'occasion de l'exposition*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Paris, Centre Pompidou, 2008. 455 p.

34 Tuchman M. *Spiritual in Art: Abstract painting 1890–1985*. Los Angeles county museum of Art. New York, 1986. 436 p.

УДК 7.01.036
ББК 85

Андреева Екатерина Юрьевна
Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков AICA, Санкт-Петербург
WoS Researcher ID: V-7985–2018
ORCID ID: 0000–0001–5765–242X
andreyevaek@gmail.com
Ключевые слова: советское, модернизм, идеальный реализм, реконструкция, ресайклинг, мокъюментари, парафикция

Андреева Екатерина Юрьевна

Выставка в честь Михаила Лифшица: советское между парафикцией и реконструкцией

Статья посвящена проблеме ресайклинга советского на примере выставки Дмитрия Гутова и Давида Риффа «Если бы наша консервная банка заговорила… Михаил Лифшиц и советские шестидесятые». Выставка-реконструкция этапов жизни Лифшица, одного из создателей советской эстетики и борца с модернизмом, представляет множество исторических сюжетов, из них основные — реальная история XX века как цепь погромов: националистических, политических, эстетических; неустанный поиск идеального духа трагической реальности как единственного искупления трагедии революций, войн, террора.

Термин «парафикция» недавно распространился для обозначения произведений искусства, в которых представлена фиктивная реальность, подменяющая настоящую для того, чтобы акцентировать актуальное содержание культурно-исторического процесса. В 1990-е и нулевые подобные произведения описывались термином «мокъюментари». Терминологический переход от «мокъюментари» к «парафикции» в конце 2010-х позволяет охарактеризовать изменения в художественной идеологии представления истории, которые происходят не только в России, но именно в России по отношению к ресайклингу советского материала выражены особенно ясно.

Andreeva Ekaterina Yu.
Doctor of Philosophy, PhD in Art History, AICA member
WoS ResearcherID: V-7985–2018
ORCID ID: 0000–0001–5765–242X
andreyevaek@gmail.com
Keywords: Soviet, modernism, ideal realism, reconstruction, recycling, mockumentaries, parafiction.

Andreeva Ekaterina Yu.

The Exhibition in Honor of Mikhail Lifshitz: The Soviet Between Parafiction and Reconstruction

The article is devoted to the problem of Soviet recycling on the example of the exhibition by Dmitry Gutov and David Riff *If our Soup Can Could Speak: Mikhail Lifshitz and the Soviet Sixties*. The exhibition-reconstruction of the life stages of Lifshitz, one of the creators of Soviet aesthetics and a fighter against modernism, presents many historical subjects, the main ones of which are the real history of the twentieth century as a chain of pogroms: nationalist, political, aesthetic; the relentless search for the ideal spirit of tragic reality as the only atonement for the tragedy of revolutions, wars, and terror.

The term “parafiction” has recently been proposed to refer to works of art in which fictitious reality is represented, replacing the present in order to emphasize the actual content of the cultural and historical process. In the 1990s and 2010s such works were described by the term “mockumentary.” The terminological transition from “mockumentaries” to “parafictions” in the late 2010s allows us to characterize the changes in the artistic ideology of the representation of history that are taking place not only in Russia, but precisely in Russia with respect to the recycling of Soviet material are especially clearly expressed.

This article was prepared with the support of the Russian Science Foundation, project No. 19–18–00414 Soviet Today: Forms of cultural recycling in Russian art and everyday aesthetics. 1990–2010

Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19–18–00414 «Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010 годы».

Выставка *«Если бы наша консервная банка заговорила… Михаил Лифшиц и советские шестидесятые»* в Музее современного искусства «Гараж» (2018) на самом деле посвящена была практически всему советскому времени, а не только 1960-м. Годы интеллектуальной активности Лифшица (1905–1983) — конец 1920-х — начало 1980-х — это и есть собственно советское время, наступившее после остановки НЭПа, иссякающее с началом перестройки Горбачева. В эти десятилетия Лифшиц являлся одним из создателей марксистско-ленинской эстетики. Художник и историк искусства Дмитрий Гутов называет Лифшица автором теории «идеального реализма», борцом с вульгарной социологией в 1930-е и с модернизмом в 1960-е[(1)]. В профессиональных кругах 1960–1980-х Лифшиц был известен в качестве гонителя ученых, возрождавших интерес к искусству и мысли, которые в СССР были под клеймом антиреалистических, в частности, историка искусства Германа Недошивина, автора-составителя книги об экспрессионизме, и философа Арсения Гулыги, исследователя кантианства и романтизма, русской религиозной философии. По иронии судьбы для самого широкого круга интересовавшихся искусством читателей знаменитая книга Михаила Лифшица и Лидии Рейнгардт «Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт» оказалась, против намерений авторов, благодаря черно-белым иллюстрациям, главным источником знаний о полузапрещенном в Советском Союзе западном искусстве.

В 2018 году исполнилось полвека «Кризису безобразия». Эта дата и стала информационным поводом выставки. Кураторы проекта Дмитрий Гутов и Давид Рифф с помощью Анастасии Митюшиной осуществили сложнейшую архивную и превосходную экспозиционную работу, опираясь на многолетние исследования идей Лифшица. Гутов начал этот процесс еще в 1993-м с публикации в первом номере «ХЖ» статьи философа об улыбке Джоконды.

(1) Лифшиц, Михаил Александрович // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения 29.06.2020).

Выставка состоит из десяти условных комнат — пространств, реконструирующих события биографии Лифшица. Историческая интрига заключена в том, что зритель встречается с героем не в начале его биографии, а в середине: во второй половине 1940-х, когда философ возвращается в Москву после фронтов 1941 года, боев и плена, побега, ранения, продолжения военной службы. Здесь он пытается вернуть себе положение значительного интеллектуала, утраченное в 1940–1941 годах: заведующего кафедрой ИФЛИ, сотрудника журнала «Литературный критик» (журнал был уничтожен в 1940-м, а институт слит с МГУ в 1941-м), замдиректора Третьяковской галереи. Одно из служебных помещений музея, бывшая кладовая, служит ему жильем. Там он собирает свои работы в диссертацию, которую с большими препятствиями защитит в 1948-м, когда уже вовсю бушует борьба с космополитизмом, затронувшая и его: документы о защите будут утеряны в ВАК, а в 1949-м его уволят из МГИМО. Об этом времени Лифшиц скажет, что чувствовал себя на дне, под океанской толщей «довольно мутной воды» [3, с. 14]. Как известно, советский человек должен был чувствовать себя тогда совсем не так, о чем напоминает на выставке саундтрек этой комнаты — бравурная «Дорожная» песня Исаака Дунаевского, и могли бы напомнить «Утро нашей родины» Ф. Шурпина или «Переезд на новую квартиру» А. Лактионова, полностью отвечающие эстетике соцреализма.

Итак, «земную жизнь пройдя до половины», Лифшиц помещен Гутовым и Риффом в комнату, похожую на больничную палату. Замысел экспозиции навеян фильмом Орсона Уэллса «Процесс», где персонаж Франца Кафки испытывает свои мытарства в различных полуфантастических интерьерах. И правильнее было бы сказать, что выставка начинается с обращения к Кафке. При входе вас встречает эпиграф — финальная фраза из памфлета Лифшица «Почему я не модернист»: «Пусть Кафка — умный, хотя и больной художник — восстанет из гроба, чтобы написать аллегорически дерзкий рассказ о современных поклонниках темноты, в том числе и его собственной»[(2)]. Это очень красноречивое пожелание, высказанное в 1963 году, рекомендует автора человеком 1930-х годов («Человек тридцатых годов» — лучшее

(2) URL: http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/iskystvo/is-2.htm (дата обращения 29.06.2020).

Илл. 1. Комната М. Лифшица в ГТГ// Музей современного искусства «Гараж». 2018

Илл. 2. Читальный зал. Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» // Музей современного искусства «Гараж». 2018

произведение Лифшица). Уточнение о болезненном таланте Кафки напоминает про навязчивый культ здорового, молодого организма 1930-х, про «молоко с кровью», как назвала его в своем гениальном «Прочерке» Лидия Чуковская. И, разумеется, это требование света, это «Больше света» — предсмертные слова Гете — звучит клятвой верности Просвещению, Истине, гегельянству, которые, как известно, ставит с головы на ноги марксизм-ленинизм. И повеление восстать из гроба в памфлете строгого ленинца — побудительная интонация, восходящая то ли к христианскому чуду, то ли к ницшеанской воле к власти, то ли к событиям рубежа советских 1920-х — 1930-х. Истина о темноте модернизма должна явиться в акте критики собственной темноты. На советском языке это называлось «пройти чистку» (вспомним «я себя под Лениным чищу»). А эту процедуру проходили далеко не все, и Лифшица Гутов с Риффом очень точно показывают в первой комнате именно таким страдающим пациентом советского общества, где все элитарные интеллектуалы были несчастны по-своему. Комната эта напоминает инсталляцию Ильи Кабакова «Нома» в гамбургском Кунстхалле. Неслучайно Анна Толстова говорит о том, что Лифшиц представлен как персонаж Кабакова [2], то есть как всегда униженный советский человек, что, конечно же, не могло соответствовать интенциям Гутова и Риффа, как и реальному самопониманию Лифшица, но объективно произошло. Это случилось потому, что инсталляции-па-

рафикции Кабакова о выдуманных персонажах сделались моделью представления советского и в этом качестве действуют в подсознании московской и мировой художественной традиции.

Знакомство с историей Лифшица, не вписавшегося в апогей сталинского тридцатилетия, исторически логично продолжается переходом в 1960-е — рассказом о двух его печально знаменитых публикациях против модернизма: «Почему я не модернист» и «Кризис безобразия», которые превратили философа в идейного маргинала хрущевской оттепели. В первом зале кураторы детально реконструируют с помощью фотокопий и книг интеллектуальный контекст публикаций Лифшица: и все советское информационное поле новейшего искусства 1960-х (для этого они собрали бесценную библиотеку изданий того времени о модернизме, доступных в СССР, превратив зал выставки в читальный на весь период действия проекта), и весь спектр читательских реакций — от протестов Д. Лихачева, Г. Померанца и Л. Копелева до писем подписчиков «Литературной газеты».

Следующие три зала непосредственно погружают зрителя в атмосферу западного искусства XX века, которое Лифшиц критикует за приверженность примитиву, «культ силы и вкус к разрушению», релятивизм, «мышиную возню рефлексии». Сначала идет эффектная инсталляция о кубизме: отсылка к «Кубистическому дому» Раймона Дюшана-Вийона. Здесь он напоминает салон ар-деко где-нибудь на ярмарке BRAFA, украшенный камином и наполненный реконструкциями авангардных картин, которые мы видим с оборотов, заклеенных тщательно воссозданными ярлыками музеев и галерей (собрание MoMA). На диванных подушках элегантной мебели вышиты по спецзаказу Гутова и Риффа «Музыка» и «Танец» Анри Матисса.

Эту невыносимую буржуазную роскошь со стен салона мрачно обозревают черно-белые фотокопии кубистических картин — разогнанные в натуральную величину оригиналов иллюстрации «Кризиса безобразия». Переход в поп-арт логично происходит через реконструкцию ганноверской стены «Мерцбау» Курта Швиттерса — дадаистский монумент критике общества потребления и в гораздо более глубоком смысле — предметному мусору человеческой жизни эпохи обеих мировых войн. Фанера «Мерцбау» отражается в сильно пострадавшем от времени зеркале над камином. Третья глава «Кризиса», много лет служившая повсюду в Советском Союзе основным источником

Илл. 3. Дом Р. Дюшана-Вийона. Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» // Музей современного искусства «Гараж». 2018

знаний о поп-арте, представлена инсталляцией на тему «Серебряной фабрики», в которую включены три подлинные произведения Энди Уорхола и Роя Лихтенштейна. Амфетаминовый нью-йоркский драйв разворачивает зрителя по времени вспять: в темный коридор, где сияют сине-золотые проекции Ива Кляйна, а оттуда — к истоку духовного развития Лифшица в спорах о модернизме — в зал ВХУТЕИН 1920-х годов. Этот флешбэк, собственно, и позволяет представить «исток художественного творения» Лифшица.

В мир Москвы 1920-х юноша Лифшиц приехал из Мелитополя, вооруженный «Материализмом и эмпириокритицизмом» и верящий в победу коммунизма как в реальное торжество абсолютного духа разума. Духом разума в изобразительном искусстве для него являлся итальянский Ренессанс, в особенности — кватроченто, живописи

Илл. 4. Зал ВХУТЕИН // Музей современного искусства «Гараж». 2018

которого он сам тогда старательно подражал и, разумеется, опять-таки не вписался в нормативы постконструктивистского ВХУТЕИН середины 1920-х сначала как художник, потом как преподаватель общественных наук. Гутов и Рифф создали абсолютно убедительную контаминацию конструктивизма и кватроченто, воспроизведя в фанере интерьер кельи Св. Иеронима, изображенной на картине Антонелло да Мессина из Лондонской национальной галереи. Тут на пюпитре-аналое лежит журнал «Наука и техника», на обложке которого под луной высятся башенные краны. Посетитель кельи, воссев на место святого, может почитать труды Лифшица на планшете или посмотреть по телевизору художественный фильм 1960-х о том, как Ленин посетил ВХУТЕМАС. А на стене зала экспонируется первое свидетельство жестокой борьбы в жизни Лифшица — стенгазета

ВХУТЕИН, где в резолюции пленума бюро ВЛКСМ от 10.12.1929 от него требуют признать вину в правом уклоне.

Следующий зал посвящен главному этапу публичной деятельности Лифшица в 1930-е годы — его преподаванию в Коммунистической Академии, работе редактором издательства Academia и в Третьяковской галерее. Пространство реконструирует библиотеку Комакадемии, где на столе лежат интеллектуальные шедевры всех времен и народов, изданные Academia, а на аутентичной деревянной информационной вертушке экспонируются погромные статьи В. Кеменова, в частности «О художниках-пачкунах», с публикации которой в «Правде» в 1936-м планомерно возобновились репрессии против многих замечательных художников. Эта тяжелая, под красное дерево, вертушка — воплощение советского колеса судьбы и колесования, которому подверглись в 1930-е лучшие поэты, музыканты, одним словом, мыслители, в том числе и сам Лифшиц, когда его исследование эстетических взглядов Маркса было объявлено троцкистским. Здесь можно прочитать фотокопии любопытных документов из архива Лифшица, например, описание его сна об уничтожении янычар, увиденного в самый разгар большого террора, который он, разумеется, объяснял эффектами классовой борьбы. Тогда, как и позднее в 1940-м, 1949–1953 годах он избежал ареста, не прячась от судьбы и неизменно проявляя храбрость в противостоянии ей.

Из бурных и трагических 1930-х кураторы переносят зрителя к началу эпохи застоя, ставят лицом к рубежу брежневских 1960–1970-х, когда Лифшиц еще раз публично выступил в прессе со статьей «На верном пути» о молодежной выставке к XXV съезду КПСС. Эта *петля времени* также по смыслу проложена кураторами с абсолютной исторической точностью, позволяющей сопоставить идейный мир СССР на подъеме и перед закатом, в частности культурный плюрализм 1920-х, инерционно действовавший в практике Academia, и квазипостмодернистский коллаж советской культуры 1970-х. Представление 1970-х состоит из нескольких компонентов: блока статей в советской прессе об изгнании Солженицына — знаковом событии 1974 года (именно Лифшиц написал Твардовскому, что было бы преступлением не издать «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор»); картин Ларисы Кирилловой, Олега Филатчева и Валерия Хабарова, которых Лифшиц похвально отметил в своей публикации; инстал-

ляции «мастерская художника». Владелец мастерской — художник утопический: он держит на подоконнике гипсовую голову Антиноя, стены заклеены репродукциями мировой живописи и скульптуры с преобладанием сурового стиля, а за стеклом книжного шкафа плакат с Лениным расположен между «Св. Себастьяном» и «Весной» Боттичелли. Скорее, это не студия художника, а материализованный коллаж сознания читателя журнала «Огонек», который в годы перестройки выйдет в лидеры отечественного медиарынка. Выход из мастерской ведет в привычный посетителям западных галерей «белый куб» с одним экспонатом — типичной самодельной советской книжной полкой — здесь отсылкой к Хаиму Стейнбаху, уставленной посмертными изданиями Лифшица. На стене — прощальная цитата: «Должно быть, этот печальный опыт необходим искусству». И она, если не знать контекста, позволяет задуматься о неоднозначности пройденного зрелища, явившейся результатом кураторских намерений, выраженных Гутовым в словах *«реконструкция подлинной мысли автора, которая не совпадает с ее внешним проявлением»* [7].

Выставка представляет множество исторических сюжетов, из которого выделяются два. Первый — с него начинается экспозиция — это реальная история XX века как цепь погромов: националистических, политических, эстетических. Второй — им экспозиция заканчивается — это неустанный поиск идеального духа трагической реальности, которым от начала до конца своей жизни обуреваем Лифшиц. Идеальный дух — единственное искупление трагедии революций, войн, террора. Любопытно, как эти два аспекта Гутов и Рифф воссоздают, являясь художниками экспозиции. Очевидно, что главное в ней — отсутствие визуальных воплощений эстетического идеала соцреализма, который Лифшиц философски формировал. Функция идеального препровождается самим текстам Лифшица, нацеленным на оборону идеала от разрушительного воздействия модернизма. Именно от книжной полки Лифшица исходит финальное сияние вечности. Невозможно же всерьез рассматривать в качестве эталонов идеального картины Кирилловой или Филатчева.

Намеренно или случайно, но реконструкция Антонелло да Мессина в зале ВХУТЕИН оказывается не способной быть средоточием прекрасного духа. Изъятая из огромного пространства готического собора, в котором она располагается на картине, оснащенная среднего

Илл. 5. Мастерская. Зал 1970-х. Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» // Музей современного искусства «Гараж». 2018

качества советским фильмом и нарочитой расходной фактурой, что Швиттерса, что ВХУТЕМАС, глядя на которую, вспоминаешь выражение Михаила Кузмина «тесовый мрамор» (признак быта американских пионеров), она явно рассчитана на мгновенный эффект, но долгого разглядывания и изучения не выдерживает, в отличие от затейливых фанерных объектов выставки ОБМОХУ, даже реконструированных. А вот с репрезентацией модернизма Гутов и Рифф справляются идеально, причем тот антигуманизм, в котором обвиняет модернистов Лифшиц, собственно, и звучит высокой трагической нотой XX века. Даже черно-белые увеличенные репродукции кубистических картин, не говоря уже о подлинных Уорхолах, транслируют отчаянное желание Марины Цветаевой «творцу вернуть билет». Лифшиц понимал трагедию своего мира по-другому: он билет не возвращал, проявляя

поразительную сопротивляемость и живучесть «оптимистической трагедии», воплощенную в образе другого советского героя — Николая Островского. Хотя в литературе продвигал он именно тех авторов, которые не грешили нормативным советским оптимизмом, за что и получили запрет на профессию: Андрея Платонова, Василия Гроссмана, Александра Солженицына. Гутов и Рифф демонстрируют парадоксальную монолитность и вместе с тем *неорганичность мировоззрения* Лифшица: синтез, возможный в плоскости утопии, но существовавший на практике; и оставляют зрителя перед выбором решения, какую же трагедию они показали — советскую оптимистическую или настоящую человеческую. На то, что скорее вторую, указывает читальный зал 1960-х, оформленный в бордово мрачные тона картины Соломона Никритина «Суд народа» и называющийся «залом трибунала».

Выставка, значение и грандиозность которой признали все, естественно вызвала критику и справа и слева. Критики справа сразу же отметили противоречие между антикапиталистической позицией Лифшица и образом музея «Гараж». Как сформулировал Валентин Дьяконов на круглом столе «Арт-гида», «пространство критикует Лифшица», имея в виду пространство победившего капитализма. Действительно, элемент буржуазного гламура в инсталляциях дает о себе знать, но, заметим, подлинных большевиков никогда не смущало использование капиталистических мощностей для пропаганды своих идей и расширения подконтрольных территорий.

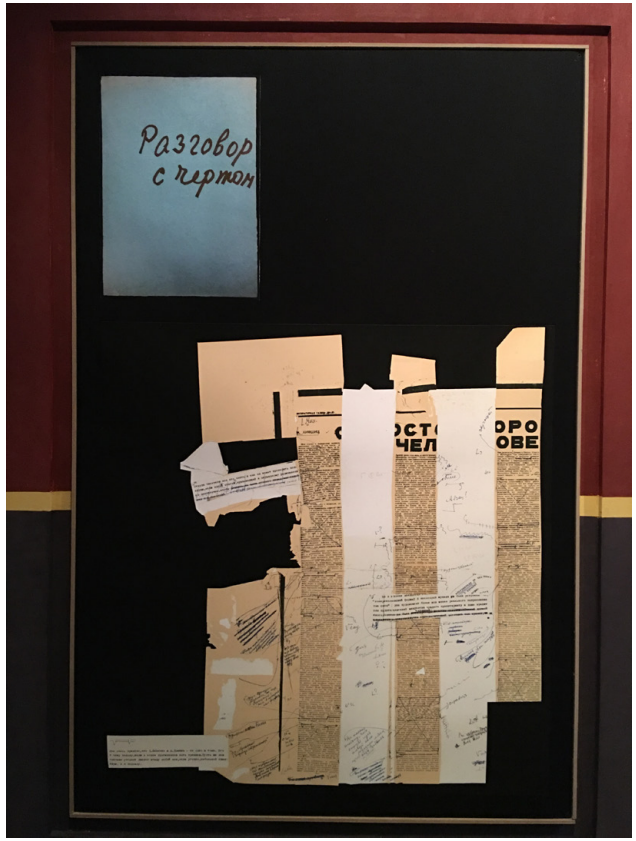
Критика слева представлена статьей Арсения Жиляева, которую мы подробно процитируем: «вместо четкого образа теории / жизни / позиции по отношению к искусству Михаила Лифшица выставка становится довольно сумбурным набором фрагментов, упакованных в очень эффектную, можно сказать, почти аттракционную оболочку. С точки зрения популяризации идей мыслителя она могла бы быть оправдана и в целом добивается своей цели. А вот в деле формирования понимания того, чем важен советский марксизм 1930-х и как сегодня можно работать с его наследием, не преуспевает. <…> Траектория развития искусства, предложенная Лифшицем, до сих пор выглядит слишком радикальной. Она не понята / не принята и продолжает находиться в двойном зажиме со стороны нерефлексивных апологетов совриска и не менее наивных ура-патриотов миметического реализма. Кроме того, в выставке уделяется особое внимание болевым точкам лифшицианства — доказывается готовность философа принимать авторов, считающихся модернистскими <…>, отсутствие цензорских амбиций <…>, дистанцированность / критическая рефлексивность в отношении сталинизма и неприятие конформистской позиции по отношению к генеральной линии партии. <…> „Если бы наша консервная банка заговорила… Михаил Лифшиц и советские шестидесятые“ в некотором смысле разделяет судьбу своего главного героя. Ей пока что не хватило места и/или времени для того, чтобы точно выразить все свои интуиции. Экспозиционные спецэффекты вместе с ретроспективной направленностью материала, а также спецификой сегодняшнего исторического момента делают проект несвоевременным, out of date, как говорят на Западе. Но это тот тип несвоевременности, тот тип ретроспективности, который в гораздо большей степени завязан на потенциальное будущее, чем на нашу истощенную современность / пыльное прошлое» [1].

Как раз локализация проекта Гутова и Риффа на линии из постсоветского прошлого в настоящее особенно любопытна. И здесь надо вернуться к названию нашего текста, к понятиям «парафикция» и «реконструкция», потому что между ними заключается смысловая историческая дистанция, которую российское искусство прошло в 1970–2010-е годы. И именно на этой дистанции важнейшей остановкой стала выставка Гутова и Риффа. Термин «парафикция» недавно распространился для обозначения произведений искусства, в которых представлена фиктивная реальность, «прикидывающаяся» настоящей для того, чтобы акцентировать актуальное политическое, гендерное и проч. содержание культурно-исторического процесса [6]. В 1990-е и нулевые подобные произведения, разумеется, тоже существовали, и для их описания использовался термин «мокъюментари». Терминологическая эволюция от «мокъюментари» к «парафикции», происходящая в конце 2010-х, позволяет охарактеризовать изменения в художественной идеологии представления истории, которые происходят не только в России, но именно в России по отношению к ресайклингу советского материала выражены особенно ясно. Смысл «мокъюментари» предполагает демонстрацию фиктивной реальности с якобы научной точностью, документальностью, он содержит элемент иронии или пародии, позволяющий проявить реальные исторические

противоречия. В этом плане тотальные инсталляции Кабакова и были образцами «мокъюментари» в 1980–1990-е годы. Слово «парафикция» довольно резко смещает оттенки смысла, удаляя инструмент иронии и оставляя в качестве операционной игру на фиктивности/документальности, в которой благодаря греческой смысловой приставке «пара» фикция оказывается или равной документу, или даже его идеально превосходящей.

Действительно, и претендующие на показ метафизики творчества инсталляции Кабакова конца нулевых — 2010-х, и проект Гутова — Риффа в своем устремлении к демонстрации высшего идеального смысла явлений отказываются от иронии: прошлое теперь уже не деконструируется иронически, но подвергается парафиктивной реконструкции. Это в открытых «мышиной возне рефлексии» метамодернистских музейных проектах, а в массовой культуре с прошлого сдувают пыль в мегапопулярных квазиисторических реконструкциях, претендующих на буквальную историческую истину. Так же на нее претендовали «живые картины» первой волны арт-реконструкций в последнюю треть XIX века, когда культура тотально капиталистически опредмечивалась. Зависнув между парафикцией и реконструкцией, мы переживаем порог опредмечивания советской истории в виде материальных идеологических блоков, функционально пригодных для использования в сегодняшней культурной политике широкого спектра, и квазигосударственной, и квазикоммунистической. Тотальная инсталляция Гутова и Риффа хороша тем, что сопротивляется производству исторических топливных брикетов. Именно в этом несвоевременность данного акта ресайклинга советского культурного наследия на фоне умножающихся выставочных реконструкций российско-советской истории.

Отношению реальности с ее историческим осмыслением посвящен отрывок Лифшица, озаглавленный «Разговор с чертом». Отсылка к искушению подменять своими желаниями реальное и так влиять на него, высказанная в «Братьях Карамазовых», побуждает Лифшица к рефлексивному погружению в собственное прошлое = настоящее как в историю философии: «Многие еще не забыли формулу Гегеля: „Все действительное разумно“. Некоторые помнят даже, что Фридрих Энгельс придал ей материалистическое и революционное истолкование. Менее известна другая, оборотная сторона формулы



Илл. 6. Разговор с чертом. Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» // Музей современного искусства «Гараж». 2018

Гегеля: „Все разумное действительно“. Что это значит? Это значит, что всякая мысль невидимой нитью связана с реальным ходом жизни. Голос разума — это голос жизни, диктат действительности. И ничто его не заглушит, не исковеркает страхом или насмешкой — ни птичий нос, ни баранья голова, ни грозный медведь. Как существует закон сохранения материи, так в области мысли ничто действительно мыслимое не пропадет, как бы ни казалось оно слабым, ничтожным, уступающим силе и коварству, и злоупотреблению. Да, мысль не бессильна, вопреки мнению другого немецкого философа, жившего уже в наше время, создателя формулы „бессилие духа“. <...> Как сделать, чтобы меня не зачислили в разряд современных мод-

ников, считающих марксизм устаревшей схоластикой? <…> Значит, боитесь? — Боюсь, но не так, как вы думаете. Кто прожил большую часть жизни в те суровые времена, когда привычка стоять на своем была связана с опасностью часто смертельной, тот не будет жаловаться на подводные камни в наши свободные творческие дни. <…> Я принадлежу к той школе, которая оценивает каждое слово не по его номинальной стоимости, а по действительному значению сказанного. Значение это может зависеть от привходящих обстоятельств» [4].

Здесь впору переспросить, *всегда ли разумны привходящие обстоятельства*? По этому поводу Лифшиц в другом тексте написал нечто противоположное тому, в чем стремился убедить черта: «В формуле Гегеля „все действительное разумно“ именно и заключалось утверждение о неразумности его» [5, с. 429]. Более ясный ответ на этот вопрос дал И.С. Тургенев в своих «Литературных и житейских воспоминаниях». Тургенев, ученик Карла Фридриха Вердера, ученика Гегеля, писал о пагубном воздействии неправильно понятых современных идей на взгляды В.Г. Белинского: «Много хлопот тогда наделало в Москве известное изречение Гегеля: „Что разумно — то действительно, что действительно — то разумно“. С первой половиной изречения все соглашались, но как было понять вторую? Неужели же нужно было признать все, что тогда существовало в России за разумное? Толковали, толковали, и допустили: вторую половину изречения *не допустить*. Если б кто-нибудь шепнул тогда молодым философам, что Гегель *не все существующее признает за действительное*, …они увидали бы, что эта знаменитая формула… есть простая тавтология» [8, с. 279]. Идеального реалиста такое объяснение не удовлетворило, а вот для гения критического реализма этого было вполне достаточно.

Список литературы:

1 *Жиляев А.* «Если бы наша консервная банка заговорила…». Критический разбор // URL: http://redmuseum.church/mikhail_lifshitz_exhibition (дата обращения 29.06.2020).
2 Круглый стол о выставке «Если бы наша консервная банка заговорила…» // URL: https://artguide.com/posts/1494 (дата обращения 29.06.2020).
3 *Лифшиц М.* Диалог с Эвальдом Ильенковым. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 368 с.
4 *Лифшиц М.* Разговор с чертом // URL: *http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/razgovor.htm* (дата обращения 29.06.2020).
5 *Лифшиц М.А.* Что такое классика? М.: Искусство — XXI век, 2004. 495 с.
6 *Лэмберт-Битти К.* Выдумка: парафикция и правдоподобие. М.: V-A-C press, Artguide editions, 2019. 112 с.
7 «Мы в этой истории попали на период любви скорпионов». Дмитрий Гутов о «Кризисе безобразия» Михаила Лифшица. Интервью А. Толстовой // Коммерсантъ. 02.03.2018.
8 *Тургенев И.С.* Литературные и житейские воспоминания / Тургенев И.С. Собрание сочинений. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1956. 652 с.

References:

1 Zhilyaev A. *“Esli by nasha konservnaya banka zagovorila…” Kriticheskij razbor* [“If our soup can could speak…” A critical account]. URL: http://redmuseum.church/mikhail_lifshitz_exhibition (accessed 29.06.2020). (In Russ.)
2 *Kruglyi stol o vystavke “Esli by nasha konservnaya banka zagovorila…”* [Round table on the exhibition “If our soup can could speak…”]. URL: https://artguide.com/posts/1494 (accessed 29.06.2020). (In Russ.)
3 Lifshitz M. *Dialog s Eval’dom Il’enkovym* [A Dialog with Evald Ilyenkov]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2003. 368 p. (In Russ.)
4 Lifshitz M. *Razgovor s chertom* [Conversation with the Devil]. URL: *http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/razgovor.htm* (accessed 29.06.2020). (In Russ.)
5 Lifshitz M.A. *Chto takoe klassika?* [What Is Classic?]. Moscow, Art — XXI Vek Publ., 2004. 495 p. (In Russ.)
6 Lambert-Beatty C. *Make-Believe: Parafiction and Plausibility*. Moscow, V-A-C press, Artguide editions Publ., 2019. 112 p. (In Russ.)
7 “My v etoi istorii popali na period ljubvi skorpionov” [“We in this story fell on a period of love of scorpions”]. Dmitry Gutov about the “The Crisis of Ugliness” by Mikhail Lifshitz. Interview by A. Tolstova. *Kommersant*. 03.02.2018. (In Russ.)
8 Turgenev I.S. Literaturnye I zhiteiskie vospominanija [Literary and everyday memories]. Turgenev I.S. *Collected works*. Vol. 10. Moscow, GIHL Publ., 1956. 652 p. (In Russ.)

УДК
ББК

Золотова Екатерина Юрьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com
Ключевые слова: часослов, бургундская книжная миниатюра, парижские первопечатные часословы, немецкая гравюра.

Золотова Екатерина Юрьевна

Снова о бургундском часослове де Сикона из Российской государственной библиотеки

В статье автор снова, после своих недавних публикаций (Женева, 2016, и Москва, 2019), обращается к миниатюрам бургундского часослова де Сикона (около 1530 года, Москва, Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 183, № 1911) в связи с появлением на сайте Bibliotheca Philadelphiensis (BiblioPhilly) полностью выложенного в сеть часослова Этьена Тирьона (около 1518 года, Филадельфия, Отдел гравюры, рисунка и фотографии Художественного музея, 1945–65–14). Подробный иконографический и стилистический анализ миниатюр двух часословов подтверждает их общее происхождение из одной мастерской. Многочисленные свидетельства этому — использование одних и тех же иконографических клише; заимствования как целых сюжетов, так и отдельных мотивов из парижских печатных часословов рубежа XV—XVI веков и немецкой гравюры (Альбрехт Дюрер, Ханс Леонхард Шойфеляйн), необычайная близость живописной манеры в трактовке пространства, пейзажа, человеческой фигуры. Подробно рассмотрена также связь иконографии и стиля двух названных часословов с художественным ансамблем бургундского часослова Бениня Серра (1524, собрание Heribert Tenschert).

Zolotova Ekaterina Yu.
Doctor of Art, Leading Researcher, Western Europe Classic Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com
Keywords: book of hours, Burgundy book miniatures, Parisian printed books of hours, German engravings.

Zolotova Ekaterina Yu.

On the Burgundian Book of Hours from the Russian State Library

In this article, after her recent publications (Geneva, 2016, and Moscow, 2019) the author once again refers to the Burgundy miniatures in the Book of Hours of de Cicon (about 1530, Moscow, Russian State Library, Department of Manuscripts, f. 183, no. 1911) owing to the fact that a fully digitized Book of Hours of Étienne Thirion (about 1518, Philadelphia Museum of Art, Department of Prints, Drawings, and Photographs, 1945–65–14) has appeared on the website for the Bibliotheca Philadelphiensis (BiblioPhilly). The detailed iconographic and stylistic analysis of the miniatures in the two books of hours corroborates that they both had originated from the same workshop. There is much that attests to this: the use of the same iconographic clichés; borrowing of both entire scenes and certain motifs from Parisian printed books of hours from the turn of the 15th—16th centuries, and from German engraved works (Albrecht Dürer, Hans Leonhard Schäufelein); the unusual similarity of the brushwork in the interpretation of space, the landscape, and human figures. The connection between the style and iconography of the two books of hours mentioned and the artistic ensemble in the Hours of Bénigne Serre (1524, collected by Heribert Tenschert) is also reviewed in detail.
Keywords: book of hours, Burgundy book miniatures, Parisian printed books of hours, German engravings.

В Отделе рукописей Российской государственной библиотеки хранится французский часослов (ОР РГБ, ф. 183, № 1911), который был украшен около 1530 года и, судя по гербам, по заказу представителя семейства де Сиконов (de Cicon). Под этим именем часослов был опубликован автором статьи в каталоге 2012 года, а затем — представлен в Женевском университете в 2016 году на коллоквиуме, посвященном бургундской живописи XVI века [8, p. 191], [1, с. 184–187], [3, с. 151–153], [11, p. 154–171], [2, с. 184–199].

Неизвестного автора художественного ансамбля часослова де Сикона можно с полным основанием назвать типичным представителем эклектизма первых десятилетий XVI века. В его миниатюрах отразились все наиболее характерные черты книжной живописи эпохи. Это рост повествовательности, необычайное композиционное и иконографическое разнообразие, помещение персонажей в трехмерный реалистический пейзаж, использование полуфигурного среза в композициях, массивные архитектурные обрамления в ренессансном стиле (и безудержные фантазии по этой части), пышный маргинальный декор. В часослове де Сикона 14 больших (в лист) и 29 малых (в пол-листа) миниатюр, а также 36 сюжетных композиций календаря, по три на каждый месяц. Рукопись насчитывает более 120 листов, и в ней нет ни одной неукрашенной страницы. Наконец, важная ее особенность — ориентация миниатюриста на гравюру и, прежде всего, на первопечатные часословы парижских издателей. Из его четырнадцати больших сюжетов одиннадцать заимствованы из гравированных источников.

Связь нашего мастера с бургундским художественным кругом отчетливо вырисовывается при сравнении московского часослова с часословом Бениня Серра (Bénigne Serre), украшенным в Дижоне в 1524 году[1]. Сопоставительный анализ двух художественных ансамблей приводит к очевидному выводу, что наш мастер работал рядом с Мастером Бениня Серра — во всяком случае, во время исполнения заказа де Сикона. Оба мастера использовали одни и те же иконографические клише и коллекцию парижских первопечатных часословов рубежа XV—XVI веков и немецких гравюр. Их объединяют и многие живописные приемы.

(1) Часослов хранится в коллекции Heribert Tenschert в Швейцарии и с недавнего времени полностью выложен в Сеть. См.: Book of hours of Bénigne Serre // e-codices — Virtual Manuscript Library of Switzerland. URL: https://www.e-codices.ch/en/list/one/utp/0103 (дата обращения 11.09.2020) [5, с. 156–178], [10, с. 471–492], [2, с. 193–199].

Кроме московского часослова до недавнего времени единственной известной рукописью нашего мастера была найденная Франсуа Аврилем «Книга записей Братства Св. Дезидерия» из Лангра (Registre de la Confrérie de S.Didier de Langres, Историческое и археологическое общество Лангра, ms. M.169, около 1541 года) [9, p. 188–191]. Она украшена двумя большими миниатюрами со сценами из жизни лангрского епископа: «Обращением Св. Дезидерия к вандалам» (fol. 4v) и «Мученичеством Св. Дезидерия» (fol. 14). Их архитектурные обрамления с массивными колоннами и ползающими по ним пухлыми путти, а также исполненные золотой гризайлью орнаментальные мотивы и надписи на антаблементе, трактовка лиц, некоторых поз и костюмов, наконец, архитектурные формы задников, их мелкие детали и раскраска очень близки московским миниатюрам. Вероятно, в данном случае мы имеем дело с более поздним произведением нашего мастера.

В 2019 году Франсуа Авриль сообщил автору статьи о том, что на недавно созданном сайте Bibliotheca Philadelphiensis (BiblioPhilly) выложен еще один бургундский часослов начала XVI века. Он хранится в Отделе гравюры, рисунка и фотографии Художественного музея Филадельфии (шифр 1945–65–14) и назван именем его заказчика Этьена Тирьона (Etienne Thirion)[2]. Он украшен гораздо скромнее московского, но даже беглого взгляда на его миниатюры достаточно, чтобы убедиться в том, что и московский, и филадельфийский часословы происходят из одной мастерской. Предложенный в статье детальный сравнительный анализ их иконографии и стиля, как нам кажется, полностью подтверждает это первое впечатление.

Иллюстративные циклы московского и филадельфийского часословов по традиции начинаются с календаря и украшены изображениями двенадцати знаков зодиака и соответствующими каждому месяцу

(2) Book of Hours, Use of Rome (Hours of Étienne Thirion; formerly the Champion-Minard Hours) // BiblioPhilly. An Interface for The Bibliotheca Philadelphiensis Project. URL: https://bibliophilly.library.upenn.edu/viewer.php?id=1945%E2%80%9165%E2%80%9114#page/1/mode/2up (дата обращения 10.10.2020).

Илл. 1. Часослов де Сикона. Календарь, май. Бургундия, ок. 1530 г. Москва, Российская государственная библиотека, ф. 183 № 1911, fol. 3, фрагмент

Илл. 2. Часослов Этьена Тирьона. Календарь, май. Бургундия, ок. 1518. Филадельфия, Художественный музей, 1945-65-14, fol. 6v, фрагмент

Илл. 3. Часослов де Сикона. Календарь, август. Бургундия, ок. 1530 г. Москва, Российская государственная библиотека, ф. 183 № 1911, fol. 4v, фрагмент

Илл. 4. Часослов Этьена Тирьона. Календарь, август. Бургундия, ок. 1518. Филадельфия, Художественный музей, 1945-65-14, fol. 8, фрагмент

занятиями крестьянина и сеньора. Но календарная иконография московской рукописи сильно отличается от обычных календарей во французских часословах. Список имен святых на каждой его странице обрамляет архитектурная конструкция в итальянизирующем стиле, которая содержит не две, а три полноценные сюжетные композиции. Справа в двух компартиментах, один над другим, располагаются привычные знаки зодиака и занятия месяцев, а на *bas-de-page* добавлены сюжеты с детскими играми или праздничными церемониями. На некоторых страницах московского календаря есть даже и четвертый сюжет — на верхнем поле, над текстом, — где помещены самостоятельные персонажи и полные юмора сценки.

В календаре часослова Тирьона всего два традиционных сюжета на верхнем поле каждой страницы. Нет здесь и пышных архитектурных обрамлений. Но эти календарные сценки с первого взгляда вызывают полное ощущение déjà vu. Прежде всего, сюжетные клейма имеют абсолютно ту же форму — они помещены в сильно растянутое в ширину арочное обрамление. Но главное — это множество иконографических перекличек. Фигурки знаков зодиака в часослове Тирьона как две капли воды похожи на своих московских собратьев. Это обнаженный мальчик Водолей, стоящий на мелководье и льющий из двух темных кувшинов такие же темные струи воды; это обнаженные мужская и женская фигурки Близнецов, схватившихся в позе борьбы; это сидящая в поле на земле Дева в алом платье с пальмовой ветвью в руках и многие другие. В обоих часословах у очага или в поле суетятся маленькие коренастые фигурки в ярких одеждах, изображенные в характерных для мастера позах на как будто полусогнутых ногах, а за ними — пустынные зелено-голубые пейзажные дали, сквозь которые к горизонту уводит тонко прочерченная белой краской петляющая дорога.

Следующий за календарем раздел извлечений из евангелий обычно сопровождался изображениями евангелистов. В московском часослове лишь одна из четырех соответствующих миниатюр — «Иоанн на Пат-

Илл. 5. Часослов де Сикона. Поклонение Волхвов. Бургундия, ок. 1530 г. Москва, Российская государственная библиотека, ф. 183 № 1911, fol. 53

Илл. 6. Часослов Бениня Серра. Благовещение. Дижон, 1524. Собрание Heribert Tenschert, fol. 33v

Илл. 7. Часослов Этьена Тирьона. Благовещение. Бургундия, ок. 1518. Филадельфия, Художественный музей, 1945-65-14, fol. 26

Илл. 8. Часослов Этьена Тирьона. Встреча Марии и Елизаветы. Бургундия, ок. 1518. Филадельфия, Художественный музей, 1945-65-14, fol. 33

мосе» занимает лист, остальные три изображения поясные и занимают четверть листа каждый. Ту же картину мы наблюдаем в часослове Тирьона: в нем также предпочтение отдано Св. Иоанну и миниатюра со сценой его мученичества занимает целую страницу, а изображения остальных евангелистов еще меньше, чем в нашей рукописи. Основные разделы часослова — часы Девы Марии, Св. Креста и Св. Духа — в нашем случае иллюстрированы миниатюрами в лист. Здесь следует отметить включение в иллюстративный цикл достаточно редких сюжетов: «Встреча Иоакима и Анны у Золотых Ворот» вместо «Встречи Марии и Елизаветы» (ту же замену можно увидеть и в часослове Бениня Серра на fol. 47v), «Христос среди учителей» вместо «Принесения Младенца во храм», «Похороны Девы Марии» с эпизодом обращения первосвященника из «Золотой Легенды» Якопо да Варацце вместо традиционной «Пятидесятницы». Миниатюры основных разделов в часослове Тирьона маленькие, в половину или в четверть листа, выбор сюжетов и их трактовка в целом достаточно традиционны.

Начало покаянных псалмов украшено в обоих часословах миниатюрой с «Купающейся Вирсавией». Для заупокойной службы в московской рукописи был выбран сюжет «Иов на гноище и его друзья», а в филадельфийской — «Оплакивание усопшего». Московский часослов выделяется богато иллюстрированным разделом поминаний святых: в нем 23 миниатюры с изображением святых с атрибутами или житийных сцен («Св. Георгий, побеждающий дракона» в лист, а остальные в пол-листа). В часослове Тирьона этот раздел не иллюстрирован.

Одной из основных особенностей художественного ансамбля московского часослова является необычайное богатство живописного

оформления. Прежде всего, это массивные архитектурные обрамления в итальянизирующем стиле. В них заключены почти все большие миниатюры основного цикла, а также часть миниатюр раздела поминаний святых. Их более трех десятков, и ни одно не повторяет другое. Ярко и пестро раскрашенные колонны-опоры, более широкие с внешней стороны, имеют самые причудливые формы: гладкие и с узорными или кирпичными вставками, граненые и каннелированные, сдвоенные и составные, обвитые лентами или листвой, канделябровые или из сплетенных стволов, золотые, полосатые или мраморные. Как правило, они имеют пышные орнаментированные базы и капители. Колонны поддерживают антаблемент с фронтонами разных очертаний, украшенный медальонами с профилями римских императоров, гербовыми щитами, маскаронами, свисающими гирляндами, надписями, мелкими фигурками. Конструктивные, стилистические и колористические комбинации поистине бесконечны. При этом точность архитектурного рисунка и перспективных построений мало заботит нашего миниатюриста. Если ему не хватает места, он сдвигает колонны-опоры влево или вправо, а антаблемент — вглубь. Колонны могут быть разной высоты, могут налезать друг на друга или, например, опираться на свиток с текстом.

В часослове Тирьона количество таких обрамлений гораздо меньше. Но в них есть едва ли не все перечисленные варианты колонн, золотых и пестро раскрашенных, причудливых форм и орнаментированных, со свисающими гирляндами и надписями. И так же пренебрегает здесь миниатюрист точностью архитектурных конструкций: его колонны то съезжают с основания (tols. 26, 33), то оказываются не на нем, а перед ним (fol. 38v). В нашем часослове часто вместо базы колонны появляются животные-атланты, в роли которых можно увидеть медведя (fol. 74), собаку (fol. 112), слона (fol. 8v), обезьяну (fol. 108v). В часослове Тирьона в этой же роли выступают улитки (fol. 46), маленький путто и медведь (fol. 68v). Мотив колонны с атлантом-медведем в обоих часословах сделан по одному клише: обе они витой формы и обе помещены на ярко-синий фон плоской стены. А правая колонна в этой же миниатюре, которую поддерживает путто, украшена по диагонали тонким синим зигзагом (см. также fol. 11v) — этот редкий орнаментальный мотив есть и в московской рукописи (fol. 43). Наконец, в обеих рукописях есть миниатюры, архитектурная

рама которых покоится на двух когтистых птичьих лапах (tols. 31v, 113v в часослове де Сикона и fol. 37v в часослове Тирьона).

Одна из важных иконографических особенностей московской рукописи — это обитаемые обрамления. В них буквально кипит жизнь. Трудно найти место, где не было бы веселых пухлых путти. Они гроздьями висят на колоннах, дергают свисающие гирлянды, держат свитки с текстами и гербовые щиты, играют, музицируют. Традиционные *bas-de-page* на этих страницах превращены в гладкую прямоугольную площадку, напоминающую театральную рампу, — и эта площадка никогда не пустует. По ней бегают путти, бродят дикие звери и уродцы, ползают насекомые, на ней сидят птицы, стоят вазы или лежат срезанные цветы и даже происходят потешные бои. Так же густо населены и архитектурные обрамления часослова Тирьона. Колонны облеплены пухлыми путти, на антаблементах сидят обезьяны, птицы, по ним ползут улитки. На рампе путто то удирает от чертенка верхом на лошадке-скакалке (fol. 33), то дергает за хвост крылатого дракона (fol. 26). Сюжетный мотив с дерганьем зверя за хвост — общий для двух часословов, он часто встречается на антаблементах в обрамлениях календаря московской рукописи.

Еще одна довольно необычная сценическая площадка в миниатюрах обоих часословов — это торы, круглые выпуклые валики на колоннах. На этих едва заметных выступах размещаются и уверенно чувствуют себя разнообразные звери, ангелы и путти, которые держат герб или лютню и даже строят живые пирамиды (в часослове Тирьона tols. 26, 33, 37v). Это не часть архитектурного декора, не фигуры на пристенных консолях (как, например, у миниатюриста Жана Коломба), не статуи, написанные золотой гризайлью (хотя они здесь тоже есть), — это именно живые персонажи. Мотив встречается и в других рукописях рубежа XV—XVI веков, но здесь это почти марка мастерской.

Многое из описанного выше объединяет часословы де Сикона и Этьена Тирьона с дижонским часословом Бениня Серра. Это календарный цикл, в который включены сцены детских игр и праздничных церемоний (московский часослов и часослов Бениня Серра), и в котором по одним клише изображены фигурки знаков зодиака (все три часослова). Это обитаемые обрамления: сценки на *bas-de-page* (где у нашего мастера есть буквальные переклички с сюжетами Мастера Бениня Серра — fols. 53 и 33v соответственно), облепленные

Илл. 9. Часослов де Сикона. Bas-de-page. Бургундия, ок. 1530 г. Москва, Российская государственная библиотека, ф. 183 № 1911, fol. 105 (фрагмент)

пухлыми путти колонны, фигурки на торах колонн и т. д. Это одинаковые надписи крупным шрифтом на базах и антаблементах (все три часослова).

Примерно двести страниц московского часослова с текстом и миниатюрами поминаний святых обрамляют со всех сторон привычные для французских рукописей рубежа XV—XVI веков орнаментальные бордюры. Это, во-первых, компартименты самых разных форм (кресты, свитки, короны, королевские лилии и др.) на белых, золотых и цветных фонах. А во-вторых, традиционный растительный, зоо- и антропоморфный орнамент на белом фоне пергамента — аканф, цветы и ягоды, птицы и насекомые, *drôleries* и полуфигурки в цветочных чашечках, которые Ю. Балтрушайтис в своем «Фантастическом средневековье» называет восточным термином «вак-вак». В обрамлениях часослова яркие краски сочетаются с цветной гризайлью (которой здесь очень много), условные стилизованные формы — с цветами и плодами в натуралистическом стиле Гента и Брюгге, готика соседствует с Ренессансом. В целом можно сказать, что орнаментальных фантазий здесь не меньше, чем архитектурных.

В часослове Тирьона тоже нет ни одной не обрамленной страницы. Но их стиль гораздо строже. Внутренняя вертикаль почти везде представляет собой раскрашенный тонкий прямой ствол дерева

Илл. 10. Часослов Этьена Тирьона. Bas-de-page. Бургундия, ок. 1518. Филадельфия, Художественный музей, 1945-65-14, fol. 43v (фрагмент)

с обрезанными сучьями, а внешняя — это чуть более широкая полоса традиционного растительного орнамента с мелкими компартиментами разных форм, иногда со вставками из цветной гризайли. Это сближает часословы Тирьона с часословом Мастера Бениня Серра, который в архитектурных обрамлениях являет образец строгости и самодисциплины.

Обратимся теперь к самим сюжетным миниатюрам. В московской рукописи крупные фигуры персонажей располагаются у переднего края миниатюры и занимают почти все ее поле. Богатые драпировки, пышными складками окутывающие фигуры и спускающиеся на землю, придают им объем и монументальность. Трактовка пространства не является сильной стороной нашего мастера. В его немногочисленных интерьерах почти не бывает окон или дверных проемов, а пышные ордерные формы — не более чем раскрашенный сценический задник. Подавляющее большинство полуфигур святых в разделе поминаний святых вообще помещено на нейтральный фон. Увереннее себя чувствует мастер в пейзажных сценах. В них отдельные фигуры или группы фигур переднего плана всегда прикрыты сзади природными кулисами (холм, деревья, кусты), отделяющими сценическую площадку от дальних планов. Там, используя воздушную перспективу, он изображает тающие в голубой дымке у горизонта долины с город-

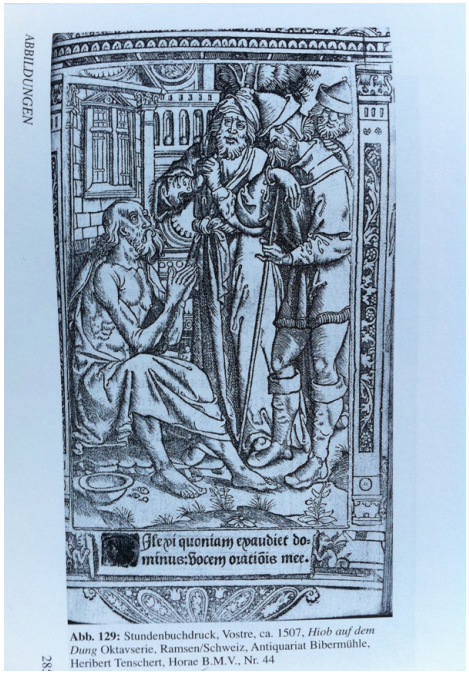
Илл. 11. Часослов де Сикона. Купающаяся Вирсавия. Бургундия, ок. 1530 г. Москва, Российская государственная библиотека, ф. 183 № 1911, fol. 74

Илл. 12. Часослов Этьена Тирьона. Оплакивание усопшего. Бургундия, ок. 1518. Филадельфия, Художественный музей, 1945-65-14, fol. 68v

скими стенами и холмы с петляющими дорогами и уходящими в небо шпилями церквей и башнями замков. Архитектура на задних планах трактована обобщенно, часто мастер оставляет холмы пустынными.

Стилистические особенности миниатюр московского часослова — перегруженность персонажами и деталями (особенно на задних планах), сухой рисунок складок — при первом же знакомстве наталкивали на мысль о существовании гравированных первоисточников. Как удалось установить, для большинства своих сюжетных композиций наш мастер использовал печатные часословы рубежа веков, изданные в Париже и в других городах Франции. В начале XVI века это было распространенным явлением в мастерских миниатюристов, но автор миниатюр часослова де Сикона в количестве и разнообразии заимствований превзошел многих своих собратьев по цеху.

Илл. 13. Часослов де Сикона. Иов на гноище. Бургундия, ок. 1530 г. Москва, Российская государственная библиотека, ф. 183 № 1911, fol. 86v



Илл. 14. Часослов, гравированный для Симона Вотра. Иов на гноище. Париж, 1507. Собрание Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr 44

Он начинает прямо с календаря. Весь цикл на *bas-de-page* с праздничными церемониями и детскими играми взят из печатных часословов, которые, начиная с 1497 года, издавал в Париже Симон Вотр. Наш миниатюрист не соблюдает последовательность сюжетов гравированного цикла и, что важно, не делает буквальных копий. Он упрощает почти все композиции, уменьшая количество персонажей или эпизодов, но при этом приспосабливает графический первоисточник к задачам живописца. Его фигуры ниже, во всех сценах больше пространства и воздуха — и перед фигурами (в интерьерах), и особенно за̀ ними в пейзажах, где архитектурному заднику прототипа мастер предпочитает прорывы пространства и открытый горизонт (январь, апрель, июнь, август, октябрь). Тот же печатный источник использован и в часослове Бениня Серра.

Любопытно заметить, что гравированный сюжет с детской игрой *Devine qui t'a frappé* (октябрь) из календарного цикла Симона Вотра оказался поделенным пополам: в московском часослове представлена левая половина сюжета, а в часослове Бениня Серра — правая (fols. 5v и 10 соответственно).

Для основного цикла миниатюр наш мастер использовал сразу несколько печатных часословов. По крайней мере, три сюжета — «Встреча Иоакима и Анны», «Похороны Богоматери» и «Купающаяся Вирсавия» — нашлись в очень редком издании часослова Франсуа Реньо II (от 10 октября 1534)[3]. «Благовещение», «Рождество» и «Бегство в Египет» выполнены по образцам Жана Пишора для издания Жилле и Жермена Ардуэнов (1505–1509), а «Распятие» и «Иов на гноище и его друзья» — по образцам того же Жана Пишора для издания Симона Вотра (1506–1508).

Гравюры из часослова Франсуа Реньо наш миниатюрист копирует с максимальным приближением к первоисточнику (с тщательной проработкой складок, подробным воспроизведением архитектурных форм на задних планах). В остальных случаях его метод работы с гравированными образцами тот же, что и в календаре. Он заимствует композиционную основу, позы и особенно жесты, комбинирует мотивы, взятые из разных гравюр одного цикла: таковы «Бегство в Египет», «Распятие» (где он также убирает часть персонажей преимущественно заднего плана, меняет архитектурный задник на пейзаж). В «Иове» (fol. 86v) миниатюрист очень близок к образцу (позы, жесты, костюмы и головные уборы друзей Иова, архитектурная кулиса слева). Но он снова укорачивает фигуры и убирает часть кулисы, чтобы зритель увидел небо и холмы на горизонте. Он внимателен к жизненным деталям: в «Иове» оставляет приоткрытыми створки окна, наглухо закрытого на гравюре, а в «Рождестве» появляется белый мафорий, спустившийся на плечи Марии, — этого мотива нет в «Рождестве» печатного часослова, но зато он есть там в следующем сюжете с «Поклонением Волхвов».

Важно отметить, что в мастерской, где был украшен часослов де Сикона, использовались не только французские печатные часословы. Так, на странице со «Св. Марком» (fol. 11) сидящие внизу на рампе музицирующие путти нашлись в серии гравюр на сюжеты Нового Завета, выполненных мастером из Нюрнберга, учеником Альбрехта Дюрера Хансом Леонхардом Шойфеляйном: это фрагмент бордюра его гравюры «Отдых на пути в Египет» (около 1515 года) [6, p. 259], [2, с. 189].

(3) Экземпляр этого часослова, описанный еще в 1940-х годах, находится теперь в собрании Heribert Tenschert [4, с. 181], [7, с. 3069–3085].

В филадельфийском часослове Этьена Тирьона основной сюжетный цикл не вызывает ощущения такой зависимости от гравированных образцов. Здесь миниатюры, как уже отмечалось, меньших размеров, фигуры в них мельче и иконография сюжетов достаточно банальна — этим филадельфийский часослов также ближе часослову Бениня Серра. Трактовка пространства очень близка миниатюрам московского часослова — оно предельно упрощено в интерьерах и более разработано в пейзажных сценах: с природными кулисами, отделяющими площадку переднего плана, с бесконечными зелено-голубыми далями.

Но обширные запасы гравюр в мастерской пригодились и в работе над часословом Этьена Тирьона. Причем на этот раз миниатюрист копировал уже самого Альбрехта Дюрера. Из его серии гравюр на тему Апокалипсиса (1496–1498) была заимствована иконография «Мученичества Св. Иоанна евангелиста» (fol. 11v). Этот сюжет в часослове Тирьона располагается сразу после календаря и по существу открывает иллюстративный цикл рукописи. К тому же это одна из всего трех сюжетных миниатюр в лист (куда входят геральдическая композиция заказчика и «Оплакивание усопшего», открывающее заупокойную службу). Возможно, такое внимание к фигуре Иоанна евангелиста и к сцене его мученичества было обусловлено заказом.

Мастер копирует гравюру Дюрера уже хорошо знакомыми нам методами. Он заимствует композиционную основу и позы, но по своему усмотрению сдвигает фигуры и предметы, уменьшает количество персонажей, упрощает задний план. Так, фигура тщедушного палача, раздувающего огонь под котлом, «уехала» вглубь, сделавшись непропорционально маленькой по отношению к фигуре сидящего на троне Домициана. Юный мученик, в гравюре смотрящий в сторону зрителя, здесь обращен лицом к императору; а от тщательно разработанного архитектурного задника Дюрера в миниатюре остались лишь ствол могучего дерева и синее небо.

Илл. 15. Часослов Этьена Тирьона. Мученичество Св. Иоанна. Бургундия, ок. 1518. Филадельфия, Художественный музей, 1945-65-14, fol. 11v

Илл. 16. Альбрехт Дюрер. Мученичество Св.Иоанна. Гравюра из серии «Апокалипсис». 1496–98

Илл. 17. Часослов Бениня Серра. Мученичество Св. Иоанна. Дижон, 1524. Собрание Heribert Tenschert, fol. 152v

Во второй большой миниатюре в лист в часослове Тирьона, украшающей начало заупокойной службы (fol. 68v), также не обошлось без гравированного источника. Ее сюжет необычен: на зеленой поляне перед высокими каменными строениями молодая женщина и юноша оплакивают усопшего, чье обнаженное тело распростерто на низкой скамье и окружено молящимися монахами и монахинями. Верхний левый угол композиции занимает выкрашенная светлой краской кирпичная стена с большим окном в обрамлении коринфских пилястр под треугольным фронтоном. Это архитектурная цитата из сюжета «Иов на гноище и его друзья», гравированного для часослова Симона Вотра 1507 года. Того самого, которое, как мы помним, было скопировано нашим мастером в часослове де Сикона и в котором он, уменьшив размеры фигур, добавил неба и воздуха, а также изобразил упомянутое окно открытым. Здесь мы снова имеем дело с заимствованием отдельного мотива, очень характерным для метода работы в мастерской.

Мастер Бениня Серра также использовал разные гравированные источники. Из часослова Симона Вотра, откуда были взяты календарные сцены для *bas-de-page*, а в нашей рукописи — еще и сюжеты «Распятия» и «Иова», он заимствовал сюжет «Фонтан Искупления» (fol. 57v) и редкий вариант «Избиения младенцев» (fol. 77v) с Иродом на высоком троне. Оттуда же — маргинальный сюжет с «Иоанном, отплывающим на Патмос» (fol. 54v). Не обошел он вниманием и вышеназванную гравюру Альбрехта Дюрера с «Мученичеством Св. Иоанна» и ее правый фрагмент с Иоанном в котле превратил в отдельный маргинальный сюжет (fol. 152v). Если поставить рядом две миниатюры из часословов Этьена Тирьона и Бениня Серра, хорошо видна общность иконографии и живописных приемов: тот же поворот

головы Иоанна (к Домициану, а не к зрителю, как в гравюре), форма котла с кольцами-ручками (у Дюрера их нет) и особенно трактовка языков пламени.

Московский и филадельфийский часословы объединяют особые пристрастия миниатюриста в трактовке костюмов и лиц. Так, многие старцы одеты в плащи с меховыми воротниками и манжетами: в московском часослове это святые Матфей, Иоаким, один из Волхвов, учитель в храме (fols. 9v, 31v, 53, 58), а в филадельфийском — заказчик Этьен Тирьон, император Домициан (лл. 11v, 25v) и ряд других. Святые девы в обоих часословах одеты в облегающие платья с пышными рукавами по последней моде: в нашем часослове это Мария-Магдалина, Екатерина, Варвара (fols. 110v, 111, 112). А в часословах Тирьона и Бениня Серра в такое платье одета сама Дева Мария в маленькой миниатюре к молитве «Obsecro te» (fol. 18v и л. 26v).

Общей для часословов из Москвы и Филадельфии оказывается и колористическая гамма в сюжетных миниатюрах. Ее составляют традиционные сочетания красного с синим и белым, с добавлением зеленого и серо-коричневых тонов. В одеждах персонажей мастер очень часто соединяет алый с винно-красным (fols. 43, 48, 62, 86v и 26, 37v, 41, 46 соответственно). Объемы и драпировки моделируются более темным тоном того же цвета, редко — черным. А архитектурные конструкции обрамлений прорисованы, как правило, красным цветом. Обильно и довольно умело используется золотая штриховка — в украшении драпировок и особенно в трактовке волос. Коротким частым штрихом миниатюрист проходится едва ли не по всем головам: золотом переливаются стриженые головки путти и играющих детей, длинные распущенные волосы Девы Марии и святых дев; покрыты золотом также усы и бороды (пышные золотые усы оказываются даже у Христа в «Распятии» в московском часослове на л. 40v). В миниатюрах обоих часословов золота очень много. Оно мерцает на траве на передних планах, в голубых далях на холмах, на силуэтах башен, на облаках. Что касается лиц персонажей, их отличают подчеркнуто яркие белки глаз и очень характерные мешки под глазами, взгляды из-под прикрытых век и часто как будто исподлобья, тяжелая линия подбородка. В трактовке карнаций применяются белый, розовый и серый.

Подведем некоторые, пока предварительные, итоги. Если сопоставить даты изготовления четырех упомянутых здесь рукописей (впрочем, весьма условные) — 1518-й год для часослова Этьена Тирьона[4], 1524-й год для часослова Бениня Серра (дата на fol. 33), примерная дата около 1530 года для часослова де Сикона и дата около 1541 года для «Книги записей Братства Св. Дезидерия» из Лангра — то получается, что начинать анализ стиля и иконографии следовало с филадельфийской, а не с московской рукописи. И это может также означать, что многие клише (фигурки знаков зодиака, поддерживающий витую колонну медведь-атлант и синие зигзаги на колоннах, обитаемые торы и *bas de page*), а также гравированные образцы (печатные часословы для Симона Вотра и гравюры немецких мастеров) были и использовались в мастерской уже около 1520 года. Но сложилось так, что московская рукопись первой попала в поле зрения автора. И хотя хронология оказалась, таким образом, нарушенной, это, на наш взгляд, ничуть не отменяет сделанных выводов. Рукописи из Москвы и Филадельфии украшены в одной мастерской и, вероятнее всего, одним мастером (что, разумеется, не исключает участия помощников). Этот неизвестный миниатюрист, не слишком искушенный в тонкостях живописного мастерства, умело прибегающий к разнообразным заимствованиям, склонный к безудержным формальным фантазиям, но редко достигающий художественной цельности образа, вероятно, плодовитый и востребованный, работал на протяжении более двух десятков лет в одной и той же узнаваемой манере. Откуда он был родом и где сформировался, мы не знаем. Очевидное предпочтение традиционным «французским» обрамлениям в часословах говорит, скорее, о его французских корнях [2, с. 195–198]. Появлением в московской рукописи календарных сюжетов с играми детей и праздничными церемониями (которых нет в часослове Этьена Тирьона) наш миниатюрист, вероятно, обязан мастеру часослова Бениня Серра. Позволим себе в заключение высказать предположение о том, что заказы для Этьена Тирьона, Бениня Серра, представителя семьи де Сиконов и Братства Св. Дезидерия были исполнены в одной мастерской, во главе которой, возможно, был мастер часослова Бениня Серра. Этим предположением пока и ограничимся.

(4) Датировка основывается на том, что в рукописи календарю предшествует альманах (астрономический календарь) на 20 лет, начинающийся с 1518 года (fol. 3v).

Список литературы:

1 *Золотова Е.Ю.* Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII вв. Каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. М.: Северный паломник, 2012. 463 с.

2 *Золотова Е.Ю.* Бургундский часослов из Российской Государственной библиотеки. Иконография и художественный контекст // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции: [Авторский сборник статей]. Москва: ГИИ, 2019. С. 184–199.

3 *Barow-Vassilevitch, D., Heckmann, M.-L.* Abendländische Handschriften des Mittelalters und der frühen Neuzeit in den Beständen der Russischen Staatsbibliothek (Moskau). Wiesbaden: Harrassowitz, 2016. VII, 432 p.

4 *Desjardin M.* Les Livres d'Heures Imprimés en France aux XVème et XVIème siecles. Essai d'iconographie. Vol. 3. Paris, 1940–1947.

5 *Gauthier J.* Le livre des Heures de Bénigne Serre // Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or 15, 1906/10. P. 156–178.

6 *Hébert M.* Inventaire des gravures des Ecoles du Nord: 1440–1550. Tome I. Paris: Bibliothèque Nationale, 1982.

7 Horae B.M.V. 365 gedruckte Stundenbücher aus der Sammlung Bibermühle. 1487–1586. Texte von I. Nettekoven, H. Tenschert und C. Zöhl. Katalog 75, Nr 113.1. Ramsen: Heribert Tenschert, 2015. 480 p.

8 *Laborde A.de.* Les Principaux Manuscrits à Peintures Conservés dans l'Ancienne Bibliothèque Impériale Publique de Saint-Pétersbourg. P. II. Paris: Societe Francaise, 1938. [4] p., [2], 93–202, [2] p., 46 p. ill.

9 *Lauga J. et Ribaut J.-P.* Catalogue des manuscrits enluminés de la Société historique et archéologique de Langres. Langres: Gueniot, 1997. 48 p.

10 Leuchtendes Mittelalter, Neue Folge III: Vom Heiligen Ludwig zum Sonnenkönig: 34 Werke der Französischen Buchmalerei aus Gotik, Renaissance und Barock, beschrieben von Eberhard König mit Beiträgen von Gabriele Bartz und Heribert Tenschert. Ramsen: Antiquariat Heribert Tenschert, 2000. P. 471–492.

11 *Zolotova E*. Un Livre d'Heures bourguignon conservé à la Bibliothèque d'État de Russie. Iconographie et contexte artistique // Peindre à Dijon au XVIe siècle. Actes du colloque à l'Université de Genève (29–30 avril 2016). Milan: Silvana Editoriale, Silvana Editoriale, 2016. P. 154–171.

References:

1 Zolotova E.YU. *Knizhnaya miniatyura Zapadnoj Evropy XII–XVII vv. Katalog illyustrirovannyh rukopisej v bibliotekah, muzeyah i chastnyh sobraniyah Moskvy* [Book miniatures of Western Europe of the 12th–17th centuries. Catalog of Illustrated Manuscripts in Libraries, Museums, and Private Collections in Moscow]. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2012. 463 p. (In Russ.)

2 Zolotova E.YU. Burgundskij chasoslov iz Rossijskoj Gosudarstvennoj Biblioteki. Ikonografiya i hudozhestvennyj kontekst [The Burgundian Book of Hours from the Russian State Library. Iconography and Artistic Context]. *Knizhnaya miniatyura Zapadnoj Evropy XII–XIX vekov. Issledovaniya i atribucii* [Book miniatures of Western Europe 12th–19th centuries. Research and attribution]. Author's collection of articles. Moscow, GII Publ., 2019, pp. 184–199. (In Russ.)

3 Barow-Vassilevitch, D., Heckmann, M.-L. *Abendländische Handschriften des Mittelalters und der frühen Neuzeit in den Beständen der Russischen Staatsbibliothek (Moskau).* Wiesbaden, Harrassowitz, 2016. VII, 432 p.

4 Desjardin M. *Les Livres d'Heures Imprimés en France aux XVème et XVIème siecles*. Essai d'iconographie. Vol. 3. Paris, 1940–1947.

5 Gauthier J. Le livre des Heures de Bénigne Serre. *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or*, 15, 1906/10, pp. 156–178.

6 Hébert M. *Inventaire des gravures des Ecoles du Nord: 1440–1550*. Vol. I. Paris, Bibliothèque Nationale, 1982.

7 Horae B.M.V. *365 gedruckte Stundenbücher aus der Sammlung Bibermühle. 1487–1586*. Texte von I. Nettekoven, H. Tenschert und C. Zöhl. Katalog 75, Nr 113.1. Ramsen, Heribert Tenschert, 2015. 480 p.

8 Laborde A.de. *Les Principaux Manuscrits à Peintures Conservés dans l'Ancienne Bibliothèque Impériale Publique de Saint-Pétersbourg*. P. II. Paris, Societe Francaise, 1938. [4] p., [2], 93–202, [2] p., 46 p. ill.

9 Lauga J. et Ribaut J.-P. *Catalogue des manuscrits enluminés de la Société historique et archéologique de Langres*. Langres, Gueniot, 1997. 48 p.

10 *Leuchtendes Mittelalter, Neue Folge III: Vom Heiligen Ludwig zum Sonnenkönig: 34 Werke der Französischen Buchmalerei aus Gotik, Renaissance und Barock,* beschrieben von Eberhard König mit Beiträgen von Gabriele Bartz und Heribert Tenschert. Ramsen, Antiquariat Heribert Tenschert, 2000, pp. 471–492.

11 Zolotova E. Un Livre d'Heures bourguignon conservé à la Bibliothèque d'État de Russie. Iconographie et contexte artistique. *Peindre à Dijon au XVIe siècle. Actes du colloque à l'Université de Genève (29–30 avril 2016)*. Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 154–171.

УДК 75.03
ББК 85.143(3)

Одинокова Полина Сергеевна
Преподаватель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, соискатель сектора искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
polina.odinokova@gmail.com
Ключевые слова: Шитао, альбом, традиционная китайская живопись.

Одинокова Полина Сергеевна

Альбом Шитао «Возвращение»: единство слова и изображения

Статья посвящена рассмотрению альбома «Возвращение» (Гуй чжао归棹) кисти выдающегося китайского художника эпохи Цин Шитао (1642–1707). Современники причисляли Шитао к немногим художникам, обладающим тремя совершенствами (сань цзюэ 三绝) — талантами в живописи, поэзии и каллиграфии. Созданный в последний период жизни художника альбом является прекрасным образцом единства трех видов искусства, неоднократно выставлялся и публиковался. Особенностью альбома является расположение живописи и каллиграфических надписей, которые выполнены на отдельных листах и вклеены в половины разворота. Автор статьи отмечает несоответствие текстов надписей и изображений двух разворотов альбома, которое прежде оставалось незамеченным. Подробный анализ показывает, что лист с надписями девятого разворота альбома подходит живописи десятого разворота и наоборот. При установлении нового соответствия между листами гармония восстанавливается, и замысел художника становится ясным. Путаница с листами, вероятно, возникла при переоформлении альбома.

Odinokova Polina S.
Lecturer, Higher School of Policy in Culture and Management in the Sphere of Humanities, MSU, postgraduate student of Asian and African Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
polina.odinokova@gmail.com
Keywords: Shitao, album, Chinese traditional painting

Odinokova Polina S.

Shitao's Album *Returning Home:* Unity of Word and Image

The article is devoted to the *Returning Home* (Gui zhao) album painted by Shitao (1642–1707), one of the greatest Chinese artists of Qing dynasty. The contemporaries reckoned Shitao among few number of artists who possessed 'Three Perfection' (san jue) — talents in painting, calligraphy and poetry. The album was created in the last period of the artist's life; it is a perfect example of the unity of three kinds of art. The album was exhibited and published several times. The peculiarity of the album is the arrangement of the painting and calligraphic inscriptions that were made on separate leaves and mounted in the halves of facing pages. The author points out the discrepancy of the inscriptions and images from facing pages, which remained unnoticed. The analysis of the album shows that the inscriptions from the Leaf 9 match the painting from the Leaf 10 and vice versa. After the new matching had been set up, the harmony was restored and the artist's idea became clear. The confusion probably occurred after the leaves of the album had been remounted.

Альбом Шитао «Возвращение» (*Гуй чжао* 归棹 (букв.) «Возвращение челна», (англ.) Returning Home) получил свое название в 1967 году после выставки в Художественном музее Мичиганского университета, благодаря первому развороту, на котором изображен сидящий в лодке человек, а стихотворная надпись гласит: «Опавшие листья с ветром уносятся вниз, сквозь редкий туман возвращаюсь по зыбкой воде. Беседка нашла приют у ручья, облака на морозе стали еще белей и пышней» (здесь и далее перевод автора. — *П.О.*) [12, с. 4].

Впервые альбом был опубликован в Токио в 1926 году в книге «Шитао» Хасимото Кансэцу [12, с. 4] и описан в работе Вэнь Фана «Возвращение домой — альбом с изображениями пейзажей и цветов Даоцзи», изданной в 1976 году[1] [15]. Также ему посвящена статья Чжу Лянчжи «Исследование альбома Шитао „Гуй чжао“ и других связанных с ним альбомов» [12].

В начале XX века альбом находился в коллекции известного японского коллекционера Кувана Тэцуо (1864–1938). На футляре из дерева, в котором он хранится, есть надпись «Альбом каллиграфии и живописи монаха Горькая Тыква[2]», которая принадлежит кисти коллекционера. На форзаце альбома также присутствует надпись, оставленная известным японским мастером живописи Томиокой Тэссаем (1837–1924), большим ценителем творчества Шитао [6, с. 56–57]. Позднее альбом оказался в коллекции китайского коллекционера Чэн Ци (1911–1988), который также в 1958 году оставил свою надпись в конце альбома [15, с. 85–86; 12, с. 4]. Впоследствии альбом попал в США и в 1976 году был передан в дар Музею Метрополитен супругами Фан.

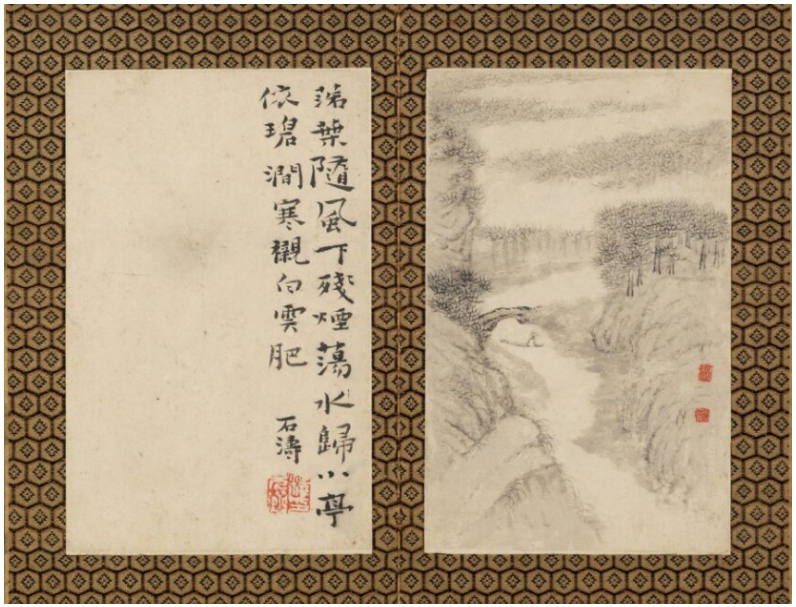
Живопись альбома выполнена монохромной тушью на бумаге в технике *сеи*[3], размер листов 16,5 × 10,5 см. Альбом состоит из двенадцати разворотов[4], шесть из них с живописью в жанре «цветы-птицы» и шесть с пейзажами. Художник чередует дальние планы

(1) В 2006 году это исследование вновь было опубликовано на китайском языке в журнале «Исследование искусства» (Ишу таньсо). См.: Фан Вэнь. Шитаодэ Гуйчжао цэе яньцзю (Исследование альбома Шитао «Гуй чжао») // Ишу таньсо, 2006. № 4. С. 33–47, 87.

(2) Монах Горькая Тыква (*Кугуа хэшан* 苦瓜和尚) — одно из многочисленных прозвищ Шитао.

(3) Сеи (写意, досл. «писать идею») — изображение в этой технике пишется в свободной, обобщенной манере на хорошо впитывающей влагу бумаге.

(4) Разворот (*кай* 开) — две соседние страницы раскрытого альбома.



Илл. 1. Шитао. Альбом «Возвращение», первый разворот. 1695. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

пейзажей с крупными планами изображений цветов и растений. Он располагает растения согласно времени цветения: слива и орхидеи соответствуют весне, лотос — лету, хризантема — осени, а бамбук, голые ветви деревьев и нарциссы — зиме [15, p. 27].

Шитао создал этот альбом в последний период своей жизни, предположительно в 1695 году, когда вернулся на юг, в Янчжоу, из своей поездки в столицу. Его последнее пристанище, павильон «Покои Великой Чистоты» (*Дади тан*), еще не было построено, и он вынужден был искать приют у друзей и знакомых.

Живопись и надписи в альбоме проникнуты настроением грусти, печали и одиночества. Фан Вэнь отмечает, что иероглифы *хань* 寒 и *лэн* 冷, которые означают «холод», появляются на листах альбома семь раз, а иероглиф *ку* 苦, означающий «горький», встречается шесть раз в стихотворениях, подписях и печатях. По его мнению, жизнь в нужде, *ханьку* 寒苦, вдохновила художника на создание изображений на этих листах [15, p. 27–28].

Илл. 2. Шитао. Альбом «Возвращение», третий разворот. 1695.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Листы альбома имеют отличное от китайской традиции обрамление. В Китае при оформлении разворотов альбома используют белую бумагу или однотонный шелк с узорчатым плетением, как правило, светлых тонов. Здесь же обрамление выполнено из полихромного шелка с контрастным орнаментом, оно «вступает в спор» с утонченной живописью и каллиграфией альбома и отвлекает на себя внимание зрителя. Применение ярких тканей с контрастным орнаментом при оформлении произведений живописи и каллиграфии характерно для японской традиции [1, с. 39]. Поэтому есть основания предполагать, что альбом был однажды переоформлен.

Особенностью альбома является расположение надписей. Обычно Шитао писал их прямо на листах с живописью, здесь надписи выполнены на отдельных листах, вклеенных в левую половину каждого разворота.

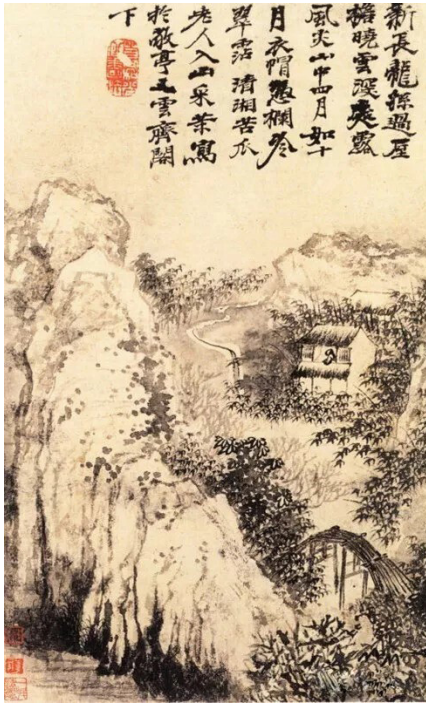
Каллиграфия, выполненная Шитао, изящная, в то же время раскованная и выразительная. От листа к листу в ней прочитывается влияние мастеров прошлого, Шитао словно путешествует во времени,

Илл. 3. Шитао. Альбом «Возвращение», девятый разворот. 1695.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

от одного древнего каллиграфа к другому, от эпохи к эпохе. Он меняет почерк, и не только почерк, но и размер иероглифов, скорость движения кисти и тон туши.

Специалисты отмечают поразительное единство, которое образуют живопись, тексты надписей и каллиграфия альбома [12, с. 6; 15, с. 27]. Например, на третьем развороте Шитао изображает взмывающие ввысь горные пики, в которых угадываются виды гор Хуаншань. Он передает суровый и неприступный облик гор, намечая складки породы множеством штрихов, выполненных сухой кистью. На лишенных растительности склонах виднеется лишь редкая поросль сосен. В туманной дали белеет сбегающий вниз водный поток. Вертикали гор уравновешивает каллиграфическая надпись на соседнем листе. Почерком *синшу*[(5)] сверху вниз Шитао размашисто пишет два столбца иероглифов. Его каллиграфия,

(5) Синшу（行书）, или полуустав — среднескоростной каллиграфический почерк.



Илл. 4. Шитао. Альбом «Странствие к горам Хуаншань», второй лист. XVII в. Музей Гугун, Пекин

напряженная и эмоциональная, отзывается тексту надписи: «В горах в вышине прекрасные виды холод [сковал], белые облака, взмывая, теряют свою белизну». Структура надписи не совпадает со строением текста, ее второй столбец короче первого и начинается со слова «облака». Тем самым Шитао хочет избежать повторения иероглифа «белый» в начале и конце второй вертикали и придать каллиграфии ощущение спонтанности, внезапного озарения. Он начинает писать первый столбец влажной кистью. Знаки «гора» и «высокий» в начале столбца приземисты и наполнены тушью. Следующий иероглиф, «прекрасный», наоборот, высокий, стройный и изящный, написан сухой кистью. Его силуэт отдаленно напоминает изображения горных вершин с соседнего листа. Затем Шитао снова опускает кисть в тушечницу и пишет иероглиф «вид», а знак «холод» пишет крупно и отчетливо, его линии изящные и упругие. Иероглиф «белый» в конце столбца совсем маленький, он

написан прерывисто, бледной тушью, поэтому словно распадается на отдельные черты и исчезает в пространстве.

В начале второго столбца Шитао сухой тушью пишет знак «облака», его кисть изящно извивается подобно клубящимся облакам в горах. Иероглиф «лететь» Шитао вновь пишет особенно крупно и сочно, а следующие два знака опять совсем небольшие. В каллиграфии этой надписи прослеживается влияние Су Дунпо (1037–1101)[6] и Янь Чжэньцина (709–785)[7], великих мастеров прошлого, которыми он так восхищался [5, с. 506–507]. Внизу столбца Шитао ставит подпись «Цинсянский даос Цзи»[8] и «придавливает» ее снизу квадратной печатью, которая перекликается с двумя именными печатями, «Юаньцзи»[9] и «Шитао», расположенными в верхнем левом углу противоположного листа.

Органичное соединение живописи, текстов и каллиграфии прослеживается и на других листах этого альбома. Тем не менее привлекает внимание несоответствие текста надписей и изображений на девятом и десятом разворотах. Несмотря на то что альбом хорошо известен, неоднократно опубликован и описан в научных работах, никто из исследователей ранее не обращал внимание на этот факт. Например, относительно девятого разворота Фан Вэнь отмечает, что «живопись здесь хотя и не иллюстрирует стихотворение, но выражает чувства поэта (Шитао. — *П.О.*)» [15, p. 69]. Приведенный ниже анализ показывает, что живописному изображению на девятом развороте по смыслу соответствует лист с надписями десятого разворота, и наоборот, изображению десятого разворота соответствуют надписи девятого. Автор предполагает, что эти листы с надписями были перепутаны при переоформлении альбома.

Шитао изображает на девятом развороте мощное старое голое дерево, перед которым, запрокинув голову, стоит человек в белых одеждах. В левую половину разворота вклеен лист со стихотворной надписью: «Молодые побеги бамбука дотянулись [уже] до стрехи, утренние облака вдали обнажили высокие пики. В горах четвертый месяц на десятый

(6) Су Дунпо — известный поэт, каллиграф, художник и государственный деятель Северной Сун (960–1127).
(7) Янь Чжэньцин — известный поэт и каллиграф эпохи Тан (618–907).
(8) Цинсянский даос Цзи (清湘道人济) — один из многочисленных псевдонимов Шитао.
(9) Юаньцзи (原济) — монашеское имя Шитао.

похож, оперся о перила, и прохладой зелени напитаны одежды». Это четверостишие впервые встречается на втором листе альбома Шитао «Странствие к горам Хуаншань» (*Хуаншань юцзун*黄山游踪), который относится к раннему периоду творчества художника. На нем изображена горная долина, внизу которой извиваясь течет река. На берегу реки стоит двухэтажный павильон, из окна второго этажа выглядывает человек. Художник изображает заросли молодого бамбука, который почти дорос до стрехи крыши. Как мы видим, здесь изображение и надпись соответствуют друг другу, чего нельзя сказать про рассматриваемый девятый разворот с изображенным на нем старым деревом.

Теперь обратимся к десятому развороту. На правой его стороне изображен молодой бамбук и тонкие ветви деревьев, а надпись на левой стороне гласит: «Этот лист [я создал] в подражание Ли Инцю, но [мой] замысел [совершенно] иной. Очарование красавицы в безыскусности и непринужденности, если подражать ей, когда она хмурится, то индивидуальность неизбежно иссякнет». В этой надписи Шитао упоминает Ли Чэна (919?—967), по прозвищу Инцю, известного мастера живописи, жившего на рубеже Пяти династий (907–960) и Северной Сун (960–1127). В трактате Го Жосюя «Записки о живописи: что видел и слышал» (*Тухуа цзянь вэнь чжи*图画见闻志) Ли Чэн вместе с Гуань Туном (907–960) и Фань Куанем (950–1032) упоминается как один из великих пейзажистов Северной Сун [2, с. 33–34]. В нем также сообщается, что Ли Чэн знаменит своими изображениями зимнего леса [2, с. 65]. Юаньский ученый Юй Цзи (1272–1348) в одном из своих стихотворений «На изображение сухих деревьев кисти Ли Инцю из коллекции *цзяньцзяо*[10] Ян Ючжи» (*Ти Ян Ючжи цзяньцзяо соцан Ли Инцю куму ту*题杨友直检校所藏李营丘枯木图) восхищенно пишет, что в изображении сухих деревьев Ли Чэну нет равных в Поднебесной [14]. Одна из характерных черт пейзажа древнего мастера — голые деревья с мощными стволами и узловатыми причудливо изогнутыми ветвями. Ветви деревьев Ли Чэн рисовал особыми штрихами, которые получили название «клешня краба» (*сечжуа*蟹爪). Ли Чэну также приписывают написание небольшого трактата «Тайна пейзажа» (*Шаньшуй цзюэ* 山水诀)[11].

(10) Цзяньцзяо — чиновничья должность в Китае, сверщик канцелярских бумаг.

(11) См.: Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. С. 339–343.

Илл. 5. Шитао. Альбом «Возвращение», десятый разворот. 1695. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Таким образом, и на десятом развороте сложно соотнести изображение с текстом. Напротив, гармония альбома восстанавливается, если поменять листы с надписями девятого и десятого разворотов. В этом случае десятый разворот представляет собой изображение молодого бамбука и ветвей деревьев и надпись о поросли бамбука, доросшей до стрехи крыши. Автор полагает, что Шитао возвращается здесь к листу из своего упомянутого выше альбома «Странствие к горам Хуаншань». Точка зрения, с которой он рисует ветви деревьев и бамбука, соответствует взгляду сверху вниз.

Девятый разворот после мысленной перестановки представляет собой изображение старого голого дерева и человека, который стоит перед ним, запрокинув голову, и надписи, что лист создан в подражание Ли Чэну, прославившемуся, как сказано выше, изображением таких деревьев. Почему Шитао, в чьем творчестве произведения в подражание мастерам прошлых эпох являются редкостью, вдруг заявляет, что следует Ли Чэну? Свой замысел Шитао раскрывает

Илл. 6. Ли Чэн, Ван Сяо. Читая стелу. X в. Городской художественный музей, Осака

через аллюзию, содержащуюся в надписи: «…Очарование красавицы в безыскусности и непринужденности, если подражать ей, когда она хмурится, то индивидуальность неизбежно иссякнет». Художник отсылает нас к древней притче из даосского трактата «Чжуанцзы» об уродине, которая печалилась, подражая красавице Сиши, только Сиши была печальна из-за болей в сердце, а уродина повторяла за ней. Уродина не понимала причины печали, а лишь думала, что печаль сделает ее красивой, она охала и хваталась за сердце, но люди убегали от нее. Эту притчу в «Чжуанцзы» рассказывает наставник Цзинь, предостерегая, что нельзя стремиться во всем быть подобным древним. [11, с. 149]. Посредством аллюзии Шитао выступает с критикой получившего в его время широкое распространение художественного метода «интерпретации классиков» (*фангу* 仿古) [7, с. 130]. Он считает, что бессмысленно подражать живописи кому-то из древних мастеров, поскольку мы не знаем подлинных истоков их творчества. Следование какому-либо мастеру без понимания истинной природы его творчества будет подобно гримасничанью. Это негативно скажется на живописи художника, который подражает, уничтожит его творческую индивидуальность.

Свое мнение Шитао неоднократно высказывал в надписях на своих работах и своем трактате «Беседы о живописи». Он не отрицал, что практика копирования необходима для овладения мастерством художника, но считал, что нельзя слепо следовать чужому стилю. Подражание древним, по его мнению, не может являться главной задачей в творчестве художника: «Я остаюсь самим собой, потому что я принадлежу самому себе. Ресницы и усы древних не могут расти на моем лице. Внутренности древних не могут уместиться в моем животе. Я сам выражаю свое нутро, являю миру свои волосы. Если и случается, что я иногда соприкасаюсь с каким-то древним мастером, то этот древний мастер именно и есть я, а не я пытаюсь им стать. Природа преподнесла [мне] такой дар. Почему я [должен] учиться у древних и не преобразовывать то, что обрел?» [13, с. 5].

Композиция девятого листа отдаленно напоминает известную работу Ли Чэна «Читая стелу» (*Ду бэй кэ ши ту* 读碑窠石图)[(12)], на которой изображены в окружении нескольких старых деревьев сидящий на ослике путник, рассматривающий древнюю стелу, и пеший слуга. Нельзя утверждать, что Шитао когда-либо видел это или какое-нибудь другое произведение древнего мастера. По свидетельству известного коллекционера и теоретика искусства Ми Фу (1051–1107)[(13)] свитки Ли Чэна являлись большой редкостью уже в эпоху Северной Сун [3, с. 162]. Однако известно, что свиток «Читая стелу» в конце эпохи Мин — начале Цин (XVI—XVII вв.) находился в руках частных коллекционеров [10]. Познакомиться со стилем сунского мастера Шитао также мог из теоретических трактатов и печатных руководств по живописи, которые издавались и были популярны в его эпоху.

Оба великих художника, Ли Чэн и Шитао, черпали свое вдохновение в природе и в этом походили друг на друга. В трактате «Об известных художниках династии Сун» (*Сун чао минхуа пин* 宋朝名画

(12) Свиток Ли Чэна «Читая стелу» — это совместная работа Ли Чэна и художника Ван Сяо (X в.), кисти которого принадлежат изображения человеческих фигур.

(13) Ми Фу — коллекционер, историк искусства, каллиграф и художник Северной Сун, один из интеллектуалов из круга Су Дунпо.

评[14]) Лю Даочунь (XI в.), давая оценку творчеству Ли Чэна, пишет: «[Когда Ли] Чэн брался за кисть, [он мог] воплотить [свой] замысел, превыше всего [он] почитал мироздание, [поэтому] созданные им пейзажи всегда [были] в гармонии с красотами природы» [4].

На рассматриваемом листе Шитао не пытается добиться полного внешнего сходства с древним мастером. Он не слепо следует Ли Чэну, а изображает старое сухое дерево с искривленными ветками, светлой и темной тушью, легко и непринужденно, в свойственной себе свободной и лаконичной манере. Дерево словно олицетворяет Ли Чэна, а сам Шитао стоит от него поодаль, он как будто восхищается древним мастером, но в то же время держится на расстоянии и не стремится раствориться в нем.

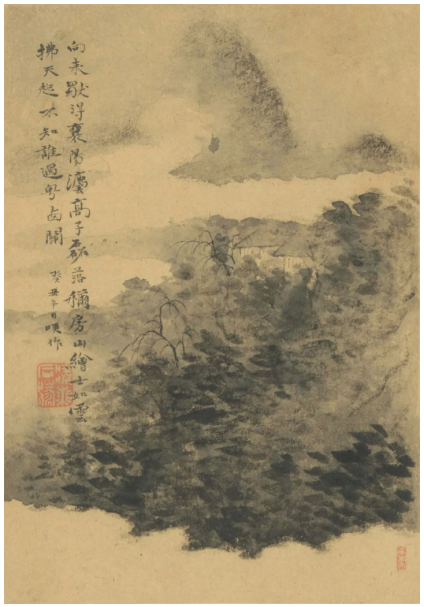
Шитао не единожды обращается к жанру «интерпретации древних», чтобы ярче выразить свои мысли. В одном из его ранних альбомов с пейзажами, 1667–1677 годов, есть лист написанный в манере Ми Фу. На нем изображены горы в характерном для сунского мастера «туманно-облачном стиле». Вместо традиционной для этого жанра лаконичной подписи «подражая», «в манере», «в подражание кисти» и т.п., Шитао делает стихотворную надпись: «Некогда овладел приемами Сянъяна[15] лишь прославленный Гао по прозвищу Фаншань[16]. Художников [много], как облаков, реющих в небе, не знаю кто [сумеет] преодолеть [го 过] Юэсигуань[17]». По мнению исследователей, в этом стихотворении Шитао заявляет о своей исключительности [8, с. 59–60; 9, с. 48]. В первых строках он упоминает известного живописца эпохи Юань Гао Кэгуна (1248–1310), который с юности изучал творчество Ми Фу и его сына Ми Южэня и хорошо овладел их техникой, на основе чего сумел сформировать свой собственный стиль. В последних строках стихотворения имеется скрытый смысл. В топониме Юэси содержится намек на самого Шитао, поскольку это старое название провинции Гуанси, откуда художник был родом. Глагол *го* 过кроме значения «преодолевать» имеет также значение «превзойти». Шитао размышляет:

(14) Другое название трактата — «Об известных художниках правящей династии» (Шэн чао минхуа пин 圣朝名画评).

(15) Ми Сянъян — одно из прозвищ Ми Фу.

(16) Фаншань — прозвище Гао Кэгуна.

(17) Юэси — устаревшее название пров. Гуанси, откуда был родом Шитао; *гуань* досл. «горный проход», «перевал».



Илл. 7. Шитао. Альбом с пейзажами, шестой лист. 1667–1677. Музей Гугун, Пекин

смогут ли другие художники превзойти его? Как мы видим, замысел Шитао состоит не в том, чтобы восхититься старыми мастерами, но в том, чтобы продемонстрировать свое мастерство и обозначить намерение быть наравне с ними.

Таким образом, если поменять местами листы с надписями девятого и десятого разворотов, то живопись и текст приобретают единство, а замысел художника становится понятным. Надписи не просто поясняют живопись, но и усиливают ее звучание, глубину, придают ей особую значимость.

Листы с каллиграфическими надписями девятого и десятого разворотов, вероятно, были перепутаны. Такая ситуация могла возникнуть при оформлении альбома, так как этим, как правило, занимались не сами художники, а специальные ремесленники, или во время реставрации, когда листы с живописью и каллиграфией отделяют от основания и заново перемонтируют в альбом.

Автор выражает благодарность профессору В.Г. Белозеровой за указание на необычное оформление рассмотренного альбома.

Список литературы:

1. *Белозерова В.Г.* Китайский свиток. М.: ГОСНИИР, 1995. 272 с.
2. *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал. Пер. с кит. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1978. 240 с. с ил.
3. *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение. Ми Фу (1052–1107). М.: Наука, 1983. 200 с.
4. *Лю Даочунь*. Сун чао минхуа пин (Об известных художниках династии Сун) // URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=895081&remap=gb (дата обращения 28.04.2020).
5. *Одинокова П.С.* «Да-ди-цзы чжуань», или «Жизнеописание Учителя Великой Чистоты» // Общество и государство в Китае. Т. XLVII, ч. 2 / Редколл.: А.И. Кобзев и др. М.: ИВ РАН, 2017. С. 504–512.
6. *Соколов-Ремизов С.Н.* Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 245 с.
7. *Соколов С.Н.* «Интерпретация классиков» («фангу») как художественный метод в китайской классической живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С. 130–139.
8. *Сунь Шичан.* Шитао ишу шицзе (Мир искусства Шитао). Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ, 2002. 308 с.
9. *Хань Линьдэ.* Шитао пин чжуань (Критическая биография Шитао). Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 2011. 304 с.
10. *Цзинь Сяомин.* Цинкуандэ ханьлинь — Ли Чэн «Ду бэй кэ ши ту» шанси (Спокойный и просторный зимний лес — художественный анализ свитка «Читая стелу» кисти Ли Чэна) // Ханчжоу жибао. 2017. 30 ноября // URL: https://mdaily.hangzhou.com.cn/hzrb/2017/11/30/article_detail_1_20171130A1719.html (дата обращения 01.04.2020).
11. *Чжуан-цзы.* Ле-цзы / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995. 439 с.
12. *Чжу Лянчжи.* «Шитао „Гуйчжао“ цзи сянгуань туцэ яньцзю» (Исследование альбома Шитао «Гуй чжао» и других связанных с ним альбомов) // Чжунго шухуа, 2017. № 3. С. 4–11.
13. Шитао Хуа юйлу (Беседы о живописи Шитао) / комм. Юй Цзяньхуа. Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1962. 114 с.
14. *Юй Цзи.* Ти Ян Ючжи цзяньцзяо соцан Ли Инцю куму ту (На изображение сухих деревьев кисти Ли Инцю из коллекции цзяньцзяо Ян Чжию) // URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=700709 (дата обращения 02.03.2020).
15. *Fong Wen.* Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers. New York: George Braziller, 1976. 91 p.

References:

1. Belozerova V.G. *Kitajskij svitok* [Chinese scroll]. Moscow, GOSNIIR Publ., 1995. 272 p. (In Russ.)
2. Guo Ruo-xu. *Zapiski o zhivopisi: chto videl i slyshal* [Experiences in painting] Transl. from Chinese. Moscow, Glavnaya redakciya vostochnoj literatury "Nauka" Publ., 1978. 240 p. (In Russ.)
3. Zavadskaya E.V. *Mudroe vdohnovenie. Mi Fu (1052–1107)* [Profound inspiration. Mi Fu (1052–1107)]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 200 p. (In Russ.)
4. Liu Daochun. *Song chao minghua ping* [Evaluations of Famous Painters of the Song Dynasty]. Available at: https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=895081&remap=gb (accessed 28.04.2020).
5. Odinokova P.S. "Da-di-zi zhuan", ili "Zhizneopisanie Uchitelya Velikoj Chistoty" ["Da-di-zi zhuan" ("The Life of the Teacher of Great Purity")]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China]. Vol. XLVII. Part 2. Ed. A.I. Kobzev et al. Moscow, IV RAN Publ., 2017, pp. 504–512. (In Russ.)
6. Sokolov-Remizov S.N. *Garmonija mirozdanija. Japonskij hudozhnik Tomioka Tjessaj* [Harmony of the universe. Japanese painter Tomioka Tessai]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2005. 245 p. (In Russ.)
7. Sokolov S.N. "Interpretacija klassikov" ('fangu') kak hudozhestvennyj metod v kitajskoj klassicheskoj zhivopisi ["Interpretation of classics" ('fangu') as an artistic method of chinese traditional painting]. *Problema cheloveka v tradicionnyh kitajskih uchenijah* [Human Issues in Traditional Chinese Knowtions]. Moscow, Nauka publ., 1983, pp. 130–139. (In Russ.)
8. Sun Shichang. *Shitao yishu shijie* [The world of Shitao's art]. Shenyang, Liaoning meishu chubanshe, 2002. 308 p.
9. Han Linde. *Shitao ping zhuan* [Critical biography of Shitao]. Nanjing, Nangjing daxue chubanshe, 2011. 304 p.
10. Jin Xiaomin. Qingkuangde hanlin — Li Cheng "Du bei ke shi tu" shangxi [Peaceful and spacious winter forest — the appreciation of Li Cheng's "Reading the Stele"]. *Hangzhou ribao*. 2017. Nov. 30. Available at: https://mdaily.hangzhou.com.cn/hzrb/2017/11/30/article_detail_1_20171130A1719.html (accessed 01.04.2020).
11. Zhuang-zi. *Le-zi.* Transl. from Chinese by V.V. Malyavin. Moscow, Mysl' Publ., 1995. 439 p. (In Russ.)
12. Zhu Liangzhi. Shitao "Gui zhao" ji xiangguan tuce yanjiu [The analysis of Shitao's "Gui zhao" and other related albums]. *Zhongguo shuhua*, 2017, no. 3, pp. 4–11.
13. *Shitao Hua yulu* [Shitao's "Recorded Remarks on Painting"], comm. Yu Jianhua. Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1962. 114 p.
14. Yu Ji. *Ti Yang Youzhi jianjiao suocang Li Yingqiu kumu tu* [To the painting of dead trees by from the collection of Yang Youzhi jianjiao]. Available at: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=700709 (accessed 02.03.2020).
15. Fong Wen. Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers. New York, George Braziller, 1976. 91 p.

УДК 75
ББК 85.103

Карпова Татьяна Львовна
Доктор искусствоведения, заместитель генерального директора по научной работе Государственной Третьяковской галереи, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва
ORCID: 0000-0002-4643-7721
tlkarp@mail.ru
Ключевые слова: искусство второй половины XIX века, Генрих Семирадский, Василий Поленов, «Христос и грешница».

Карпова Татьяна Львовна

Семирадский и Поленов

В биографиях и творчестве Семирадского и Поленова много точек соприкосновения: происхождение из дворянских семей с глубокими традициями, обучение в университете, а затем в Императорской Академии художеств, занятие естественными науками, совместная работа в Италии, создание крупноформатных полотен на сюжет «Христос и грешница», интерес к Античности. Поленов и Семирадский сыграли важную роль для сложения эстетики русского искусства Серебряного века. Их сближения и размежевания показательны для понимания картины развития русского искусства 1870–1890-х годов.

Karpova Tatyana L.
Doctor of Fine Arts, Deputy Director General for Research, State Tretyakov Gallery, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID: 0000-0002-4643-7721
tlkarp@mail.ru
Keywords: art of the second half of the 19th century, Henryk Siemiradzki, Vasily Polenov, “Christ and the Sinner”.

Karpova Tatyana L.

Siemiradzki and Polenov

In biographies of Siemiradzki and Polenov’s creativity there is a lot of common ground: origin from noble families with deep traditions, training at the university and then in Imperial Academy of Arts, research in natural sciences, a joint work in Italy, creation of large-format cloths on a plot “Christ and the Sinner”, interest in Antiquity. Polenov and Siemiradzki played an important role for addition of an esthetics of the Russian art of the Silver age. Their rapprochement and stirring are indicative for understanding of the Russian art development in the 1870–1890s.

«Семирадский и Поленов» — этой теме до сих пор не уделяли пристального внимания ни исследователи творчества Поленова, ни исследователи творчества Семирадского, хотя, казалось бы, она лежит на поверхности.

В биографиях и творчестве Семирадского и Поленова много точек соприкосновения. Они принадлежат к одному поколению — Семирадский родился в 24 октября 1843 года, а Поленов — 20 мая 1844-го. (Генрих Ипполитович всего на полгода старше Василия Дмитриевича). Оба появились на свет в дворянских семьях с глубокими традициями. Семирадский — сын офицера драгунского полка, генерала (с 1872 года). История рода Семирадских прослеживается с XVII века: согласно семейному преданию, в поэме Адама Мицкевича «Пан Тадеуш» использованы семейные архивы Семирадских. Отец Поленова — юрист, дипломат, археолог и коллекционер, мать — урожденная Воейкова, внучка Николая Александровича Львова — архитектора, поэта, музыканта; дочь генерал-майора, участника войны 1812 года.

Семирадский и Поленов, как и полагается отпрыскам дворянских семей, получили прекрасное образование. Оба учились в гимназиях: Семирадский закончил 2-ю Харьковскую гимназию, где рисование ему преподавал Д.И. Безперчий, ученик Карла Брюллова. В 1864 году Семирадский заканчивает Харьковский университет со званием кандидата физико-математического факультета по разряду естественных наук, защитив диссертацию «Об инстинктах насекомых»[1]. Поленов учится в Олонецкой губернской мужской гимназии и в 1863 году поступает на физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета, затем переводится на юридический факультет, который заканчивает в 1871 году со званием кандидата права, защитив диссертацию «О значении искусства в его применении к ремеслу…».

Происхождение и полученное образование, знание языков, в том числе латыни и греческого, выделяло Поленова и Семирадского в среде их соучеников в Академии художеств, которая была преимущественно разночинной по своему составу.

(1) Здесь и далее автор использует фрагменты своей докторской диссертации. См.: Карпова Т.Л. Творчество Г.И. Семирадского и искусство позднего академизма: диссертация … доктора искусствоведения: 17.00.04 / Карпова Татьяна Львовна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания]. Москва, 2009. 290 с.

Илл. 1. Г.И. Семирадский. Автопортрет. Около 1876, х., м. 80 × 55 см. Национальный музей, Краков

Илл. 2 И.Е. Репин. Портрет В.Д. Поленова. 1877, х., м. 80,8 × 65,4 см. Государственная Третьяковская галерея

Поленов и Семирадский познакомились в Академии художеств в Петербурге[2]. В 1864 году Семирадский становится учеником Императорской Академии художеств, в 1865 — Поленов. Оба заканчивают академию, удостоившись большой золотой медали и права на пенсионерскую поездку на шесть лет: Семирадский в 1870, получив большую золотую медаль за программу «Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу во время тяжкой болезни» (1870, Национальный художественный музей республики Беларусь, Минск), Поленов в 1871 за картину «Воскрешение дочери Иаира» (1871, НИМ РАХ).

В 1872 году Поленов и Семирадский встречаются в Италии во время своего пенсионерства. Они вместе обследуют окрестности Рима, встречаются в кафе Греко. Семирадский, уже освоившийся в Риме, на

(2) В письме из Рима родным Поленов называет Семирадского своим товарищем по Академии [1, с. 83].

первых порах опекает Поленова: «Тут уже живет товарищ по Академии поляк Семирадский, — пишет Поленов из Рима родным. — Очень любезный… господин и интересный художник. У него я познакомился с несколькими польскими молодыми художниками. Они пригласили меня участвовать в их воскресных экскурсиях по окрестностям Рима. Некоторые из них знают хорошо и места и обычаи, и в большой компании не опасно, бандиты, то есть разбойники, не трогают, уважают форестьеров. <…> Я сблизился с художниками поляками. По воскресеньям хожу с ними по Римской Кампании. Она мне нравится своей какой-то отчужденностью, и это рядом с так называемым вечным городом…» [9, с. 83, 86]. Семирадский в письме конференц-секретарю Императорской Академии художеств П.Ф. Исееву называет Поленова своим другом[3].

После пенсионерства их пути разойдутся: Семирадский будет развивать и укреплять свои связи с Академией художеств и императорской семьей, станет выставляться в России на академических выставках, а Поленов свяжет свою профессиональную жизнь с Товариществом передвижных художественных выставок (ТПХВ). Семирадский, обосновавшись в Риме, будет жить между Италией, Польшей и Россией. Поленов, хотя Стасов ему и предрекал жизнь в Европе и карьеру европейского художника, вернется в Россию.

Но обратимся вновь к началу 1870-х годов. Практически одновременно Семирадский и Поленов задумывают картину на близкий сюжет — «Христос и грешница». Возможно, во время учебы в Академии художеств, во время пенсионерской командировки в Риме они обсуждали свои творческие планы. «Начал делать этюды для картины «Кто из вас без греха», — пишет Поленов осенью 1872 года родным в письме из Рима. — Вообще жизнь Христа меня с давних пор интересует, и вот из этой жизни мне хочется изобразить несколько эпизодов» [9, с. 86]. «У нас был твой товарищ Семирадский, который тебя очень полюбил и выхвалял твой талант и твои этюды в Риме, а также начатую твою картину…», — пишет В.Н. Воейкова, бабушка Поленова, Василию Дмитриевичу в 1873 году [9, с. 93–94].

(3) РГИА (Санкт-Петербург). Ф. 789. Оп. 4. Ед. хр. 121. Письма Г.И. Семирадского П.Ф. Исееву. Л. 115-об.

Илл. 3. Г.И. Семирадский. Грешница. 1873, х., м. 250 × 499 см. Государственный Русский музей

Илл. 4. В.Д. Поленов. Христос и грешница («Кто из вас без греха?»). 1887, х., м. 325 × 611 см. Государственный Русский музей

Путь Поленова к картине «Христос и грешница» был долгим. От зарождения замысла до его воплощения (1868–1887) прошло около 20 лет. Замысел картины возникает у Поленова еще в период учебы в Академии художеств в 1868 году под влиянием полотна Александра Иванова «Явление Христа народу». В 1873 году в Риме Поленов исполняет первый графический эскиз картины «Христос и грешница (Кто без греха?)» (1887, ГРМ)[4]. В 1876 году в Париже пишет живописный эскиз, в манере которого чувствуется влияние М. Фортуни (1838–1874), посмертную выставку которого Поленов видел в Париже в 1875 году.

Сестра-близнец Поленова Вера Дмитриевна была в Париже в 1874 году во время пенсионерской поездки брата, и Поленов рассказал ей о замысле картины «Христос и грешница». Перед смертью[5] она взяла с брата обещание завершить работу над давно задуманной картиной и непременно создать именно монументальное полотно на евангельский сюжет. В 1881–1882 годах Поленов совершает свое первое путешествие в Палестину, Египет и Грецию в связи с работой над полотном «Христос и грешница». Из этой поездки он привозит около ста этюдов с изображением природы, местных жителей и древней архитектуры Востока. Серия экспонировалась на 13-й передвижной выставке в 1885 году. Зимой 1883–1884 годов Поленов продолжил работу над картиной в Риме, где писал портретные этюды в еврейском гетто. В 1885 году в Меньшово, усадьбе под Подольском, Поленов исполнил проработанный графический угольный эскиз в размер будущего произведения[6]. Интересно, что как картина Семирадского, так и картина Поленова существуют в графических крупноформатных монохромных воплощениях. Семирадский исполнил по заказу великого князя Владимира Александровича сепией и черной акварелью уменьшенное повторение своей картины[7].

(4) В.Д. Поленов. Христос и грешница. 1873. Эскиз. Бумага, графитный и итальянский карандаш. 19 × 30 см. ГРМ.

(5) Сестра Поленова умерла в 1881 году.

(6) В.Д. Поленов. Христос и грешница. 1885. Холст, уголь. 307,7 × 585,5 см. Музей-заповедник В.Д. Поленова.

(7) Г.И. Семирадский. Грешница. 1873. Бумага, сепия, черная акварель. 61 × 132 см. Рыбинский музей-заповедник.

Илл. 5. Г.И. Семирадский. Грешница. 1873. Авторское повторение (1873, Государственный Русский музей). Бумага, сепия, черная акварель. 61 × 132 см. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Окончательный вариант картины Поленов завершил в Москве, в доме С.И. Мамонтова в 1887 году. В 1887 картина экспонировалась на 15-й выставке ТПХВ, а в 1888 ее приобрел Александр III за 30 000 рублей. («Грешница» Семирадского была приобретена наследником цесаревичем велким князем Александром Александровичем за 10 000 рублей). «В 1889 году произведение было передано в Зимний дворец и помещено в одну из фрейлинских комнат, а впоследствии — в Золотую гостиную, где находилось вместе с работами И.Е. Репина, И.К. Айвазовского, К.А. Савицкого, В.И. Сурикова» [12, с. 149].

В 1897 году картина «Христос и грешница» Поленова, как и другие произведения русских художников, приобретенные Александром III, переместилась из Зимнего дворца в Русский музей. Там же оказалась и картина Семирадского «Грешница», поступившая в Русский музей в том же 1897 году из Царскосельского Александровского дворца.

Теперь обратимся к началу работы Семирадского над картиной «Грешница». Он работал над ней около трех лет (1870–1873), напряженно и интенсивно. Им было сделало огромное количество графических эскизов, художник много раз менял композицию, использовал

фотографию[8]. «Грешница» (1873, ГРМ) — первая большая картина, завершенная в Риме Семирадским и принесшая ему первый настоящий успех. Она была написана по заказу великого князя Владимира Александровича, с 1869 года товарища президента Академии художеств. Этот сюжет был предложен Семирадскому Владимиром Александровичем еще в Петербурге, он даже прислал Семирадскому экземпляр поэмы[9] Алексея Константиновича Толстого (1817–1875), которую художник ранее не читал.

В поэме описана встреча Христа с красавицей-блудницей и ее внезапное духовное перерождение под влиянием нравственной силы личности Христа — апокрифический сюжет, отсутствующий в Евангелии:

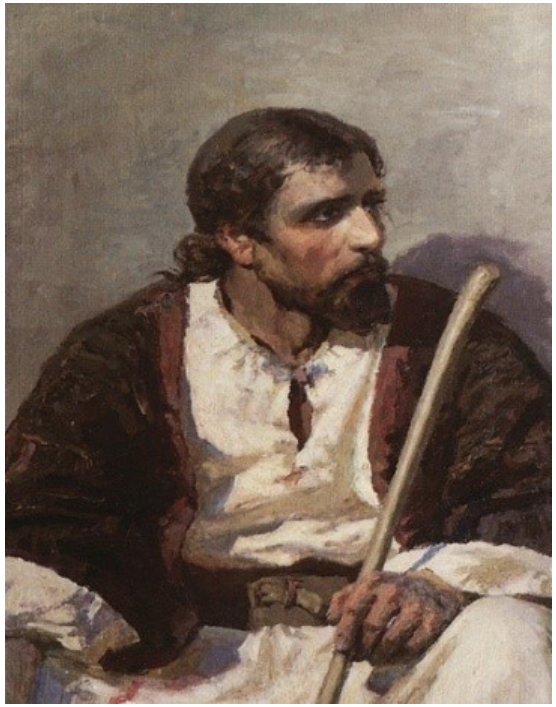
На дерзкой деве самохвальной
Остановил свой взор печальный.
<…>
И, в первый раз гнушаясь зла,
Она в том взоре благодатном
И кару дням своим развратным,
И милосердие прочла;
И, чуя новое начало,
Еще страшась земных препон,
Она, колебляся, стояла…
И вдруг в тиши раздался звон
Из рук упавшего фиала…
<…>
И пала ниц она, рыдая,
Перед святынею Христа [11, с. 223–224].

Таким образом, Семирадский в качестве сюжетной канвы использует поэму А.К. Толстого, а Поленов текст Евангелия[10].

(8) Семирадский сотрудничал с итальянским фотографом М. Мангом, в римскую мастерскую которого приводил своих натурщиков.

(9) Поэма «Грешница» была впервые напечатана в журнале «Русская беседа», 1858, № 1, с. 83–88.

(10) Евангелие от Иоанна, глава VIII, ст. 1–7.



Илл. 6. В.Д. Поленов. Христос. 1886. Холст на картоне, масло. 72 × 56,5 см. Музей-заповедник В.Д. Поленова

Поленов опирается не только на евангельский рассказ, но и на труд французского философа и историка Э. Ренана «Жизнь Иисуса», с которым художник познакомился в салоне П. Виардо в Париже в 1876 году. Для Ренана Христос — реально существовавший человек, исторический персонаж. Позицию Ренана разделял Поленов. «В первых повествованиях о Христе личность его является чисто человеческой, со всеми человеческими чертами, и несравненно более для меня привлекательной, трогательной и величественной, чем тот придуманный после его смерти отвлеченный, почти мифический образ, который передали нам писатели и художники позднейших времен. В евангельских сказаниях Христос есть настоящий, живой человек, или сын человеческий, как он постоянно сам себя называл. А по величию духа сын Божий, как его называли другие. Поэтому дело в том, чтобы и в искусстве дать этот живой образ, каким он был в действительности» [9, с. 619].

Поленов предлагает новаторский для своего времени образ Христа, а Семирадский следует традиции и своему представлении о Христе как об идеале божественно прекрасного как духовно, так и физически человеке.

Надо сказать, что определенное разочарование у современников вызывал образ Христа как в картине Семирадского, так и в картине Поленова, но по разным причинам. Христос Семирадского казался современникам слишком классическим, академичным, приторно красивым. Христос Поленова вызывал отторжение у многих зрителей (включая Л.Н. Толстого) своей внешней будничностью, ординарностью. Известен отзыв Льва Толстого о картине: «Поленов красив, но бессодержателен. Правая сторона картины написана очень хорошо — сама грешница, евреи; левая никуда не годна: лица банальные, Христос у него — какой-то полотер, а апостолы плохи; сзади — декорация» [3, с. 53–54].

Тем не менее, при всех внешних отличиях в интерпретации личности Христа у Семирадского и Поленова, есть и несомненные черты сходства. Христос в трактовке обоих художников — сам свет и красота, гармония и совершенство, всепрощение и доброта, а не указующий перст. Его образ соответствует и тексту поэмы А.К. Толстого:

Любовью к ближним пламенея,
Народ смиренью он учил,
Он все законы Моисея
Любви закону подчинил,
Не терпит гнева он, ни мщенья,
Он проповедует прощенье,
Велит за зло платить добром… [11, с. 219–220].

Картина «Грешница» стала началом небольшого «евангельского цикла» в наследии Семирадского: «Христос у Марфы и Марии» (1886, ГРМ), «Христос и самаритянка» (1890, Львовская галерея искусств), «Христос среди детей» (1900–1901, Национальный музей, Варшава), объединенного образом Христа — гармоничного, благодатного. В отличие от многих своих современников, Семирадский не пытается порвать

Илл. 7. Г.И. Семирадский. Христос у Марфы и Марии. 1886, х., м. 191 × 302,5 см. Государственный Русский музей

с многовековой традицией трактовки образа Христа, напротив — он ее поддерживает и консервирует[11].

При исполнении церковных заказов Семирадский не испытывает такого мощного внутреннего конфликта между своей творческой установкой и требованиями церкви, как, например, Николай Ге, который поначалу, как и Семирадский, был привлечен к работе в храме Христа Спасителя в Москве[12]. Сохранился чрезвычайно любопытный архивный документ — письмо Комиссии по построению Храма Христа Спасителя Н.Н. Ге с подробной инструкцией, как

(11) В произведениях Семирадского, исполненных по церковным заказам, мы видим тот же образ Христа, что и в его станковых картинах: «Тайная вечеря» (1879, храм Христа Спасителя, Москва. Фрагменты запрестольной композиции), «Христос, укрощающий бурю на море» (1882, алтарная композиция для церкви Св. Мартина в Кракове), «Вознесение» (1891, алтарный образ для главного алтаря костела монашеского ордена Воскресения Господня в Риме на улице Сан-Себастьянелло).

(12) Эскизы Н.Н. Ге были отклонены Комиссией по построению храма Христа Спасителя.

следует изображать Иисуса: «Христос вида величественного и есть таков: кто Его лишь увидит, то ощутит в себе вдруг к нему почтение, смешанное со страхом. Он отменно строен, волосы Его цвета ореха зрелого, гладки до ушей, а от оных до низу кудреваты. Они крепки и блестящи, простираются до плеч, посреди головы разделяются на обе стороны, по обычаю Назареев; лоб ровный, не имеющий морщин, так как и все лицо Его чисто, и на оном нет никаких пятен; украшено оно благородным выражением; нос и рот хорошо расположены; бороду имеет такого же цвета, как и волосы на голове, густую, но не долгую, раздвоившуюся на конце; Его взгляд тих, заключает в себе важность человека совершенного; глаза Его небесного цвета, пронзительные и острые; Он весел без нарушения Своего величества; никто не видал Его смеющимся. <…> Его руки приятно вида (правильные античные). Одним словом, весь вид Его отменнее всех сынов человеческих и в нем видна истина, в коей нет лести» [5, с. 291].

Как мы видим, у Семирадского и Поленова разные идеи картины. У Поленова — «Кто из вас без греха?» — идея всепрощения, милости к падшим, заблудшим, оступившимся. У Семирадского — идея духовного перерождения блудницы при встрече с Христом. У Поленова — встреча Христа и апостолов с фарисеями и фарисейством как явлением, у Семирадского — встреча мира, погрязшего в пороках, роскоши, чувственных удовольствиях и мира другой этики, других целей — христианских. Тема искушений, борений духа и плоти совершенно не привлекает Поленова. Семирадский делает ее центром нескольких своих картин[13], включая самую главную картину — «Светочи христианства (Факелы Нерона)» (1876, Национальный музей, Краков).

Хотя глубинно у картин Поленова и Семирадского в основе не только разный сюжет, разные источники и разное идейное содержание, композиционно они построены по одной схеме: Христос и апостолы занимают левую часть картины, грешница и ее окружение — правую. Центром левой группы является Христос, центром правой — блудница.

(13) «Гонители христиан у входа в катакомбы» (1874, частное собрание), «Искушение (Сцена из римской жизни)» (1883, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник), «Мученичество св. Тимофея и его жены Мавры» (1885, Национальный музей, Варшава), «Искушение св. Иеронима» (1886, частное собрание), «Христианская Дирцея в цирке Нерона» (1897, Национальный музей, Варшава), «Будущие жертвы Коллизея» (1899, Seminario Vescovile, Варшава) и др.

На картине Семирадского противопоставление двух частей поддерживается колористически и ритмически: Христос и его последователи изображены в строгих аскетичных светлых одеждах. Вооруженные посохами странствующих проповедников, они образуют вереницу торжественного шествия. Разряженная куртизанка в шелках и драгоценностях со свитой праздных, хмельных, ищущих развлечений мужчин и женщин образуют пеструю группу, пронизанную волнообразными ритмами.

Семирадский в облике грешницы следует за текстом Толстого, сообщая своей героине все избыточное «обилие красы», которым наделил ее поэт:

Ее причудливый наряд
Невольно привлекает взоры,
Ее нескромные уборы
О грешной жизни говорят;
Но дева падшая прекрасна,
Взирая не нее, навряд
Пред силой прелести опасной
Мужи и старцы устоят:
Глаза насмешливы и смелы,
Как снег Ливана, зубы белы,
Как зной, улыбка горяча;
Вкруг стана падая широко,
Сквозные ткани дразнят око,
С нагого спущены плеча.
Ее и серьги и запястья,
Звеня, к восторгам сладострастья,
К утехам пламенным зовут,
Алмазы блещут там и тут,
И, тень бросая на ланиты,
Во всем обилии красы,
Жемчужной нитью перевиты,
Падут роскошные власы [11, с. 220–221].

Прочитав «Грешницу», И.С. Аксаков почувствовал в ней привкус салона и связал ее образный строй с искусством академизма задолго

до создания картины Семирадского. В ответном письме А.К. Толстой писал: «Не только не обижаюсь, но от всей души благодарю Вас за откровенное суждение о… „Грешнице“. Одно мне гадко, что Вы меня сравниваете с самым пакостным изо всех живописцев итальянской школы, Carlo Dolci. Я ненавижу этого лизуна, писавшего более языком, чем кистью, и, по чести, не нахожу в себе ни малейшего с ним сходства. Признаюсь, что, когда я писал „Грешницу“, передо мной носился отчасти Paolo Veronese… То, что Вы говорите об академизме, кажется мне более справедливым, а что я сделал un charmant Jesus, в этом, воля Ваша, не признаюсь» [12, с. 253].

Неизвестно, общался ли Семирадский с Толстым во время работы над картиной (писатель умер в 1874 году — через год после триумфа «Грешницы» Семирадского), но, безусловно, венецианская живопись, особенно Веронезе и Тьеполо, была одним из источников его вдохновения.

Поленов же, верный идее исторической правды, подходит к задаче как ученый — изучает археологические и этнографические источники, научную литературу по первым векам христианства, стараясь добиться достоверности архитектуры, костюмов, национальных типов, природы. В поисках натуры для портретных этюдов, Поленов ищет достоверные типы, а Семирадский идеальные лица.

На пейзажном фоне в картинах Поленова и Семирадского следует специально остановиться. В «Грешнице» Семирадский окончательно обрел свой главный конек — использование пленэрных эффектов в большом холсте на сюжет из далекого прошлого[14] [13, p. 79–80]. В то время это явилось новостью для русского искусства. Соединение пленэрной живописи и евангельского сюжета дало интересный

(14) Еще в работе 1868 года на малую золотую медаль «Диоген, разбивающий чашу» (церковь св. Станислава, Рим) Семирадский подошел впервые для себя к изображению реалистически исполненного пейзажа в картине на исторический сюжет. Во время предварительного осмотра работы профессорами академии — ректором Ф.А. Бруни, А.Т. Марковым и П.В. Басиным, Басин критически высказался о пейзаже, нашел его излишне натуралистичным (он хотел бы видеть стилизованный пейзаж в духе Пуссена). Семирадский проявил твердость и не стал ничего менять в своей работе. «То, что так огорчило Басина в моей картине, наоборот, очень нравится моим товарищам… — писал художник родным. — Басин тростью с гневом указывал на кусты, ветви деревьев, алоэ — говорил глупости, махал тростью, будто хотел сбить палкой все эти ненужные подробности живого пейзажа» [13, с. 79–80].

Илл. 8. Г.И. Семирадский. Дорога из Рима в Альбано. Около 1873, х., м. 78 × 62 см. Тверская картинная галерея

эффект — впечатление иллюзии, достоверности, реальности легендарных событий, что нашло соответствие концепциям библеистики XIX века (прежде всего трудам Э. Ренана), трактовавшей Христа как историческую личность.

Известно, что Поленов высоко ценил в Семирадском талант пейзажиста, находился под явным влиянием пленэризма его работ. Можно провести определенную параллель между серией картин Поленова «Из жизни Христа» 1890–1900-х годов и «Грешницей» Семирадского, а также «античными идиллиями» последнего. Пленэризм пейзажей Семирадского и иллюзионистическая достоверность предметов убеждали зрителя в реальности давно прошедших времен античной цивилизации. Поленов использует натурные пленэрные пейзажи Палестины, Святой земли, где проходила земная жизнь Христа, для создания ощущения абсолютной реальности библейских событий, словно воскрешая Христа

иллюзией солнечного света, материализуя его образ из пейзажа, где горы, камни, озера, кажется, хранят память о нем.

Сын Поленова записал со слов отца его впечатления о работах Семирадского: «Семирадский удивителен в своих пейзажах. Один раз за обедом у великого князя Владимира Александровича П.В. Жуковский сказал: „Семирадский — удивительный пейзажист“. А Владимир (он был вообще очень грубый человек) расхохотался: „Ха-ха-ха! Пейзажист!“ Для него Семирадский был вообще совершенством всего» [9, с. 439]. Неоднократно Поленов высказывался о картине Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ): «Из больших картин, находящихся в музее Александра III, прекрасная вещь Сурикова „Ермак“. Потом „Фрина“ Семирадского, где великолепный пейзаж. Там сделаны море и горы так, как я не знаю ничего подобного в живописи» [9, с. 439]. «…Видел большую картину Семирадского „Фрина“. Сама она ужасно антипатична, большинство фигур кукольно, но кусочки пейзажа и солнца изумительны, особенно хороши дальние горы и солнцем освещенные серые драпировки слева» [9, с. 251].

Аналогичной была точка зрения Александра Бенуа, который из всего сделанного художником оценил лишь его пейзажи, но при этом признал в Семирадском большое дарование и задатки новатора. «К сожалению, — сетует А. Бенуа, — Семирадский не понял круга своих способностей и создал лишь крайне ограниченное количество пейзажей и вовсе не писал „чистых“ natur mort, но почти все время брался, не обладая и тенью исторического прозрения или стилем, за многосложные „махины“, в которых эти чудные неаполитанские пейзажи и славно написанные античные вещи заслонялись толпою позирующих для живых картин… статистов» [1, с. 136].

Пейзажей Семирадстого сохранилось немного, в основном это работы этюдного плана, он их никогда не экспонировал на выставках. Эти мастерские живые вдохновенные работы представляются новым словом для русского искусства 1870–1880-х годов[15].

(15) Большинство из них находятся в музеях Варшавы и Кракова и имеют условную датировку «1880–1890-е годы»: «Итальянский пейзаж с осликом на дороге», «Вид на залив со скалистого берега», «Домик с садом с мальвами», «Вилла Фальконьери во Фраскати», «Красный зонтик» и др.

В раннем эскизе 1876 года к картине «Христос и грешница» Поленов поглощен игрой света и тени, передачей солнечного света, но в самой картине ему не удалось пленэрные завоевания эскиза и этюдов перенести на большой холст.

В 1873 году «Грешница» Семирадского экспонировалась в Вене на Всемирной выставке и была удостоена медали «За искусство». Это была первая международная награда художника. Далее весной того же года полотно было выставлено в Петербурге в Академии художеств. «Грешница» имела оглушительный успех у публики и критики. Пресса писала, что картина «произвела такой фурор, какого у нас и не припомнят». Семирадский был удостоен звания академика.

С одной стороны, честолюбивые мечты Семирадского начали сбываться: это был международный успех и успех в Петербурге, но одновременно художник встретился с яростной критикой демократического лагеря, на долгие годы определившей отношение к нему в России.

Описывая свои первые впечатления от картины «Грешница», Крамской в письме к пейзажисту Ф.А. Васильеву писал: «Семирадский привез картину „Грешница“ (из поэмы Толстого). Таланту тьма. Картина в 9 арш. производит впечатление ошеломляющее, долго не можешь владеть рассудком, хотя Христос с апостолами несколько мизерен. Из этого вы можете заключить, что это такое» [6, с. 216]. Через некоторое время Крамской снова возвращается к полотну Семирадского: «Со времени Брюллова, говорят, не было такой картины. Между тем Христос — такая ничтожная личность, что для него ни одна грешница не раскается, да и сама грешница не из тех, которые бросают развеселую жизнь. А между тем от картины сходят с ума… Картина написана так дерзко и колоритно, в смысле подбора красок, а не органического колорита, так сильна по светотени, и так много в ней внешнего движения, эффекта, что публика просто поражена. Из этого видно, что картина недюжинная, и Ваш покорнейший слуга был около двадцати минут под впечатлением картины. Она производит в первый раз импонирующее впечатление, и, хотя вся фальшь видна с первого раза, но критика молчит, так велика сила таланта. Талант этот не из тех, которые незаметно входят в интимную жизнь человека, сопровождают ее всегда, и чем дальше, тем делаются все необходимее; нет, этот налетит, схватит, заставит рассудок молчать,

и потом вы только удивляетесь, как это все могло случиться. Нет, мы все еще варвары. Нам нравится блестящая и шумная игрушка больше, чем настоящее человеческое наслаждение» [6, с. 224].

Стасов в статье, специально посвященной «Грешнице», впервые произносит слова, которые впоследствии будут постоянно повторятся у картин Семирадского — эффекты и виртуозность: «…взглянув на картину, остаешься ослеплен блеском и красотой краски. Нельзя не признать, что подобную эффектность редко где-нибудь встретишь. Картина просто залита светом и солнцем. …Сверкание лучей солнца на ожерельях, на каменном крыльце, на нарядах, на тамбуринах… изумительно написанный пейзаж (впрочем, итальянский) с его уходящей далью… — все это превосходно, красиво, но… ведь это не более как вещи второстепенные, подробности мастерства, виртуозность!»[16].

Позже в статье «Двадцать пять лет русского искусства» Стасов писал: «Картину Семирадского „Христос и грешница“ никак нельзя примкнуть к картинам Ге и Крамского. Она так поверхностна по содержанию, грешница в ней такая современная парижская кокотка Оффенбаха, Христос и апостолы до того состоят из одного костюма, что вовсе не след говорить о ней как о серьезном историческом создании. Она произвела на нашу публику очень большое впечатление своим блестящим колоритом, франтовскими своими красочными пятнами» [10, с. 451].

Общему мнению вторит Репин: «Картина Семирадского очень блестящая картина, эффектно и красиво исполненная, но легковесная, альбомная вещь, хотя громадная по размеру… Шарлатан в рисунке, шарлатан в колерах, он, однако же с таким умением воспользовался светотенью и блеском общего, что на первый взгляд поразил…» [8, с. 22].

Семирадский — крупнейший мастер академической живописи 1870–1890-х годов, стал в искусстве второй половины XIX века именем нарицательным, символом академизма, надеждой академии и своего рода пугалом, неискоренимой заразой, опасностью, примером обидного предпочтения публикой «блестящих и шумных игрушек» настоящему человеческому наслаждению для И.Н. Крамского и В.В. Стасова.

(16) О. [Стасов В.В.] Новая картина Семирадского «Грешница» // Санкт-Петербургские ведомости. 1873. № 95.

Сам Семирадский, видимо, не желал ввязываться в эти споры, его письма к конференц-секретарю академии П.Ф. Исееву демонстрируют терпимость к ситуации плюрализма на арене художественной жизни, дальновидность и взвешенность суждений. Он выступал за либерализацию политики академии. Летом 1874 года Семирадский писал Исееву: «Побольше терпимости, побольше разнообразия в направлениях, и Академия приобретет громадное значение, и под влиянием школы каждое из этих направлений окрепнет и будет серьезным, а искусство настоящего времени — это искусство разностороннее; и, хотя представители каждой ветви, как люди по большей части фанатики и не признают иных направлений рядом со своим, несмотря на это вся сила современного искусства — в разнообразии» [6, с. 568].

Тем не менее острая полемика вокруг его первой большой картины больно задела Семирадского. В одном из писем Исееву 1875 года Семирадский признавался: «Вы хорошо знаете по собственному опыту сколькими врагами и интригами окружен человек, выдвинувшийся благодаря своим способностям и заслугам, знаете, что такое жизненная борьба, мне тоже посчастливилось за последние годы нажить кучу явных и тайных неприятелей, для которых каждый мой успех — нож вострый…»[17].

«Появление в академическом стане яркой, мощной фигуры Семирадского было встречено передвижниками с опаской, — отмечает П.Ю. Климов. — Успех „Грешницы“ свидетельствовал о живучести многократно обруганного и осмеянного ими академизма, от которого, казалось, скоро должны были отвернуться и публика, и заказчик, и коллекционер… Итак, сам того не желая и не ведая, Семирадский уже в самом начале своего творческого пути был оценен оппонентами, весьма многочисленными и авторитетными, как ударная сила Академии и основной соперник, с которым следует вести бескомпромиссную борьбу. Понятно, что сознание этого вызывало у Семирадского горечь и сожаление, закладывало основу будущих конфликтов между ним и русской художественной средой» [2, с. 9].

Картина В.Д. Поленова «Христос и грешница» стала гвоздем XV выставки Товарищества передвижников 1887 года в Петербурге

(17) ОР РНБ. Ф. 498. Ед. хр. 17, л. 11.

и Москве. Вокруг картины велась полемика, в центре которой была трактовка образа Христа художником. Не было одобрено цензурой и авторское название картины «Кто из вас без греха?», что бесконечно огорчало художника[18]. Еще до начала работы экспозиции вокруг полотна велась полемика, и аргументы, выдвигавшиеся в дискуссиях, обвинявших живописца в нарушении канонов изображения евангельской сцены и трактовке образа Христа, вели к тому, что оно могло быть не допущено к участию в выставке [9, с. 378]. Интерес к картине, ее одобрение и приобретение императором Александром III накануне вернисажа сняли всякие сомнения цензоров.

Поленов заканчивает и экспонирует свою картину через 15 лет после появления перед публикой картины Семирадского. Он мог учитывать картину Семирадского, воспринять все самое ценное для себя и отталкиваться от опыта этого в чем-то близкого, а в чем-то диаметрально противоположного ему художника, полемизировать с ним на близком поле.

Поленов поехал в Палестину, чтобы увидеть землю, где проходила земная жизнь Христа. Семирадский в 1887 году для работы над картинами «Несение креста»[19] и «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ) задумывает поездку в Грецию и Палестину, но, судя по всему, поездка так и не состоялась. Для Семирадского тоже не прошли даром достижения Поленова и передвижников, он не был глух к веяниям времени. В его картинах на евангельские сюжеты, появившихся после «Грешницы», более развито пейзажное начало, больше этнографических деталей. «Привели детей» — поздняя неоконченная работа Семирадского подтверждает это.

Обе картины — Семирадского и Поленова — нельзя признать бесспорными шедеврами в биографиях этих художников, но они стали чрезвычайно важными вехами в их творческой эволюции. Для Семирадского его «Грешница» — это первая монументальная многофигурная композиция, выполненная вне стен академии. Дуалистическое начало, тема искушения, пробуждения духовного, нравственного

(18) Поленов еще более огорчился позже, когда его картина в музее Александра III была выставлена под названием «Блудная жена».

(19) Замысел не был осуществлен.

в человеке — вокруг этих тем будет пульсировать творческая мысль Семирадского на протяжении всей его дальнейшей жизни.

В картине «Грешница» в творчестве Семирадского впервые появляется тема столкновения двух миров — мира христианства и его ценностей и мира языческого. На подобном конфликте так или иначе основана драматургия почти всех его больших полотен — «Гонители христиан у входа в катакомбы», «Светочи христианства (Факелы Нерона)», «Христианская Дирцея». Все эти сюжеты вдохновлены Римом, ареной развития мировой истории, где происходила одна из величайших духовных битв в истории цивилизации, поворотная для всей истории человечества.

Поленов в картине «Христос и грешница» создаст единственную по поставленным задачам в его творчестве многофигурную монументальную композицию, но вскоре поймет, что это не его стихия, и больше не будет повторять этот опыт. Для Поленова его картина знаменательна тем, что она начинает его цикл картин «Из жизни Христа», над которым он будет работать в 1890–1900-е годы. И самое, наверное, важное — в этой картине впервые будет представлен совершенно новаторский образ Христа, который не поймут многие его современники, включая Льва Толстого.

Центральной темой творчества Семирадского будет мир античности — Греция и Рим. Поленов, создав в период пенсионерства картину «Цезарская забава» (ГТГ)[20], привезя из путешествия в Грецию в 1882 году несколько пейзажей высочайшего художественного качества, в дальнейшем обращался к античной тематике и стилистике в своих театральных работах. В 1879 году он принимал участие в постановке спектакля по драме А.Н. Майкова «Два мира» на домашней сцене Абрамцевского кружка в Москве, для которой он исполнил эскизы декораций и костюмов, а также играл роль патриция Деция. Эта тема не оставляет его и в 1880, когда он пишет ораторию к драме А.Н. Майкова «Два мира» под впечатлением от этой постановки. В 1887 году он создает декорацию к живой картине «Афродита» (1894, зал Благородного собрания в Москве). Затем, в 1897, исполняет эскизы

(20) Работа над картиной была начата во время пенсионерства в 1876 году в Париже, завершена в 1879 году.

декораций к опере К.В. Глюка «Орфей», премьера которой состоялась на сцене Русской частной оперы С.И. Мамонтова. В 1906 году оформляет постановку оперы «Призраки Эллады» (музыка В.Д. Поленова, либретто совместно с С.И. Мамонтовым) в Большом зале Московской консерватории. Опираясь на свои эскизы декораций к этой опере, исполняет несколько вариантов картины «Античный пейзаж» (СХМ): «Эллада» (частное собрание), «Призраки Эллады» (в частном собрании и ОИХМ им. И.Н. Крамского).

Образ Античности в творчестве Поленова и Семирадского — отдельная тема. Семирадский населяет свои пейзажи с античными скульптурами, нимфеями, храмами с колоннами и портиками на дальнем плане девами в туниках, детьми, музыкантами, торговцами амулетов и благовоний. Он стремится максимально приблизить Античность к зрителю, он ее «приручает», обживает, «одомашнивает», беллетризует (кураторы выставки Альма-Тадемы в музее Лейтона в Лондоне выбрали для своей экспозиции соперника Семирадского на ниве стиля «неогрек» точное название «В Античности как дома»)[21]. Художник ищет и находит опору в житейском опыте каждого человека. Он словно говорит нам: вот люди, почти такие, как мы, они любили то же, что и мы — проводить время с детьми и любимыми в летний день в тени деревьев, любоваться видами моря и гор в сиреневой дымке, слушать музыку или наблюдать за виртуозом-акробатом… Поленов, напротив, сохраняет благородную дистанцию по отношению к легендарному миру Античности. В этюдах 1882 года он ведет молчаливый почтительный диалог с прекрасными руинами Парфенона и Эрихтейона. Время нанесло этим памятникам урон, но оказалось невластным над их совершенством. Если Семирадский занимается реконструкцией античных нравов, быта, произведений прикладного искусства, скульптуры и архитектуры, то Поленов стремится быть объективным. Позиция ученого-археолога, историка искусства, архитектора превалирует в его подходе к материальной культуре Древней Греции.

В 1890–1900-е годы, отталкиваясь от натурных впечатлений и воспоминаний, работая над оформлением живой картины «Афродита», постановкой оперы «Призраки Эллады» собственного сочинения, Поленов создает символический образ Античности. Он не сокращает (как Семирадский), а наоборот увеличивает дистанцию между реальностью и стародавними временами. Античная Греция — мечта и недостижимый идеал гармонии, естественной и совершенной красоты, слияния искусства и жизни, не превзойденных в веках, явлены в его обобщенном, сочиненном пейзаже «Эллада» (1890-е, частное собрание).

В 1890 году Поленов входит в Комитет по созданию Музея изящных искусств имени императора Александра III в Москве и передает в дар будущему музею древнегреческие статуэтки и обломок глиняного сосуда, привезенные из Афин его отцом, Д.В. Поленовым. В 1911 году совершает поездку в Грецию (Афины и Дельфы) в связи с работой над росписями Музея изящных искусств имени императора Александра III в Москве. Исполняет ряд этюдов, по которым позже напишет картины с изображением античных памятников Афин и Дельф (ГМИИ, СГХМ и ГТГ).

Можно предположить, что инициатива привлечения Семирадского к оформлению залов Музея изящных искусств принадлежала Ю.С. Нечаеву-Мальцеву, для петербургского дома которого Семирадский исполнил плафоны «Аврора» (1886) и «Весна» (1890)[22]. В 1900 с Семирадским обсуждался договор на росписи античных залов Музея изящных искусств в Москве. В начале июня 1901 года, за год до смерти художник был в Москве на обеде у Ю.С. Нечаева-Мальцова, где в присутствии И.В. Цветаева обсуждались детали оформления римского зала Музея изящных искусств, порученного Семирадскому. Он предложил несколько тем: театр в Помпеях во время представления с панорамой гор вдали, сцена падения Рима под ударами варваров. В итоге обсуждения остановились на сюжете «Возвращение Марка Аврелия из похода на Север» [4, с. 241]. Таким образом от Семирадского ждали большой многофигурной торжественной композиции

(21) Выставка «Альма-Тадема: классический шарм» была открыта во Фризском музее (Леуварден, Голландия) в феврале 2017 года, затем она экспонировалась в Бельведере в Вене и в лондонском Доме-музее Лейтона, где ее название изменилось на Alma-Tadema. At Home in Antiquity.

(22) В благодарность за эту работу Нечаев-Мальцев преподнес художнику серебряный сервиз с эмалевыми вставками.

в жанре триумфа[23]. Поленов же собирался исполнить бессюжетные пейзажные композиции с вкраплениями античных руинированных памятников. Если бы этот замысел был воплощен, то в Музее изящных искусств был бы греческий зал, оформленный Поленовым, и римский зал, оформленный Семирадским, они бы контрастировали и одновременно дополняли друг друга.

Под известными словами Поленова — «Искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит. В жизни так много горя, так много пошлости и грязи, что если искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами и злодействами, то уже жить станет слишком тяжело» [9, с. 393] — мог бы подписаться и Семирадский, который еще во время учебы в академии во время известного отраженного в «Далеком близком» Репина споре со Стасовым в 1869 году «с красивым пафосом отстаивал значение красоты в искусстве; кричал, что повседневная пошлость и в жизни надоела. Безобразие форм, представляющее только сплошь аномалии природы, эти уродства просто невыносимы для развитого эстетического глаза» [7, с. 193–194].

При всем своем различии и Поленов и Семирадский сыграли существенную роль для сложения эстетики русского искусства Серебряного века. Их сближения и размежевания — сюжет, достойный рассмотрения и важный для понимания картины развития русского искусства 1870–1890-х годов.

(23) Эту работу художник не успел осуществить, так как ушел из жизни в 1902 году.

Список литературы:

1 *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 446 с.

2 *Климов П.Ю.* Генрих Семирадский. М.: Арт-родник, 2001. 72 с.

3 *Лазурский И.Ф.* Дневник // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Ред. С.А. Макашин. М.: Художественная литература, 1978. Т. 2 / Сост., подгот. текста и коммент. Н.М. Фортунатова. С. 49–90.

4 *Морозова О.В.* Монументально-декоративная живопись музейного назначения. Новый Эрмитаж. Российский исторический музей, Музей изящных искусств. М.: БуксМАрт, 2017. 352 с.

5 Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы научной конференции. Архивные публикации. ГИИ, ГТГ. М.: ГИИ, 2014. 400 с.

6 Переписка И.Н. Крамского. В 2 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. 668 с.

7 *Репин И.Е.* Далекое близкое. М.: Искусство, 1953. 520 с.

8 *Репин И.Е.* Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898. М.-Л.: Искусство, 1946. 226 с.

9 *Сахарова Е.В.* В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 839 с.

10 *Стасов В.В.* Избранные сочинения. В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 2. 888 с.

11 *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений. В 2 т. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1984. 1328 с.

12 *Шилова Е.В.* Картина В.Д. Поленова «Христос и грешница» («Кто из вас без греха?») // Василий Поленов / Гос. Третьяковская галерея. М., 2019. С. 145–149.

13 *Dużyk J.* Siemiradzki. Opowieść biograficzna. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1986. 613 s.

References:

1 Benua A. *Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke* [History of Russian Painting in the 19th century]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 446 p. (In Russ.)

2 Klimov P.Yu. *Genrih Semiradskij* [Henryk Siemiradzki]. Moscow, Art-rodnik Publ., 2001. 72 p. (In Russ.)

3 Lazurskij I.F. Dnevnik [A Diary]. *L.N. Tolstoj v vospominaniyah sovremennikov* [Lev Tolstoy in the Memoirs of Contemporaries]. In 2 vol. Vol. 2. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1978, pp. 49–90. (In Russ.)

4 Morozova O.V. *Monumental'no-dekorativnaya zhivopis' muzejnogo naznacheniya. Novyj Ermitazh. Rossijskij istoricheskij muzej, Muzej izyashchnyh iskusstv* [Monumental and Decorative Painting for Museum Purposes. New Hermitage. State Historical Museum, Museum of Fine Arts.] Moscow, BuksMArt Publ., 2017. 352 p. (In Russ.)

5 *Nikolaj Ge. Vektor sud'by i tvorchestva. Materialy nauchnoj konferencii. Arhivnye publikacii* [Nikolay Ge. Vector of Fate and Creativity. Materials of the Scientific Conference. Archival Publications]. State Institute for Art Studies, State Tretyakov Gallery. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2014. 400 p. (In Russ.)

6 *Perepiska I.N. Kramskogo* [A Correspondence of Ivan Nikolaevich Kramskoi]. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954. 668 p. (In Russ.)

7 Repin I.E. *Dalekoe blizkoe* [Far Away, Close By]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 520 p. (In Russ.)

8 Repin I.E. *Perepiska s P.M. Tret'yakovym. 1873–1898* [A Correspondence with Pavel Mikhaylovich Tretyakov. 1873–1898]. Moscow-Leningrad, Iskusstvo Publ., 1946. 226 p. (In Russ.)

9 Saharova E.V. V.*D. Polenov. E.D. Polenova. Hronika sem'i hudozhnikov* [Vasily Dmitrievich Polenov. Yelena Dmitrievna Polenova. A Chronicle of the Family of Artists]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 839 p. (In Russ.)

10 Stasov V.V. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. In 3 vol. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952. 888 p. (In Russ.)

11 Tolstoj A.K. *Polnoe sobranie stihotvorenij* [The Complete Works]. In 2 vol. Vol. 1. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1984. 1328 p. (In Russ.)

12 Shilova E.V. *Kartina V.D. Polenova "Hristos i greshnica" ("Kto iz vas bez grekha?")* ["Christ and the Sinner" by Vasily Polenov ("Which of You is without Sin?")]. Vasilij Polenov [Vasily Polenov], State Tretyakov Gallery. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2019, pp. 145–149. (In Russ.)

13 Dużyk J. *Siemiradzki. Opowieść biograficzna.* Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1986. 613 s.

УДК 726
ББК 85.103 / 85.11 / 85.12

Лосева Анастасия Станиславовна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Искусства нового и новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-6958-4938
anastanlos@mail.ru
Ключевые слова: Ирина Затуловская, храм, памятник Великой княгини Елизаветы Федоровны, часовня в Йорвасе, иконография современного религиозного искусства.

Лосева Анастасия Станиславовна

Памятники христианского искусства и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе

Статья посвящена малоизвестному ансамблю 1990-х годов, созданному российской художницей Ириной Затуловской на территории Финляндии. В работе предпринята первая попытка описания и интерпретации памятника. Приведенные свидетельства Затуловской помогают выявить авторское видение произведения — обстоятельств его возникновения, причин обращения к образу Великой княгини, специфики понимания мемориального жанра.

Специальное внимание в тексте уделено сложению иконографии новой святой, ее катакомбным и раннехристианским источникам, их влиянию на изображение сцен нового житийного цикла. Стилистические поиски раннехристианского искусства, семантика руины и приемы деконструкции становятся актуальны в момент сложения нового языка религиозного искусства постсоветской эпохи. Архитектурный жанр часовни получает новое осмысление, возникая как результат «реновации» промышленного объекта, обращения к его культурной памяти и приемам ленд-арта.

Loseva Anastasia S.
Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow, Department of Modern and Contemporary Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-6958-4938
anastanlos@mail.ru
Keywords: Irina Zatulovskaya, temple, monument of Grand Duchess Elizabeth Feodorovna, chapel in Yorvas, iconography of modern religious art.

Loseva Anastasia S.

Monuments of Christian Art and Graphic Language of I. Zatulovskaya Chapel in Yorvas

The article is devoted to the unknown ensemble of 1990s, created by Russian artist Irina Zatulovskaya in Finland. The paper is the first attempt to describe and interpret the monument. Zatulovskaya's comments help to reveal the author's vision of the work — the circumstances of its origin, the reasons for addressing the image of the Grand Duchess and the specifics of understanding the memorial genre.

Special attention in the text is paid to the addition of the iconography of the new saint, its catacomb and early Christian sources, their influence on the image of scenes from the new hagiographic cycle. Stylistic approaches of early Christian art, semantics of ruins and methods of deconstruction become actual at the moment of addition of new language of religious art of post-Soviet epoch. Architectural genre of the chapel gets a new meaning, emerging as a result of "renovation" of an industrial object, appeal to its cultural memory and techniques of the land art.

Данная статья посвящена малоизвестному памятнику — часовне Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе, недалеко от Хельсинки, которая была сделана российской художницей Ириной Затуловской в 1997 году. Этот ансамбль обойден вниманием в литературе, посвященной творчеству художницы, появившейся в последнее время. Памятник рассмотрен лишь в одной работе немецкого исследователя, в целом посвященной православным храмам, построенным на территории Финляндии [11, с. 16–32]. Поэтому первую задачу текста можно назвать публикационной. Анализ религиозного ансамбля неизбежно предполагает выявление иконографической программы, определение круга образов, которые повлияли на его стилистическое решение. Эти вопросы, пусть пока в первом приближении, будут затронуты в тексте. Наконец, хотелось бы уделить внимание необычному замыслу и бытованию памятника, тесно связанному со временем его создания.

Часовня не является архитектурным сооружением в привычном смысле слова. Это заброшенный неглубокий гранитный карьер, дно, восточную, южную и западную стены которого художница украсила керамическими вставками со сценами из евангелия и жития Великой княгини. Все шестьсот элементов керамического ансамбля были выполнены Затуловской за два месяца в Европейском центре керамики голландского города ден Бош (Хертрогенбоссе). Она была приглашена туда в рамках специальной программы как художник не керамист, который именно в силу отсутствия специального образования сможет поставить перед химиками центра неожиданную и трудновыполнимую задачу[1]. Затуловская сформулировала ее как изготовление такого состава шамотной глины, которая сможет существовать в сложных климатических условиях под открытым небом.

Первоначально художница предполагала собрать свою часовню «где-то в красивой горной местности в Шотландии», но после того как тяжелый керамический ансамбль с большими трудностями возили на ряд фестивалей в Швеции, а потом в Финляндии, Затуловская отказалась от его дальнейших перемещений. Так достаточно случайно он обрел свое место в Йорвасе, где всего за два года до этого, в 1995-м, был основан православный Покровский монастырь[2].

Тем самым первоначальным замыслом художницы было именно создание мемориального ансамбля, посвященного Елизавете Федоровне, а не храмового убранства для новой церкви в строящемся монастыре.

Свой интерес к образу Великой княгини художница объясняет тем, что на Масловке, где расположена ее мастерская, существует своего рода местный культ Елизаветы Федоровны[3]. И такой местночтимой святой в среде художников она была даже до официальной канонизации в 1990 году. Этот район связан с благотворительной деятельностью Великой княгини. Здесь в 1892 году были организованы детские приюты Великой княгини Елизаветы Федоровны, а три года спустя при них возведен храм Митрофания Воронежского. В 1990 году храм был отдан церкви и через два года полностью восстановлен на средства прихожан. Тогда же при церкви было создано сестричество, наследовавшее благотворительной деятельности Великой княгини, и издательство при нем. На это же время оживления разнообразной местной деятельности, связанной с именем Елизаветы Федоровны, приходится и время рождения замысла И. Затуловской.

Сама художница, описывая свой замысел, подчеркивает, что основным ее желанием было создание произведения, скрытого в природе и способного жить по ее циклическим законам; ансамбля, «полностью противоположного феномену выставки»[4]. Надо заметить, что по степени приближенности к природе, слитности с ней возникшее храмовое пространство действительно сопоставимо, например, с деревянными северными часовнями местночтимых святых, укромно поставленными в еще языческих священных рощах.

И. Затуловская отмечает, что «часовня» — это неверное, хотя и прижившееся наименование того, что ею было сделано, «памятник или мемориал, возможно, точнее отвечали бы жанру, хотя все

(1) Беседа с художницей И. Затуловской от 16 апреля 2017 года.

(2) Покровское братство в Йорвасе — это единственный в Финляндии частный православный мужской монастырь. Он основан Харитоном Тукканеном на собственные средства. Главный Покровский храм располагается в здании бывшей конюшни.

(3) Беседа с художницей И. Затуловской от 16 апреля 2017 года.

(4) Там же.

равно не являлись бы исчерпывающим и точным определением»[5]. Созданный ансамбль до некоторой степени можно отнести к жанру храма-памятника, чему способствует место, где он был собран.

Гранитный карьер на территории Покровского монастыря в Йорвасе, на котором Затуловская остановила свой выбор, практически совпадал по размерам с задуманным ансамблем и (что стало решающим для художницы) возник в 1918 году, в год гибели Елизаветы Федоровны в алапаевской шахте[6].

Любой отвесный склон или карьер, выбранный для исполнения подобного замысла, напоминал бы о месте гибели Великой княгини. Но для художницы, которая чаще всего выбирает в качестве основы для своих произведений вместо холста отслужившие свое, «выброшенные» материалы, будь то старое кровельное железо или сломанные дверцы, и реализует в этом важный для себя принцип брать в «подмастерье — Время», само появление этого карьера в 1918 году могло восприниматься символично [2, с. 15]. Затуловской оставалось лишь украсить его стены, выявляя мемориальную семантику, как бы содержавшуюся в этом месте с момента его возникновения. «Традиционно лишь живописное изображение, а не холст, являет собой знак, представляющий явление. Материальные основы Затуловской грубо вмешиваются в эту цепочку. Они — не механические носители, они — сами по себе явление, несут содержание… они вместе с живописью — представляют, означивают» [1, с. 148]. Здесь определение «храм-памятник» получает дополнительный смысл: каменный карьер не просто содержит в себе образ места действия (что характерно для храма-памятника как для архитектурного жанра), но и воспринимается как свидетель событий, обладающий собственной памятью.

Подобное отношение к камню актуализируется в конце 90-х годов у целого ряда художников. Так, комментируя собственную работу того же времени в папской капелле Redemptoris Mater, А.Д. Корноухов, использовавший для ее мозаик не только смальту, но и разные породы

(5) Там же.

(6) Великая княгиня Елизавета Федоровна принадлежала к той части императорской семьи, которая была убита 18 июля 1918 года под г. Алапаевском в Екатеринбургской губернии. Тела убитых были сброшены в одну из шахт рудника Нижняя Селимская.

Илл. 1. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. 1997. Вид на восточную и южную стены. Вид на запад.

камня, говорит о том, что именно этот материал «может свидетельствовать о времени, само его происхождение исторично» [4, с. 40].

Вместе с тем открытый карьер со стенами разной высоты, в которые были вмонтированы небольшие керамические вставки, ассоциировался со стоящим без крыши, полуразрушенным храмом, где сохранились фрагменты церковного убранства — типичной приметой пейзажа советского времени и 90-х годов. Т.е. часовня, в образе которой главную роль играет пустота — отсутствие стен, сводов и купола, может восприниматься и более обобщенно как памятник поруганной религиозной культуре.

Керамический ансамбль, преображающий заброшенную шахту в храмовое пространство, состоит из медальонов большого (60 см), среднего (30 см) и малого диаметра и их фрагментов, близких по форме к половинам и четвертям медальонов среднего размера. Большие медальоны содержат в себе главные образы — Великой княгини и агнца. Они вмонтированы в пол и «апсиду» и решены в белом цвете, что отличает их от колористического решения других элементов ансамбля. На постепенно понижающуюся южную стену часовни помещены двенадцать средних медальонов с эпизодами из жития Елизаветы Федоровны.

Западная «стена», которая представляет собой руину на «уровне фундамента», украшена девятью половинками медальонов с изображениями библейских сцен. В юго-западную часть пола часовни вмонтировано пятнадцать осколков-четвертушек, на которых зритель сквозь рябь воды видит рыб, водоросли и якоря.

Объединяют все эти фрагменты и вместе с тем делают шахту пространственным ансамблем прерывистые концентрические и радиальные линии, расходящиеся от центрального медальона с изображением агнца. Круги ширятся, захватывают практически весь бугристый каменный пол часовни, ложатся на восточную стену. Линии окружностей изгибаются, следуя неровностям поверхностей, переходят с пола на стену и рождают впечатление луча, скользящего вверх по апсидной стене. Центром этого «пучка света» оказывается белый медальон с агнцем, благодаря чему художница заставляет увидеть напольную мозаику как движущийся «солнечный зайчик».

Это широкое «пятно света», центрирующее бесформенные руины, ложится так, как если бы оно падало из окулюса незримого купола.

Илл. 2. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. Вид на восточную стену. Декор пола часовни

Керамические вставки на полу и стене «воздвигают» над часовней несуществующую и вместе с тем ощущаемую зрителем сводчатую конструкцию. Любопытно, что линии окружностей, переходя с пола на восточную стену, меняют свой цвет с синего на золотой, а пространство между ними заполняется медальонами с изображением архангелов и серафимов. Так преображается сам «луч света», соприкоснувшийся с апсидой.

Образ незримого купола определяет двойственность восприятия декорации. С одной стороны, медальон с агнцем и отрезки концентрических линий — это своего рода крупные тессеры, элементы напольной кладки. С другой, их можно увидеть как проекцию, отблеск мозаик несуществующего купола.

Характер создаваемой поверхности, аскетичная образность и «мыслимое» присутствие свода задают для искушенного зрителя ансамбля Затуловской раннехристианский и, даже точнее, равеннский круг ассоциаций. Это обусловлено несколькими обстоятельствами. В ряде центрических построек Равенны мозаика купола в своей основе решена как золотой медальон, окулюс или образ небесных сфер (это и арианский баптистерий, и баптистерий православных, и свод мавзолея Галлы Плацидии). Здесь же, в церкви Сан Витале в центр крестового свода апсиды помещен образ агнца, что в целом встречается не так уж часто. Более традиционным является изображение агнца в конхе апсиды. Тем самым иконографически редкий «прототип», «отблеск» которого можно увидеть в художественном решении часовни, тоже находится в Равенне. Подспудно круг равеннских ассоциаций, возникающий в связи с часовней, укрепляет само существование там мавзолея Галлы Плацидии — сестры императора Гонория, королевы вестготов и правительницы Западной Римской империи. Образ сестры римского императора, сложные перипетии судьбы которой развивались в гуще событий, связанных с распадом римской империи, может восприниматься как некая фигура исторической аналогии для Великой княгини Елизаветы Федоровны[7].

(7) На необыкновенную важность памятников Равенны для многих деятелей русской культуры XX века в моменты острого слома языка религиозного искусства указывает и Г.Ю. Серова, анализируя иконографические источники Н. Гончаровой в работе над костюмами и декорациями к балету «Литургия» [7].

В устройстве декорации центральной части часовни есть особенность, без описания которой ее восприятие не будет полным. Медальон с агнцем, вокруг которого располагаются радиальные и концентрические линии, явственно напоминает мишень. Исходя из этого, намеченное восходящее движение всей композиции видится как движение прицела, траектория которого выстроена так, что медальоны с изображением агнца и Елизаветы Федоровны неизбежно совпадут (их размерное и колористическое подобие мы уже отмечали).

Декорация южной стены отсылает не к центрическим, а скорее к базиликальным раннехристианским ансамблям IV—VI веков. Медальоны с изображениями эпизодов из жития Великой княгини выстроены согласно хронологическому принципу, но повествование развивается не с запада на восток, а с востока на запад. Вместе с тем каждый медальон разделен на две части и устроен по принципу сопоставления парных сцен, что в своей основе восходит к фотиевским принципам декорации крестово-купольного храма.

Ирина Затуловская отмечает, что для нее на момент начала работы было необычайно важным отсутствие какой-либо иконографической традиции в изображении жития Великой княгини[8] [6]. Тем самым перед художницей стояла задача собственного отбора значимых эпизодов и их репрезентации, редко возникавшая в искусстве Нового времени, апеллировавшего к традиции. Аналогию подобного напряженного поиска новых схем, языка и экспрессии религиозных образов можно искать в живописи эпохи катакомб.

Сквозной идеей для решения каждого медальона стало сопоставление эпизодов из Нового завета, запечатлеваемых в верхней половине медальона, и жития Елизаветы Федоровны, отраженного в нижней. Если рассматривать первый медальон как своего рода пролог (об этом скажем несколько позже), то история Елизаветы Федоровны начинается с «25 апреля 1891 года» — дня ее перехода в православие, который соотносится с Крещением Христа.

Художница рисует лишь две фигуры — Христа и Елизаветы Федоровны, находящиеся строго друг под другом. Сцена освобождена от любой конкретики: нет ни места действия, ни соприсутствующих,

(8) Беседа с художницей И. Затуловской от 16 апреля 2017 года.

ни вод. В крещении Христа не принимает участие даже Иоанн, скорее сам Иисус трактован как креститель Елизаветы Федоровны. Фигуры пребывают в пучках света, а все происходящее трактовано как сотворение, начало начал. Слова из евангелия от Матфея «Сей есть сын мой возлюбленный» помещены Затуловской в середину медальона и равно относятся к Христу и Великой княгине.

Следующий медальон «Богоматерь Державная», по словам художницы, символически говорит об участии Елизаветы Федоровны в государственных делах и ее попытках конструктивно влиять на происходившее в политической сфере.

В его верхней части главное место занимает образ Державной Богоматери, изображение канавки с идущими вдоль нее следами Богородицы в нижней части медальона связано с явлением Богоматери Серафиму Саровскому в Дивеево. Оно отсылает к деятельному участию Великой княгини в канонизации святого и посвященных этому событию празднествах 1903 года в Дивеевской пустыни. Изображения этого медальона связаны с идеей земного торжества и занимают в цикле Затуловской то место, которое в христологическом цикле обычно отводится сюжету «Вход Христа в Иерусалим».

Четвертый и пятый медальоны повествуют о начале Страстного пути Христа и Елизаветы Федоровны.

В исторических исследованиях и литературе, посвященной Великой княгине, 1905 году, ставшему переломным в ее судьбе, уделяется особое внимание [3, с. 88–196]. В новом житии Елизаветы Федоровны, которое выстраивает Затуловская, этот рубеж выделен тем, что события 1905 года отображены в двух медальонах. В первом «Умовение ног / Каляев в тюрьме» с евангельским эпизодом крайнего смирения сопоставлена сцена прощения Великой княгиней убийцы своего мужа, Великого князя Сергея Александровича. Верхняя часть второго медальона отведена изображению Гефсиманского сада, в котором происходит взятие Христа под стражу, нижняя — месту гибели Великого князя Сергея Александровича в московском Кремле. Затуловская акцентирует контраст темного пространства сада и открытой площади, но надпись «Отче, отпусти им, не ведят бо, что творят» располагает посередине, обращая ее в оба пространства.

Для шестого и седьмого медальонов «Исцеление кровоточивой жены» и «Воскрешение Лазаря» центральными оказываются образы воскресения и исцеления. Они интерпретированы Затуловской многогранно: и как воскресение Елизаветы Федоровны для новой, монашеской жизни, и как спасение заблудших, и как деятельная помощь в миру сестер Марфо-Мариинской обители, основанной после пострижения Елизаветой Федоровной. Так, «Исцеление кровоточивой жены» сопоставлено с появлением Великой княгини в трущобах Хитрова рынка, а гробница, из которой выходит Лазарь, — с храмом Марфо-Мариинской обители, основанной Елизаветой Федоровной.

Илл. 3. . Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. Четыре медальона южной стены: «Сей есть сын мой возлюбленный», «Умовение ног. Каляев в тюрьме», «Лазарь. Марфо-Мариинская обитель», «Сие творите в мое воспоминание»

В восьмом медальоне «Тайная вечеря» последняя трапеза Христа с учениками соотнесена со сценой прощания Елизаветы Федоровны с сестрами Марфо-Мариинской обители в день ее ареста 13 апреля 1918 года (эта дата указана на медальоне). Надпись на средней линии «Сие творите в мое воспоминание» читается одновременно и как обращение Иисуса к апостолам, разъясняющее значение Евхаристии, и как слова Елизаветы Федоровны к сестрам, содержащие призыв продолжать служение в обители без нее. В этом медальоне евангель-

Илл. 4. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. Два медальона южной стены: «Голгофа. Алапаевск», «Гроб, где положили его»

Илл. 5. Часовня Великой княгини Елизаветы Федоровны в Йорвасе. Два медальона южной стены: «Срывали колосья и ели», «Слава Богу за все»

ская и историческая части практически не разделяются, их единое пространство разворачивается из сводов одностолпной палаты, в которой совершается Тайная вечеря.

Несмотря на присутствие разделяющей средней линии, цельным выглядит и пространство в медальоне «Голгофа».

Гора в его верхней части оборачивается черным провалом в нижней. В нижней части медальона нет фигур, о событиях в Алапаевске свидетельствует только шахта, которая, будучи расположенной под распятием, напоминает о нисхождении во ад.

На медальоне «Явление Христа Марии Магдалине», посвященном месту погребения Христа и Елизаветы Федоровны, под Голгофой изображена Елеонская гора с русской церковью Марии Магдалины.

В верхней половине медальона мы видим встречу Марии Магдалины и Христа после Воскресения. Их скорбные фигуры разделяет гробница с пустыми пеленами. Эта необычная трактовка может быть символическим выражением оплакивания Великой княгини. В нижней «исторической» части медальона изображена только церковь русской миссии в Иерусалиме, что отсылает к событиям февраля 1921 года, когда в храме была погребена Великая княгиня, и осени 1888 года, когда Елизавета Федоровна с другими членами императорской семьи приезжала в Святую Землю на освящение только что построенного храма на Елеонской горе, утверждавшего усиление влияния России и ее духовной миссии в Палестине.

Медальон «Со святыми упокой» решен как композиционная инверсия «Державной Богоматери». В его верхней части изображена Богоматерь в черном покрывале. Ее фигура не детализирована, а поза напоминает одновременно тип Оранты и Покрова. В нижней части медальона художница обобщенно изображает членов императорской семьи, убитых в Екатеринбурге и Алапаевске, помещая в центре фигуры Елизаветы Федоровны и сестры Варвары в белых монашеских одеяниях. Силуэтно они соотносятся с Марфой и Марией, следующими за Христом в сцене Воскрешения Лазаря, и двуглавым завершением Марфо-Мариинской обители, изображенной ниже.

Особую пару представляют собой первый и последний медальоны южной стены. Первый именуется «Срывали колосья и ели». Эпизод срывания колосьев учениками Христа, когда они взалкали, присутствует во всех синоптических евангелиях. Затуловская не рисует апостолов, а изображает лишь колосья, но под ними помещает фигуры Великого князя Сергея Александровича и Елизаветы Федоровны, идущих через поле в своем имении Ильинское, тем самым уподобляя их следовавшим за Христом.

Последний медальон устроен сходным образом. В его верхней части натюрморт из хлебов и рыб, отсылающий к чудесам Христа. А в нижней снова расположена двуфигурная композиция — на этот раз изображение отца Митрофана — духовника Марфо-Мариинской обители и Елизаветы Федоровны. В отличие от сцены в Ильинском, выдержанной в земных охристых тонах, эта решена в синем цвете. Слова «Слава Богу за все», помещенные Затуловской на среднюю линию медальона, представляют собой цитату из письма Елизаветы Федоровны, написанного сестрам

Марфо-Мариинской обители уже по пути в ссылку. Будучи вынесенной за рамки хронологически выстроенного житийного повествования и помещенной ближе всего к западу, эта сцена превращается в род духовного завещания Великой княгини, ее обращение к миру.

Практически все надписи средней линии медальонов устроены как незавершенное и непосредственное высказывание, равно характеризующее то, что происходит в обеих частях изображения. Эта «прямая речь» начинается гласом небесным («Сей есть сын мой возлюбленный») и завершается восклицанием Великой княгини («Слава Богу за все»). Все надписи между ними представляют собой изречения Христа, которые в контексте изображенной сцены могли бы быть произнесены и Елизаветой Федоровной. Представляется, что в ситуации недавней канонизации Великой княгини и отсутствия иконографической традиции в ее изображении такой тип высказывания важен художнице как фиксация непосредственного свидетельства. Этим же объясняется указание даты или места, изображенного события на каждом медальоне. В их нижней части автор последовательно выстраивает священную топографию нового жития, выделяя Ильинское, Дивеево, Кремль, Марфо-Мариинскую обитель, Алапаевск и Гефсиманию.

Многие сюжеты: исцеления, прощения, воскресения, союза, самопожертвования Затуловская решает практически знаково, сводя количество действующих лиц к минимуму. Сюжет обращается в формулу, решенную с помощью конфигурации двух фигур — мужской и женской. Самый яркий пример здесь — многофигурная сцена «Исцеления кровоточивой жены», редуцированная до изображения Христа и страждущей. Женщиной в образе этой «первопары» часто становится Елизавета Федоровна. Таковы ее изображения с Великим князем Сергеем Александровичем, Каляевым, отцом Митрофаном.

Художественный язык Затуловской в этом ансамбле не только тяготеет к знаку, но и обладает удивительной свободой, способностью к эвристической комбинаторике. Сочетание этих свойств и заставляет искать примеры подобного синтаксиса в раннехристианском, катакомбном искусстве[9].

(9) Любопытно сравнить это с рождением религиозного образа в искусстве Натальи Гончаровой, возникающим в процессе сплава нового кубистического языка, старообрядческих и раннехристианских образцов [9].

Илл. 6. Позолоченное византийское стекло. Чудеса Христа. I–IV вв. Музей Ватикана. Обручальный перстень. Византия. X в. Государственный Эрмитаж

Илл. 7. Богоматерь в апсиде храма Марфо-Мариинской обители. М.В. Нестеров. 1910–1911. Медальон и изображением Великой княгини Елизаветы Федоровны на восточной стене часовни в Йорвасе. 1997

И действительно, в византийской культуре этого времени есть род памятников, о котором хотелось бы вспомнить в контексте разговора о часовне. Это позолоченные стекла, донца стаканов и сосудов, часто монтировавшиеся в цемент, которым укрепляли крышки могильных ниш в римских катакомбах. Небольшие медальоны с живыми и лаконичными изображениями служили для украшения и опознавания надгробий. Нередко круг делился средней линией на две части, а изображения в его половинках сопоставлялись по смыслу. Типичным для подобных памятников является и «диалогичное» устройство, основанное на двухфигурной композиции [10, p. 227–246], [12, p. 392–395].

Возможно, особое обаяние позолоченным стеклам в глазах Затуловской придало бы знание об их вторичном использовании: до того

как донышко сосуда монтировалось в надгробную плиту, он долгое время служил своим владельцам [7]. Однако никакой сознательной ориентации на этот круг источников у художницы не было. Скорее, можно говорить о том, что ее керамические вещи близки раннехристианским в силу ситуации первопроходчества, поиска нового языка религиозного искусства.

Сама Елизавета Федоровна была знакома со стилистикой раннехристианских вещей, ей принадлежало несколько предметов доиконоборческой эпохи. В 1891 году после принятия Елизаветой Федоровной православия глава русской духовной миссии в Иерусалиме архимандрит Антонин (Капустин), симпатизировавший Великой княгине после знакомства с ней во время посещения императорской семьей Иерусалима в 1888 году, присылает ей в подарок несколько вещей, найденных во время недавних археологических раскопок: византийские монеты, браслеты и перстень. «…Я осмеливаюсь через Ваше посредство просить Ее Высочество благоволить принять на воспоминание о Палестине несколько античных вещиц, хранившихся в недрах ее более тысячи лет… В прошлом году при производившихся внутри Иерусалима частных раскопках были найдены 11 золотых монет (solidus) византийских 518–610 годов… два золотых браслета и золотой перстень… украшенный изображением Христа Спасителя с предстоящими Богоматерью и Предтечей… Едва различимые теперь уже фигуры говорят о долговременном употреблении сего украшения и ранее указанной эпохе…»[10].

В контексте рассматриваемого нами памятника любопытно, что все эти вещи (монеты, браслеты, кольцо) были круглой формы, а исходя из сохранившихся аналогий, для художественного решения перстня, скорее всего, была характерна лаконичность фигур, знаковость изображения и включение надписи в ткань произведения[11]. Тем

(10) Подробнее о переписке архимандрита Антонина (Капустина) с Великим князем Сергеем Александровичем можно ознакомиться в материале С.В. Гнутовой «Паломнические реликвии из Святой Земли во времена Великого князя Сергея Александровича» на сайте Императорского Православного Палестинского Общества: https://www.ippo.ru/old/christian-culture/pal-relic/evl-sz/2/index.html (дата обращения 19.06.2017).

(11) Эти личные вещи Елизаветы Федоровны не сохранились, об их стилистике мы можем судить лишь по аналогии. Судя по описанию, архимандрит прислал в подарок Великой княгине обручальный перстень, по сторонам от Христа изображались не Богоматерь и Иоанн, а жених и невеста. Подобные венчальные перстни приведены в публикации С.В. Гнутовой «Благословение Святой Земли. Паломнические места Иерусалима в паломнических реликвиях» на сайте Императорского Православного Палестинского Общества: https://www.ippo.ru/ipporu/article/palomnicheskie-relikvii-iz-svyatoy-zemli-vo-vremen-201739 (дата обращения 20.07.2020).

самым керамические медальоны, созданные Затуловской, оказываются стилистически близки византийским вещам, принадлежавшим самой Великой княгине.

Рассматривая любой храмовый ансамбль, посвященный Елизавете Федоровне, нельзя не соотнести его с церковью, проект и декорация которой создавались при ее непосредственном участии — Марфо-Мариинской обителью, тем более что сама постройка изображена на одном из медальонов. М.В. Нестеров, расписывавший храм, постоянно указывает на Великую княгиню как на единомышленника, даже «соавтора» идейного замысла ансамбля [6, с. 106–114]. Но сопоставление росписей Марфо-Мариинской обители и декорации часовни в Йорвасе диссонансно. В ансамблях расходится буквально все, особенно остро ощущается контраст стенной поверхности. В храме А.В. Щусева на выбеленных, гладких стенах и сводах, развитию которых не препятствуют никакие архитектурные членения, свободно возникают сцены и отдельные образы, решенные в основном в холодной, синей гамме.

М.В. Нестеров, расписывавший храм, принципиально оставляет много пустых поверхностей, создавая иллюзию невесомости белых стен. Язык фресок почти манерен и наполнен культурными ассоциациями от интернациональной готики до прерафаэлитов и В.Д. Поленова.

Напротив, стены часовни в Йорвасе — это выбитые в толще породы стены гранитного карьера темно-серого, красного и черного цветов; неровные, с выбоинами и трещинами. Их цвет и материальность подчеркнуты фактурой мхов, наледи, самого необработанного камня. Стилистический язык изображений декларативно «антирафинирован». Но колористическая гамма, выбранная Затуловской, основана на тех же ослепительных бело-голубых тонах, что и фрески Нестерова, поэтому керамические медальоны в Йорвасе, как своеобразные «осколки», хранят в себе историческую память о Марфо-Мариинской обители.

Илл. 8. Четыре медальона западной стены: «Ноев ковчег», «Петр усомнился», «Источник воды, текущей в жизнь вечную», «Св. преподобная Мария Египетская»

Еще одну возможность сопоставления этих двух ансамблей дают определенные отступления от канона в решении центрального образа в апсиде — Богоматери, держащей покров и Великой княгини.

Движение Богоматери Нестерова по-человечески противоречиво: она простирает покров над паствой и вместе с тем настороженно наклоняет голову, как бы отстраняясь. Образ Елизаветы Федоровны на медальоне в апсиде написан крупно, цвет и контур здесь приобретают плотность, не свойственную другим изображениям. А в положении головы и рук Великой княгини есть естественные нарушения симметрии, заставляющие вместо иконных образов вспомнить ее многочисленные фотографии.

Западная стена часовни, имеющая в высоту не более пятидесяти сантиметров, украшена девятью керамическими вставками

полукруглой формы, полученными из таких же медальонов, которые вмонтированы в южную стену.

В них нет изображений, посвященных Елизавете Федоровне; за одним исключением — это сюжеты Ветхого и Нового завета, объединенные темой воды как вместилища чуда. В северо-западном углу помещены сцены «Ноев ковчег» и «Иона во чреве кита», в которых вода предстает как убежище, своего рода спасительная утроба. Изображенную воду дополняет земля, роль которой играют те камни, покрытые мхом и лишайником, в которые вмонтированы керамические вставки. И сцена потопа, окруженная подобной «природной рамой», не выглядит устрашающе: кажется, что ковчег вот-вот уткнется в берег, запахи которого уже почувствовали высунувшие головы нарисованные животные. Гранитные стены и пол западной части шахты особенно активно взаимодействуют с изображением, благодаря чему повествование получает разную окраску — от пронзительной до добродушно-юмористической[12].

Следующие дальше новозаветные сюжеты не выстроены хронологически. Важно, что они начинаются с «Встречи Христа и самаритянки», где вода названа «источником, текущим в жизнь вечную», и заканчиваются «Богоявлением» — классической интерпретацией Крещения, где присутствуют Иоанн и три ангела. Сцена у источника явственно перенесена Затуловской на отечественную почву.

Встреченная Христом самаритянка оказывается русской бабой в платке, крутящей ворот цепного колодца. Далее следуют «Необыкновенный улов», «Стадо свиней», а потом сразу три эпизода, связанные с хождением по водам: «По воде, яко по суху», «Мария Египетская, переходящая Иордан» и «Петр усомнился».

Первоначально присутствие в часовне образа Марии Египетской несколько удивляет. Скорее можно было бы ожидать, что одну из сцен художница посвятит изображению Марии Магдалины, т.к. в ее храме в Иерусалиме хранятся мощи Елизаветы Федоровны, а сама святая является духовной покровительницей императрицы Марии

(12) Сходно о новой выразительной силе фона рассуждает Лихтенфельд, анализируя изменения художественных средств в современном религиозном искусстве [5, с. 120].

Александровны, родственницы Елизаветы Федоровны, тоже происходящей из принцесс Гессенской земли.

Но Затуловская изображает Марию Египетскую, более того, придумывает для своей сцены совершенно новый иконографический извод: несмотря на то что в житии святой несколько раз упоминается о ее хождении по водам Иордана, изображается она в образе отшельницы или оранты. Рисуя Марию Египетскую идущей по воде, художница уподобляет ее Христу, обозначая в этом уподоблении одну из предшественниц Елизаветы Федоровны.

Надо заметить, что керамические полукруги западной стены и четвертушки медальонов, вмонтированные в пол, решены Затуловской в более насыщенной сине-зеленой гамме, чем медальоны южной стены, что колористически акцентирует тему воды в декорации западной части часовни. Ярко синие волны, небо, чрево кита занимают «чашу» керамического полукруга целиком, почти не оставляя места изображению земли и свободного пространства. А бирюзовые четвертушки медальонов с изображением рыб, стеблей и даже стрекоз, севших на водную поверхность, часто оказываются под настоящей водой. Располагаются эти керамические вставки в самой низкой части часовни, где осенью непременно стоят лужи, а весной талая вода, так что сюжет хождения по воде оказывается актуализирован для зрителя природными обстоятельствами.

Расположение медальонов становится для Затуловской способом работы с архитектурной формой: концентрические круги и медальон в центре пола «воздвигают» над гранитным карьером купольную центрическую постройку; следующие друг за другом житийные медальоны на южной стене превращают эту «мыслительную конструкцию» в «базилику»; а вставки с разнообразными «водными сюжетами», расположенные в западной части, напоминают о баптистериях и фонтанах, примыкавших к западной стене в раннехристианских храмовых ансамблях.

Возвращаясь к фигуре Марии Египетской, отметим, что образ ее подвига связан с материей камня. Так же, как камни в пустыне, она была нага и открыта палящему солнцу и холоду. Камень был ее убежищем и гробницей. С камнем сопряжены и обстоятельства мученичества и гибели Великой княгини Елизаветы Федоровны — ран, жажды, голода и смерти в шахте. Тем самым образы святых

соотносятся друг с другом посредством камня. Вместе с тем образ Марии Египетской аллегорически соотносим с бытованием самой часовни, стены которой продолжают жить жизнью каменной породы, а пространство открыто дождю и снегу.

Выявление природных начал — воды и камня отвечает замыслу Затуловской. «Мне хотелось, чтобы здесь соединились четыре стихии: земля (она тут камень), воздух, вода, а через керамику и огонь»[13]. В итоге «стихии» присутствуют в пространстве часовни по-разному: огонь — умозрительно, земля, вода и воздух — в ощущениях зрителя. Лепта воды и земли в создании ансамбля наибольшая, именно они создают вокруг медальонов рамы из снега, наледи, мха, камня и листьев, по-своему не менее богатые, чем цветочные гирлянды вокруг глазурованных терракот школы делла Роббиа. С другой стороны, сводить роль земли и воды в часовне к обрамлению не совсем точно. Скорее, можно говорить о том, что каждая из стихий участвует в создании мозаичного ансамбля с помощью своего набора «тессер». Огонь — медальонами, чьи цвет и форма всегда остаются неизменными, земля — сколами камней, прирастающими лишайниками и пробивающейся травой — «тессерами», медленно меняющимися из года в год, и, наконец, вода — льдом, шапками снега и даже текущими ручьями — самыми изменчивыми «элементами кладки». Эти процессы определяют существование часовни согласно авторской концепции, что позволяет не только видеть ансамбль и как руину, и как сооружение, но и трактовать его одновременно как объект архитектуры и ленд-арта.

(13) Беседа с художницей И. Затуловской от 16 апреля 2017 года.

Список литературы:

1 *Боровский А.Д.* Опыт преображения материала // Ирина Затуловская. Опыты. М., СПб.: Palace editions, 2003. 175 с.

2 *Галеев И.* Ковчег художников // Ирина Затуловская. М.: Третьяковская галерея, 2016. 176 с.

3 *Ковальская Е.Ю.* Великая княгиня Елизавета Федоровна. Документы и материалы. М.: Никея, 2018. 892 с.

4 *Корноухов А.Д.* История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater с параллельными местами. М.: Омофор, 2016. 184 с.

5 *Лихтенфельд Н.Я.* О новом и старом в искусстве Александра Корноухова. Мозаики свода капеллы Redemptoris Mater в Ватиканском дворце // Альманах СФИ. 2016. Вып. 20. С. 106–126.

6 *Нестеров М.В.* О пережитом. 1862–1917. Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006 // URL: https://www.litmir.me/br/?b=204502&p=111 (дата обращения 14.07.2020).

7 *Охоцимский А.Д.* Позолоченные стекла и их иконология. URL: https://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology-goldglasses (дата обращения 14.07.2020).

8 *Серова Г.Ю.* Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты // Искусствознание. 2019. № 4. С. 182–213.

9 *Серова Г.Ю.* Религиозные сюжеты Натальи Гончаровой и их иконографические источники // Третьяковские чтения — 2014. М., 2014. С. 193–203.

10 *Dalton O.M*. The gilded glasses of the catacombs // URL: https://archaeologydataservice.ac.uk/archiveDS/archiveDownload?t=arch-1132-1/dissemination/pdf/058/058_225_253.pdf (дата обращения 15.07.2020).

11 *Merten Kai.* Die Elisabeth-Tsasouna in Kirkkonummi/Finnland. Eine einzigartige Freilicht-Kapelle der finnisch-orthodoxen Kirche, Norderstedt. 2012. 40 p.

12 *Tassos Antonaras*. Early Christian and Byzantine glass vessels: forms and uses. URL: https://www.academia.edu/5609634/EARLY_CHRISTIAN_AND_BYZANTINE_GLASS_VESSELS_FORMS_AND_USES (дата обращения 18.07.2020).

References:

1 Borovskij A.D. Opyt preobrazhenija materiala [Experience of material transformation]. *Irina Zatulovskaja. Opyty* [Irina Zatulovskaya. Experiences]. Moscow, St. Petersburg, Palace editions Publ., 2003. 175 p. (In Russ.)

2 Galeev I. Kovcheg hudozhnikov [Ark of Artists]. *Irina Zatulovskaja*. Moscow, Tretjakovskaja galereja Publ., 2016. 176 p. (In Russ.)

3 Koval'skaya E. YU. *Velikaya knyaginya Elizaveta Fedorovna. Dokumenty i materialy* [Grand Duchess Elizaveta Feodorovna. Documents and materials]. Moscow, Nikeya Publ., 2018. 892 p. (In Russ.)

4 Kornouhov A.D. *Istorija zhizni mozaik kapelly Redemptoris Mater s parallelnymi mestami* [History of life of the mosaics of the Redemptoris Mater chapel with parallel places]. Moscow, Omofor Publ., 2016. 184 p. (In Russ.)

5 Lihtenfel'd N.YA. O novom i starom v iskusstve Aleksandra Kornouhova. Mozaiki svoda kapelly Redemptoris Mater v Vatikanskom dvorce. [About new and old in the art of Alexander Kornoukhov. Mosaics of the vault of the Redemptoris Mater chapel in the Vatican Palace]. *Al'manah SFI*, 2016, no. 20, pp. 106–126. (In Russ.)

6 Nesterov M.V. *O perezhitom. 1862–1917. Vospominaniya* [About the experience. 1862–1917. Memoirs]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2006. Available at: https://www.litmir.me/br/?b=204502&p=111 (accessed 14.07.2020). (In Russ.)

7 Ohocimskij A.D. *Pozolochennye stekla i ih ikonologiya* [Golden glasses and their iconology]. Available at: https://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology-goldglasses (accessed 14.07.2020). (In Russ.)

8 Serova G.YU. Balet "Liturgiya" Natal'i Goncharovoj. Ikonograficheskie istochniki i kul'turnye konteksty [*Liturgy* Ballet by Natalia Goncharova. Iconographic sources and cultural contexts]. *Iskusstvoznanie*, 2019, no. 4, pp. 182–213. (In Russ.)

9 Serova G.YU. Religioznye syuzhety Natal'i Goncharovoj i ih ikonograficheskie istochniki [Religious subjects of Natalia Goncharova and their iconographic sources]. *Tret'yakovskie chteniya — 2014*. Moscow, 2014, pp. 193–203. (In Russ.)

10 Dalton O.M. *The gilded glasses of the catacombs*. Available at: https://archaeologydataservice.ac.uk/archiveDS/archiveDownload?t=arch-1132-1/dissemination/pdf/058/058_225_253.pdf (accessed 15.07.2020).

11 Merten Kai. *Die Elisabeth-Tsasouna in Kirkkonummi/Finnland. Eine einzigartige Freilicht-Kapelle der finnisch-orthodoxen Kirche, Norderstedt*. 2012. 40 p.

12 Tassos Antonaras. *Early Christian and Byzantine glass vessels: forms and uses*. Available at: https://www.academia.edu/5609634/EARLY_CHRISTIAN_AND_BYZANTINE_GLASS_VESSELS_FORMS_AND_USES (accessed 18.07.2020).

УДК 763
ББК 85.103

Серова Галина Юрьевна
Методист отдела научно-просветительской работы, Государственная Третьяковская галерея, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0435-6472
galinaserova@yandex.ru
Ключевые слова: Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Первая мировая война, неопримитивизм, древнерусское искусство, лубок, Апокалипсис.

Серова Галина Юрьевна

Альбом литографий «Мистические образы войны» Наталии Гончаровой. Культурные контексты и иконографические источники

Статья посвящена иконографическим источникам и культурным контекстам альбома литографий «Мистические образы войны» Наталии Гончаровой, созданного в первые месяцы Первой мировой войны. Участие в войне близкого друга и соратника Наталии Гончаровой, лидера авангардных художников начала 1910-х годов Михаила Ларионова обостряет восприятие современных событий. Религиозные живописные композиции Гончаровой периода неопримитивизма 1909–1911 годов являются основой стиля и композиционного решения 14 литографических листов альбома. В статье рассматривается опыт работы художника с литературным текстом книги «Откровение Иоанна Богослова». Иконографическими источниками для литографий послужили произведения древнерусского искусства, открытие которого для широкой публики произошло за год до начала войны, народные и старообрядческие иконы XIX — начала XX века и популярные лубки, открытки, плакаты, созданные осенью 1914 года.

Serova Galina Yu.
Methodologist, Department of Scientific and Educational Work, State Tretyakov Gallery, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0435-6472
galinaserova@yandex.ru\
Keywords: Natalia Goncharova, Michael Larionov, WWI, neoprimitivism, medieval Russian art, lubok, Apocalypse.

Serova Galina Yu.

Album of Lithographs “Mystical Images of War” by Natalia Goncharova. Cultural Contexts and Iconographic Sources

The article is dedicated to the analysis of iconographic sources and cultural contexts of an album of lithographs by Natalia Goncharova “The mystical images of war” created within the first months of the WWI. The fact that Michael Larionov, a close friend and associate of Natalia Goncharova, the leader of vanguard artists of the 1910s, took part in the war exacerbates her perception of those events.

The style and composition of the 14 lithographs in the album are based on religious oil painting compositions of the neoprimitivist period (1909–1911). In this article, we examine the artist’s experience of thinking on the text of the Book of Apocalypse. The lithographs find their iconographic sources in medieval Russian art, which was shown to the public one year before the war. The Old Believers’ and popular icons of the turn of the century, lubok, postcards and posters published in the autumn of 1914 are also among the sources.

Введение. История создания альбома литографий

Известие о начале Первой мировой войны настигло Наталью Гончарову и Михаила Ларионова 30 июля 1914 года на юге Франции. Они отдыхали на острове Олерон после блистательной премьеры оперы «Золотой петушок» в Париже и выставки художников в галерее Поля Гийома, где их творчество представлял французской публике Г. Аполлинер [9, с. 396]. До парижской премьеры прошли с громким успехом две персональные ретроспективные выставки Натальи Гончаровой в Москве и Санкт-Петербурге, выставка ларионовской группировки «Мишень» и «Первая выставка лубков» с участием «новых русских лубков» Гончаровой. В том же году завязались дружественные контакты художников с итальянскими футуристами(1) и Обществом независимых художников во Франции [9, с. 394].

Ларионову и Гончаровой 33 года, они на вершине своей славы в художественном мире России и хорошо известны в Европе. За прошедшее десятилетие творческой деятельности ими сделано множество открытий в новом искусстве, написаны сотни живописных работ, представлен современный формат выставочной деятельности: их выставки сопровождаются художественными акциями, диспутами и манифестами, в эти годы провозглашены все основные идеи и упования нового искусства, освоены и переосмыслены все традиции, на которые новое искусство опирается. Именно об этом времени М.И. Цветаева будет вспоминать в своем эссе о художнице: «Гончарова — это слово тогда звучало победой» [18, с. 17].

1 августа художники, узнав о начале войны с Германией, срочно выехали в Москву в объезд фронта через Швейцарию, Италию, Грецию, Константинополь и Одессу. 6 августа 1914 года Ларионов, будучи лейтенантом запаса, был призван на фронт и догонял свою часть в составе 1-й армии под управлением генерала П.К. Ренненкампфа. Воевал в Восточной Пруссии. Через два месяца в боях на реке Неман был ранен, вернулся в Москву контуженный и три месяца провел в госпитале, после чего был признан негодным к строевой службе [6, с. 245–246].

5 января 1915 года, в день демобилизации Михаила Ларионова, Московская газета сообщила о выходе в свет альбома Наталии Гончаровой с лаконичным названием «Война»(2). Число литографий в альбоме — 14 — отмечает год мировой катастрофы, затронувшей и личную жизнь художницы. В цикле «Война», или «Мистические образы войны», как подписывает художница титульный лист альбома, в полной мере проявились символистские истоки ее предыдущей религиозной живописи, реализовалась волновавшая ее все предыдущие годы тема России на перепутье между Востоком и Западом, тема причастности народному мышлению, народному духу и творчеству. Мощная экспрессивная сила ее образов соединяется в гравюрах с мольбой о небесном заступничестве за живых, идущих на фронт, и за павших на полях войны. Сочетание народной лубочности и авангардной экспрессивной выразительности, графического аскетизма и светоносных всполохов белых пятен из черной глубокой тьмы, единство традиционных образов, мистических и остро современных, реальных, — все это превращает небольшой альбом в одно из важнейших высказываний о начале Первой мировой войны устами русского художника.

Н.А. Гурьянова, сопоставляя два альбома, «Войну» Н. Гончаровой и последовавший за ним альбом О. Розановой с тем же названием, подчеркивает, что «как явления художественной жизни они уникальны и настолько своеобразны, что им трудно найти прямую аналогию не только в русском и западном искусстве этого периода, но и в творчестве создавших их мастеров. Практически в русской графике 1914–1916 годов не было столь заметных, непосредственно вдохновленных войной и ей посвященных произведений, давших столь глубокое, символическое прочтение темы» [1, с. 74–77]. Может быть, единичными

(1) Несмотря на открытую Ларионовым и Гончаровой публичную полемику во время визита Ф.Т. Маринетти в Россию по поводу итальянской колонизации русской культуры, их личная встреча с Маринетти проходит дружественно. Завязывается переписка.

(2) В ГТГ хранятся 2 альбома с литографиями. 1 экземпляр, из собрания А.Н. Бенуа, хранится в ГРМ. 1 альбом хранится в ГЦТМ. Известен экземпляр, принадлежавший А.П. Таирову (РГАЛИ). 1 экземпляр в музее MOMA в Нью-Йорке, 1 альбом в коллекции музея Циммерли (Zimmerli Art Museum at Rutgers, USA), 1 в коллекции Амхерст колледжа (Mead Art Museum of Amherst College, USA). Точное количество отпечатанных экземпляров альбома неизвестно.
В ГРМ также хранятся 14 эскизов к серии «Война», исполненных графитным карандашом.

исключениями были альбом А.Е. Крученых «Вселенская война» 1916 года и книга П. Филонова «Пропевень о проросли мировой» [1, с. 74–77].

Первенство художественного высказывания позволило альбому Гончаровой влиться в поток массовых акций и произведений «для народа» патриотического, религиозного, сатирического, призывного и назидательного характера, заполонивших осенью-зимой 1914 года общественную жизнь всех российских городов. А успехи России на фронте в начале войны способствовали эпическому восприятию реальности в духе мессианских воззрений Владимира Соловьева. Это воспроизведение на языке искусства народной реакции на войну было последним явлением гончаровского неопримитивизма в России. В отличие от всех предыдущих лет Гончарова осуществляет эту «акцию» вне зависимости от новых идей Ларионова, но переживая за него самого как за одного из тех солдат, что идут строем в неизвестность. Ларионовские смеховые солдатские серии прежних лет переиначиваются Гончаровой в эпическое напряженное повествование, в котором она пользуется всем неопримитивистским «инструментарием» — обращается к простонародной и древней иконописи, старообрядческим миниатюрам, лубкам, а также плакатам, афишам, открыткам, популярным художественным произведениям современности и, наконец, к уже сложившейся традиции своей собственной, гончаровской, живописи.

Отдельных исследований, посвященных альбому «Война» совсем немного [1], [20]. Альбом в них рассмотрен исключительно в контексте родственного Гончаровой авангардного искусства или в контексте ее собственного художественного пути. Основная задача данного очерка — увидеть этот авангардный альбом на фоне, условно говоря, его иконографических источников, которые Гончарова даже не искала — они были повсюду: на стенах и стендах, в магазинах, в сиюминутных агитброшюрах, в газетах и журналах, на многочисленных благотворительных вечерах. С начала первой мировой войны по декабрь 1914 года в России вышло около 270 военных лубков, 1500 открыток, 400 брошюр и альбомов и 200 портретов, огромное количество разнообразных плакатов и афиш[(3)].

(3) RaRus's Gallery. Fine Books, Prints, Photographs & Icons. URL: http://www.raruss.ru/avant-garde/2414-goncharovawar.html (дата обращения 10.05.2020).

Недавние открытия древнерусской иконописи, разнообразного старообрядческого и народного церковного искусства также воспринимались в это время в свете катастрофы современности. Не случайно в своей публичной лекции «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи», прочитанной в военные годы, князь Е.Н. Трубецкой приводит никому дотоле неизвестную «цитату» из неназванного «жизнеописателя» святого Сергия Радонежского, по словам которого, преподобный «поставил храм Троицы… дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной раздельностью мира» [16, с. 9–20]. Для Гончаровой лубки, иконы, фрески, с которыми она столь близко знакомилась в пору создания своих религиозных композиций, в военное время играют особую вдохновляющую роль, поддерживают ее патриотические переживания.

Еще одна задача, не менее важная для размышления о творчестве Наталии Гончаровой и, как это ни странно, ни разу не представленная в прежних исследованиях, посвященных альбому, — рассмотреть данный цикл литографий как опыт целостного художественного прочтения текста книги «Откровение Иоанна Богослова». Первая мировая война предельно обостряла апокалиптические предчувствия, страхи и надежды, характерные в целом для культуры начала XX столетия. Гончарова, не пытаясь прямо иллюстрировать библейскую книгу и создавая образы, непосредственно связанные с событиями 1914 года, выстраивает свой альбом в таком соответствии с текстом Апокалипсиса, что каждый современный образ оказывается в то же время образом символическим, мистическим, почему и рождается второе название цикла «Мистические образы войны».

Общая композиция

Альбом литографий создан наподобие живописного полиптиха «Жатва» 1911 года: просмотр листов напоминает созерцание монументального фриза. В нем есть пролог, есть начало, есть высокие протяжные ноты, есть движение, призыв, есть паузы, исполненные тишины — то устрашающей, то молитвенной — есть завершение. Черное и белое в каждом листе сосуществуют в тяжелом борении и постоянно меняют свою

эмоциональную оценочную окраску. Белый цвет в одной гравюре — это сияние российского двуглавого орла, в другой гравюре белый цвет означает нецвет, отсутствие цвета у апокалиптического коня смерти. Черный — мрачный глухой цвет ангела смерти и павших воинов, но он же и глубокий цвет скачущего победителя архистратига Михаила, и цвет монашеских мантий и клобуков богатырей-защитников Пересвета и Осляби. Переливы двух цветов, их взаимоборение, взаимоотталкивание то дробное, то монументальное, то торжественное, то причудливое и стремительное, — все собрано воедино художественной волей автора.

Многие, кто пишут о литографиях альбома «Война», начинают описывать этот цикл с первой гравюры «Георгий Победоносец». Меж тем, несомненно, самый первый образ — пролог всей «оратории» из 14 листов — это небольшой гравированный лист, наклеенный на обложку альбома: Ангел с мечом. Он задает тон всем последующим изображениям. Рубленные сильные штрихи, нимб, образуемый не только очерчивающей его линией, но и изгибом крыльев, сами крылья, мощные, с силой втиснутые в прямоугольный проем листа, сурово сдвинутые брови больших темных глаз и глубокие тени под глазами, треугольные пучки ассистов на одеждах. Жест правой руки — указание на светлый ярко выделяющийся меч в левой руке, в иконописи такой жест означает речь, обращение[(4)]. Уже на обложке начинают звучать слова Апокалипсиса: *«Кто ведет в плен, тот сам пойдет в плен; кто мечом убивает, тому самому надлежит быть убиту мечом. Здесь терпение и вера святых»*. (Отк. 13, 10).

Спокойствие, мощь и грозное предстояние в этом образе сочетаются с экспрессивной напряженностью. Архангел Михаил (а именно он, соименный Михаилу Ларинову, изображался всегда с мечом) предстает на этом прямоугольном листе, как образ Нерушимой стены, столь известный на Руси, или как библейский образ огненного херувима, охраняющего на Востоке Эдемский сад[(5)]. Он же, архистратиг Михаил

(4) На папке альбома, подаренного А.Н. Бенуа, несколько иной рисунок. Ангел держит меч в правой руке. Левая рука с жестом благословения [9 с. 228]. Альбом, подаренный автором А.Н. Бенуа, хранится в ГРМ.

(5) «...И поставил на востоке у сада Эдемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни». (Бытие 3, 24). Особенно это относится к архангелу на обложке из Русского музея.

грозных сил воевода, в самом центре цикла (7 гравюра) расправит крылья и на коне будет созывать своей трубой небесное воинство.

Начало, конец и центр цикла обозначены тремя святыми всадниками на конях, особо почитаемыми в русском народе. Георгий Победоносец, Архангел Михаил и Александр Невский. Гончарова начинает с образа, символически обозначающего древний стольный град Москву, а завершает цикл всадником, само имя которого, Невский, отсылает к современной столице — Санкт-Петербургу. В центре образ того, чье имя так дорого художнице.

14 сюжетов на отдельных листах композиционно выстраиваются в три большие части, внутри которых есть свои пары, взаимодействия, внутренние мизансцены и переклички. Сложное композиционное устроение, симметричное и ассимметричное одновременно, когда сюжетные изображения превращаются в орнаментальные повторы, усвоено художницей в прежние годы интенсивного общения с культурой народного лубка. И сам факт того, что листы можно вынуть из папки, развесить на стене, следовать порядку, обозначенному художницей в нумерации листов и оглавлении, или поменять его, — все это тоже прямые заимствования из лубочной культуры бытования гравированных картинок.

Военная экспозиция

Первая часть, первые пять лубков символически рассказывают о битве на земле. Это экспозиция военных сил. Здесь «Св. Георгий Победоносец» (образ Руси — древней Московии). За ним российский «Белый орел» о двух головах, повергающий ниц черного германского орла и держащий в своем клюве турецкий полумесяц. Далее — торжественный «Английский лев» и «Французский петух». Замыкает эту часть авторская цитата — апокалиптический образ Девы на звере, уже знакомый зрителям в цикле Гончаровой «Жатва». Наталья Гончарова вводит свой цикл литографий в иное измерение, это не столько повествование о военных действиях, сколь осознание совершающегося, как Последнего суда, мистического конца времени и всего мира (Мира и міра, если вспомнить старое написание).

В этой части есть свой явно различимый центр — лист, повернутый горизонтально — лев, который хоть и подписан художницей английским, но был ведь и бельгийским символом, и русским в геральдике многих российских городов (Владимир, Переславль-Залесский, Гороховец, Киржач, Ковров и другие). Тем самым лев — олицетворение всего союза Антанты. В Апокалипсисе же лев из колена Иудина есть символ самого Христа-Победителя: *«И один из старцев сказал мне: не плачь, вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил и может раскрыть сию книгу и снять семь печатей ее»*. (Отк. 5.5). Характерно, что в первоначальном эскизе лев с гривой-короной изображен на фоне моря с кораблями и улыбающимся наподобие гончаровского же льва из полиптиха «Сбор винограда». В итоговом варианте Гончарова дает более обобщенный и более репрезентативный, лаконичный образ.

Гравюры до и после льва сопоставлены во внутренних диалогах друг с другом и с центральным образом. Три гравюры представляют главные державы Антанты: рядом с английским львом символы России и Франции — двуглавый орел и галльский петух. России посвящены два первых листа «Св. Георгий Победоносец» и «Белый орел». Они изображают Георгия Победоносца и белого сияющего двуглавого орла. Святой Георгий и орел побеждают дракона, черного ворона и полумесяц. Гончарова закомпоновывает две гравюры так, что движение копья и плаща Георгия точно соответствуют крыльям и хвосту двуглавой птицы, а поверженные змей и черный орел лежат навзничь симметрично друг другу, задрав кверху когтистые огромные лапы. Наклон одной из голов белого орла и наклон головы Георгия также повторяют друг друга.

Редкое изображение святого Георгия, оборачивающегося назад, чтобы поразить змея, подсмотрено художницей на иконах из собрания И.С. Остроухова, которые были представлены на выставке «Древнерусское искусство» 1913 года. При всей, казалось бы, лубочности ее образов, лаконичность этих гравюр и точно расставленные акценты сближают их больше с древними иконописными произведениями, чем с собственно лубком. Выход изображения на раму (рука с копьем, плащ, хвост коня) — тоже подражание древнерусской живописи. Как и образ льва, всадник на белом коне, столь любимый древнерусской иконописью, — отсылка к апокалипсису: *«Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник… и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить»* (Отк. 6, 1–2). С него начинается суд над миром, и всадником на белом коне суд заканчивается: *«И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует»* (Отк. 19, 11).

Илл. 1. Гончарова Н.С. Св. Георгий Победоносец. Литография. 1914. ГТГ

Илл. 2. Гончарова Н.С. Св. Георгий Победоносец. Литография. 1914. ГТГ

Георгий Победоносец на белом коне один из самых популярных героев и лубков, и плакатов начала войны, точно так же, как и повсеместное в Европе и России изображение грядущих поражений тех или иных стран в виде их национального символа, терзаемого противником[6]. Как писал Георгий Иванов в 1914 г.,

(6) Позже в 1920-е годы Н.С. Гончарова даст вариацию на темы гравюры «Белый орел» в иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане».

С тобою — Бог! На подвиг правый
Ты меч не даром подняла!
И мир глядит на бой неравный,
Моля, чтобы Орел Двуглавый
Сразил тевтонского орла[7].

Два листа, «Французский петух» и «Дева на звере», тоже скомпонованы между собой. Галльский петух, стоящий на жерле пушки, громко возвещает о надвигающейся опасности среди рвущихся снарядов. И действительно, навстречу ему на звере с рогами-полумесяцами, с хвостом-змеей движется обнаженная апокалиптическая блудница.

Галльский петух не входит в эмблему Франции, однако с давних времен он считался аллегорическим названием страны, символически обозначающим бдительность и задор, характерные для французов. Гончарова, работая в Париже, видела галльского петуха всюду, чаще всего на 20-франковых монетах. К тому же только что, накануне войны, состоялась парижская премьера «Золотого петушка» с декорациями художницы. Пушкинский Золотой петушок в сказочной опере должен видеть врага и кричать об опасности. А Михаил Булгаков писал в «Днях Турбиных»: «Галльские петухи в красных штанах, на далеком европейском Западе, заклевали толстых кованых немцев до полусмерти»[8].

«Дева на звере» из полиптиха «Жатва» 1911 года переосмысляется художницей в гравюре на новый лад. В живописном цикле обнаженная изображена с налитой грудью, огромным животом (беременная), отшатывающаяся от пастей багряного зверя, что давало сложные коннотации прочтения апокалиптического образа у Гончаровой (и блудницы на звере, и жены, облеченной в солнце, кричащей от мук рождения и преследуемой красным драконом о множестве голов, причем «Жена, облеченная в солнце» в христианской традиции прочтения апокалипсиса воспринимается как образ Девы — Богоматери). Здесь же, в литографии, обнаженная на звере много определеннее напоминает о вавилонской блуднице. Гончарова настаивает на двуликости антихристова явления, не случайно Н.А Гурьянова подмечает, что лик девы напоминает лики ангелов на других гравюрах альбома [1, с. 74–77]. В протянутой руке девы — чаша, *«наполненная мерзостями и нечистотою блудодейства ее»* (Отк. 17.3–6). Иконографическим образцом русских и европейских лубков подобного типа была, как правило, знаменитая гравюра Дюрера «Вавилонская блудница». Еще один, важнейший для Гончаровой иконографический источник образа жены на звере из древности — в росписях церкви Спаса на Нередице XII века и ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове XVII века [13, с. 298–307].

Этот образ получил в русском старообрядческом лубке еще одну вариацию. Популярным лубочным сюжетом было видение о блудной девице, изображение которой сопровождалось притчей «Страшной и ужасной» о ее страданиях в аду после смерти. По всей видимости, сюжет о блудной девице дал название живописному полотну Гончаровой

(7) Георгий Иванов. Памятник славы. Стихотворения. Петроград: Лукоморье, 1915. С. 77.
(8) М.Ф. Булгаков. Белая гвардия. М. Наука. 2015. С. 61

Илл. 3. Гончарова Н.С. Французский петух. Литография. 1914. ГТГ

Илл. 4. Гончарова Н.С. Дева на звере. Литография. 1914. ГТГ

1911 года, ибо в тексте Апокалипсиса нет слова «дева»[9]. Во времена Первой мировой этот старообрядческий лубок неожиданно получил новую популярность. В виде блудной девицы изображали самого германского императора. Такие лубки назывались «Вильгельм едет в уготованное ему место», или страшного зверя рисовали в виде турецкого султана с немкой верхом на нем, в ее протянутой руке изображался штоф, наподобие изображений апокалиптической блудницы с чашей. Такие лубки назывались «Немка, жена султана, учит его пить вино». Особенно популярны были хромолитографии типографии В.М. Шмигельского, стилизованные под народную гравюру на дереве. Война в народе воспринималась прежде всего как горе, как явление антихриста, персонифицированного в лице Вильгельма II [17, с. 220–225].

О приближении великой вавилонской блудницы — Германской империи кричит французский петух, ей навстречу двигается Георгий Победоносец. Два апокалиптических образа — Всадник на белом коне и Блудница на звере — ключевые в этой части альбома и обрамляют первую часть с двух сторон. В четырех альбомах Гончарова раскрасила собственной рукой по одной, важнейшей на ее взгляд, гравюре. Это были альбомы, предназначавшиеся в подарок коллекционерам А.П. Ланговому, И.И. Трояновскому, И.Э. Грабарю и Александру Бенуа[10]. В альбомах, хранящихся в ГТГ, раскрашены «Георгий победоносец» и «Дева на звере», в альбоме, находящемся ныне в ГРМ, — «Архистратиг Михаил».

Небесные видения

Центральная часть альбома состоит из шести литографий, собранных попарно, и представляет образы религиозных видений небесных сил. Два конных образа, два видения, два сюжета с ангелами, участвующими в боевых сражениях на небе.

(9) И в живописном цикле, и в литографическом название этого образа — авторское, ибо в Апокалипсисе нет «Девы». Все женские образы в Откровении Иоанна Богослова — жены.

(10) Сведения о подарочных альбомах содержатся в воспоминаниях А.П. Лангового «История моего собрания картин и знакомства с художниками». (ОР ГТГ 3.319. С. 20). О местонахождении известных оттисков альбомов см. прим. 2.

Первая пара гравюр показывает стремительное и мощное вступление святых в битву. Монахи-защитники Александр Пересвет и Андрей Ослябя, известные с XV века по текстам «Сказания о Мамаевом побоище» и «Задонщины», согласно преданиям, были учениками Сергия Радонежского. Ничего не известно об их древних иконописных образах, лишь в одной из житийных икон преподобного Сергия Радонежского конца XVII века в изображении Куликовской битвы они в монашеских мантиях на конях начинают бой. Память о них оживает российском обществе в связи с пятисотлетием Куликовской битвы (1380–1880), и позднее они входят в сонм святых, скорее даже не церковного, а патриотического почитания. Их именами называют корабли российского флота в русско-японской войне. В 1914 году В.М. Васнецов пишет свою картину «Единоборство Пересвета с Челубеем».

Гончарова показывает незримое присутствие монахов-защитников в современной битве. Они шествуют со сверкающими булавами на конях, подобно князьям-братьям на знаменитой иконе «Борис и Глеб» из Успенского собора Московского Кремля, расчищенной как раз в 1913–1914 годах. Сияние белого фона вокруг святых на литографии напоминает золотой фон иконы, а черный цвет, пучками лучей исходящий из верхнего угла навстречу конникам, напоминает об иконном приеме показывать благословение с небес.

Колышемая поступью коней Пересвета и Осляби трава на земле превращается в пожарище, языки пламени под ногами огненного Архистратига Михаила на следующей, седьмой по счету, гравюре. Архангел с запечатанной книгой и кадильницей в руках; он трубит, его осеняет радуга, и крылья его широко раскрыты, конь скачет по земле и на небесах. Именно так описано ангельское явление в Апокалипсисе по снятии седьмой печати: *«И вознесся дым фимиама с молитвами святых от руки Ангела пред Бога. И взял Ангел кадильницу, и наполнил ее огнем с жертвенника, и поверг на землю: и произошли голоса, и громы, и молнии, и землетрясение… Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть дерев сгорела, и вся трава зеленая сгорела»* (Отк. 8.3–7). Далее в двенадцатой главе Апокалипсиса называется имя архистратига ангелов: *«И произошла на небе война. Михаил и ангелы его воевали против дракона»* (Отк. 12.7).

В альбоме, подаренном А.Н. Бенуа, седьмая гравюра раскрашена[11]. Красный конь, красное одеяние архангела, красное зарево фона, синие, небесного цвета распахнутые крылья, желтый (равно — золотой) нимб, золотая книга, золотая кадильница и сам архангел. Самый стремительный и мощный образ всего цикла. Лик архангела похож на лик Младенца Христа в следующей литографии «Видение».

Иконографический источник центральной композиции — очень популярный образ «Архистратиг Михаил грозных сил воевода», появившийся в иконописи на рубеже XVI—XVII веков. В XVII веке Архистратига Михаила на красном коне часто писали на стенах храмов. Этот новый иконографический извод с аллюзиями на текст Апокалипсиса получил особенно широкое распространение в XVIII—XIX веках в старообрядческой среде, в связи с острыми переживаниями близкого конца света, последних времен и многочисленными толкованиями Откровения Иоанна Богослова [19, с. 142, 227]. В бытовании он имел охранное значение и считался покровителем ратных людей, часто по низу изображений Архистратига Михаила шла надпись из 9-го псалма: *«Врагу оскудеша оружие… и грады разрушил еси погибе память его с шумом»* [15, с. 164–175]. Гончарова же на своем языке примитивистской экспрессии добивается предельного напряжения в образе, созвучном современной эпохе и ее собственным переживаниям[12].

Следующие восьмой и девятый листы, «Видение» и «Христолюбивое воинство», объединены солдатской темой.

Богоматерь с младенцем является перед современными конными воинами, которые, держа у груди фуражки, как на молебне, предстоят пред небесным неожиданным видением. Некоторые кони как будто всхрапывают и встают на дыбы. Все они расположены очень близко к зрителю, так что рассматривающий литографию как бы оказывается в толпе созерцающих явление. Несомненно, и в этой литографии прочитываются образы Откровения Иоанна Богослова: *«И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце… И родила она младенца мужеского пола, которому надлежит пасти все народы…* (Отк. 12.1–5).

Илл. 5. Гончарова Н.С. Пересвет и Ослябя. Литография. 1914. ГТГ

Илл. 6. Гончарова Н.С. Видение. Литография. 1914. ГТГ

Оригинальность восьмого листа состоит в том, что Наталья Гончарова обозначает в нем реалии 1914 года. Это подтверждают рисованные подготовительные эскизы, хранящиеся ныне в Государственном Русском музее[13]. На одном из них над пейзажем с полем, деревьями и множеством малюсеньких фигурок солдат в небе предстоит огромная фигура Богородицы в полный рост. У нее на руках младенец, он обнимает ее и прижимается к ней щекой к щеке, как на иконах «Умиление». На эскизе с обратной стороны сохранилась запись художницы: *«Фигуру до половины как поясная икона. Повторить много чернее. Фигуру белее,*

(11) Альбом, подаренный автором А.Н. Бенуа, хранится в ГРМ.

(12) Наталия Гончарова часто в своих образах убирает обязательные иконографические элементы. Так, в образе архангела Михаила она не пишет крылья коня и княжеский головной убор. На росписи XVII в. в церкви Николы Надеина в Ярославле крылья коня, как считают специалисты, исчезли в результате поновления XIX в.

(13) Эскизы опубликованы в каталоге выставки «Наталия Гончарова. Годы в России» [20, с. 229–231].

фон много чернее» [20, с. 229–231]. Второй подготовительный рисунок строже, фигура Богоматери поясная, Гончарова выбирает иконографию Одигитрии. В окончательном варианте рук Богоматери совсем не видно, все внимание собрано на благословляющем жесте Христа и на взглядах Богоматери и Младенца, обращенных прямо на зрителя. Событие чуда ближе и экспрессивнее.

Современники хорошо понимали, о чем рассказывает Гончарова. В сентябре 1914 года в церковной и светской печати появилось много сообщений о том, что накануне сражения под городком Августов[14] в ночь с 31 августа на 1 сентября по старому стилю солдаты увидели в небе Богородицу с Младенцем. Следующий день ознаменовался большой победой русской армии, в этом сражении, как сообщалось, не погиб ни один из свидетелей явления. Уже 8 (21) ноября в журнале «Нива» появилось первое иконное изображение явления Богоматери авторства Ивана Ижакевича [10], который в далекие 1880-е годы участвовал в реставрации Кирилловской церкви в Киеве вместе с Врубелем.

В дальнейшем в 1915–1916 годах появилось большое количество плакатов, открыток, журнальных репродукций с изображением Августовской иконы в различных вариациях, которые так или иначе акцентировали апокалиптические мотивы из описаний чудесного видения свидетелями[15]. Гончарова же в своей литографии добивается созвучия образа Богоматери древним поясным иконам, что, кстати, точно соответствует словесным рассказам о событии: «Вокруг головы Божией Матери было яркое сияние. Было ли сияние вокруг всей фигуры Божией Матери, он не помнит, но думает, что было. Изображение Божией Матери было видно до пояса, а остальные части тела ниже пояса были закрыты облаками… Лик у Божией Матери был спокойный, не строгий, а скорее ласковый. Изображение мне казалось похожим на икону Ченстоховской Богоматери» [10, с. 5].

Изображение Богоматери и благословляющего Младенца на гончаровской гравюре ближе всего к Казанской иконе, перед которой был

(14) Город Августов Сувалковской губернии. Варшавско-Ивангородская операция 15.09–26.10.1914.

(15) Например, свидетели видели круг из сияющих звезд, среди которых появился образ Богородицы на небе (Отк. 12, 1).

оглашен императорский манифест 1914 года о вступлении России в войну с Германией. Казанская икона Богоматери с XVII века была особо почитаема на Руси как защитница от вторжения иноземцев. Художница привносит в свой образ остро современный элемент: мафорий Богородицы на гравюре напоминает белую головную косынку сестер милосердия. «Видение» было создано Наталией Гончаровой до формирования общепринятого церковного образа.

Другой лист, девятый по счету, называется «Христолюбивое воинство». До 1917 года сугубая ектения русской православной литургии начиналась с прошения об императоре и его семье, затем шло прошение о «святейшем правительствующем синоде» и всей церкви, и третьим возглашалось прошение о христолюбивом воинстве, почему и русская армия в целом именовалась «Христолюбивым воинством» [4, с. 32–33]. Изображая небесное воинство ангелов над строем идущих в неизвестность солдат, Гончарова дает точную иллюстрацию молитвы, которая звучала в храме на каждом богослужении [3, с. 123].

Лес бесконечного множества штыков винтовок композиционно соответствует множеству острых линий крыльев ангелов, а окружности ангельских нимбов перекликаются с кругами фуражек солдат. Перекрестие портупеи винтовок и патронных сумок на спине художница рисует как перекрестие дьяконского ораря. Но, пожалуй, самое важное в литографии — взгляд зрителя, это взгляд провожающих в спины уходящим. Так войну помнят и знают женщины. Сама Гончарова оставила очень личное воспоминание о проводах новобранцев: «*…по улицам Москвы проходил, не знаю какого года набор, который отправлялся на войну. Плохо развитые на деревенских хлебах, вернее сказать, на черном хлебе и квасе, на картошке и гречневой каше, подростки маршировали огромными шагами, слишком большими для их детских ног, обутых в огромные сапожищи. Ружья в их загорелых тонких, еще хрупких руках тоже казались слишком огромными и тяжелыми… Бедные женихи смерти. Тысячи и тысячи…*» [6, с. 246].

Тема ангелов в небесах продолжается в десятом и одиннадцатом листах, завершающих вторую часть цикла. Литографию «Ангелы и аэропланы» принято описывать как выражение того, что «достижения технического прогресса человечества терпят поражение перед лицом ангельского войска» [1, с. 81]. Меж тем в гравюре Гончаровой выраже-

но удивление, страх и особые упования поколения художницы перед участием человека в небесных битвах.

Известно, что в 1914 году авиация находилась еще на стадии формирования, самолеты существовали чуть более 10 лет, применялись в основном для разведки, полеты считались очень опасными. Бои в воздухе велись в начале войны практически вручную: авиаторы обстреливали друг друга из личных пистолетов и револьверов, сбрасывали на самолеты противника камни, кидали ручные гранаты друг в друга, подлетая близко, распарывали матерчатые обшивки ножами и пилами. Тактика тарана была применена впервые в августе 1914 года русским пилотом Петром Нестеровым, эпизод закончился гибелью обоих пилотов.

Ангелы на литографии Гончаровой — защитники и самих аэропланов, и тех, в чью сторону они летят. Они много-много больше крохотных фигурок пилотов внутри аэропланов, они — жизнь и живая энергия. Сила их крыльев, рук, мягких взглядов останавливает, направляет и предотвращает слишком прямолинейное, слишком механическое движение воздушных машин. Эта разность масштабов на литографии почти плакатного характера, а конструкцию аэропланов Гончарова пишет практически так же, как в своей футуристической картине «Аэроплан над поездом», где она еще в 1913 году дает неожиданный вид с неба на землю, как бы глазами «ангелов» или авиаторов.

Композиция листа складывается из множества геометрических фигур, пересекающихся треугольников, прямоугольников, кругов, овалов, многогранников, объемных фигур, которые зрительно воссоздают механическую самодвигающуюся конструкцию, напоминающую будущие живописные архитектоники Любови Поповой или конструкции Владимира Татлина. Ангелы, их крылья и лики, фигурки пилотов не противоречат этой сложной конструкции, наоборот, включаются в игру ритмов и разнонаправленных движений.

Одиннадцатый лист альбома конкретизирует апокалиптический образ «Ангелы, метающие камни в город» из живописного цикла «Жатва» 1911 года, обращенный прямо к тексту Откровения Иоанна: *«и град, величиною в талант, пал с неба на людей»* (Отк. 16.21). Название литографии, «Град обреченный», стало нарицательным в России, олицетворяя собой ужасы мировой бойни [1, с. 63–88]. Основные художественные источники этой темы — старообрядческие лицевые апокалипсисы и древнерусские фрески XVI—XVII веков, художественный язык которых Гончарова переводит в кубистическую экспрессию начала XX века.

Ангелам, останавливающим аэропланы, Гончарова придает женственные черты ликов, в то время как лики ангелов, метающих камни на город — мужские хара́ктерные с усами и волосами на пробор, моложе или старше, как будто эти ангелы гнева, несущие смерть и разрушение, — сами авиаторы, которые, кстати, в самом начале войны сбрасывали бомбы вручную.

Под ангелами на литографии темный ощетинившийся европейский город. Бомбардировки городов с воздуха положили конец исключительно романтическому восприятию авиации в культуре [2, с. 163–193]. Первым потрясением войны была бомбардировка Антверпена, на которую откликнулся отчаянными стихами А. Блок[16]. Даже страстный авиатор, футурист-поэт Василий Каменский напишет так: *«Господи, / Меня помилуй / И прости. / Я летал / На аэроплане. / Теперь в канаве / Хочу крапивой / Расти. / Аминь»*[17]. *«И тем печальнее, тем горше нам, / Что люди-птицы хуже зверя»,* — строка О. Мандельштама[18] о тех, кто недавно воспринимался романтическими героями, гордыми птицами[19] или сравнивался с пророком Ильей, «первым завоевателем воздушной стихии» [12, с. 8]. Неслучайно плакаты этого времени, изображающие воздушные бои и гибель авиаторов, так напоминают иконы «Видение Иоанна Лествичника» с падающими фигурками тех, кто пытается подняться к небесам.

В сознании же народа, рядовых солдат, еще до первого применения слезоточивого газа в 1915 году, война без видимого врага утрачивала естественный характер [17, с. 220–224]. Картины широкомасштабных артобстрелов и летящих самолетов вызывали чувство смертельного

(16) *Блок А.* Антверпен. 1914 // *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 242.

(17) *Каменский В.* Моя молитва. 1916 // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. С. 253.

(18) *Мандельштам О.* А небо будущим беременно... 1923 // *Мандельштам О.* Собрание сочинений. В двух томах. М.: Художественная литература, 1990. Т. I. С. 147.

(19) «Люди-птицы» — очерк А.И. Куприна о первых летчиках 1917 года. См.: *Куприн А.И.* Изумруд. Повести и рассказы. Л.: Детская литература, 1987. С. 502–514.

ужаса, противник воспринимался как исчадие ада, военные действия текущей войны сравнивались с адом, страшным судом [5, с. 68–72].

Первая и вторая части альбома Гончаровой заканчиваются устрашающими видениями: «Дева на звере» и «Град обреченный». Земля наполнилась мерзостью и нечистотами. Высокие бесконечные небеса навсегда утратили тишину и успокоение неба над Аустерлицем. Обеим гравюрам художница дает возвратное, справа налево, композиционное движение, как мотив надвигающейся опасности.

Образы смерти. Упование на воскресение и победу

Заключительная триада литографий вся обращена к библейским, апокалиптическим образам. «Конь блед», «Братская могила» и «Св. Александр Невский». Это заключительный мощный финал мистической драмы, разыгранной Гончаровой.

«Конь блед» — самый трагический образ в альбоме. Название гравюры отсылает зрителя к церковнославянскому тексту Апокалипсиса. Четвертый всадник, приходящий по снятии четвертой печати. Имя всаднику — смерть: «И ви́дѣхъ, и се́, ко́нь блѣ́дъ, и сѣдя́й на не́мъ, и́мя ему́ сме́рть: и а́дъ идя́ше вслѣ́дъ его́: и дана́ бы́сть ему́ о́бласть на четве́ртѣй ча́сти земли́ уби́ти ору́жіемъ и гла́домъ, и сме́ртію и звѣрьми́ земны́ми» (Отк. 6.8). Черно-белая графика здесь особенно выразительна. Бесплотный, безликий черный всадник с черными крыльями страшит больше, чем скелеты с косой в традиционных иллюстрациях к этому тексту. «Дева на звере» шествовала по полю, на котором тела умирающих превращались в «кубистические» камни под ногами чудовища. Всадник на бледном коне переступает по земле, которая сама превратилась в смерть, иссохлась, даже кости на ней теряют человеческие очертания. Жесткие крылья всадника сродни косе в его правой руке. Солнце и луна сошлись в одно. И только хилый, страшный, бледный образ коня-оборотня с ухмылкой и черной щетиной гривы довлеет над пространством.

В этом листе Гончарова дает оригинальную интерпретацию популярного русского лубка «Что ожидает Германию», который, в свою очередь, есть вариация на тему аллегорической картины немецкого художника Франца фон Штука «Война» 1894 года и гравюр с нее.

Илл. 7. Гончарова Н.С. Конь блед. Литография. 1914. ГТГ

Илл. 8. Что ожидает Германию. Хромолитография. Тип. В.М. Шмигельского. 1914. ГИМ

«Братская могила» — предпоследняя гравюра, ее горизонтальный формат задает паузу в прочтении финала всего цикла. Горизонтальный лист с «Английским львом» в первой части цикла — торжественная остановка, предвестие действа. Горизонтальный лист в конце альбома — последняя пауза, глубокая тишина, в которой зарождается иное, новое звучание.

Тема поля после побоища в XIX веке обрела в русской живописи два своих канонических образа: В.В. Верещагина (Побежденные. Панихида. 1877) и В.М. Васнецова (После побоища Игоря Святославовича с половцами. 1880). И в том, и в другом полотне перед зрителем развертывается скорбное эпическое зрелище. Тот же настрой в подготовительных эскизах для литографии «Братская могила». На первом эскизе посреди поля изображено распятие, огромный крест которого довлеет над бесконечной равниной, покрытой растерзанными телами воинов. На другом — над пав-

шими ангел со скорбным взглядом, скрещенными на груди руками и распростертыми крыльями.

В альбоме Гончаровой это третий образ с землей, усеянной мертвецами. В листах «Дева на звере» и «Конь блед» тела мертвых попираются страшным зверем. В итоговой гравюре, «Братская могила», погибшие лежат как снопы на убранном поле. Одинаковая штриховка на телах и земле уравнивает их, а портупеи, ремни да сабли смотрятся будто перевязи-перевясла заботливо обвязанных пучков срезанных колосьев. Современные фуражки на головах воинов соседствуют с древними шлемами. Черные вороны из русских песен и былин слетаются на страшную жатву. Над могилой, как и над всей землей, парит огромный ангел. Лик ангела напоминает лики Богоматери и Младенца в гравюре «Видение», а его одеяния растворяются в белизне неба (белый — цвет облачений на отпевании). Огромные раскрытые крылья покрывают все верхнее пространство листа. Руки подняты в жесте моления, Оранта, как в мозаиках древних храмов, только кисти рук горизонтальны, будто они продолжают крылья и поднимают павших с земли. Лежащие здесь — не мертвые, но усопшие-спящие, а некоторые с открытыми глазами. Ближе всего этой гравюре очень известный текст тридцать седьмой главы пророка Иезекииля о поле с костями мертвых, который звучит на богослужениях в преддверии Пасхи: «*…от четырех ветров приди, дух, и дохни на этих убитых, и они оживут. И я изрек пророчество, как Он повелел мне, и вошел в них дух, и они ожили, и стали на ноги свои — весьма, весьма великое полчище… открою гробы ваши и выведу вас, народ Мой, из гробов ваших, и вложу в вас дух Мой, и оживете, и помещу вас на земле вашей…*» (Иез. 37. 1–14). Во всех иллюстрированных Библиях этот текст всегда сопровождался изображением. На текст пророка Иезекииля опиралась теория Николая Федорова о грядущем телесном воскресении мертвых.

Образ молящегося ангела с распростертыми крыльями и поднятыми руками близок изображениям архангела Михаила на народных иконах «Чудо о Флоре и Лавре», столь знакомым Гончаровой, покуда она работала над своим лубком «Св. мученики Фрол и Лавр». В этом, очень оригинальном, образе «Братская могила» темы войны, ужаса и разрушения меняются на тему скорбного молчания и надежды на восстание от смерти. «*Быть может — умру, / Наверно воскресну!*» — строки Тихона Чурилина, книгу стихов которого иллюстрировала Наталия Гончарова в 1913 году.

Композиции последнего листа, «Св. Александр Невский», построена по принципу возвратного движения, так же, как и конец каждой части альбома. На подготовительном эскизе конь шел слева направо. Литография отличается от предварительного рисунка лишь направлением движения и более выверенной строгостью фигуры самого героя. Это изменение движения придает всему циклу законченность. Начало альбома положено образом Георгия Победоносца, символом Москвы, древней столицы. Он движется вперед. Конец обозначается символом новой столицы, образом Александра Невского, который возвращается с победой.

Последний лист монументальный, немного грузный, в нем есть репрезентативность почти официального характера, что отвечало лубкам и народным иконам XVIII—XIX века. Лубок «Св. Александр Невский» был в коллекции Михаила Ларинова [11, с. 20]. В начале войны печаталось множество плакатов с парадным изображением святого на коне. На плечах традиционная в изображениях этого святого в XVIII—XIX веках императорская мантия. Княжеский головной убор напоминает царскую корону[20]. Так же, подобно Александру Невскому, торжественно и чинно изображались на конях русские генералы в литографиях времен Первой мировой войны, стилизованных под старинные лубки.

Видение всадника на белом коне — Спасителя и защитника, победоносно вступающего в святой град, есть последний образ Откровения Иоанна Богослова (Отк. 19.11–21). В образе последнего всадника запечатлено явление духовных сил, новое явление силы. Он именуется — Царь царей и Господь господствующих. Обетованием грядущего спасения заканчивается альбом Гончаровой.

(20) На древних иконах и шитых пеленах (XV–XVI века) Александр Невский по большей части изображался в монашеском одеянии — схиме.

Заключение

Литографический цикл «Мистические образы войны» завершает период неопримитивизма в творчестве Наталии Гончаровой. Открытый самым широким влияниям экспрессионизм религиозных композиций 1910–1911 годов осознан художницей как собственный почерк, стиль, которому соответствует определенный набор исходных образцов, переиначенных уже найденным и выверенным приемом. Древнее, традиционное в искусстве переосмысляется через низовое, народное, близкое по времени или даже одномоментное, как открытки и плакаты. Личные сюжеты в таком «народном» прочтении становятся всеобщими, а всенародная судьба и мировая история остро переживаются сквозь собственную тревогу за близкого человека. Работа с иконными образцами и раньше подразумевала символистскую составляющую творчества Гончаровой [7, с. 363–372], здесь в альбоме «Мистические образы войны» эта составляющая проявилась с особой силой.

Новое в этом цикле, несвойственное ранее Гончаровой, — особая внимательность художника к литературному тексту, умение внести подтексты, многосюжетность, вариативность прочтения как всей серии литографий, так и каждой в отдельности. В данном случае этим текстом является Апокалипсис, который, согласно одной из основных заповедей неопримитивистов, «отрицательное отношение к восхвалению индивидуальности», прочитан максимально дистанцированно от личностного его восприятия; поэтому выбранные для литографий сюжеты и стиль их исполнения точно отражают народную реакцию на войну, апокалиптические, мистические настроения и упования 1914 года. И в то же время военная тема, интерпретированная сквозь народные переживания и образы, дала возможность сугубо личного, очень эмоционального, художественно-религиозного высказывания Наталии Гончаровой, что и составляет уникальность альбома литографий «Война» среди произведений авангарда этого периода.

Список литературы:

1 *Гурьянова Н.А.* Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств 12. М.: Советский художник, 1989. С. 63–88.

2 *Желтова Е.Л.* Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX века // Труды «Русской антропологической школы»: Вып. 4 (часть 2). М.: РГГУ, 2007. С. 163–193.

3 *Епископ Виссарион (Нечаев В.П.).* Священная царица добродетелей. Толкование церковных молитв. Репр. изд. М.: Изд-во им. святителя Игнатия Ставропольского, 2000. 224 с.

4 *Ильин И.А.* О Христолюбивом Воинстве // Часовой (La Sentinelle). 1939. № 232–233. С. 32–33.

5 *Култышев П.Г.* Религиозно-мистические установки в сознании рядовых солдат русской армии в годы Первой мировой войны // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2009. № 5 (153). С. 68–73.

6 *Луканова А.Г.* Наталия Гончарова. М.: Искусство XXI век, 2017. 536 с.

7 *Луканова А.Г.* Символистские тенденции в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой // Искусствознание. Вып. 1. М., 2001. С. 156–166.

8 Наталия Гончарова. Годы в России. СПб.: Palace Edition, 2002. 342 с.

9 Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2013. 440 с.

10 Нива. 1914. № 45.

11 1-я выставка лубков, 19–24 февраля. Каталог. М, 1913. 31 с.

12 *Радецкий И.М.* К небесам // Заря авиации. 1916. № 1. 48 с.

13 *Серова Г.Ю.* Религиозные композиции Наталии Гончаровой и их иконографические источники // Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность. М.: РГГУ, 2017. С. 298–307.

14 *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках. М.: Тип. товарищества И.Д. Сытина, 1916. 44 с.

15 *Тынчина П.А.* Древнейшие изображения Архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2012. № 133. С. 164–172.

16 *Ходзинский П.В.* К вопросу об источнике цитаты из «жизнеописателя» прп. Сергия Радонежского в лекции князя Е.Н. Трубецкого «Умозрение в красках» // Вестник ПСТГУ I. Богословие. Философия. 6 (56). М.: Образовательное частное учреждение высшего образования «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет», 2014. С. 9–20.

17 *Холодов В.А.* Первая мировая война в восприятии русских солдат // Среднерусский вестник общественных наук. (1). М.: РАНХиГС, 2014. С. 220–225.

18 *Цветаева М.И.* Наталья Гончарова. Жизнь и творчество // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. М.: Галарт, 1995. С. 3–47.

19 *Шалина И.А.* Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV — начала XX века. М.: Тетру, 2004. 255 с.

20 *Штриммер Н.М.* Мистические образы войны как произведение символизма // Наталия Гончарова. Годы в России. СПб.: Palace Edition, 2002. С. 229–231.

References:

1 Gur'janova N.A. Voennye graficheskie cikly N. Goncharovoj i O. Rozanovoj [Military graphic cycles by N. Goncharova and O. Rozanova]. *Panorama iskusstv*, no. 12. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1989. pp. 63–88. (In Russ.)

2 Zheltova E.L. Kul'turnye mify vokrug aviacii v Rossii v pervoj treti XX veka [Cultural myths around aviation in Russia in the first third of the 20th century]. *Trudy "Russkoj antropologicheskoj shkoly"* [Proceedings of the Russian anthropological school]. Issue 4 (part 2). Moscow, RGGU Publ., 2007, pp. 163–193. (In Russ.)

3 Episkop Vissarion (Nechaev V.P.). *Svjashhennaja carica dobrodetelej. Tolkovanie cerkovnyh molitv* [Holy Queen of the virtues. The interpretation of the Church prayers]. Moscow, Izd-vo im. svjatitelja Ignatija Stavropol'skogo Publ., 2000. 224 p. (In Russ.)

4 Il'in I.A. O Hristoljubivom Voinstve [Christ-loving host]. *Chasovoj* [La Sentinelle], 1939, no. 232–233, pp. 32–33. (In Russ.)

5 Kultyshev P.G. Religiozno-misticheskie ustanovki v soznanii rjadovyh soldat russkoj armii v gody Pervoj mirovoj vojny [Religious and mystical attitudes in the minds of ordinary soldiers of the Russian army during the First world war]. *Izvestija vysshih uchebnyh zavedenij. Severo-Kavkazskij region. Obshhestvennye nauki* [News of higher educational institutions. North Caucasus region. Social sciences], 2009, no. 5 (153), pp. 68–73. (In Russ.)

6 Lukanova A.G. *Natalija Goncharova*. Moscow, Iskusstvo XXI vek Publ., 2017. 536 p. (In Russ.)

7 Lukanova A.G. Simvolistskie tendencii v tvorchestve M. Larionova i N. Goncharovoj [Symbolist tendencies in the works of M. Larionov and N. Goncharova]. *Iskusstvoznanie*, 2001, no. 1, pp. 156–166. (In Russ.)

8 *Natalija Goncharova. Gody v Rossii* [Natalia Goncharova. Years in Russia]. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 2002. 342 p. (In Russ.)

9 *Natalija Goncharova. Mezhdu Vostokom i Zapadom* [Natalia Goncharova. Between East and West]. Moscow, Gos. Tret'jakovskaja galereja Publ., 2013. 440 p. (In Russ.)

10 *Niva*, 1914, no. 45. (In Russ.)

11 *1-ja vystavka lubkov, 19–24 fevralja* [The first exhibition of lubok, February 19–24]. Catalogue. Moscow, 1913. 31 p. (In Russ.)

12 Radeckij I.M. K nebesam [To Heaven]. *Zarja aviacii*, no. 1, 1916. 48 p. (In Russ.)

13 Serova G.Ju. Religioznye kompozicii Natalii Goncharovoj i ih ikonograficheskie istochniki [Religious compositions of Natalia Goncharova and their iconographic sources]. *Biblejskie i liturgicheskie temy i obrazy v iskusstve Vostoka i Zapada: dialog kul'tur, tradicija i sovremennost'* [Biblical and liturgical themes and images in the art of East and West: dialogue of cultures, tradition and modernity]. Moscow, RGGU Publ., 2017, pp. 298–307. (In Russ.)

14 Trubeckoj E.N. *Umozrenie v kraskah* [Speculation in Colours]. Moscow, Tip. tovarishhestva I.D. Sytina Publ., 1916. 44 p. (In Russ.)

15 Tynchina P.A. Drevnejshie izobrazhenija Arhangela Mihaila groznyh sil voevody [The oldest images of the Archangel Michael of the terrible forces of the voivode]. *Izvestija RGPU im. A.I. Gercena. Obshhestvennye i gumanitarnye nauki*, 2012, no. 133, pp. 164–172. (In Russ.)

16 Hodzinskij P.V. K voprosu ob istochnike citaty iz «zhizneopisatelja» prp. Sergija Radonezhskogo v lekcii knjazja E.N. Trubeckogo «Umozrenie v kraskah» [To the question of the source of the quotation from the "life-Write" of St. Sergius of Radonezh in the lecture of Prince E.N. Trubetskoy "Speculation in Colours"]. *Vestnik PSTGU I. Bogoslovie. Filosofija*, 2014, no. 6(56), pp. 9–20. (In Russ.)

17 Holodov V.A. Pervaja mirovaja vojna v vosprijatii russkih soldat [The first world war in the perception of Russian soldiers]. *Srednerusskij vestnik obshhestvennyh nauk*, 2014, no. 1, pp. 220–225. (In Russ.)

18 Cvetaeva M.I. Natal'ja Goncharova. Zhizn' i tvorchestvo [Natalia Goncharova. Life and creativity]. *Natal'ja Goncharova. Mihail Larionov. Vospominanija sovremennikov* [Natalia Goncharova. Mikhail Larionov. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Galart Publ., 1995, pp. 3–47. (In Russ.)

19 Shalina I.A. *Ikony iz chastnyh sobranij. Russkaja ikonopis' XIV — nachala XX veka* [Icons from private collections. Russian iconography of the 14th —early 20th century]. Moscow, Tetru Publ., 2004. 255 p. (In Russ.)

20 Shtrimmer N.M. Misticheskie obrazy vojny kak proizvedenie simvolizma [Mystical images of war as a work of symbolism]. *Natalija Goncharova. Gody v Rossii* [Natalia Goncharova. Years in Russia]. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 2002. Pp. 229–231. (In Russ.)

УДК 745/749 / 78.03
ББК 85.12 / 85.11 / 85.3

Собакина Ольга Валерьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
olas2005@mail.ru
Ключевые слова: Станислав Виткевич, культура Подгалья, польское национальное искусство, гуральский фольклор, Кароль Шимановский, «Харнаси», закопаньский стиль, вилла «Под елями».

Собакина Ольга Валерьевна

Закопаньский стиль в польском искусстве первой половины XX века: введение в проблематику

Предметом публикации является характерная примета польской культуры XX века — так называемый закопаньский стиль, представлены основной круг явлений, относящихся к нему, и этапы его становления. Идея создания стиля принадлежала художнику Станиславу Виткевичу, который увидел в культуре Подгалья (его историческое название — Скалистые Татры) сохранившиеся рудименты «прапольской» культуры, на основе которых могло возродиться современное польское искусство. Будучи художником и писателем, Виткевич создал вокруг этого явления своего рода миф государственного ранга: на основе бытовой культуры горцев (гуралей, отсюда другое название этого явления — гуральское искусство) он предлагал возродить современную национальную польскую культуру, что представляется определенным парадоксом. Основные выводы представлены следующими позициями: художественный импульс закопаньского искусства заключался в будоражащих воображение фольклорных образцах, дававших бесконечные возможности для разнообразных интерпретаций. Последователи Виткевича практически сразу же привнесли в этот стиль свои дополнения, значительно упрощающие его изначальное мифическое и философское наполнение. В целом эстетика закопаньского стиля была развита художниками и литераторами круга Молодой Польши уже в начале XX века. В период междувоенного двадцатилетия художественные деятели находились под влиянием экспрессионизма, формизма и футуризма, однако прежде всего они были движимы идеей создания современного национального искусства. В это время наиболее яркое выражение стиль нашел в композиторском творчестве. Неофольклорное направление, убедительно представленное в Польше «новым национальным стилем» Кароля Шимановского, также стало наиболее перспективным для развития творчества молодых композиторов вплоть до 1950-х годов.

Sobakina Olga V.
Doctor of Arts (Dr. Hab), Leading Researcher, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
olas2005@mail.ru
Keywords: Stanisław Witkiewicz, the culture of Podhale, the Polish national art, the Goralies folklore, Karol Szymanowski, “Harnasie”, the “Zakopiański” style (the Zakopane style), villa “Pod Jedlami”.

Sobakina Olga V.

The “Zakopiański” Style in the Polish Art of the First Half of the Twentieth Century: Introduction to the Subject

The subjects of the study are the dominant feature of twentieth-century Polish culture: the «Zakopiański» style, the main range of phenomena related to it and the stages of its formation. The idea of creating the style belonged to Stanisław Witkiewicz, who saw in the culture of Podhale (its historical name is the Rocky Tatras) and in the Goralies folklore the preserved rudiments of the pra-Polish culture, on the basis of which modern art could be revived. Being an artist and writer, Witkiewicz created a kind of myth of a state rank around this phenomenon: on the basis of the Podhale art, he proposed to revive the modern national Polish culture, which seems to be a certain paradox. The imaginative folklore patterns gave endless possibilities for various interpretations. The followers of Witkiewicz brought their additions to this style, greatly simplifying its original mythical and philosophical content. The aesthetics of the Zakopiański style was developed by writers and artists of the Young Poland circle at the beginning of the 20th century. During the interwar period, artists were influenced by expressionism, formism and futurism, however, they were primarily motivated by the idea of creating modern Polish national art. In that time this style found its most vivid expression in composer’s works. The neo-folklore direction, convincingly represented in Poland by the “new national style” of Karol Szymanowski, became the most promising for the development of the works of young composers until the 1950s.

Небольшая территория польско-словацкого пограничья, издавна называемая Подгальем, и его административный центр Закопане признаны одним из красивейших мест Европы (его более точное историческое наименование — Скалистые Татры). Пристальный интерес к быту этого региона, отличающегося первозданной и величественной красотой природы, возник еще в 70-е годы XIX века, и уже к концу столетия здесь сформировалось весьма активное местное художественное сообщество. И это не случайно — фольклор польских горцев (гуралей) привлекал своеобразием не только прикладного искусства и архитектуры, но и необычным колоритом музыкальных форм. То, что формирование стиля пришлось на годы расцвета искусства Молодой Польши, безусловно закономерно: интерес к древним национальным культурам стал одной из ярких примет эпохи модерна. В изучении региона особая роль принадлежала варшавскому доктору Титусу Халубиньскому, посвятившему исследованию природы, фауны и быта Подгалья несколько десятилетий. Благодаря его разносторонней деятельности Закопане получило признание в качестве курорта; кроме того, помимо исполнения своего профессионального долга, он пропагандировал и организовывал прогулки по горным маршрутам в сопровождении проводников, принимал участие в организации Школы резьбы по дереву (Szkoła snycerska), преобразованной в дальнейшем в Школу деревянного промысла, финансировал проект и строительство костела в Крупувках — разносторонность его интересов поистине поразительна. Одним из его наиболее значимых достижений стала организация Татранского общества (Towarzystwo Tatrzańskie), призванного сохранять и поддерживать культуру региона.

Постепенно Закопане становилось «Польскими Афинами» и «Польским Пьемонтом» (эти определения польская элита ввела в обиход в отношении знаковых для своей культуры мест еще в конце XVIII века), здесь обсуждались идеи обретения Польшей независимости и выдвигались предположения о ее загадочном праславянском прошлом[1]. Этот высокий статус признанного художественного центра Закопане удерживало до Второй мировой войны. Художественная

(1) Подчеркнем, что до Первой мировой войны Малопольша (и Закопане как ее самая южная часть) входила в Австро-Венгрию в качестве Галиции, столицей был Львов.

Илл. 1. Доктор Т. Халубиньский (сидит в центре) с гуралями-проводниками в Закопане (www.jacekptak.nazwa.pl)

интеллигенция и политическая элита приезжала сюда и зимой, и летом — кататься на лыжах и гулять в сопровождении проводников по горным тропам. Побывать здесь считалось не только престижным, но попросту необходимым для любого уважающего себя польского творца. Литераторы и художники объединились в общество «Подгальское искусство» (Sztuka Podhalańska) и ассоциацию «Килим» (Kilim). Именно в такой последовательности, наряду с развивающимися общественными организациями, спортивными мероприятиями и научными исследованиями Закопане постепенно становилось художественным центром Польши [2, s. 9].

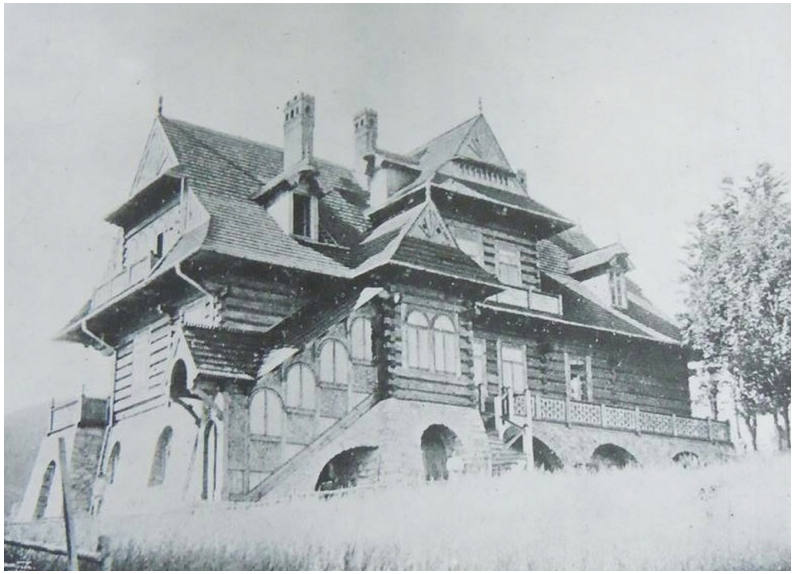
Идея создания нового национального польского стиля принадлежала крупнейшему польскому художественному деятелю Станиславу Виткевичу (1851–1915) — художнику, писателю и критику, который впервые приехал сюда на лечение только в 1886 году. Закопане поразило его воображение настолько сильно, что Виткевич стал пропагандировать гуральскую культуру как польскую «праславянскую», на основе которой, в соответствии с эстетическими веяниями того

времени, могло и должно было возрождаться современное национальное искусство. Это «творческое заблуждение», выражавшее актуальные для того времени тенденции к открытию древнейших пластов культуры, способных дать новые импульсы и одновременно будоражащих воображение, оказалось наиболее продуктивным именно в отношении польского искусства первой половины XX века, когда спонтанно возникший стиль определил магистральное направление формирования «современного национального искусства» (именно так формулировали свои цели польские художники, литераторы и музыканты). С присущей ему страстностью и увлеченностью Виткевич активно включился в освоение нового для себя национального искусства [5]. Найдя в гуральском творчестве (прежде всего, в деревянном зодчестве) польскую архаику, Виткевич привнес ее в типичные мотивы и формы искусства эпохи Сецессии, выразив свое видение новой архитектуры в проектах домов, построенных по его эскизам в Закопане. Наиболее знаменитыми из них стали вилла «Колиба» (Koliba, 1892–1893, ul. Kościeliska, 18) — первый дом, построенный Виткевичем для своей семьи, и «Дом под елями», построенный для Яна Гвальберта Павликовского и по праву признанный одним из шедевров закопаньского стиля (Dom «Pod Jedlami», также Willa pod Jedlami, 1896–1897, ul. Droga na Koziniec, 1); интригующее название на гуральском диалекте напоминает о том, что с западной стороны дома стояли три живописные ели, к счастью, вместо них рядом уже выросли новые.

Оба дома были построены исключительно по эскизам Виткевича, в возведении «Колибы», наиболее простого из всех проектов Виткевича, участвовали известные резчики по дереву Мачей Гонщеница, Климка Бахледа, Сташек Бобак и Яшек Стахонь, в создании «Дома под елями», осуществленном всего лишь за девять месяцев со всей внутренней обстановкой, принимали участие прославленные мастера региона — Ян Оброхта и Войчех Ройя. В течение пяти лет, разделяющих эти два проекта, также были постоены виллы «Пепита» (Pepita, 1894), «Окша» (Oksza, 1896), «Зофьювка» (Zofiówka, 1896). Так или иначе, эти виллы сохранились, обросшая довоенными пристройками «Колиба» представляет ныне музейную экспозицию, посвященную творчеству отца и сына Виткевичей, внешние детали «Дома под елями», включая

Илл. 2. Закопане. Вилла «Шлимак» на улице Крупувки, 77 (1901). Фото автора

Илл. 3. Вилла «Колиба», первоначальный облик. Фото начала XX века



Илл. 4. «Дом под елями», вид с северной стороны. Рисунок из книги С. Эльяш-Радзиковского «Закопаньский стиль». Краков, 1901

все внутреннее убранство, были отреставрированы или же обновлены в последнее десятилетие, контрастируя с потемневшим от времени брусом. Первоначальный облик дома можно представить, глядя на современные образцы «вилл» в закопаньском стиле — сверкающих янтарным блеском лакированного дерева на фоне зелено-голубых тонов окружающих пейзажей. «Дом под елями» практически с момента своего возведения стал местом встреч знаменитых гостей — здесь бывали Хенрик Сенкевич, Стефан Жеромский, Ян Каспрович, Казимеж Тетмайер, Кароль Шимановский, Корнель Макушиньский — этот список можно было бы продолжать очень долго. В настоящее время здесь разрешено проводить некоторые культурные мероприятия, дом по-прежнему является частным владением.

Интерес к Закопане и Татрам возник задолго до Виткевича — но только он смог придать им значение, которое не смог повторить ни один другой европейский горный курорт. Будучи художником и писателем, Виткевич создал вокруг этого явления своего рода миф государственного ранга: именно на основе татранского искусства,

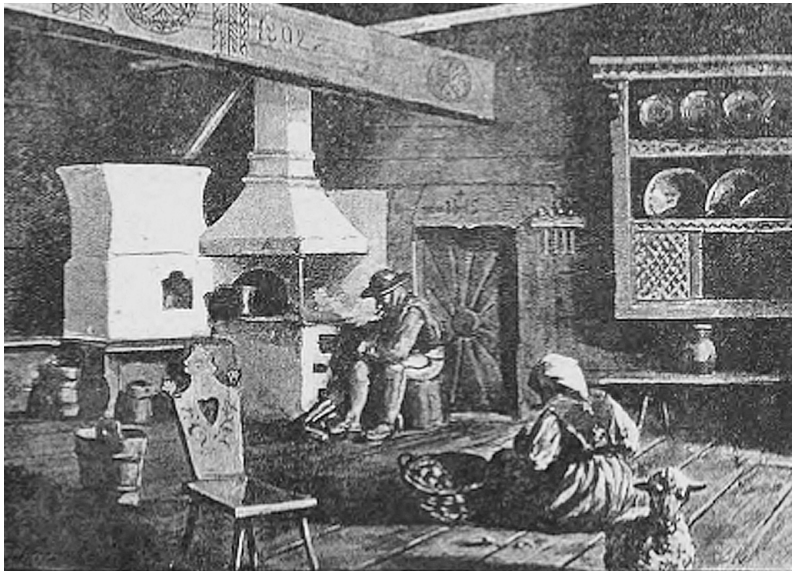
созданного горцами пограничного словацко-польского региона (Орава — Подгалье), весьма далекого от исконно польского фольклора, он предлагал возродить современную национальную культуру. Объяснение этого парадокса можно найти в его убежденности в том, что в гуральском быте и творчестве он увидел праславянское начало, выраженное в визуальной «броскости», «сказочной» наивности, суровой простоте, которое могло дать новый импульс в той ситуации, когда все традиционно польское с его жанровыми и стилистическими атрибутами (мазурками, полонезами, колендами, сарматскими портретами и пр.) стало обыденным. Свои впечатления Виткевич без промедления выразил в иллюстрированных им изданиях «Закопаньский стиль» [6], [7]. Следующий том «На перевале. Впечатления и зарисовки из Татр», опубликованный уже в Варшаве в 1891 году, оказался впечатляющим: 123 авторских гравюры (в технике ксилографии), посвященные быту, природе, культуре и, конечно же, самим гуралям, занимали более половины издания [8]. Любопытно, что у истоков стиля, в результате определившего значительный пласт польской культуры всего XX века и впоследствии броско именуемого «закопаньщина», лежит всего лишь краткая реплика о сущности гуральского искусства из письма Виткевича к сестре: «Легенда — это сокровище и сила, часто намного превосходящая и историю, и реальность» [3, s. 149].

Как отмечает Барбара Тондос в своей монографии «Закопаньский стиль и закопаньщина», последователи Виткевича практически сразу же привнесли в этот стиль свои «дополнения», значительно упрощающие его изначальное мифическое и философское наполнение. При этом стиль стал ассоциироваться с общенациональным польским стилем в силу его «архаичности» (а точнее — его псевдоархаичности), образуя своеобразный феномен «мифа вокруг мифа» [4]. Иссследовательница считает, что термином «закопаньский стиль» уместно пользоваться только в отношении творчества самого Виткевича и произведений, созданных его ближайшими соратниками в период рубежа веков. Она же считает, что в качестве более точного термина можно было бы пользоваться определением «виткевический», а в отношении всего последующего творчества, выражающего идеи Виткевича, использовать термин «закопаньщина» («zakopiańszczyzna») впервые промелькнувший в начале XX века в изданиях краковского *«Архитектора»*. Однако это мнение достаточно спорно, прежде всего

потому, что разные виды искусства ассимилировали идеи этого стиля на протяжении нескольких десятилетий: ярким примером является факт, что в польской музыке первые образцы в эстетике именно «закопаньского стиля» были написаны лишь в начале 1920-х годов Каролем Шимановским, ситуация в литературе также выглядит не столь однозначно.

Художественные особенности закопаньского стиля не раз подвергались сомнению, поскольку это искусство, особенно при его своеобразной «артистической» деформации, отличалось нарочитой простотой и демонстративностью, лубочной красочностью предметов обихода и лапидарной выразительностью скупых архитектурных деталей. Однако они оставляли широкий простор для творчества на их основе — именно поэтому оно оказалось таким жизнеспособным. Нужно подчеркнуть, что основной смысл этого искусства заключался в содержании, которое скрывалось за внешней простотой. Виткевич увидел в гуральском искусстве возможность возвращения к вечным гуманистическим ценностям, которые выражают архаичная народная культура и природа, в которой она сформировалась. В стиле он стремился выразить прежде всего дух народного творчества, придавая ему черты сказочности, которой пропитана вся атмосфера Закопане, которое, по мнению всего окружения Виткевича было неким городом-садом. Безусловно, виды этого привольно раскинувшегося в горных долинах небольшого города со столь самобытным обликом вызывали и вызывают по сей день сильный эмоциональный отклик, проникающий на долгие годы в сердце всех, кто затем продолжал более подробно знакомиться с местным фольклором — музыкой, легендами, а не только предметами прикладного искусства.

Сам Виткевич, будучи по образованию в первую очередь художником, никогда, помимо проектов усадеб, не разрабатывал никаких эталонов этого стиля, специфический художественный импульс которого заключался в будоражащих воображение фольклорных образцах, дававших бесконечные возможности для разнообразных интерпретаций в контексте мифологичности многих образцов искусства модерна рубежа веков, а затем в контексте остроты искусства междувоенного авангарда, конструктивистских мотивов середины века или же китчевых жестов последних десятилетий ушедшего века. Эталоном артистической интерпретации Виткевичем прикладного



Илл. 5. Гуральская изба. Рисунок из книги С. Виткевича «На перевале» [8, s. 19]

Илл. 6. Вилла «Колиба», потолочная балка. Фото автора

Илл. 7. «Дом под елями», столовая и гостиная. Фото: http://www.szlakstyluzakopianskiego.pl/index.php/obiekty/47-38-dom-pod-jedlami

искусства стали его знаменитые усадьбы, подсказывающие всем, увлекшимся этим стилем, пути к воплощению своих эмоций и эстетических идей. Обладая разнообразными талантами, прекрасно чувствуя специфику мельчайших деталей гуральского декора, Виткевич сознательно имитировал в своих проектах все характерные приметы национального быта. Иллюстрацией прекрасно может послужить страница из упомянутого издания «На перевале» (среди многих других): идентичный интерьер в домах, выполненный по рисункам Виткевича, приведен на фото выше. Только в некоторых орнаментах и деталях он позволял себе трактовать гуральские мотивы в духе искусства Сецессии — и это, как нам представляется, предмет для обсуждения в другой публикации. Здесь уместно подчеркнуть только то, что путь для воплощения своей идеи возрождения национального искусства он видел прежде всего в максимально точном воссоздании древних пластов фольклора, требующем полного погружения в него, — и только затем уже его художественной интерепретации.

Как уже упоминалось выше, значительную роль в формировании нового стиля сыграло прикладное искусство (а не только деревянное зодчество), получившее новые возможности благодаря организации в Закопане Школы резьбы по дереву. История возникновения и развития школы достаточно увлекательна. В 1874 году недавно организованное Татраньское общество озадачилось тем, как улучшить быт бедного гуральского населения и дать ему возможность заработка — в уставе общества одной из целей значилась «поддержка промыслов горцев». Ради этого и была создана школа, аналоги которой ее руководители нашли в деятельности промысловых мастерских в Тироле и Швейцарии. Министерство отказалось финансово поддержать это начинание, и Татранское общество за свои деньги командировало в Краков Мачея Мардулу, столяра-самоучку, который на протяжении полугода совершенствовал свои навыки под руководством знаменитого резчика по дереву и скульптора Франциска Виткевича, отца Станислава Виткевича. Именно Мардула, получив в Кракове также и опыт преподавания, стал первым педагогом в истории Школы резьбы по дереву, которая открылась 10 июля 1876 года. Спустя два года школа была реорганизована в Императорскую школу деревянного промысла под юрисдикцией австрийских властей, а пост директора занял чех по происхождению Францишек Неужил — прекрасный организатор,

получивший художественное и педагогическое образование в Вене. Основным направлением обучения стало производство предметов быта на основе стилизации народных образцов, а также имитации так называемых исторических стилей (в первую очередь неороманских и неоготических, поскольку мастера в частности выполняли заказы для костелов). Воодушевленный деятельностью Виткевича, после 1886 года Неужил значительно расширил круг мотивов для стилизации гуральского прикладного творчества, используя традиционные для Польской Сецессии растительные и готические орнаменты. Образовательная программа была насыщенной и включала следующие дисциплины: 1. Религия. 2. Элементарные правила рисования. 3. Рисунок с натуры. 4. Геометрия и геометрические орнаменты. 5. Искусство перспективы и растушевки. 6. Изучение архитектурных основ. 7. Художественный рисунок. 8. Каллиграфия. 9. Технология. 10. Основы металлургии (для резчиков и скульпторов). 11. Польский язык и основы корреспонденции. 12. Производственные расчеты, бухгалтерия. 13. Немецкий язык (необязательный). 14. Основы строительства (для слесарей). 16. Геодезия… и это далеко не полный список предметов на 1891/1892 учебный год!

Несмотря на переход школы под австрийскую юрисдикцию, Татранское общество продолжало поддерживать школу заказами и проводить политику, направленную на развитие подгальской культуры, ставя задачей сохранение и возрождение национальной польской культуры в противовес имперским тенденциям. Пропагандирование деятельности школы обществом привело к признанию ее заслуг не только жителями Закопане, но и художественными деятелями других областей. Уже спустя два года после открытия уникальность этого заведения получила высокую оценку за рубежом, так, известный бургомистр Брюсселя Карл Булс вспоминал: «Чтобы обеспечить гуральское население, в Закопане была организована столярная мастерская. У нас была благоприятная возможность узнать об этом заведении, в котором мы побывали по случаю открытия выставки работ молодых студентов. Хотя и прошло всего лишь два года после основания школы, достигнутые результаты уже заслуживают внимания; рисунки были сделаны с большой чистотой и старательностью. Однако мы опасаемся, чтобы выбор моделей не исказил оригинальность искусства, которое может быть присуще гуралям. В качестве

отправной точки следует принять простое искусство, которое горцы демонстрируют в украшениях своих бытовых предметов, инструментов, одежды; разрабатывая таким образом элементы, можно создать декоративный стиль, который будет иметь особую ценность благодаря своей оригинальности» [1, s. 35–36].

С 1896 года пять лет директором школы был Эдгар Ковач, архитектор, впоследствие ректор Львовской политехники, получивший образование во Львове и Цюрихе (у Готфрида Земпера). Этот период выделяется острой полемикой между руководством школы и Виткевичем, обвинявшим иностранцев в продвижении чуждых для польского Подгалья образцов искусства горцев других регионов Европы, прежде всего Тироля и Баварии. Ответом Ковача на закопаньский стиль Виткевича стала авторская статья об орнаментах польских горцев «Закопаньские образцы» (перевод «Способ закопанский» неправильный, точнее выражают смысл названия на немецком и французском: Die Art Zakopane и Maniere de Zakopane), выпущенная в форме специального портфолио с рисунками (Kováts, E. Sposób zakopiański. Wiedeń—Lwów: Gubrynowicz & Schmidt, 1899). Эти образцы, отражавшие актуальное направление преподавания, деформировавшего исконное гуральское прикладное творчество, вызвали бурное возмущение Виткевича и его товарищей. И это неудивительно, архитектор, живописец, теоретик искусства, венгр по происхождению, Ковач выразил в этом собрании собственную концепцию нового галицийкого стиля. И только Станислав Барабаш, оказавшийся единственным польским по происхождению директором Школы, стал пропагандистом закопаньского стиля. За двадцать лет его руководства Школа получила заслуженное признание. Сторонником художественной педагогики, которая полностью реформировала школу, оказался следующий директор — Кароль Стрыеньский. Он заменил старый преподавательский состав и начал экспериментировать, как настоящий художник. В польской прессе подчеркивалось, что именно благодаря ему в 1925 году работы мастеров школы получили награды Международной выставки декоративного искусства в Париже за ксилографию, скульптуру, а также за методику обучения.

В целом эстетика закопаньского стиля была развита литераторами и художниками круга Молодой Польши уже в начале XX века. У истоков нового национального стиля во главе с Виткевичем стояли

скульпторы Войчех Бжега, Ян Нальборчик, художник и философ Леон Хвистек, художник и историк Подгалья Валерий Элиаш-Радзиковский. Отметим, что в настоящее время немногочисленными польскими специалистами по закопаньскому стилю признан тот факт, что лидирующая роль в утверждении нового стиля принадлежит не только Виткевичу: Войчех Бжега — резчик по дереву, мебельщик и литератор — стал реальным сотворцом закопаньского стиля, а ныне — не менее значимой его «иконой». До публикации его материалов «Жизнь добросердечного гураля» в 1969 году Бжегу вспоминали только как автора работ в области прикладного искусства (мебели и деревянных скульптур). Однако с 1970-х годов отношение к его деятельности изменилось: каждый исследователь, обращающийся к гуральской культуре, уже не может игнорировать его достижения. Несомненно, сотрудничество со Станиславом Виткевичем оказало значительное влияние на формирование его творческого кредо, которое выражено в его работах и передает подлинный дух и сущность этого стиля.

В суверенной Польше в период междувоенного двадцатилетия закопаньский стиль, наиболее ярко выражавший идеи нового национального искусства, имел не только яркую концепцию, но и оригинальные достижения, внеся значительный вклад в польский авангард в творчестве Виткацы, художника и философа Леона Хвистека, художников Войчеха Вайса и Рафала Мальчевского. Именно по возвращении из России после окончания войны в Польшу в 1918 году Виткацы (сын Станислава Виткевича, Станислав Игнацы Виткевич, 1885–1939) пишет все свои философские труды, более 30 пьес, несколько десятков картин маслом, более 3000 портретов, пять романов, интенсивно работает как фотограф-экспериментатор, художник-оформитель, режиссер. Его творчество стало не только явлением, связанным с национальными традициями, но и феноменом, сформировавшимся под воздействием передовых, прогрессивных идей западноевропейской культуры. В области прикладного творчества стиль продолжал развиваться в деятельности скульпторов и графиков, что инициировалось прежде всего руководителем Школы деревянных промыслов Каролем Стрыеньским. Здесь выделяются работы Леона Вычулковского, Яна Рембовского, Станислава Галки, Яна Шостака, а также резчиков Константы Лашчки, Станислава Собчака, Яна Шчепковского; особо стоит упомянуть работы Зофьи Стрыеньской. Все упомянутые выше

закопаньские институты и общества продолжали свою деятельность в ситуации, когда влияние авангардных тенденций (включая экспрессионизм, формализм и футуризм) объединялось всеобъемлющей идеей создания современного польского национального искусства [2, s. 11].

В литературе, традиционно занимающей важнейшее место в польской культуре, этот стиль нашел выражение в произведениях Казимежа Пшервы Тетмайера, Владислава Оркана, Тадеуша Мичиньского. На специфическую эстетику младопольского татранского искусства, в котором закопаньский стиль изначально сформировался, влияние оказал именно Тетмайер. Благодаря ему направление литературы, вдохновленное Татрами, было признано соответствующим великой общенациональной миссии. Восхищаясь красотой гор, простотой и открытостью гуралей, он сознательно стремился к имитации фольклорных образцов, в том числе прославляющих деяния знаменитого персонажа гуральского эпоса — Яносика. Показательно, что его тексты, воспроизводившие особенности гуральского наречия, стали очень быстро восприниматься самими гуралями так, как будто они были написаны еще их прадедами. Характерно также, что его описания природы в стихотворениях часто связаны и с импрессионистской техникой — переносными по смыслу варажениями, использованием звуковой колористики многочисленных и весьма специфичных польских согласных, свободными рифмами. Наиболее значимыми его опусами в отношении закопаньской культуры являются написанные в 1903–1910 годах на гуральском диалекте народные легенды «На Скалистом Подгалье», описывающие жизнь татранских горцев и признанные наиболее удачным произведением Тетмайера. В 1912 году он продолжил развивать это направление и издал две исторические повести «Легенды Татр» о крестьянских восстаниях и войнах середины XVII века. С именем Тетмайера также связана деятельность другого талантливого представителя подгальского региона — Владислава Оркана, с конца XIX века сотрудничавшего с краковскими журналами *Życie* и *Krytyka*. Туманные описания, использованные Виткевичем и его последователями в начале XX века и выражавшие устремления писателя к мифотворчеству, позднее подверглись изменениям, вызванным волной снобизма в отношении закопаньского стиля. Терминологические изменения вносились в тексты довольно свободно и самими горцами, и людьми, интересующимися региональными проблемами.

Эти искажения нашли выражение в довольно специфичном языке, перешедшем в журналистику и популярную литературу, в которой исконные понятия были перепутаны, а синонимичная трактовка выражений с различным содержанием получила непростительно широкое распространение.

В отличие от литературы, живописи и архитектуры, в музыке первым примером закопаньского стиля стал вокальный цикл Кароля Шимановского *«Слопевне»*, op. 46-bis, созданный только в 1921 году. Идея возрождения национального стиля на почве нетронутого цивилизацией гуральского искусства стала для Шимановского великолепным творческим импульсом. Она привела его к изучению нового музыкального материала, а в результате — к полной смене стилевых предпочтений. В течение нескольких лет, живя в Закопане, Шимановский последовательно изучал и записывал фольклорные образцы, наиболее ярко представленные в музицировании т.н. гуральских капелл.

Доминантой творческих поисков композитора в этот период стало стремление к большей демократичности искусства, проявившееся в обращении к неординарному фольклору и в переосмыслении средств композиторской техники. Яркое и разнообразное преломление народной традиции очевидно во всех сочинениях последнего периода творчества, написанных с 1921 по 1937 год. Следуя Виткевичу, Шимановский считал фольклор «сверхисторическим» явлением, наиболее непосредственным выражением духовных свойств нации. Гуральский фольклор он оценивал со своих эстетических позиций создания современной национальной польской музыки; ориентируясь на достижения Бартока и Стравинского, композитор наиболее последовательно — среди многих польских творцов — воплотил идеи Виткевича, непосредственно изучая фольклор в Закопане с 1921 по 1927 год. Подгальскому фольклору, его особенностям, значению и необходимости его сохранения посвящены четыре публикации композитора («О гуральской музыке» (1924), «Проблема „народности“ в современной музыке (в связи со статьей Белы Бартока „У истоков народной музыки“)» (1925), предисловие к «Музыке Подгалья» Станислава Мерчиньского (1930) и опубликованная в 1947 году статья без названия, начинающаяся словами «Хоть и неспешно, но все же неумолимо увядает гуральская музыка»). Все это свидетельствует

Илл. 8. «Прогулка». Рисунок из книги С. Виткевича «На перевале» [8, s. 127]

о значении, придаваемом композитором освоению художественных средств гуральского фольклора, используя которые он кардинально преобразовал свой стиль.

Обращение к самым разнообразным фольклорным формам заметно во всех сочинениях, созданных до 1937 года: кантате *Veni Creator* op. 57, двух фрагментах *Литании деве Марии* op. 59, *Четвертой симфонии (Концертной)* op. 60, *Втором скрипичном концерте* op. 61, *Двух мазурках* op. 62. Яркое преломление народной традиции выявляется в вокальном цикле *«Слопевне»*, фортепианных мазурках, балете *«Харнаси»*, кантате *Stabat Mater*. В последних двух произведениях композитор воссоздает элементы народных обычаев, обрядов и легенд Подгалья, значительно расширяя формы использования фольклора, обогащая его цитированием и стилизацией. Кантата *Stabat Mater* стала одной из вершин творчества Шимановского. Она задумывалась как «Крестьянский реквием», в котором культовый жанр должен был соединиться с народными истоками. Однако первоначальный замысел был воплощен в иной форме. Шимановский написал кантату на текст средневековой секвенции, переведенной на

Илл. 9. Афиша премьеры балета «Харнаси» в Париже (1936). Художник: З. Черманьский (Z.Czermański). Фото: Я. Маковский (J. Makowski)

польский язык. Влияние народного обряда проявилось в концепции и образном строе кантаты, а гуральский фольклор определил музыкальную стилистику. Балет *«Харнаси»* (*«Разбойники»*) стал в польской музыке совершенно экстраординарным памятником гуральской культуре. Его репрезентативное назначение (пропаганда польского искусства за рубежом) выразилось в наиболее полном выражении гуральских традиций не только в музыке, но и в сюжете (ритуал гуральской свадьбы, украшенный острой интригой, почерпнутой из легенд), хореографии и сценографии. Этот балет воплощает символику жизни, проявленную в свадебном обряде. Ритуал гуральской свадьбы, почерпнутый из народных легенд и актуальных народных образцов, Шимановский смог воплотить современными и совершенными композиторскими средствами, подняв польское искусство на уровень мирового признания.

Необходимо отметить, что после парижской постановки адекватного сценического воплощения балет так и не нашел, став типичным примером «закопяньщины» в постановках второй половины XX века. Таким образом, опусы Шимановского выразили не только художественные и музыкальные тенденции своего времени, но и убедительно воплотили «новый национальный стиль» в польской музыке. Выступления Шимановского, в которых он ярко представлял положение польской музыки и показывал перспективы ее развития, пользовались вниманием общественности. Для польских композиторов, вступивших на творческую стезю в 1930-е годы, Шимановский был тем ориентиром, с которым они соотносили собственные возможности и устремления. Однако, помимо увлечения многими достижениями Шимановского, музыканты этого поколения признавали, что получение творческой независимости означало отказ от проблематики и стилей, которые доминировали в польской культуре в начале века. Молодые композиторы стремились к созданию художественных ценностей, связанных с европейскими достижениями своего времени. Несмотря на это, неофольклорное направление, убедительно представленное в Польше «новым национальным стилем» Шимановского, стало наиболее перспективным для развития творчества молодых композиторов, в числе которых прежде всего Станислав Вехович, Ян Маклякевич, Михал Кондрацкий, Роман Палестер и Артур Малявский. В произведениях различных композиторов этого десятилетия элементы гуральского фольклора присутствуют в явной или опосредованной форме. Особенно интересны в этом контексте произведения Малявского (балет-пантомима *«Вершины»* с участием оркестра, солистов и хора, 1950) и *Первая симфония* (*Sinfonia Rustica*) Анджея Пануфника (1948).

Список литературы:

1. *Buls K.* Z Tatr // Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego. T. VIII. Kraków, 1883. S. 30–39.
2. *Jabłońska T.* Spór o Styl zakopiański, w: Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków, 1997. 479 s.
3. Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów. W opracowaniu Marii Olszanieckiej i Anny Micińskiej. Część I: Listy o “stylu zakopiańskim” 1892–1912 wokół Stanisława Witkiewicza. Wstęp, komentarze, opracowanie Michał Jagiełło. Redaktor Roman Hennel. Obwolutę projektował Władysław Targosz, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979. 750 s.
4. *Tondos B.* Styl zakopiański i zakopiańszczyzna / Red. Dobromira Lenczowska. Projekt okładki Luiza Pindral. Wrocław—Warszawa—Kraków: Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004. 223 s.
5. Stanisław Witkiewicz o sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych. Wrocław, 1972. 147 s.
6. *Witkiewicz S.* Styl Zakopiański 1886. Zeszyt I: Pokój jadalny. Lwów: Wydawnictwo H. Altenberga, 1904. 16 s. XXV tabl.
7. *Witkiewicz S.* Styl Zakopiański 1886. Zeszyt II: Ciesielstwo. Lwów: Wydawnictwo H. Altenberga, 1911. 16 s. XXI tabl.
8. *Witkiewicz S.* Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr. Ozdobione 123 drzeworytami w tekście. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1891. 254 s.

References:

1. Buls K. Z Tatr. *Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego*. T. VIII. Kraków, 1883. S. 30–39.
2. Jabłońska T. Spór o Styl zakopiański, w: Między Giewontem a Parnasem. *Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie. Kraków, 1997. 479 s.
3. *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*. W opracowaniu Marii Olszanieckiej i Anny Micińskiej. Część I: Listy o “stylu zakopiańskim” 1892–1912 wokół Stanisława Witkiewicza. Wstęp, komentarze, opracowanie Michał Jagiełło. Redaktor Roman Hennel. Obwolutę projektował Władysław Targosz, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979. 750 s.
4. Tondos B. *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*. Red. Dobromira Lenczowska. Projekt okładki Luiza Pindral. Wrocław—Warszawa—Kraków, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004. 223 s.
5. *Stanisław Witkiewicz o sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych*. Wrocław, 1972. 147 s.
6. Witkiewicz S. *Styl Zakopiański 1886*. Zeszyt I: Pokój jadalny. Lwów, Wydawnictwo H. Altenberga, 1904. 16 s. XXV tabl.
7. Witkiewicz S. *Styl Zakopiański 1886*. Zeszyt II: Ciesielstwo. Lwów, Wydawnictwo H. Altenberga, 1911. 16 s. XXI tabl.
8. Witkiewicz S. *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*. Ozdobione 123 drzeworytami w tekście. Warszawa, Nakład Gebethnera i Wolffa, 1891. 254 s.

УДК 730 / 7.035 / 7.04
ББК 85.133(2)

Баева Ольга Владимировна
Кандидат исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Москва
ORCID ID: 0000–0002–0808–9842
olabaeva@mail.ru
Ключевые слова: монументальное искусство, памятники Нахичевани-на-Дону, монументальная скульптура, памятники российским императорам.

Баева Ольга Владимировна

Памятники российским императорам в Нахичевани-на-Дону в контексте монументальной пластики второй половины XIX века

В статье рассматривается история создания памятника Екатерине II и Александровской колонны, возведенных в конце XIX века в Нахичевани-на-Дону — центре армянской колонии Нижнего Дона. Автор показывает, что их возведение было частью общегосударственной политики коммеморации, и анализирует их художественный облик, выявляет особенности в ряду им подобных монументов, появившихся в Российской империи во второй половине XIX века. Памятники Екатерине II в значительном количестве возводились на южных территориях страны. Их объединяет то, что над этими монументами работали известные скульпторы своего времени, и оценка проектов проводилась через конкурсы Императорской Академией художеств, зачастую при непосредственном участии императора. Образцом для большинства этих монументов стала скульптурная композиция М.О. Микешина, изображавшая Екатерину и деятелей ее эпохи. Некоторые произведения почти точно повторяли статую императрицы и представляли собой упрощенный вариант композиции, созданной Микешиным. Отмечается, что увеличение количества памятников, возводившихся в разных губерниях и городах, неизбежно приводило к упрощению творческого процесса, уводя их создание из сферы духовной в сферу материальную, что являлось свидетельством наличия негативных тенденций в данной отрасли русской монументальной пластики. Вместе с тем подчеркивается значительная архитектурно-художественная роль, которую играли памятники, проектируемые известными скульпторами.

Baeva Olga V.
PhD in Historical Sciences, Docent, Senior Researcher, Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — the branch of the CNIIP of the Ministry of Construction of Russia, Moscow
ORCID ID: 0000–0002–0808–9842
olabaeva@mail.ru
Keywords: monumental art, monuments of Nakhichevan-on-Don, monumental sculpture, monuments to Russian emperors.

Baeva Olga V.

The Monuments to Russian Emperors in Nakhichevan-on-Don in the Context of the Monumental Plastic Art of the Second Half of the 19th Century

The article discusses the history of creation of Ekaterina's monument and Alexander's column. They have been erected at the end of the 19th century in Nakhichevan-on-Don. This city was a center of Armenian colony of Don. The author shows that their construction was a part of public policy. She analyzes their artistic appearance, identifies features. The article indicates that a lot of monuments of Ekaterina II were erected in the South of the country. The common feature of these monuments is that they have been erected by the projects of famous sculptors. Evaluation of these projects was carried out through competitions by The Imperial Academy of Arts. Sometimes the Emperor participated at grading. M.O. Mikeshin's sculpture composition was an example for the majority of the sculptors. Some works almost exactly repeated Mikeshin's work. It is noted that an increase in the number of monuments erected at different cities and provinces inevitably led to a simplification of the creative process. At the same time, the author emphasizes the significant architectural and artistic role played by monuments designed by famous sculptors.

Исследование выполнено в рамках Плана фундаментальных научных исследований РААСН и Минстроя России на 2020 г.

Облик многих российских городов уже с середины XIX века начинает обогащаться и усложнятся за счет возведения памятников общественным и государственным деятелям, которые устанавливались как в парках и скверах, так и на главных площадях и улицах. Этим обусловливались различные градостроительные роли этих памятников, но идеологические и духовные функции при этом оставались схожими и зависели от того, какой именно исторической личности или событию посвящался монумент. Они определяли и отражали духовные и мировоззренческие ориентиры эпохи историзма в Российской империи, выдвинувшей своих героев, символизировавших определенные события и/или служивших проводниками официальной идеологии.

Наибольшее количество памятников возводилось российским императорам, а среди них лидерство принадлежало Екатерине II, Александру II и Александру III [10, с. 11]. Статуи создавались известными скульпторами и художниками при непосредственном внимании членов императорского дома, что привело к складыванию во второй половине XIX века определенной типологии, иконографии и стилистики произведений монументальной скульптуры, тесно связанной с госзаказом. Определился круг творческих лиц, являвшихся преимущественными исполнителями этого заказа при непременном участии Императорской Академии художеств и правящей элиты [8].

Увеличение количества заказов, поступавших из разных губерний и городов, неизбежно приводило к упрощению творческого процесса, переводя создание памятников из сферы духовной в сферу чисто производственную, что являлось свидетельством наличия негативных тенденций в данной отрасли русской монументальной пластики. Исследователи отмечают, что имели место случаи использования станковых произведений известных скульпторов для монументов или зачастую реализация проектов и отливка скульптуры выполнялась людьми, далекими от творческого замысла автора, без его непосредственного участия [7, с. 29]. Вместе с тем значительное количество скульптурных произведений по-прежнему выполнялось известными мастерами, которые получали эти заказы только через победу в конкурсе.

Несмотря на данное обстоятельство, отмеченным произведениям монументальной скульптуры середины и второй половины XIX века в искусствоведческой литературе уделялось незначительное внимание. Исключением, конечно, являются некоторые монументы или скульптурные композиции, имеющие важное общественное и художественное значение: памятники «Тысячелетие России» (М. Микешин), Екатерине II в Санкт-Петербурге (М. Микешин), Александру III в Санкт-Петербурге (П. Трубецкой) и некоторые другие. Как уже отмечалось, авторами немалой части остальных произведений являются те же знаменитые мастера, например М.А. Чижов, М.О. Микешин, А.М. Опекушин, М.М. Антакольский и другие, но эти памятники лишь иногда упоминаются искусствоведами [12]. Вместе с тем сегодня очевиден такой интерес исследователей к мемориальной политике Российской империи, когда в фокусе обществоведческого изучения оказываются общественно-политические и идеологические составляющие этого явления. Такой аспект данной проблематики поднимался в трудах представителей исторической, политологической, социологической и др. наук, и в последнее время круг подобных работ значительно расширился. О.В. Калугина отмечает, что причины невнимания именно искусствоведов к произведениям целого ряда известных скульпторов кроются в том, что зачастую произведения этих мастеров не выходили за рамки устоявшейся традиции классицизма и академизма, а на их фоне уже обозначились новые тенденции пластики Серебряного века, скульпторы которого хоть и не имели такого количества заказов и государственной поддержки, но стояли у истоков новых направлений скульптуры [7, с. 28].

Необходимо отметить, что настоящее исследование не претендует на полное восполнение указанного историографического пробела. Целью статьи является прежде всего изучение локального проявления коммеморации. Мы сосредоточим внимание на памятниках императорам, возведенных в Нахичевани-на-Дону, и рассмотрим их в контексте истории русской монументальной скульптурной пластики, репрезентирующей императорскую власть и направленной на формирование идентичности подданых многонациональной Российской империи.

Важным механизмом формирования идентичности в России XIX века становится коммеморация, значительной составляющей которой была установка скульптурных изваяний императоров. Они возводились на различных основаниях: по принципу пребывания царствовавшей особы в данном городе, в благодарность за реформы или основание города и т.д. Но могли сооружаться и без видимых причин, отражая тем самым нарастающие тенденции государственного и общественного заказа [10, с. 12].

Особенно много памятников Екатерине II появилось на юге страны, на территориях, присоединенных и активно заселявшихся в годы ее правления. Возведенные в Симферополе, Севастополе, Екатеринодаре, Одессе и других городах памятники объединяет то, что над этими монументами работали известные скульпторы своего времени, оценка проектов проводилась через конкурсы Императорской Академией художеств, зачастую при непосредственном участии Александра III или Николая II. Образцом для большинства этих монументов стала скульптурная композиция М.О. Микешина, изображавшая Екатерину и деятелей ее эпохи (1873, Санкт-Петербург). Некоторые произведения почти точно повторяли статую императрицы и представляли собой упрощенный вариант композиции, созданной Микешиным.

Памятник Екатерине II в Нахичевани-на-Дону, бесспорно, следует рассматривать в ряду подобных изваяний императрицы. Открыт он был в 1894 году на одной из центральных площадей города, переименованной позже в Екатерининскую. Появление скульптурного изображения именно Екатерины в этом городе не является случайным, поскольку Нахичеван был основан в годы ее правления. В 1779 году она подписала указ о даровании армянам, выведенным из Крыма, земель рядом с русской крепостью Дмитрия Ростовского (совр. Ростов-на-Дону). На отведенной обширной территории они создали крупнейшую в Российской империи армянскую колонию, административным центром которой стал Нахичеван (с 1838 года Нахичевань-на-Дону, с 1928 года вошел в состав Ростова-на-Дону). Таким образом, описываемый город был населен армянами, а его основание стало результатом переселенческой политики, активно проводимой Екатериной II.

Интересен тот факт, что нахичеванцами обсуждался вопрос об установке в городе памятника другому историческому лицу, сыгравшему не менее значительную роль в судьбе переселяемых армян и основании города. Иосиф Аргутинский-Долгорукий являлся известным общественным и церковным деятелем, архиепископом Армянской Апостольской церкви в России, в конце жизни он был избран католикосом всех армян. Именно к нему обратились вышедшие из Крыма армяне с просьбой ходатайствовать перед императрицей о выделении им земель для поселения в Российской империи. Благодаря его покровительству вскоре был издан императорский указ, и сам Иосиф приехал освятить закладку города, распорядиться об основании церквей и собора. В дальнейшем он продолжал заботиться о судьбе нахичеванцев, разработал устав для армянского духовного суда.

Накануне празднования 100-летнего юбилея основания города в местной печати стали появляться заметки о том, что необходимо позаботиться о возведении памятника Иосифу. Например, в газете «Донская пчела» было написано, что памятник «сделается лучшим национальным украшением» города, «особенно если он будет сооружен со знанием дела… А так как в России находится много художников, знающих вполне свое дело, то… придание известного вида памятнику, который бы вместе со своею изящностью соединял также в значительной степени армянский оттенок, не представит… больших трудностей…» [5, с. 2]. Примечательно, что композиция памятника, коротко описанная автором заметки, была своего рода калькой с монументов, получивших распространение в империи во второй половине XIX века. Предполагалось, что скульптура Иосифа Аргутинского должна быть дополнена барельефом с изображением эпизодов из жизни первых переселенцев и самого архиепископа, «наиболее приближающимися к истине». Собственно, к этому в представлении автора и сводился «армянский оттенок».

Позже в той же газете автор сетовал, что задача основания памятника до сих пор не решена, «несмотря на всю его громадную важность в интересах национальной задачи для будущего армянского поколения… вследствие оппозиции некоторых нахичеванских граждан с рутинным взглядом на жизнь» [6, с. 1–2]. Неизвестно, кто именно обвинялся в рутинных взглядах, но победила точка зрения, очевидно, высказываемая городской администрацией, выступавшей за сооружение памятника Екатерине II. О причинах такого выбора

можно делать только предположения, поскольку документы, фиксирующие аргументы сторон, обнаружить не удалось.

Стоит отметить, что Нахичевань не была исключительным примером обращения к памяти императрицы в иноверческих и инославных поселениях. Самым близким историческим примером может служить памятник, возведенный в Екатериненштадте — центре немецких поселений на Волге, которые также были основаны в результате переселенческой политики Екатерины II. Однако образные решения этих памятников имеют значительные различия. Возведенное за несколько десятилетий до нахичеванского и за десятилетие до появления проекта М.О. Микешина, скульптурное изображение Екатерины в Екатериненштадте, автором которого был П.К. Клодт, реалистично и правдоподобно, хоть и не без некоторой идеализации, запечатлело женщину, сидящую на троне. Она не имеет каких-либо атрибутов императорской власти, и единственной повествовательной деталью выступает свиток в ее руке. Автору удалось передать человечность Екатерины, не лишив ее при этом величественности, которой пронизан весь образ, не прибегая к нарочитой парадности, словно показывая, что это качество естественно присущее правителю, именно оно выделяет ее из окружения других людей.

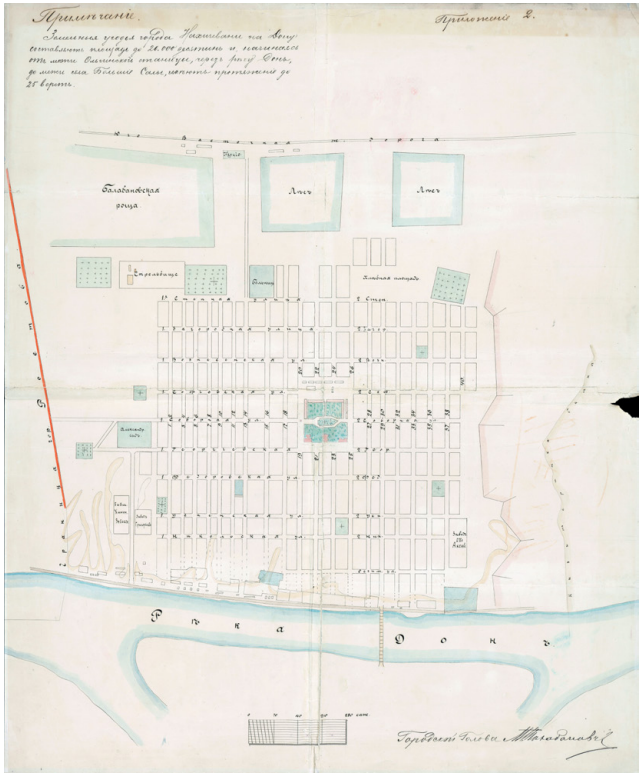
Возведение памятника Екатерине в Нахичевани пришлось на более поздний период, когда в монументальной пластике утвердился другой образ императрицы. В этом смысле нахичеванская статуя стоит в одном ряду с памятниками Симферополя, Одессы и других городов, хотя и не имеет скульптурной группы, изображающей государственных деятелей. Здесь скульптура представляет царственную особу, стоящую в торжественной позе, которую подчеркивают и складки парадной одежды с мантией, и указывающая рука.

Конкурс на проект памятника Екатерине II для города Нахичевани-на-Дону был объявлен в 1890 году через Санкт-Петербургское общество архитекторов. Деньги на его сооружение собирались с пожертвований всех армян России, из городской казны Нахичевани на него было выделено 5 тысяч рублей. К условиям конкурса городские власти приложили выкопировку из городского плана [4, лл. 18–26]. Сам план был создан в период правления Екатерины и представлял город прямоугольной формы, разделенный на кварталы прямыми

Илл. 1. Памятник Екатерине II. Нахичевань-на-Дону. Фотография начала XX века. Источник: https://pastvu.com

улицами, пересекающимися под прямым углом. В центре города помещалась большая прямоугольная площадь, которая со временем была разделена на пять площадей: четыре располагались по периметру прямоугольника, а пятая — в центре. Самой парадной стала Гостиная площадь, ориентированная на западе в сторону бывшей крепости Дмитрия Ростовского, на месте которой уже вырос город Ростов-на-Дону, а на востоке примыкавшая к Соборной площади, с помещавшимся на последней городским армянским собором Григория Просветителя, построенным в классицистическом стиле в годы правления императрицы [13].

Памятнику Екатерине II отводилось самое почетное место в пространстве города. Он был установлен на Гостиной площади (переименованной затем в Екатерининскую) перед городским собором и замыкал собой перспективу главной Соборной улицы города. Лицом статуя была обращена в сторону бывшей крепости, а за ее спиной располагался городской собор.



Илл. 2. План Нахичевани-на-Дону. 1890-е годы. Источник: РГИА. Ф. 1263. Оп. 168. Д. 42. Л. 1

Из сохранившихся документов известно [4, л. 26а], что первоначально памятник планировали установить на площади, противоположной Гостиной, которая носила название Полицейская и располагалась за Соборной площадью, примыкая к ней с запада. Эта площадь условно открывала собой вторую половину города, удаленную от бывшей крепости Дмитрия Ростовского и архитектурно менее выразительную, хотя на нее и выходили фасады зданий городской думы и управы. В таком случае монумент получил бы более скромное градостроительное значение, но скульптура могла быть ориентирована лицом в сторону юга. Дело в том, что особенностью новых южных городов, заложенных в XVIII веке, была их ориентация по оси север — юг, в сторону моря, что соответствовало важному стратегическому направлению внешней политики России [9, с. 14]. Соответственно

Илл. 3. Проект памятника Екатерине II академиков М.А. и М.М. Чижовых для Нахичевани-на-Дону. 1890-е годы [4, л. 100]

и скульптурные изображения императрицы старались расположить лицом в сторону юга, что имело немаловажный политический смысл и символизировало ее внешнеполитические успехи.

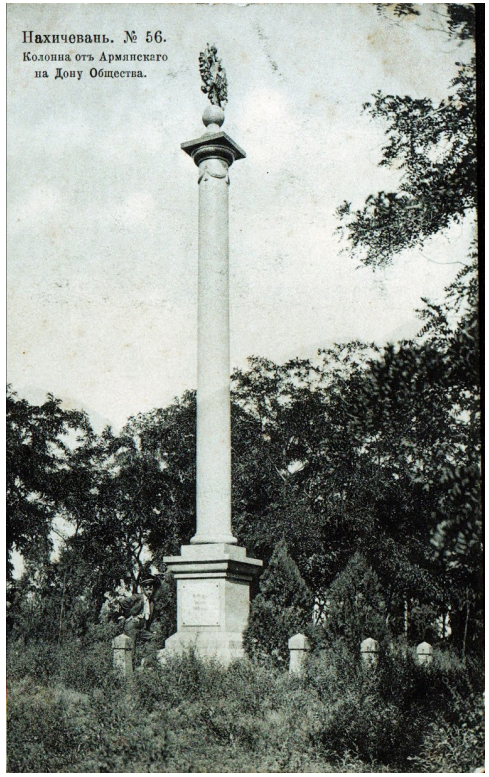
Нахичевань-на-Дону стал исключением из этого правила. Изначально ось его главных улиц проходила по западно-восточной линии, поскольку ориентиром для него выступала русская крепость св. Дмитрия Ростовского, располагавшаяся у западной границы армянского города [1, с. 22–23]. Планировочная композиция Гостиной площади и центральной Соборной улицы, подчиненная этой ориентации города по сторонам света, диктовала определенные требования к пространственному расположению памятника Екатерине II. Ему отводилась функция доминанты обозначенного градостроительного узла, и в данном случае смотреть императрица могла только на запад. Очевидно,

после некоторых колебаний городской администрацией было принято решение выбрать именно этот вариант установки памятника.

В декабре 1890 года из Императорской Академии художеств на имя городского головы Нахичевани поступило письмо, подписанное Н. Бенуа, о том, что лучшим признан проект академиков М.А. и М.М. Чижовых и их премия составила 500 рублей [4, л. 29]. На рисунке, приложенном к письму, изображен проектируемый памятник: на постаменте стоит Екатерина II в парадном облачении с короной на голове. Ее мантия, отороченная мехом, ниспадает тяжелыми складками, а на груди виднеется Андреевская лента. Правая рука императрицы приподнята, указывая, что на этом месте должен быть основан город. В левой руке она держит полуразвернутый свиток, символизирующий указ 1779 года о дозволении армянам поселиться на Нижнем Дону и даровавший им различные привилегии и льготы. Фигура Екатерины изображена стоящей на трапециевидном пьедестале, украшенном ступенчатыми выступами и профилированными поясками. На нем на русском и армянском языке сделана надпись: «Великой императрице благодарные армяне».

В апреле 1891 года в город был доставлен ящик с гипсовой моделью скульптуры. Она имела незначительные отличия от проекта, но была одобрена городской думой [4, л. 54]. В бронзе статую отлил М.А. Чижов, за что получил оплату в 15 000 рублей. Гранитный постамент, также претерпевший некоторые изменения, изготовил С.А. Тонетти, имевший собственную мастерскую в Ростове-на-Дону. По бокам пьедестала расположили медальон-барельеф епископа Иосифа Аргутинского-Долгорукова и герб Нахичевани-на-Дону, надпись на лицевой стороне гласила: «Императрице Екатерине II благодарные армяне». За установку памятника отвечал городской архитектор Н.Н. Дурбах. Он же разработал проект ажурной кованой ограды с вензелем императрицы.

Одновременно с памятником Екатерине II в Нахичевани-на-Дону велись работы по возведению Александровской колонны. Вопрос о ее сооружении был впервые поставлен на заседании городской думы еще в годы правления Александра II. Мраморную колонну, посвященную 25-летию царствования императора, предполагалось поставить в Александровском саду, который планировали разбить у въезда в город. Образцом для проекта, выполненного городским



Илл. 4. Александровская колонна. Нахичевань-на-Дону. Фотография начала XX века. Источник: https://pastvu.com

архитектором Нахичевани-на-Дону Н.Н. Дурбахом, послужил Александрийский столп, возведенный в Санкт-Петербурге по проекту О. Монферрана в 1834 году.

Работы по организации Александровского сада, для которого была отведена территория размером 110 саженей на 80 саженей, затянулись из-за большого количества пролегавших здесь балок и оврагов. При выравнивании площадки будущего сада выяснилось, что южная часть участка приходится на глубокую балку, засыпка которой требует значительных расходов [2, с. 76–77]. Были и некоторые сложности в устройстве самого памятника, заключавшиеся прежде всего в том, что высота колонны с базой без капители составляла более 7 метров и выполнена она должна быть из цельного куска отшлифованного мрамора. Все это вызвало задержку во времени.

Сооружением и установкой колонны занимался С.А. Тонетти. Его работа обошлась городу в 8800 рублей [3, лл. 26–35]. Тонетти в точности исполнил свои обязательства, о чем свидетельствует подпись Н.Н. Дурбаха на документах о сдаче колонны. Чугунного орла, завершавшего колонну, постамент для нее и памятную доску с надписью отлили на знаменитом заводе Д.А. Пастухова. [3, лл. 26–35]. Надпись на доске гласила: «В память торжества 25-летия славного царствования государя императора Александра II. В 19 день февраля 1880 года от Нахичеванского-на-Дону армянского общества» [3, л. 26 об.].

Колонна была установлена на аллее, проложенной от входа в сад. Торжественность входной группы подчеркивали кованые ворота, опиравшиеся на столбы с рустовкой. С боков от входа были установлены высокие тумбы, увенчанные четырехгранными завершениями со шпилями. Они были связаны с входной триумфальной аркой колоннами. Триумфальная арка завершалась ступенчатым верхом с вазами по краям [11, с. 50].

Открытие обоих памятников состоялось 18 сентября 1894 года. По этому случаю город украсили флагами и гирляндами из цветов, у памятников установили деревянные настилы с местами для почетных гостей, приглашению которых городское управление уделило особое внимание. Масштаб праздничных мероприятий, завершившихся народным гулянием в городских садах, и широкое участие в них горожан являются свидетельством важного значения, отводившегося сооружению памятников российским императорам, в общественном сознании нахичеванцев.

Подводя итоги, подчеркнем, что на протяжении второй половины XIX века очерчивается круг императоров, которым наиболее часто устанавливаются памятники в российских губерниях, и складывается иконография их скульптурных изображений. Хотя процесс создания этих памятников в значительной степени находится под влиянием и контролем известных скульпторов и Академии художеств, но устоявшиеся и принятые за основу изобразительные приемы и принципы обеднили это направление монументального искусства, произведения которого все больше теряют индивидуальность.

Отмечая данную тенденцию, нельзя оставить без внимания весьма значимое, на наш взгляд, следствие указанного процесса, который условно можно обозначить как экстенсивную составляющую истории русской монументальной пластики второй половины XIX века. Этим следствием является расширение круга заказчиков скульптурных изображений и приобщение к монументальному искусству широких народных масс. Безусловно, массовизация высокого искусства ведет к его упрощению, но в данном случае мы наблюдаем и значительную архитектурно-художественную роль, которую играли памятники, проектируемые известными скульпторами, в организации городского пространства и благоустройстве территории городов. В Нахичевани-на-Дону памятник Екатерине II завершил оформление парадной площади города, став ее композиционным центром и собрав в единое целое все объекты. Выразительный, пропорциональный и сомасштабный архитектурному окружению памятник, однозначно, отвечал всем законам монументального искусства и выдавал руку мастера столичного уровня.

Список литературы:

1 *Баева О.В.* Планировка Нахичевани-на-Дону: идеи регулярного градостроительства последней четверти XVIII в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3 ч. Ч. I. С. 21–24.

2 *Баева О.В.* Этапы формирования ландшафтно-рекреационной среды г. Нахичевани-на-Дону (конец XVIII — начало XX вв.) // Научная мысль Кавказа. 2014. № 4. С. 74–79.

3 Государственный архив Ростовской области. Ф. 91. Оп. 1. Д. 245.

4 Государственный архив Ростовской области. Ф. 91. Оп. 1. Д. 491.

5 Донская пчела. Газета политическая и литературная. 1878. № 45. 18 июня.

6 Донская пчела. Газета политическая и литературная. 1879. № 40. 3 июня.

7 *Калугина О.В.* Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX — начала XX в. в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ: автореф. дис. ... доктора иск.: 17.00.04. М., 2012. 67 с.

8 *Калугина О.В.* Романовы как заказчики монументальной пластики второй половины XIX — начала XX века // Актуальные вопросы развития искусствоведения в России, странах СНГ и тюркского мира. Материалы Международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня рождения Петра Евгеньевича Корнилова (1896–1981). 2018. С. 197–202.

9 *Кириченко Е.И.* Градостроительное развитие юга России в середине XIX — начале XX в. // Архитектура России: региональное своеобразие. Доклады и выступления на V Всероссийской научно-практической конференции в г. Ростове-на-Дону, 3–7 октября 1994 г. М.: ГП ЦПП, 1995. С. 13–16.

10 *Сокол К.Г.* Российские монументальные памятники конца XVIII — начала XX в. как объекты исторической географии: автореф. канд. геогр. наук: 25.00.24. М., 2009. 27 с.

11 *Халпахчьян О.Х.* Архитектура Нахичевани-на-Дону. Ереван: Айстан, 1988. 168 с.

12 *Шмитд И.М.* Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1989. 303 с.

13 *Baeva O., Kazaryan A.* Armenian Church Architecture in the Town of Nakhichevan-on-Don: From Russian Neoclassicism to National Revival // RIHA Journal 0218, 20 July, 2019. URL: https://www.riha-journal.org/articles/2019/0218-baeva-andkazaryan (дата обращения 20.07.2020).

References:

1 Baeva O.V. Planirovka Nahichevani-na-Donu: idei regulyarnogo gradostroitel'stva poslednej chetverti XVIII v. [Layout of Nakhichevan-on-Don: ideas of regular urban planning of the last quarter of the 18th century]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov, Gramota Publ., 2014, no. 10 (48): in 3 parts, part I, pp. 21–24. (In Russ.)

2 Baeva O.V. Etapy formirovaniya landshaftno-rekreacionnoj sredy g. Nahichevani-na-Donu (konec XVIII — nachalo XX v.) [Stages of the formation of the landscape and recreational environment of the city of Nakhichevan-on-Don (late 18th — early 20th century)]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza*, 2014, no. 4, pp. 74–79. (In Russ.)

3 Gosudarstvennyj arhiv Rostovskoj oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. 91. Inv. 1. D. 491. (In Russ.)

4 Gosudarstvennyj arhiv Rostovskoj oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. 91. Inv. 1. D. 245. (In Russ.)

5 *Donskaya pchela. Gazeta politicheskaya i literaturnaya* [Don bee. Political and literary newspaper]. 1878, no. 45, July 18. (In Russ.)

6 *Donskaya pchela. Gazeta politicheskaya i literaturnaya* [Don bee. Political and literary newspaper]. 1879, no. 40, July 3. (In Russ.)

7 Kalugina O.V. Osnovnye problemy evolyucii russkoj skul'ptury konca XIX — nachala XX v kontekste vzaimootnoshenij moskovskoj i peterburgskoj shkol [The main problems of the evolution of Russian sculpture at the end of the 19th — beginning of the 20th century in the context of the relationship between the Moscow and St. Petersburg schools]. Thesis for Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.04, Moscow, 2012. 67 p. (In Russ.).

8 Kalugina O.V. Romanovy kak zakazchiki monumental'noj plastiki vtoroj poloviny XIX — nachala XX vekov [The Romanovs as Customers of the Monumental Plastics of the Second Half of the 20th — Early 20th Centuries]. *Aktual'nye voprosy razvitiya iskusstvovedeniya v Rossii, stranah SNG i tyurkskogo mira. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 120-letiyu so dnya rozhdeniya Petra Evgen'evicha Kornilova (1896–1981)* [Topical issues of the development of art criticism in Russia, the CIS countries and the Turkic world. Materials of the International Scientific Conference dedicated to the 120th anniversary of the birth of Pyotr Evgenievich Kornilov (1896–1981)]. 2018, pp. 197–202. (In Russ.)

9 Kirichenko E.I. Gradostroitel'noe razvitie yuga Rossii v seredine XIX — nachale XX v. [Urban development of the south of Russia in the middle of the 19th — early 20th century]. *Arhitektura Rossii: regional'noe svoeobrazie. Doklady i vystupleniya na V Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii v g. Rostove-na-Donu, 3–7 oktyabrya 1994 g.* [Architecture of Russia: Regional Uniqueness. Reports and speeches at the V All-Russian Scientific and Practical Conference in Rostov-on-Don, October 3–7, 1994]. Moscow, 1995, pp. 13–16. (In Russ.)

10 Sokol K.G. *Rossijskie monumental'nye pamyatniki konca XVIII — nachala XX v. kak ob''ekty istoricheskoj geografii* [Russian monumental monuments of the late 18th — early 20th centuries as objects of historical geography]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Geographic Sciences: 25.00.24. Moscow, 2009. 27 p. (In Russ.)

11 Khalpakhch'ian O.H. *Arkhitektura Nakhichevani-na-Donu* [The architecture of Nakhichevan-on-Don]. Erevan, Aiastan Publ., 1988. (In Russ.)

12 Shmitd I.M. *Russkaya skul'ptura vtoroj poloviny XIX — nachala XX veka* [Russian sculpture of the second half of the 19th — early 20th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 303 p. (In Russ.)

13 Baeva O., Kazaryan A. Armenian Church Architecture in the Town of Nakhichevan-on-Don: From Russian Neoclassicism to National Revival. *RIHA Journal* 0218, 20 July 2019. URL: https://www.riha-journal.org/articles/2019/0218-baeva-andkazaryan (accessed 20.07.2020).

УДК 7.036
ББК 85.103(2)6

Колчева Эльвира Мазитовна
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории, философии и культурологии, ФБГОУ ВО «Казанский государственный институт культуры», Казань
ORCID ID: 0000-0002-3058-5308
elviramk@mail.ru
Ключевые слова: марийское изобразительное искусство, хоум-арт, этнокультурная рефлексия, структурно-архетипическая модель этнокультурного пространства.

Колчева Эльвира Мазитовна

Марийское изобразительное искусство как национально-этнический феномен. Постановка проблемы

В марийской историографии и искусствоведении имеет место синкретичный подход в восприятии феномена изобразительного искусства марийского края как регионального российского и национально-этнического одновременно. В статье сделана постановка проблемы различения этих аспектов. Поскольку для художников-мари искусство становится художественной формой рефлексии родной культуры, постольку оно должно быть рассмотрено как системный элемент марийской национальной культуры. Предложено очертить границы феномена национального изобразительного искусства мари термином «хоум-арт», введенным в отечественное искусствознание С.М. Червонной. Обозначены три историко-стилистических этапа марийского хоум-арта: этнографический реализм (1920–1930-е), социалистический реализм (1930–1980-е) и в его рамках национальный неоромантизм (1970–1980-е), неомифологизм и этнофутуризм (1990–2010-е). Ставится проблема выявления особенностей развития этнокультурной рефлексии как внутренней интенции на каждом из этапов.

Kolcheva Elvira M.
PhD in Art History, Associate Professor, the Department of History, Philosophy and Cultural Studies, Kazan State Institute of Culture, Kazan
ORCID ID: 0000-0002-3058-5308
elviramk@mail.ru
Keywords: Mari fine arts, home art, ethnocultural reflection, a structural and archetypal model of the ethnocultural space.

Kolcheva Elvira M.

Mari Fine Arts as a National and Ethnic Phenomenon. Articulation of the Issue

There is a syncretic approach to the perception of the phenomenon of the Mari Land fine arts as a regional Russian and national-ethnic one at the same time in the Mari regional art criticism and historiography. The problem of distinguishing between these two aspects is articulated in the article. Just as for the Mari artists, art becomes an artistic form of reflection of their native culture, so it should be considered as a systemic element of the Mari national culture. It is proposed to outline the boundaries of the phenomenon of the Mari national fine arts using the term of *home art* introduced into the national art studies by S.M. Chervonnaya. Three historical and stylistic stages of the *Mari home art* have been outlined: ethnographic realism (1920–1930s), socialist realism (1930–1980s) and within its framework national neo-romanticism (1970–1980s), neomythologism and ethnofuturism (1990–2010s). The problem to identify the features of the ethnocultural reflection development as an internal intention at each stage is posed.

Введение

Профессиональное изобразительное искусство Марийского края достаточно молодое, история его насчитывает около ста лет. Начало его институционального оформления было положено в первые годы советской власти. За этот промежуток времени оно проделало путь от реалистической традиции до современного многообразия форм различной степени условности и символизма. Как региональный феномен многонационального искусства России изобразительное искусство края уделяет значительное внимание этническому своеобразию исконного для данной территории марийского народа. Его становление как самостоятельного явления происходило и происходит на основе тесного взаимодействия изобразительных традиций русского (отечественного) искусства и этнической ментальности, привносимой в него художниками-мари. Для последних оно становится художественной формой рефлексии родной культуры. Так складывается этнокультурный феномен изобразительного искусства в марийской художественной культуре наряду с другими профессиональными видами творчества. На каждом этапе развития марийского изобразительного искусства его дискурсивные практики обнаруживают своеобразие, а потому меняются и его репрезентативные формы.

Обзор литературы

Первые попытки дать оценку состояния изобразительного искусства края были сделаны в 1936 году в преддверии 15-летия образования Марийской Автономной области В.А. Мухиным [19, с. 205–209], краткие обзоры давались и в последующем в изданиях, посвященных юбилеям республики [3, с. 131–132]. Систематическое научное изучение марийского изобразительного искусства началось с созданием Марийского отделения Союза художников РСФСР в 1961 году. Первым исследователем стал искусствовед Б.Ф. Товаров-Кошкин (1925–2008) [34, с. 2]. В 1978 году он в соавторстве с С.М. Червонной издал первую монографию «Художники Марийской АССР» [26]. Впоследствии регулярно публиковал статьи в периодических научных изданиях.

В 1970-х годах в республике появились новые искусствоведы: Г.И. Прокушев (1936–2015), Л.А. Кувшинская (1945–2019), Г.И. Соловьева (1947–2019). Они стали хроникерами марийского искусства и его аналитиками. Их работы советского периода написаны с позиций социалистического реализма, пафос которого в постсоветский период исчез, трансформировавшись в принципы и методы традиционных академических исследований.

В исследованиях советского периода Г.А. Соловьева пыталась решить проблему национального и интернационального в рамках соцреалистического дискурса [24, с. 79–115], блестяще овладев его риторикой. Будучи национальным искусствоведом, она фактически первой прикоснулась к проблеме изобразительного искусства как этнокультурного явления. Порицая этнографизм в марийском искусстве 1920-х, давала положительную оценку национальному неоромантизму (этот термин тогда не использовался) 1960–1980-х. Накануне появления неомифологического искусства, верно ощущая «требования времени», ставила перед национальными художниками задачи более глубокого постижения национальной культуры, предостерегая от внешнего стилизаторства и описательности, но вектор этого поиска определяла в идеологическом контексте, в «более глубоком осознании сути Великого Октября» [25, с. 13–14].

Наконец, необходимо отметить работы В.Г. Кудрявцева, первого национального доктора искусствоведения. Он вошел в марийское искусствознание в 1980-х годах, был непосредственным участником финно-угорского движения в 1990-х, первым летописцем марийского этнофутуризма [17, с. 12 и др.]. Его научный интерес сосредоточен в первую очередь на марийской графике [14 и др.]. Ряд работ посвящены народному искусству [13 и др.]. Он ввел в научный оборот документы, связанные с основоположниками национального изобразительного искусства А.В. Григорьевым [12], К.Ф. Егоровым [16]. Значительным трудом, обобщающим научные изыскания автора, стала монография «Художественная культура марийского народа: народное творчество, деревянное зодчество, изобразительное искусство» (2017) [15]. Раздел о профессиональном изобразительном искусстве наглядно демонстрирует синкретичный подход в восприятии феномена как регионального и национального одновременно, хотя автор вплот-

ную подошел к дифференциации этих аспектов изобразительного искусства марийского края.

Свой вклад в изучение истории марийского изобразительного искусства на современном этапе внесли также марийские историки В.Е. Кутасова [18, с. 5–11 и др.], С.К. Свечников [23, с. 63–71 и др.], К.Н. Сануков исследовал историю марийской культуры раннего советского периода, ввел в научный оборот документы репрессий национально-демократической интеллигенции [22 и др.].

Самобытность современного творчества финно-угорских художников-неомифологов была оценена зарубежными исследователями и кураторами Kerttu Karvonen-Kannas, Kati Kivimaki, Tuija Mottonen [39]; Anders Kreuger [37; 38].

Итак, необходимо сделать последний шаг — теоретизировать проблему становления марийского изобразительного искусства, выделив в данном феномене региональный (изобразительное искусство марийского края) и национально-этнический аспекты (марийский хоум-арт), а затем исследовать последний в контексте развития культуры народа мари как ее системный элемент.

Понятие «хоум-арт» и феномен профессионального национально-этнического искусства

Возникает вопрос о границах феномена национально-этнического изобразительного искусства мари, о путях и формах его становления, о методах его идентификации и отграничения от искусства марийского края как регионального явления. С.М. Червонная предложила для описания этнически ориентированных художественных форм профессионального изобразительного искусства понятие «хоум-арт». Термин не имеет равнозначного эквивалента в русской искусствоведческой терминологии, он не связан ни с классическими представлениями о жанрах, ни с понятием об исторических стилях. «Хоум-арт» (или нем. «хайматкунст») можно перевести как «*искусство, посвященное родной земле», «родному дому», «родному очагу», «своему народу*» [35, с. 39–40]. Его истоки прослеживаются от «сентиментальных и романтических далей начала XIX века» к множеству «*этнографических направлений*, которые особенно последовательно культивировались в АХРР'овской

живописи и были… *основной ипостасью формирующихся в советской системе „национальных школ" искусства „народов СССР", прежде всего, искусства автономий Российской Федерации*» [35, с. 39] в XX веке. С этой точки зрения профессиональное изобразительное искусство народа мари предстает как локальный, марийский «хоум-арт». Стилистически это искусство соотносимо с самыми разными и даже противоположными друг другу методами и направлениями. Оно не предполагает обязательного наличия национального стиля, но указывает на содержательный смысл этого искусства, на его социокультурные функции.

Суть хоум-арта, как нам представляется, есть рефлексия ценностных универсалий национальной культуры, закрепленных, в частности, в *этнокультурных архетипах*. А потому имеет смысл попытаться проследить формы и способы художественных репрезентаций культурных архетипов народа на различных исторических этапах становления марийского хоум-арта.

Порожденные хоум-артом на определенных этапах формы объясняются во многом их культурно-историческим контекстом. У мари, как и у других народов бывшего Советского Союза, становление искусства происходило в результате государственной программы национального и культурного строительства с известными идеологическими установками: стремление к созданию пролетарской культуры, «очищенной» от влияния буржуазной культуры.

Это имело двоякое значение, далеко не однозначное для становления профессиональной художественной культуры народа, а следовательно, для формирования культуры модернизационного типа, которую и принято определять как *национальную* в контексте этногенеза в противовес этнической культуре, т.е. культуре традиционного типа [29, с. 244]. Марийский хоум-арт претерпел ряд историко-культурных трансформаций.

Стилистическая эволюция марийского хоум-арта и круг вытекающих исследовательских проблем

Уникальность марийского профессионального изобразительного искусства состоит в том, что начальный этап его (1920–1930-е) был актуализирован как хоум-арт извне, исследователями-этнографами.

От запечатлевшего повседневную культуру народа *этнографического реализма* 1920-х, который смыкался с требованием документализма Ассоциации художников революционной России (АХРР), произошел поворот к социалистическому реализму во второй половине 1930-х. Этот этап составили работы как местных художников, среди которых были и первые художники-мари К.Ф. Егоров (1897–1937) и Е.Д. Атлашкина (1879–1965), а также произведения казанцев Г.А. Медведева (1868–1944), П.А. Радимова (1887–1967), В.К. Тимофеева (1891–1968). Произведения изначально были ориентированы на рефлексию и познание особенностей материальной культуры и быта мари в этнографически достоверных формах. Репрессии конца 1930-х годов привели к тому, что изобразительное искусство в крае оказалось разгромленным. Художественные открытия этого периода были забыты на долгие годы, многие произведения уничтожены, хотя в фондах Национального музея Республики Марий Эл им. Т. Евсеева сформировалась блестящая коллекция «художественно-этнографических» работ, обладающая не только художественными достоинствами, но и информативной насыщенностью этнографического характера, был создан объемный культурно-психологический образ марийского народа. Эти материалы требуют изучения и актуализации в качестве культурного наследия отечественного искусства. Автор публикации ведет работу в этом направлении в течение последних десяти лет.

С учреждением в республике Марийского отделения Союза художников СССР в 1961 году начинается этап институционального оформления марийского искусства как регионального феномена и обретения им зрелости. Господствующий дискурс соцреализма стремится освоить местный этнокультурный текст, использовать его в собственных идеологических целях. Марийская культура становится предметом внимания как приезжих художников, так и уроженцев марийского края. Снова появляются профессиональные художники-мари, многие из которых определили лицо марийского изобразительного искусства как этнонационального феномена. Это З.Ф. Лаврентьев (род. 1933), Н.В. Токтаулов (род. 1949), И.В. Ефимов (род. 1946), И.М. Ямбердов (род. 1955) и др. Именно на этом этапе закладывается синкретизм в восприятии марийского изобразительного искусства, поскольку в государстве уже реализовывался новый национально-политический проект создания единой наднациональной (гражданской) общности — *советского народа,* этническое теперь рассматривается как уходящее в прошлое. Этот период также требует актуального осмысления, освобожденного от наследия советских приоритетов и клише.

В 1970-х в рамках *социалистического реализм*а развивается *национальный неоромантизм,* в основе которого оказалась рефлексия не только прошлого, но и будущего народа, перспектив его развития. Она становится сложной, противоречивой по содержанию. Наконец, в 1980-х годах появляются неомифологические тенденции и непосредственные предпосылки современного художественного языка *этнофутуризма*.

Динамика этой внутренней интенции марийского изобразительного искусства советского периода требует осмысления.

На рубеже 80–90-х годов XX века в финно-угорском мире возникло *движение этнофутуризма*, к которому примкнули и марийские художники А.В. Иванов (1964–2001), С.В. Евдокимов (род. 1961), И.В. Ефимов, Ю.И. Таныгин (род. 1963). Этнофутуризм появился на волне глобального переходного периода в истории культуры [4], его необходимо рассматривать в русле одного из главных направлений культурной ментальности всего XX века — *неомифологизма,* в Марий Эл оно включает в себя не только этнофутуризм, но и близкое к нему по содержанию и отличное от него по форме творчество И.М. Ямбердова.

Несмотря на то что этнофутуризм уже насчитывает 25-летнюю историю и даже становится объектом музеефикации, в Национальной художественной галерее Республики Марий Эл (НХГ РМЭ) он встроен в постоянную экспозицию марийского изобразительного искусства, среди профессионалов сферы культуры и науки и широкой общественности нет единого взгляда на сущность явления, что, в частности, можно увидеть в том, как он представлен в экспозиции в НХГ РМЭ. Создав нарратив культурного героя — спасителя народа, кураторы не включили полотна, отмечающие его миссию восстановления пространственно-временной целостности этнокультуры: «Возрождение» С.И. Таныгина или «Кугурак» А.В. Иванова. В то же время в нее вошли произведения, не имеющие отношения к программе этнофутуризма, лишь на основании авторской принадлежности. Для художественной жизни республики это явление остается до сих пор маргинальным, хотя, например, этнофутуристическое творчество И.В. Ефимова по-

лучило международное признание. Этот художник сегодня является одним из самых глубоких неомифологов финно-угорского мира.

Г.И. Прокушев давал в начале 2000-х годов этнофутуризму и неомифологическим поискам И.М. Ямбердова негативную оценку, считая, что это направление творчества не имеет перспектив. Для него «уход от реализма неизбежно ведет к утрате профессионализма и, в конечном счете, к забвению подлинных национальных духовных ценностей» [21, с. 267]. Последний тезис демонстрирует недопонимание специфики марийской традиционной духовности, ориентированной на сакрализацию окружающего мира и «шифрование» его в условных формах декоративно-прикладных искусств. Натуралистического способа изображения марийская культура не имела. Попытки интерпретировать новое знаково-символическое искусство с опорой на методы анализа реализма выглядят наивными и по существу неверными.

С другой стороны, имеет место стремление вписать неомифологическое творчество в русло постмодернистской парадигмы [2, с. 2–3]. Такой взгляд проистекает из широкой трактовки постмодерна. Сами этнофутуристы дистанцируются от него, их художественная программа ставит целью творчества создание «конструктивных архетипов и трансгрессоров на основе мифопоэтики. В отличие от симулякра трангрессор указывает на существование подлинного» [20, с. 2–3]. Постмодернистский дискурс проблемы региональных феноменов национального искусства России представляет исследователь Е.Ю. Андреева. Она уподобляет это искусство «младенцам в деформирующих станках компрачикосов», хотя и делает ему уступку: это лучше, чем «смерть и окончательное переселение в историю» [1, с. 328].

Таким образом, разные по своей сути методологические подходы, реалистический (соцреалистский в своей основе) и постмодернистский, приводят к сходному выводу о своеобразной «тупиковости» неомифологических форм творчества в изобразительном искусстве. «Тупик», как непонимание и неприятие явления, к сожалению, в настоящее время имеет место, но объясняется исключительно внешними социально-культурными обстоятельствами современной действительности, невладением языком этого искусства.

Автор статьи предполагает, что неомифологическое творчество марийских художников, возникшее на постсоветском этапе развития

изобразительного искусства, является закономерным продолжением предыдущих историко-культурных периодов становления феномена профессионального искусства национальной культуры мари и свидетельствует об углублении процесса этнокультурной рефлексии художественными средствами.

Различные научные оценки этого явления ставят вопрос о необходимости изучения, прежде всего, содержательных аспектов современных форм творчества национальных художников. Методология изучения содержания должна быть комплексной, она лежит в плоскости историко-культурологических, культурно-психологических исследований.

Теоретико-методологические основания исследования марийского хоум-арта

Основу отечественного подхода к изучению исторических форм искусства составляют классические труды, в которых утверждается взгляд на искусство как системный элемент культуры, одну из ее специализированных сфер, «функционально решающих задачи интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах» [28, с. 229]. Еще К.Г. Юнг считал, что «искусство представляет процесс саморегулирования в жизни наций и эпох» [36, с. 60]. Аналогичный методологический подход был разработан М.С. Каганом, Ю.М. Лотманом и др., искусство в системе культуры определяется ими в качестве формы ее самосознания [5, с. 131]. Таким образом, базовые основания исследования искусства составляют принципы системности и историзма. Сегодня они развиваются О.А. Кривцуном [8, с. 2–31 и др.], А.Я. Флиером [27, с. 10–17 и др.], Н.А. Хреновым [30, с. 92–99 и др.] и др., складываясь в такое междисциплинарное исследовательское направление, как *культурология искусства*.

Проблема историзма осмысливалась М.С. Каганом в связи с его масштабным проектом теории и истории художественной культуры [33, с. 147]. Он приходит к мысли о том, что принцип развития истории не столь прямолинеен, он может усложняться и в отдельных случаях не соответствовать линейной логике, быть «многолинейным» [4, с. 24]. О.А. Кривцун видит *принцип историзма* в том, чтобы «изучить и понять

художественную эпоху изнутри ее самой, исходя из того поля идей, ориентаций, ценностей, которые составили некий безусловный миф этой культуры, стягивающий все формы духовного творчества особой „формулой“» [11, с. 38]. То есть в рамках истории культуры актуальным становится исследование развития ментальных процессов.

В связи с этим важно отметить введенное в теорию истории культуры М.С. Каганом понятие «культура переходного типа» [4, с. 83]. Переходные периоды чередуются с устойчивыми, вырастая в понятие культурных эпох. Н.А. Хренов отметил сложность настоящего переходного этапа, уже рубеж XIX—XX веков демонстрирует, например, не последовательность намеченных Гегелем фаз (символической, классической и романтической), а их *одновременность* [31, с. 63]. В переходную эпоху проигрываются и вызревают элементы новой картины мира. О.А. Кривцун систематизировал признаки таких периодов [11, с. 17–38]. Он поднимает проблему периодизации и хронологии истории культурных явлений, также указывая на асинхронность и «несовпадение в истории культуры художественных, общекультурных и цивилизационных циклов» [10, с. 50–62]. Способность отдельных сфер культуры к автономному развитию особенно характерны именно для переходных культурных эпох [9, с. 75]. Особенностью современного *переходного этапа* в истории культуры становится ремифологизация. Миф в этом контексте занимает в культуре «привилегированное место» [32, с. 79], историческое, идеологическое и художественное сознание наполняется значительным мифологическим компонентом.

Исследование становления марийского изобразительного искусства (хоум-арта) и разворачивавшегося в его рамках процесса этнокультурной рефлексии лежит в очерченной историко-культурной парадигме, а потому предлагается комплексный подход к его изучению на стыке культурологии и искусствоведения, истории и этнографии.

Главной чертой неомифологического искусства стало не иллюстрирование этнических мифов, как в неоромантизме, но их реинтерпретация старых мифологем и создание новых, творчество по законам мифологического мышления. *Неомифологизм* стал качественно новым этапом в развитии не только финно-угорского искусства, но также искусства многих народностей России. Он стал

важной формой конструирования и укрепления национальной идентичности, поиском устойчивых путей развития для своего народа. Художники создают миф, который отражает сегодняшнюю реальность и ориентирован на будущее, порождая многообразие способов художественного высказывания.

Неомифологическая проблематика в изобразительном искусстве требует анализа репрезентированных в нем «первоэлементов» сознания этноса, т.е. исследования архетипики образного содержания произведений художественного творчества. Ментально оно уходит корнями в традиционную культуру, как художественное явление — в предыдущие этапы становления профессионального искусства народа, следовательно, ключевые архетипические образы имели место и там. Изучение их исторических форм четко фиксирует преемственность в воспроизводстве изобразительным искусством определенных образов и тем, имеющих ценностное значение в марийской культуре, т.е. выступающих в качестве этнокультурных архетипов.

Необходимо осмыслить диахронию этого многообразия форм в едином методологическом ключе, проследить их дискурсивные трансформации, чтобы понять этнокультурный вектор развития марийского изобразительного искусства.

Разработав на основе изучения трудов специалистов в области традиционной культуры народа мари *структурно-архетипическую модель* [7, с. 48–53], позволяющую представить целостность этнокультурного пространства марийской этнокультуры и выявить систему ее ключевых архетипов, а также апробировав ее на ряде тем марийского искусства [6, с. 120–125 и др.], автор ставит своей целью проанализировать последовательно с ее помощью материалы марийского изобразительного искусства (хоум-арта) всех его исторических этапов. Решается ряд задач:

– обозначить культурологические, художественно-стилистические особенности исторических этапов развития профессионального марийского изобразительного искусства (хоум-арта);
– на основе структурно-архетипической модели проанализировать произведения каждого этапа, определить специфику репрезентаций архетипов марийской культуры;
– выявить характер эволюции этнокультурной рефлексии в диахронии художественного процесса.

Заключение

Таким образом, проблема исследования марийского изобразительного искусства состоит в необходимости обнаружения этого историко-культурного феномена как системного элемента национальной культуры, выполняющего функцию этнокультурной рефлексии художественными средствами на протяжении ее исторического развития. Автор статьи, взяв в качестве объекта исследования историко-культурные формы профессионального изобразительного искусства Марийского края, представленные в различных жанрах и стилистике, ориентированные на отражение культуры народа мари в многообразии ее аспектов (хоум-арт), с момента его зарождения в 1910–1920-е годы по настоящее время, в качестве предмета своего исследования определяет историко-культурный процесс развития этнокультурной рефлексии художественными средствами как ключевой фактор становления национального изобразительного искусства народа мари. Проследить его особенности позволяет структурно-архетипический анализ форм и способов художественных репрезентаций культурных архетипов народа мари в XX веке.

Список литературы:

1 *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
2 Измаил Ефимов. Живопись. Рисунок. Геральдика: Альбом. Йошкар-Ола: ГУП «Газета Марий Эл», 2007. 148 с.
3 Искусство // XXX лет Марийской АССР (1921–1951). Йошкар-Ола: Марийское государственное издательство, 1951. С. 131–132.
4 *Каган М.С.* Введение в историю мировой культуры. Книга 1. СПб.: Петрополис, 2003. 368 с.
5 *Каган М.С.* О субстанции, строении и функциях культуры (к вопросу об основаниях культурологии) // Личность. Культура. Общество. 2004. Т. 6. № 2 (22). С. 123–134.
6 *Колчева Э.М.* Ландшафтный архетип поля/луга в марийском изобразительном искусстве 1950–1980-х гг. // Финно-угорский мир. 2018. № 3. С. 120–125.
7 *Колчева Э.М.* Модель этнокультурного пространства и система его архетипов в контексте изучения национального изобразительного искусства // Вопросы культурологии. 2015. № 12. С. 48–53.
8 *Кривцун О.А.* Искусство как феномен культуры // Художественная культура. 2018. № 1 (23). С. 2–31.
9 *Кривцун О.А.* Историческая ментальность и художественный процесс // Вестник культурологии. 2019. № 1 (88). С. 58–81.
10 *Кривцун О.А.* Ритмы искусства и ритмы культуры: поиск исторических сопряжений. Вопросы философии. 2005. № 6. С. 50–62.
11 *Кривцун О.А.* Художественные эпохи в культуре нового времени: проблемы идентификации // Искусствознание. 2001. № 1. С. 17–38.
12 *Кудрявцев В.Г.* Александр Владимирович Григорьев: Документы. Статьи. Письма. Воспоминания. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 1992. 93 с.
13 *Кудрявцев В.Г.* Деревянное зодчество марийцев. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2004. 118 с.
14 *Кудрявцев В.Г.* Фольклор финно-угорских народов Поволжья и Приуралья в графике XX века: монография. Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т. 2010. 255 с.
15 *Кудрявцев В.Г.* Художественная культура марийского народа: народное творчество, деревянное зодчество, изобразительное искусство. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2017. 256 с.
16 *Кудрявцев В.Г.* Художник Константин Егоров. Йошкар-Ола, 1998. 47 с.
17 *Кудрявцев В.* Успешный дебют: художник С. Евдокимов // Молодой коммунист. 1989. 22 марта. С. 12.
18 *Кутасова В.Е.* Портретная галерея писателей в изобразительном искусстве марийского края (1950–1980-х гг.) // Вестник Марийского государственного университета. 2017. Т. 3. № 2 (10). С. 5–11.
19 *Мухин В.А.* Изобразительное искусство Марий // 15 лет Марийской Автономной области / отв. ред. А.Ф. Эшкинин. Йошкар-Ола, 1936. С. 205–209.
20 *Орлов С.А.* Положение о четвертом творческом симпозиуме «Кынар кабон» из мегапроекта «Этнофутуристический симпозиум „Искусство света“» / С.А. Орлов, Ю.Н. Лобанов, А.В. Пушин. Ижевск, 2011. 2 с.

21 *Прокушев Г.И.* Этюды о художниках Марий Эл. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2003. 336 с.

22 *Сануков К.Н.* Наши земляки: пути и судьбы: Очерки. Йошкар-Ола: ООО «Издательство Мари Книга», 2011. 340 с.

23 *Свечников С.К.* История Марийского края в живописных полотнах (на примере исторической экспозиции Национального музея им. Т. Евсеева) // Вестник Мар. гос. ун-та. Серия: Историч. науки. Юрид. науки. 2015. № 4. С. 63–71.

24 *Соловьева Г.И.* К характеристике национального и интернационального в живописи Марийской АССР // Межнациональные связи марийского фольклора, литературы и искусства. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1984. С. 79–115.

25 *Соловьева Г.И.* О специфике и задачах развития исторического жанра в творчестве живописцев республики // Проблемы творчества художников Марийской АССР на современном этапе: сб. статей. Вып. 8. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ им. Васильева, 1989. С. 5–27.

26 *Товаров-Кошкин Б.Ф., Червонная С.М.* Художники Марийской АССР. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1978. 88 с.

27 *Флиер А.Я.* В какой мере искусство является частью культуры? // Вопросы культурологии. 2018. № 7. С. 10–17.

28 *Флиер А.Я.* Культурология для культурологов: учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторов и соискателей, а также преподавателей культурологии. М.; Екатеринбург, 2002. 492 с. С. 229.

29 *Флиер А.Я.* Этногенез // Культурология. XX век: Энциклопедия. Санкт-Петербург, 1998. С. 244.

30 *Хренов Н.А.* История искусства как история культуры // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 92–99.

31 *Хренов Н.А.* Культура на рубеже XIX–XX веков: символизм на фоне трансформации системы видов искусства // Эпоха символизма: встреча литературы и искусства. Коллективная монография. Москва, 2016. 608 с. С. 63–123.

32 *Хренов Н.А.* От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе // Миф и художественное сознание XX века. М.: «Канон+. РООИ «Реабилитация», 2011. С. 11–82.

33 *Хренов Н.А.* Проект теории и истории художественной культуры М.С. Кагана: исторический аспект // Terra Aestheticae. 2018. № 2. С. 130–162.

34 Художники Марийской АССР. Ленинград: Художник РСФСР, 1963. 63 с.

35 *Червонная С.М.* Все наши боги с нами и за нас. Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России. М.: ЦИМО: Институт этнологии и антропологии РАН, 1999. 298 с.

36 *Юнг К.Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Проблемы души нашего времени. М., 1996. С. 37–60.

37 *Kreuger A.* Ethno-Futurism: Learning on the Past, Working for the Future. Afterall. Issue 43. 2017. Pp. 117–133.

38 *Kreuger A.* North by north-east: The continental unconscious. Contemporary art and the finno-ugrian world. Art museum of Estonia, Kumu art museum. Tallinn, 2008. 59 p.

39 UGRICULTURE. Contemporary art of Finno-Ugrian Peoples. The Gallen-Kallela Museum. Helsinki, 2000. 159 p.

References:

1 Andreeva E.Ju. *Postmodernizm: Iskusstvo vtoroj poloviny XX — nachala XXI veka* [Postmodernism: Art of the second half of the 20th — beginning of the 21st century]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 488 p. (In Russ.)

2 *Izmail Efimov. Zhivopis'. Risunok. Geral'dika* [Ismail Efimov. Painting. Drawing. Heraldry]. Album. Joshkar-Ola, GUP "Gazeta Marij Jel" Publ., 2007. 148 p. (In Russ.)

3 *Iskusstvo. XXX let Marijskoj ASSR (1921–1951)* [Art. 30 years of the Mari ASSR (1921–1951)]. Joshkar-Ola, Marijskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1951, pp. 131–132. (In Russ.)

4 Kagan M.S. *Vvedenie v istoriju mirovoj kul'tury* [Introduction to the history of world culture]. Vol. 1. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2003. 368 p. (In Russ.)

5 Kagan M.S. O substancii, stroenii i funkcijah kul'tury (k voprosu ob osnovanijah kul'turologii) [On the substance, structure and functions of culture (to the question of the foundations of cultural studies)]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshhestvo*, 2004, vol. 6, no. 2 (22), pp. 123–134. (In Russ.)

6 Kolcheva E.M. Landshaftnyj arhetip polja/luga v marijskom izobrazitel'nom iskusstve 1950–1980-h gg. [Landscape archetype of field/meadow in the Mari fine art of the 1950s—1980s]. *Finno-ugorskij mir*, 2018, no. 3, pp. 120–125. (In Russ.)

7 Kolcheva E.M. Model' jetnokul'turnogo prostranstva i sistema ego arhetipov v kontekste izuchenija nacional'nogo izobrazitel'nogo iskusstva [Model of ethno-cultural space and system of its archetypes in the context of studying national fine arts]. *Voprosy kul'turologii*, 2015, no. 12, pp. 48–53. (In Russ.)

8 Krivcun O.A. Iskusstvo kak fenomen kul'tury [Art as a cultural phenomenon]. *Hudozhestvennaja kul'tura*, 2018, no. 1 (23), pp. 2–31. (In Russ.)

9 Krivcun O.A. Istoricheskaja mental'nost' i hudozhestvennyj process [The historical mentality and the artistic process]. *Vestnik kul'turologii*, 2019, no. 1 (88), pp. 58–81. (In Russ.)

10 Krivcun O.A. Ritmy iskusstva i ritmy kul'tury: poisk istoricheskih soprjazhenij [Rhythms of art and rhythms of culture: search for historical matches]. *Voprosy filosofii*, 2005, no. 6, pp. 50–62. (In Russ.)

11 Krivcun O.A. Hudozhestvennye jepohi v kul'ture novogo vremeni: problemy identifikacii [Artistic epochs in modern culture: problems of identification]. *Iskusstvoznanie*, 2001, no. 1, pp. 17–38. (In Russ.)

12 Kudrjavcev V.G. *Aleksandr Vladimirovich Grigor'ev: Dokumenty. Stat'i. Pis'ma. Vospominanija* [Alexander Grigoriev: Documents. Articles. Letters. Memories]. Joshkar-Ola, MarNIIJaLI Publ., 1992. 93 p. (In Russ.)

13 Kudrjavcev V.G. *Derevjannoe zodchestvo marijcev* [Wooden architecture of the Mari people]. Joshkar-Ola, MarNIIJaLI Publ., 2004. 118 p. (In Russ.)

14 Kudrjavcev V.G. *Fol'klor finno-ugorskih narodov Povolzh'ja i Priural'ja v grafike XX veka* [Folklore of the Finno-Ugric peoples of the Volga region and the Urals in the 20th century]. Monograph. Joshkar-Ola, Mari state university Publ., 2010. 255 p. (In Russ.)

15 Kudrjavcev V.G. *Hudozhestvennaja kul'tura marijskogo naroda: narodnoe tvorchestvo, derevjannoe zodchestvo, izobrazitel'noe iskusstvo* [Artistic culture of the Mari people: folk art, wooden architecture, fine art]. Joshkar-Ola, Marijskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2017. 256 p. (In Russ.)

16 Kudrjavcev V.G. *Hudozhnik Konstantin Egorov* [Artist Konstantin Yegorov]. Joshkar-Ola, 1998. 47 p. (In Russ.)

17 Kudrjavcev V. Uspeshnyj debjut: hudozhnik S. Evdokimov. [Successful debut: artist S. Evdokimov]. *Molodoj communist*, 22.03.1989, p. 12. (In Russ.)

18 Kutasova V.E. Portretnaja galereja pisatelej v izobrazitel'nom iskusstve marijskogo kraja (1950–1980-h gg.) [Portrait gallery of writers in the visual arts of the Mari territory (1950–1980s)]. Vestnik Marijskogo gosudarstvennogo universiteta, 2017, vol. 3, no. 2 (10), pp. 5–11. (In Russ.)

19 Muhin V.A. Izobrazitel'noe iskusstvo Marij [Fine arts of Mari]. *15 let Marijskoj Avtonomnoj oblasti* [15 years to Mari Autonomous Region]. Joshkar-Ola, 1936, pp. 205–209. (In Russ.)

20 Orlov S.A., Lobanov Ju.N., Pushin A.V. *Polozhenie o chetvertom tvorcheskom simpoziume "Kynar kabon" iz megaproekta "Jetnofuturisticheskij simpozium "Iskusstvo sveta"* [Regulations on the fourth creative Symposium "Kynar kabon" from the megaproject "Symposium ethnofuturist "The Art of light"]. Izhevsk, 2011. 2 p. (In Russ.)

21 Prokushev G.I. *Jetjudy o hudozhnikah Marij Jel* [Sketches of the artists of the Mari El Republic]. Joshkar-Ola, Marijskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2003. 336 p.

22 Sanukov K.N. *Nashi zemljaki: puti i sud'by: Ocherki* [Our countrymen: paths and destinies: Essays]. Joshkar-Ola, OOO "Izdatel'stvo Mari Kniga" Publ., 2011. 340 p. (In Russ.)

23 Svechnikov S.K. Istorija Marijskogo kraja v zhivopisnyh polotnah (na primere istoricheskoj jekspozicii Nacional'nogo muzeja im. T. Evseeva). [The history of the Mari territory in paintings (on the example of the historical exhibition of the national Museum named after T. Evseev)]. *Vestnik Mar. gos. un-ta.* Serija: Istorich. nauki. Jurid. nauki, 2015, no. 4, pp. 63–71. (In Russ.)

24 Solov'eva G.I. K harakteristike nacional'nogo i internacional'nogo v zhivopisi Marijskoj ASSR [To characterize the national and international in the painting of the Mari ASSR]. *Mezhnacional'nye svjazi marijskogo fol'klora, literatury i iskusstva* [Interethnic ties of Mari folklore, literature and art]. Joshkar-Ola, MarNII Publ., 1984, pp. 79–115. (In Russ.)

25 Solov'eva G.I. O specifike i zadachah razvitija istoricheskogo zhanra v tvorchestve zhivopiscev respubliki [About the specifics and tasks of the development of the historical genre in the work of painters of the Republic]. *Problemy tvorchestva hudozhnikov Marijskoj ASSR na sovremennom jetape* [Problems of creativity of artists of the Mari ASSR at the present stage]. Vol. 8. Joshkar-Ola, MarNIIJaLI im. Vasil'eva Publ., 1989, pp. 5–27. (In Russ.)

26 Tovarov-Koshkin B.F., Chervonnaja S.M. *Hudozhniki Marijskoj ASSR* [Artists of the Mari ASSR]. Joshkar-Ola, Marijskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1978. 88 p. (In Russ.)

27 Flier A.Ja. V kakoj mere iskusstvo javljaetsja chast'ju kul'tury? [To what extent is art part of culture?]. *Voprosy kul'turologii*, 2018, no. 7, pp. 10–17. (In Russ.)

28 Flier A.Ja. *Kul'turologija dlja kul'turologov* [Culturology for culturologists]. Textbook. Moscow, Yekaterinburg, 2002. 492 p. (In Russ.)

29 Flier A.Ja. Jetnogenez [Ethnogenesis]. *Kul'turologija. XX vek: Jenciklopedija* [Culturology. 20th century: Encyclopedia]. St. Petersburg, 1998, p. 244. (In Russ.)

30 Hrenov N.A. Istorija iskusstva kak istorija kul'tury [Art history as a cultural history]. *Kul'tura i iskusstvo*, 2011, no. 1, pp. 92–99. (In Russ.)

31 Hrenov N.A. Kul'tura na rubezhe XIX—XX vekov: simvolizm na fone transformacii sistemy vidov iskusstva [Culture at the turn of the 19th—20th centuries: symbolism against the background of the transformation of the system of art forms]. *Jepoha simvolizma: vstrecha literatury i iskusstva. Kollektivnaja monografija* [The era of symbolism: the meeting of literature and art. Collective monograph]. Moscow, 2016, pp. 63–123. (In Russ.)

32 Hrenov N.A. Ot jepohi bessoznatel'nogo mifotvorchestva k jepohe refleksii o mife [From the age of unconscious myth-making to the age of reflection on myth]. *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka* [Myth and artistic consciousness of the 20th century]. Moscow, Kanon+. ROOI "Reabilitaciya" Publ., 2011, pp. 11–82. (In Russ.)

33 Hrenov N.A. Proekt teorii i istorii hudozhestvennoj kul'tury M.S. Kagana: istoricheskij aspect [Project of the theory and history of artistic culture by M.S. Kagan: historical aspect]. *Terra Aestheticae*, 2018, no. 2, pp. 130–162. (In Russ.)

34 *Hudozhniki Marijskoj ASSR* [Artists of the Mari ASSR]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1963. 63 p. (In Russ.)

35 Chervonnaja S.M. *Vse nashi bogi s nami i za nas. Jetnicheskaja identichnost' i jetnicheskaja mobilizacija v sovremennom iskusstve narodov Rossii* [All our gods are with us and for us. Ethnic identity and ethnic mobilization in contemporary art of the peoples of Russia]. Moscow, CIMO: Institut jetnologii i antropologii RAN Publ., 1999. 298 p. (In Russ.)

36 Jung K.G. Ob otnoshenii analiticheskoj psihologii k pojetiko-hudozhestvennomu tvorchestvu [On the relation of analytical psychology to poetic and artistic creativity]. *Problemy dushi nashego vremeni* [The problems of the soul of our time]. Moscow, 1996, pp. 37–60. (In Russ.)

37 Kreuger A. Ethno-Futurism: Learning on the Past, Working for the Future. *Afterall*, 2017, no. 43, pp. 117–133.

38 Kreuger A. *North by north-east: The continental unconscious. Contemporary art and the Finno-Ugrian world.* Art museum of Estonia, Kumu art museum. Tallinn, 2008. 59 p.

39 *UGRICULTURE. Contemporary art of Finno-Ugrian Peoples*. The Gallen-Kallela Museum. Helsinki, 2000. 159 p.

УДК 7.04 / 7.05
ББК 85.12

Перфильева Ирина Юрьевна
Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник отдела Декоративного и народного искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000–0003–4960–3892
perfileva-irina@yandex.ru
Ключевые слова: творческий конкурс, художественная выставка, выставка-ярмарка, авторское ювелирное украшение, арт-объект, жюри, художник-ювелир.

Перфильева Ирина Юрьевна

Художественные конкурсы в авторском ювелирном искусстве России. 1930–2010-е

Творческие конкурсы — значимое явление в истории русского авторского ювелирного искусства в 1930–2010-е годы. В XX веке они играли важную роль в западноевропейском ювелирном искусстве — художественных украшениях. Для русских художников-ювелиров они нередко становились стилеобразующим фактором эволюции как самостоятельного вида пластических искусств. Их характер и специфика прямо связаны с конкретным культурно-историческим и социокультурным контекстом истории страны. Это позволяет выделить несколько основных этапов: 1930-е годы — соревнование в ходе подготовки к международным и всесоюзным промышленно-хозяйственным выставкам; 1940–1960-е годы — подъем производства художественных изделий из металла, обусловленный потребностями внутреннего рынка; 1960–1980-е годы — выступление на международной арене авторского ювелирного искусства как самостоятельной национальной школы; 1990–2000-е годы — выстраивание внутренней программы международных и всероссийских творческих конкурсов художественных ювелирных изделий. На каждом этапе развития ювелирного дела от художественного ремесла к искусству творческие конкурсы помогали концентрировать внимание ювелиров и художников на решении актуальных проблем, вставших перед этим видом отечественного декоративно-прикладного искусства. Внутренние особенности этого процесса в России не исключали влияния общеевропейских художественно-стилистических тенденций и практики проведения творческих конкурсов на Западе. Поэтому сопоставление отечественных конкурсно-выставочных программ с международной практикой позволяет выявить как специфику отечественной конкурсно-выставочной политики, так и общие черты с западноевропейским опытом проведения творческих конкурсов на художественно-промышленных и художественных выставках ювелирного искусства.

Perfilyeva Irina Yu.
PhD, Associate Professor, Leading Researcher, Department of Arts and Crafts, Scientific Research Institute of the Theory and History Fine Arts, The Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000–0003–4960–3892
perfileva-irina@yandex.ru
Keywords: creative competition, art exhibition, exhibition-fair, author's jewelry, art object, jury, artist-jeweler.

Perfilyeva Irina Yu.

Arts Competitions in the Author's Jewelry Art of Russia. 1930–2010s

Creative competitions are a significant phenomenon in the history of Russian author's jewelry art in the 1930–2010s. In the twentieth century, they played an important role in Western European jewelry — art jewelry. But for Russian artists-jewelers, they often became a style-forming factor of evolution as an independent type of plastic arts. Their nature and specificity are directly related to the specific cultural, historical and socio-cultural context of the country's history. At each stage of the development of jewelry from craft to art, creative competitions helped to focus the attention of artists-jewelers and master jewelers on solving urgent problems that faced this type of domestic decorative and applied art. This allows us to distinguish several main stages: in the 1930s — competition in preparation for international and all-Union industrial and economic exhibitions; in the 1940–1960s — the rise in the production of artistic metal products, due to the needs of the domestic market; in the 1960–1980s — performing on the international stage of the author's jewelry art as an independent national school; in the 1990–2000s — building the internal program of international and all-Russian creative competitions of artistic jewelry. The internal features of this process in Russia did not exclude the influence of pan-European artistic and stylistic trends and the practice of holding creative competitions in the West. Therefore, the analysis of domestic competition and exhibition programs is combined with their comparison with the international practice of the organization. This allowed us to identify both the specifics of the domestic competition and exhibition policy and common features with the Western European experience of conducting creative competitions at art and industrial and art exhibitions of jewelry.

Статья подготовлена при поддержке Исследовательского гранта РФФИ № 19-012-00482\20.

К постановке проблемы

История становления и развития художественных конкурсов в области ювелирного искусства прошла свой пик в 1960–1980-е годы. И это дает возможность проанализировать их как стилеобразующий фактор в означенный хронологический период: выявить социокультурные причины появления таких мероприятий, классифицировать их по специфике, определить их роль и значение для развития ювелирного дела от ремесла к искусству, — подвести некоторые итоги.

Историография вопроса неоднозначна. С одной стороны, количество публикаций значительно. С другой, все они носят отчетно-очерковый характер и не дают анализа этого явления, оказавшего значительное влияние на эволюцию ювелирного дела. На Западе в 1960–1970-е годы, когда развитие ювелирного искусства было на подъеме, острые дискуссии находили отражение в публикациях, которые осуществляли ведущие галереи, такие как ELECTRUM в Лондоне, RA в Амстердаме. В отличие от частных галерей организаторы торгово-промышленной Международной триеннале бижутерии «Яблонец» давали в буклете анализы экспозиции, реакцию посетителей и результаты призеров. Многолетний опыт проведения этих выставок чрезвычайно интересен, поскольку именно здесь, на «Яблонце» состоялся успешный дебют отечественных художников-ювелиров.

В советской периодической литературе этого времени также не было специальных публикаций, посвященных конкурсам. Это объясняется тем, что они имели узковедомственный характер, как, например, ежегодная Московская международная ювелирная и часовая выставка «Ювелир». Первоначально конкурсы носили спонтанный характер (например, «Конкурс на лучшее изделие из серебра» в 1989 году). С начала 1990-х конкурсы стали регулярными. Эта выставка представляла российский аналог ныне продолжающих свою деятельность Международных выставок-ярмарок часов, ювелирных изделий, драгоценных камней и жемчуга INHORGENTA (International Trade Fair for Jewelry, Watches, Design, Gemstones and Technology) в Мюнхене или Международной выставки часов и ювелирных изделий (The World Watch and Jewelry Show) в Базеле. В 2000-е годы ее «правопреемниками» стали отраслевые выставки JUNWEX (Санкт-Петербург/Москва), а также отраслевые выставки в т.н. «ювелирных столицах» — Екатеринбурге и Костроме. Похожий формат имели ныне прекративший свою деятельность Ежегодный международный конкурс ювелирных дизайнеров «Ювелирный Олимп» (Санкт-Петербургское выставочное объединение «Мир камня») и продолжающие работу «Признание Петербурга», «Сокровища Петербурга».

Одновременно в России, сначала в Санкт-Петербурге, а затем в Ярославле, Москве и Калининграде, начала формироваться конкурсная программа, стимулирующая творчество молодых художников-ювелиров: конкурс Фонда искусства Фаберже (Санкт-Петербург, 1996), Ярославская выставка ювелирного искусства (Городской выставочный зал им. Н. Нужина, 1996), Международный конкурс молодых дизайнеров ювелирных украшений «Образ и форма» (Санкт-Петербург, 1997), конкурс молодых дизайнеров-ювелиров «В новом преломлении» (АК «АЛРОСА», Москва, 2002), Всероссийский конкурс авторского ювелирного искусства в Калининграде (2012). Этапы текущего конкурсного процесса фиксировались в каталогах [14–23] и на страницах периодических изданий в обзорных статьях ведущих искусствоведов: Лопато М.Н. «Мир камня» [13, с. 31], Габриэль Г.Н. «Конкурс молодых ювелиров „Образ и форма“», «Первый Международный конкурс на приз Марио Пинтон», «Ювелирный Олимп», «Длинная жизнь отражения (выставка в Идар-Оберштайне)» [4, с. 25–26; с. 18–19; 7, с. 22–26; 3, с. 44–49; 6, с. 54–56; 8, с. 47], Перфильевой И.Ю. «Московская ярмарка. „Кастовый смотр“», «Юбилейный конкурс „Образ и форма“», «VI Международный конкурс молодых дизайнеров ювелирных изделий „Образ и форма“», «Региональный конкурс ювелирных украшений в Ярославле» [26, с. 16–19; 30, с. 21–25; 29, с. 44–45; 28, с. 64–65].

Современная литература на Западе и в России мало чем отличается от предыдущего периода. Она представляет статьи в каталогах или в периодике, в рамках которых проводится конкурс. Их организаторы излагают актуальные цели и задачи, представляют стратегию достижения намеченных результатов [38, с. 5–7]. Такие публикации призваны привлечь максимально большее число участников, так как от этого напрямую зависит финансирование проекта. Участие в вы-

ставках-конкурсах платное, но одна из форм награждения предусматривает ряд бесплатных опций, о чем также сообщается в каталожных публикациях. Иногда публикации специализированных ювелирных выставок-конкурсов содержат небольшие тексты организаторов и членов жюри. В свободной форме они излагают свое видение задач и достижений конкретной конкурсно-выставочной программы [39].

В настоящее время в режиме биеннале в России проходят два творческих конкурса: «Образ и форма» в Санкт-Петербурге и Всероссийский конкурс авторского ювелирного искусства в Калининграде. Их отражение в искусствоведческой литературе также не отличается полнотой и широтой охвата темы. Тому есть ряд причин. Главная — отсутствие дискуссионной площадки. Из нескольких учрежденных в начале 1990-х периодических журналов, посвященных истории и актуальным проблемам отечественного ювелирного искусства: «Ювелир», «Русский ювелир», PLATINUM, — сегодня остался только последний. Два других переформатированы в «информационные бюллетени», сообщающие о текущих событиях в сфере производства изделий из благородных металлов и драгоценных камней и рекламирующих календарь отраслевых торгово-промышленных выставок-ярмарок.

Вопрос о роли конкурсных программ в становлении и развитии авторского ювелирного искусства до настоящего времени в искусствознании не получил адекватного их значению отражения в литературе. Опыт анализа этого явления в истории отечественного авторского ювелирного искусства был предпринят автором настоящей статьи в книге «Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы». В центре внимания автора было значение конкурсных программ как стилеобразующего фактора в процессе становления видового жанра «уникально-выставочных украшений» в формате арт-объектов. В настоящей статье предполагается провести анализ российских конкурсных программ в международном контексте.

В рамках статьи нет возможности подробно восстановить хронологию становления конкурсных программ и последовательно рассматривать их в деталях. Для решения поставленных целей остановимся лишь на нескольких, наиболее ярких и показательных примерах, которые представляют конкурсы, связанные с выставками

ювелирного искусства. К первому типу относятся конкурсы, проходящие в рамках выставочных программ международных и национальных торгово-промышленных ярмарок, играющие важную роль в структурировании общественного спроса [11, с. 154]. Другой тип конкурсно-выставочных мероприятий — художественные выставки, представляющие акт познания, адаптации новых идей в общем социокультурном контексте [11, с. 154].

Принцип различения двух типов ювелирных выставок позволит выявить специфику, связанную с конкретными культурно-историческими периодами: стабильными и переходными. Что, в свою очередь, предопределяет разницу целей и региональные особенности. В то же время их объединяет стремление поддержать эволюцию ювелирного дела от ремесла к искусству, поднять статус авторской идеи и адаптировать инновации, предложенные художниками-ювелирами, к амбициям современных производителей ювелирных драгоценностей.

Особенности становления конкурсных программ в России. 1930-е

И на Западе, и в России конкурсное движение широко развернулось в конце 1960-х — 1980-е годы. Однако первые конкурсы в России появились уже в 1930-е годы. Подчеркнем, что разница во времени в данном случае обусловлена не столько творческим лидерством региональной школы или страны, сколько актуальностью проведения подобных мероприятий и поставленных задач. В России конкурсы имели ярко выраженную идеологическую направленность, а в странах Западной Европы — инспирированы живым художественным процессом в этой сфере искусства.

Импульсом к началу конкурсного движения в СССР стала необходимость решения внутренних творческих проблем, связанных с созданием нового искусства в «стране победившего социализма» и демонстрации своих достижений на международной арене как альтернативы современной западной «буржуазной» художественной культуре, «обществу потребления». Это подтверждается фактом актуализации конкурсов в 1930-х годах, когда известным постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-худо-

жественных организаций» был прерван естественный ход творческого соперничества художников как уникальных творческих личностей. В этих условиях конкурсы оказались включенными в систему «социалистического соревнования», развернувшуюся в годы первых пятилеток, когда базовой категорией оценки стал количественный показатель: больше, дальше, выше, быстрее… Отсюда происходит и главный посыл: за лучшее изделие.

Основными параметрами оценки конкурсных изделий были не творческая новизна, неординарность, а напротив — соответствие: заданной тематике, традиции, альтернативности образцам западной художественной продукции. Лишь потом учитывались такие категории профессиональной грамотности, как композиционное построение, выразительность художественно-образного решения, оригинальность авторского почерка художника.

Наиболее показательным примером такого рода конкурсной программы является подготовка к открытию экспозиции Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ).

ВСХВ должна была продемонстрировать положительные стороны проведенной в сельском хозяйстве коллективизации и другие достижения за 20 лет существования советского государства. В середине 1930-х годов приступили к распределению между промысловыми художественными артелями государственных заказов на будущие экспонаты. Особое внимание при этом обращалось на национальные художественные традиции. Однако создание подобных уникальных изделий обнаружило нехватку на предприятиях в традиционных ювелирных центрах высокопрофессиональных творческих кадров.

Ситуация усугубилась одновременной подготовкой к участию СССР во Всемирной выставке 1937 года в Париже. Коллективы ювелирных промартелей никак не могли справиться с объемом работы. И монументальность задачи подготовки ВСХВ внутри страны уступила место задаче подготовки международной масштабной выставки в Париже, где изделия мастеров традиционных ювелирных центров России имели успех. Это, в свою очередь, артикулировало высокую идеологическую значимость участия СССР во Всемирной выставке 1939–1940 годов в Нью-Йорке под девизом «Мир завтрашнего дня». Таким образом, открытие ВСХВ сопровождалось уверенным выходом СССР на мировую арену.

На волне победно-созидательного пафоса времени, право на участие в ВСХВ должно было быть завоевано в социалистическом соревновании, окончательные итоги которого подводил Главный выставочный комитет. Изначально приоритет отдавался выдающимся работам мастеров промколхозов и промартелей, идеологически соответствующим тематике. Как и другие показательные достижения успехов первых пятилеток, выставочная продукция промысловой кооперации была уникальной в своем роде, представляла не массовую продукцию артелей, а единичные изделия, над созданием которых трудился весь коллектив артелей.

Их выставочность основывалась на сочетании идейности и декоративного богатства, которое инспирировалось программным участием мастеров-ювелиров традиционных центров в отечественных и международных художественно-промышленных выставках. Это определенно стало важнейшим, если не единственным стимулом к творческой работе. Для выставки создавались действительно уникальные по производственным затратам произведения, в изготовлении которых участвовали все ведущие мастера. Сложность технического исполнения обычно довольно крупного изделия или целой коллекции в традиционных ювелирных техниках требовала подчинения всех творческих и технических сил предприятий.

Конкурс побудил мастеров традиционных ювелирных центров переосмыслить сложившуюся художественно-образную систему, адаптировать ее к актуальным идеологическим задачам. Отсюда и очевидное заимствование сюжетов и приемов из станкового искусства. Яркими примерами конкурсно-выставочной программы ВСХВ являются серебряные пластины великоустюжского гравера М. Мелентьевой из собрания Российского этнографического музея: «Ленин говорит речь с броневика», выполненная в рамках поставленной перед художниками накануне войны государственной задачи по созданию биографической серии произведений, посвященных Ленину и объединенных одной идеей — «Народ, партия, Ленин», и портретная пластина «И.В. Сталин», а также «Вид Кремля» и «Северный полюс», представленные в экспозиции на ВСХВ в 1939 году. [33, с. 23].

Приоритет идеологических критериев сыграл роль и в формировании в середине 1930-х годов в произведениях артели «Возрождение» в Ростове Ярославском портретного жанра. Над изображениями

деятелей Коммунистической партии и советского правительства, героев Советского Союза, русских писателей, а также копиями работ известных русских художников работали: А.А. Назаров, Н.А. Карасев, Н.И. Дубков (портрет М.И. Калинина, 1935), Н.М. Хрыков («Пряха» В.А. Тропинина, 1930-е). Как будто следуя идеологической установке «социалистического реализма», эмальерные портретные изображения вождей сохраняют сухость официозных фотографических оригиналов. Но эти недостатки искупаются достижением поставленной цели: представить на международной арене новую социалистическую художественную культуру как единство ее настоящего и прошлого.

Помимо «лобовых» идеологических приемов, для демонстрации отличий советской культуры от «буржуазного» образа использовалось обращение к традиционным техникам русского ювелирного дела. Об этом свидетельствует коллекция сканых изделий мастеров с. Красного-на-Волге Костромской области, прошедшая конкурсный отбор и экспонировавшаяся на Всемирной выставке 1937 года в Париже, а затем на ВСХВ.

Историки по-разному оценивали художественные достоинства этой работы. В конце 1950-х годов Е.Н. Хохлова писала: «…в художественном отношении они были далеко не совершенны» [36, с. 87]. Также считала и Т.М. Разина. Выделяя среди выставочных изделий конца 1930-х годов комплекты бирюлек Л.А. Метлина, «Государственный герб СССР» Н.С. Грустливого и настольную композицию «Конь с тарантасом» П. Шестренина и А.П. Серова, она отмечала, что «мастера еще не смогли использовать свое умение для создания целесообразных художественных изделий» [35, с. 73–74]. Известный специалист в области русского ювелирного дела М.М. Постникова-Лосева в начале 1980-х годов, напротив, подчеркивала, что в первое время в современных сканых изделиях преобладал «упадочный по своему характеру тип сканых изделий со сложным, запутанным орнаментом и вялыми, нечеткими линиями форм и рисунков, с перепевами узоров конца XIX — начала XX века» [31, с. 57]. Наиболее взвешенной представляется оценка А.И. Бузина, который в 1990-е годы утверждал, что, опираясь на «изучение художественного наследия новгородской, московской, сольвычегодской старой школы и… [красносельской. — *И.П.*] приступили к поискам собственного стиля» [1, с. 98]. Он также приводит слова

автора очерка о красносельских ювелирах В. Шапошникова, который назвал село Краское-на-Волге «нынешней родиной» скани [37, с. 53].

Сканые пряжки, подстаканники, очечники, портсигары, броши в форме веточек, бабочек, жучков, объединенные общим орнаментальным принципом — ритмическим чередованием модульных элементов и оживленные эффектными цветовыми акцентами вставок из штампованного и граненого стекла, имитирующего цветные ювелирные камни, явили реальный результат конкурсно-выставочной программы конца 1930-х годов, главной идеологической задачей которой было предъявить миру достижения художественной культуры социалистического общества.

И цель была достигнута: мастера лучших работ были награждены дипломами и золотыми медалями Парижской выставки 1937 года. А упомянутый «значительного размера» Государственный герб СССР, выполненный в технике филиграни, был представлен в экспозиции выставки ВСХВ в 1939 году. Его художественная идея и назначение данного предмета вполне конкретны и ясны. Это — образец уникального, станкового по сути произведения, призванного продемонстрировать высокую гражданственную идейность его создателей и соответствующий этой идее высокий профессиональный уровень владения художественным ремеслом.

«Гербовая» тематика доминировала в конкурсно-выставочных произведениях и других промартелей, участвовавших в возрождении традиционной техники скани. «1-я Московская ювелирная артель» экспонировала на выставке 1939 года на ВСХВ филигранную серебряную вазу, орнаментированную звездой, и портсигар с серпом и молотом, выполненные старейшим мастером и одним из организаторов артели И.К. Ефимовым.

Примеру красносельцев и москвичей последовали и мастера артели «Мстерский ювелир». К Парижской выставке 1937 года они подготовили ряд оригинальных функциональных предметов, насыщенных советской тематикой, активно пропагандирующих успехи в развитии государства — подстаканник с изображением серпа, молота и подстаканник с самолетами.

Если в сканых изделиях «гербовая» тематика, выполненная с использованием модульного принципа построения, имела общие черты с эстетикой позднего конструктивизма, то в аналогичных произве-

дениях ростовских эмальеров в этот же период ее отличает сухость программных «гербовых» конкурсно-выставочных композиций. Такова серебряная орденская коробка «Гербы СССР» Н.А. Карасева (1937/1938), экспонировавшаяся на выставке ВСХВ в 1939 году [33, с. 23].

На фоне передового западноевропейского промышленного дизайна выполненные вручную при минимальной механизации, пронизанные пафосом созидания изделия мастеров традиционных русских ювелирных центров выглядели более «одухотворенными». Возможно, в этом одна из причин успеха произведений русских мастеров-ювелиров на международных зарубежных выставках конца 1930-х годов.

Итак, главная цель — презентация достижений первой в мире социалистической страны была достигнута. Официальная, крайне идеологизированная конкурсно-выставочная политика в Советском Союзе накануне войны стала одним из основных стилеобразующих факторов эволюции произведений ювелирного искусства, массовый выпуск которых изначально и не предполагался.

Конкурсно-выставочная практика в России. 1940–1950-е

В послевоенные годы ситуация существенно изменилась. Встали задачи насыщения внутреннего рынка недорогими металлическими изделиями, главным образом посудой. В этих условиях вопрос художественной стилистики не был первоочередным, но и совсем игнорировать его теперь стало невозможным. В отечественном ювелирном деле механизмом, стимулирующим возрождение традиционных центров, стал конкурс художественных изделий из металла, который состоялся в 1947 году. Организаторами была поставлена задача «создания целесообразных художественных изделий для современного быта» [35, с. 74]. На деле получилось несколько иначе. Основная причина невыполнимости поставленной задачи заключалась в том, что в стране не хватало профессиональных творческих кадров — художников-ювелиров, способных генерировать действительно новые художественные идеи. Поэтому кадровой базой конкурса оставались мастера-ювелиры, ряды которых пополнились инвалидами, прошедшими курсы мастеров по художественной обработке металла на базе мастерских МЦХПУ (бывшее Строгановское), ЛХПУ и МИПИДИ. Это объясняет, почему в художественно-стилистическом решении представленных на конкурс произведений очевидно преобладало стремление продемонстрировать максимальные возможности владения ювелирными техниками. Соревнование получилось по принципу «кто лучше владеет большим числом техник художественной обработки металлов».

Наглядный пример конкурсного изделия 1947 года представляет подстаканник красносельского мастера М.К. Волкова, выполненный штампом с последующей прочеканкой. В его декоре растительные мотивы переплетаются с местными традициями архитектурного художественного металла, порою делающими конструктивные элементы нефункциональнми.

Несмотря на очевидные противоречия между поставленными задачами и полученными результатами, следует отметить, что проведение в 1947 году творческого конкурса художественных изделий из металла оказало значительное влияние на формирование нового понимания предназначения выставочного произведения. Пришло осознание того, что это не презентация «достижений социалистического строя», а функциональный предмет или предметная композиция с общим художественно-образным решением. Таков серебряный сервиз по мотивам сказки П.П. Ершова «Конек-Горбунок», выполненный по рисункам главного художника артели «Северная чернь» Е.П. Шильниковского и экспонировавшийся на конкурсе в 1947 года. Правда, Т.М. Разина отмечала, что «большинство… сцен по своему характеру еще близки к книжной графике» [34, с. 15]. Но, несмотря на указанные недостатки, художник пришел к пониманию необходимости целостного решения группы черневых серебряных изделий как законченной композиции. Объединяющую роль в композиции играет подчеркивающее единство ансамбля силуэтное изображение на каждом предмете голов Ивана-Дурака и Конька-Горбунка.

Новым для стиля артели стал прием выноса «сцены» на золоченый канфаренный фон и заключение ее в орнаментальную «раму». Благодаря конкурсу он прочно вошел в практику мастеров «Северной черни», что подтверждают более поздние изделия артели: пудреница «Лебеди», набор из 17 подстаканников, посвященный союзу 16 совет-

ских социалистических республик, портсигары «Север», к 150-летию А.В. Суворова и посвященный советскому Военно-морскому флоту, ларцы с панорамными пейзажами.

Главной идеологической темой конкурса было «800-летие Москвы». Наиболее представительной в этом аспекте оказалась коллекция «Москва — столица нашей Родины» великоустюжских мастеров по рисункам Е.П. Шильниковского. В серию вошли подстаканники, портсигары и юбилейный ларец «800-летие Москвы» с панорамными видами Московского Кремля в «рамах» в виде венка из дубовых листьев, колосьев, стягов, лент с юбилейной надписью и знаков отличия трудовой и воинской славы города.

Важной деталью является использование эффектного сочетания черневого серебра с матовым позолоченным и опущенным фоном, проработанным канфарником или резцом, что типично для московской черни XVIII века. Оно говорит о том, что конкурс стимулировал мастеров не столько к возрождению и освоению их местных традиций, сколько к созданию общерусской художественной традиции, синтезирующей черты местных школ художественной обработки металлов. Это стало возможным благодаря организации работы по знакомству мастеров с собраниями ведущих музеев страны. В ходе подготовки к конкурсу для мастеров организовывались творческие командировки в Москву и посещение Государственного исторического музея [32, с. 28] в сопровождении художников и искусствоведов НИИХП. Это обогащало художественно-выразительные возможности языка, способствовало преодолению сухости и перегруженности орнамента.

Заданный конкурсными программами соревновательный характер художественного развития изделий артелей вел к созданию таких произведений, в которых классическая предметная форма причудливо сочеталась с «актуальным» декором. Такой пример представляет ваза для фруктов (1948), посвященная 30-летию Советской Армии, выполненная мастером артели «Ленэмальер» В.В. Туляковым. Ажурную чашу из цветочных гирлянд и лент украшают эмальерные медальоны с портретами В.И. Ленина, И.В. Сталина, К.Е. Ворошилова, М.В. Фрунзе и юбилейной датой «XXX». Подставка в виде пятиконечной звезды декорирована батальными эмальерными композициями эпизодов из истории Великой Отечественной войны.

Сюжетно-тематическая канва конкурсных ювелирных произведений естественно переплеталась с общими требованиями к декоративно-прикладному искусству этого времени — актуальность тем, отражающих события современной жизни страны, и поиск соответствующих форм их выражения в торжественном стиле победного десятилетия.

Выход российских ювелиров на международную конкурсную арену. 1960–1970-е

Ключевым моментом в изменении вектора стилистического развития ювелирного дела России стало вступление в 1960-е годы отечественных художников-ювелиров в международное конкурсно-выставочное движение [РГАЛИ, ед. хр. 515]: участие в художественных и торгово-промышленных зарубежных выставках — Международной триеннале бижутерии «Яблонец» (Яблонец-над-Нисой, ЧССР), Квадриеннале художественных ремесел социалистических стран (Эрфурт, ГДР), Ярмарке ювелирных изделий, драгоценных камней и серебряных изделий INHORGENTA (Мюнхен, ФРГ), Выставке часов и ювелирных изделий (Базель, Швейцария), Выставке бижутерии, серебра и камней Bijorhca (Париж, Франция), Выставке ювелирных изделий и драгоценных камней в Токио (Япония) и, наконец, конкурсе «Алмазные премии мира», основанном компанией «Де Бирс». Благодаря этому ювелирное искусство России как часть декоративно-прикладного оказалось вовлеченным в общий процесс развития мирового ювелирного искусства.

Активное участие СССР в международных торгово-промышленных ювелирных выставках-ярмарках давало возможность ознакомиться с технологическими новинками и модными дизайнерскими предложениями. Его организацию осуществляло В/О «Алмазювелирэкспорт», которое было фактически посредником между советскими производителями и дизайнерами с одной стороны, и западными покупателями с другой.

На Западе наши художники столкнулись с новыми условиями и принципами проведения творческих конкурсов. Приведем лишь несколько тем международных конкурсов 1970 года: «Золотая ра-

ковина» (ФРГ) проходил под девизом «Самое красивое украшение с жемчугом», конкурс в Гамбурге (ФРГ) — под девизом «Колье с янтарем» или «Кольца и серьги» (Идар-Оберштайн, ФРГ) и, наконец, «Украшения для молодых» (ГДР). Они показали, что «рядом с традиционными классическими формами уживаются произведения, созданные в стилевой тенденции „фольклорного“ и „дизайнерского“ направлений» [1, с. 131–132].

Нюансы полифонии стилистических тенденций на международных конкурсах обусловлены коммерческими интересами: продвижением культивированного жемчуга, производство которого достигло промышленных масштабов, янтаря, цены на который выросли, а дизайн оставался традиционным. Рынок не мог не быть коммерчески успешным и стилистически полихромным, так как должен соответствовать покупательскому спросу. Но в дальней перспективе его витальность обуславливает развитие творческой составляющей. Это хорошо понимали организаторы зарубежных художественных конкурсно-выставочных программ, которые экспонировали авторские концепты в специальной зоне. Для российских художников-ювелиров решающее значение для выхода на международную арену имела Международная выставка бижутерии в г. Яблонец-над-Нисой (ЧССР). С 1965 года «Яблонец» становится триеннале, проводится на средства предприятий стекольной и бижутерийной промышленности и решает не только коммерческие, но творческо-художественные задачи. Каждый раз в ней участвовало в среднем 200–250 ювелирных предприятий, дизайнеры, художники, студенты двух десятков художественных вузов и школ прикладного искусства из 50–80 стран.

Выделение секции «свободных художников-ювелиров» произошло на второй выставке в 1968 году, что свидетельствовало об озабоченности состоянием отрасли. Выстраивание системы творческого конкурса было направлено на повышение художественного качества массовой продукции. Итоги конструктивных преобразований в структуре выставки «Яблонец» были опубликованы буклете в 1971 году [ОРПГФ ГМЗ «Московский Кремль», оп. «Л.Ф. Романова», ед. хр. 12].

Главной целью выставки заявлен творческий конкурс в двух основных номинациях: «творчество свободных художников», «новые разработки промышленных предприятий» и дополнительной — «работы студентов художественных школ и институтов» [Романова, с. 2–3].

С начала 1970-х годов вводится практика предварительного отбора произведений. К конкурсу принимались произведения, выполненные за последние три года. Материалы допускались любые, кроме драгоценных. Неукоснительным требованием была оригинальность, принципиально отвергалось подражание историческим стилям или известным художникам, но поддерживалось развитие национальных традиций [там же]. Те, кто официально не участвовал в конкурсе, также не оставались без внимания. Жюри выбирало дипломантов «за исключительно высокий уровень» и отмечало их «почетным» и «особо почетным» дипломами, приравнивавшимися соответственно к серебряной и золотой медалям. Все это способствовало поднятию статуса и укреплению авторитета триеннале. На рубеже 1960–1970-х годов «Яблонец» превращается в престижное международное мероприятие в области ювелирного искусства, которое широко освещается в чехословацкой и зарубежной печати, на телевидении.

Результатом такой широкой конкурсно-выставочной программы стало улучшение художественного уровня и в секции образцов, предназначенных для серийного производства, выбранных либо непосредственно из ассортимента предприятия, либо из экспозиции выставки. Это свидетельствовало о том, что принцип отбора художественных образцов начал работать и в области серийного производства больших фирм, и что уровень промышленной продукции в целом поднимается до уровня произведений, экспонируемых в секции «свободных художников-ювелиров».

Российские ювелиры были в числе призеров «Яблонец-71»: 55 художников, 2 завода, 1 школа были удостоены высоких наград — 1 золотой, 3 серебряных медалей [ОРПГФ ГМЗ «Московский Кремль», оп. «Л.Ф. Романова», ед. хр. 12]. IV Международная триеннале бижутерии «Яблонец-74» (1974) оказалась провальной для российской ювелирной промышленности. Изделия Красносельского ювелирного завода и Свердловской ювелирно-гранильной фабрики не были отмечены жюри. В.М. Храмцов вспоминал, что «работы уральцев с камнем выглядели немного странно, но достойно» среди чехословацкой бижутерии и геометрических форм «жесткого стиля» [ОРПГФ ГМЗ «Московский Кремль», оп. «В.М. Храмцов», ед. хр. 4].

В отличие от Союзювелирпрома, Союз художников СССР продвигал авторские произведения советских ювелиров. С начала 1970-х годов

они — постоянные экспоненты и участники творческого конкурса триеннале «Яблонец» в разделе «свободные художники».

Художники-ювелиры, представленные СХ СССР, на каждой выставке удостаивались наград и дипломов. В числе первых лауреатов и дипломантов Международной триеннале «Яблонец» ленинградский художник-ювелир Ю.И. Пасс-Александрова (бронзовая медаль «Яблонец—71»). Почетных дипломов были удостоены работы художника Бронницкой ювелирной фабрики А.Г. Голикова, мастера-живописца из Палехских художественно-производственных мастерских Р.А. Смирновой и московского ювелира Н.Е. Беляковой. Девять наград, полученные советскими мастерами ювелирного искусства в этом году, свидетельствовали о высоком художественном и техническом уровне работы с металлом, новом творческом подходе к традиционным направлениям и в использовании полудрагоценных камней.

В 1974 году триеннале «Яблонец» проходила под девизом «Перемены». Почетным дипломом были отмечены украшения в традициях «кольчужного плетения» А.Г. Голикова. На выставке «Яблонец-77» серебряные медали в номинации «творческие идеи индивидуальных художников» получили москвичи: модельер В.М. Зайцев и ювелир В.А. Зотов. А работы А.Г. Голикова опять привлекли к себе внимание жюри и были удостоены почетного диплома.

И в дальнейшем «выдвиженцы» СХ СССР не оставались без наград, завоевывая отечественному ювелирному искусству заслуженное признание на международном уровне. И работавшие на выставке специалисты и члены международного жюри с профессиональным вниманием относились к произведениям коллег из Советского Союза, отмечая, что «произведения [советских ювелиров. — *И.П.*] новы по существу и вместе с тем национальны по своему облику» [Романова, с. 4].

Международная триеннале бижутерии «Яблонец» стала для российских художников-ювелиров не только очень успешным дебютом. Здесь было заявлено о российской ювелирной школе как о самостоятельном художественном явлении в мировом ювелирном искусстве. О ее международном признании свидетельствует также приглашение в жюри российских специалистов — искусствоведа, профессора МГУ М.А. Ильина и московского художника-ювелира Н.Е. Беляковой.

Но несмотря на всю открытость творческим новациям, триеннале «Яблонец» не могла полностью удовлетворить творческие амбиции

художников-ювелиров, представлявших все возрастающее в Европе движение в сторону эволюции ювелирного дела как особого вида искусства. В 1970-е годы в Западной Европе, в странах-лидерах этого направления Великобритании и Нидерландах процесс концентрируется вокруг художественных галерей: ELECTRUM в Лондоне и RA в Амстердаме. В Восточной Европе одним из таких центров стала ежегодная международная выставка-конкурс «Серебро — искусство предмета» (Srebro — sztuka przedmiotu) в г. Легнице (Польша). В юбилейной конкурсной выставке 1988 года, проходившей под девизом «Kolor» («Цвет») участвовали более 20 художников из России.

Художественные конкурсы ювелирных изделий в отечественных музеях. 1980–1990-е

К этому времени в России вокруг ежегодного конкурсно-выставочного проекта ВМДПНИ сложилось сообщество художников-ювелиров, которое формировало новый видовой жанр — ювелирное украшение как арт-объект.

Конкурсные биеннале современного ювелирного искусства в музее начались в 1985 году с выставки произведений московских художников-ювелиров. А уже со следующей выставки в 1987 году они стали международными. Отбор и оценка конкурсных произведений были принципиальными: соответствие тематике, оригинальность формообразования, новизна художественного образа, инновационные технологии и новые материалы. В течение двух месяцев в Москве на полном пансионе государства участники проекта жили и работали в мастерских, создавая конкурсные произведения от замысла до воплощения в материале. Ядро жюри составляли сотрудники отдела художественного металла ВМДПНИ — А.А. Гилодо, А.Л. Карпун. Награды победителям конкурсов (дипломы ВМДПНИ) не имели никаких материальных эквивалентов, но они представляли оценку профессионального экспертного сообщества. Фактически музей принял на себя функции художественной галереи, которая отслеживает и выявляет в текущем художественном процессе самое интересное, важное, актуальное, что впоследствии попадает в музейные коллекции, и арт-резиденции, в которой были созданы все условия для успешной творческой работы. Очередь на

участие составляла пять лет. Причем в ней «стояли» художники не только из СССР, но также из Великобритании, Франции, США, Польши, Скандинавии и других стран. Выстроенность конкурсно-выставочной политики, строгость и принципиальность отбора способствовали аккумуляции в проекте самых активных творческих сил и чрезвычайному расцвету авторского направления в ювелирном искусстве России во второй половине 1980 — первой половине 1990-х годов. Что, в свою очередь, побудило польских коллег пригласить русскую ювелирную школу на юбилейную выставку-конкурс в г. Легнице.

Участие российских художников-ювелиров в международных творческих ювелирных конкурсах. 1980-е

Программа конкурса Kolor была довольно широкой: «мы не устанавливаем какую либо функциональность продукции искусства, это могут быть ювелирные украшения и другие изделия, которые входят в диапазон серебряного и золотого дела» [39], — заявляли организаторы.

Европейских художников-ювелиров и их коллег из СССР волновали общие проблемы, видение которых изложили в текстах каталога выставки члены жюри. И. Умль констатировала, что произошел перенос внимания с украшения как функционального объекта-декорации на объект, независимый от какой либо утилитарной функции. Она также подчеркнула, что ювелирное современное искусство существует в двух плоскостях: национальной/региональной и интернациональной [39].

Другой член жюри М. Градовски обращал внимание на опасность, которую представляет для ювелирного искусства как высокого художественного ремесла принципиальный отказ от традиционных материалов — благородных металлов и драгоценных камней, а также от классических технологий в пользу бесконтрольного расширения диапазона неизвестных в классическом серебряно-золотом деле металлов, таких как титан или алюминий [39, с. 6–9].

Его поддержал Э. Бреполь, подчеркнувший, что благодаря конкурсной программе в г. Легнице «создаются новые объекты, но будучи

связанными с техниками серебряного и золотого дела, они описываются как малые декоративные работы изящных искусств» [39, с. 10–11].

И все сошлись во мнении о необходимости введения в практику художественной критики и истории ювелирного искусства нового термина, адекватного художественному явлению, определяющего его во всех сложностях проявления специфики современного этапа эволюции ювелирного дела.

Важно подчеркнуть, что успех российских художников на этом конкурсе основан не на их исключительности, обособленности от общеевропейского художественно-стилистического направления, напротив, на соответствии его вектору. Конкурсная программа выставки Kolor имела общую художественную платформу, открывавшую возможность для творческого соревнования сопоставимых художественных позиций художников-ювелиров Западной, Восточной Европы и России. III премии был удостоен Ю. Федоров (Симферополь), дипломов — Ф. Кузнецов и В. Майзель (Москва).

В начале XXI века выставка в г. Легнице уже не так популярна, как это было в годы подъема в мировом авторском ювелирном искусстве. Но она развивается, ставя перед художниками-ювелирами все более сложные проблемы, артикулированные обращением к неклассическим формам, материалам и их сочетаниям. Темой одной из первых выставок XXI века была «Деконструкция», что подчеркивает ее переход к масштабному философскому осмыслению произведений ювелирного искусства как равноправных объектов современных арт-практик. При этом она сохранила свой основной принцип: ориентацию на творческую составляющую ювелирного дела, на неординарность и нетривиальность художественного мышления и, по крайней мере для современной польской национальной ювелирной школы, осталась творческой дискуссионной площадкой.

Конкурсные программы в рамках торгово-промышленных выставок-ярмарок в России 1990-х — начала 2000-х гг.

В России на рубеже XX—XXI веков творческие конкурсы ювелирных произведений стали заметным художественным явлением. На протя-

жении 1990-х годов они имели более или менее регулярный, но фактически строго отраслевой характер и решали актуальные коммерческие задачи, стоящие перед руководством ювелирной промышленности по созданию и продвижению определенных групп ассортимента выпускаемой продукции, как, например, упомянутый ранее конкурс на «лучшее изделие из серебра», который в 1989 году организовал Союзювелирпром. Никаких творческих результатов он не дал. Но с тех пор в целях поднятия общего уровня ювелирной продукции конкурсы на «лучшее ювелирное изделие» стали проводиться регулярно в рамках ежегодной Московской международной ювелирной и часовой выставки «Ювелир». Тогда же непосредственная работа по организации конкурса была возложена на только что созданную Коллегию экспертов и оценщиков ювелирных изделий и антиквариата, которая выполняла эту миссию около десяти лет.

В жюри творческого конкурса на выставке «Ювелир» работали ведущие специалисты — историки и критики современного авторского ювелирного искусства: А.А. Гилодо, Г.Г. Смородинова, Э.П. Чернуха, Л.Н. Пешехонова, президент Московского фонда культуры; художник А.Я. Степанова и другие. К сожалению, усилия членов жюри не смогли убедить участников творческого конкурса в том, что художественная составляющая представляет собой главную компоненту в оценке ювелирных произведений. Напротив, вклад художников всячески нивелировался, а их имена старательно скрывались в полном соответствии с уставами частных ювелирных фирм.

В то же время, профессиональная работа жюри помогла выйти на авансцену нескольким новым творческим мастерским, чью деятельность отличало стремление к формированию своего стиля, восходящего к творческим поискам художников-ювелиров.

В 1996 году в номинации «Лучшее изделие из серебра» была отмечена авторская коллекция украшений ярославского художника Н.А. Нужина [ОРПГФ ГМЗ «Московский Кремль», оп. «Н.А. Нужин», ед. хр. 1], созданная при участии фирмы «Акцент». Тогда же высокую оценку получила коллекция современной модной бижутерии из серебра и меди в технике гальванопластики, созданная петербургской компанией «РОССИЛЬВЕР» по эскизам художников-ювелиров В.Г. Поволоцкой и Н.А. Быковой.

Поддержку жюри также нашла неординарность фирменного стиля московских творческих фирм: «Сирин», «Е. Зак» и «ЮТэ — Ювелирный Театр», организаторами и художественными руководителями которых были сами художники.

Кольцо «Плач Иеремии» (автор В. Корешков, 1998) и колье «Слеза Византии» («Тор», 2000) фирмы «Е. Зак» были отмечены наградой на конкурсе «Лучшие художественные ювелирные изделия в драгоценных материалах» в рамках выставки-ярмарки «Ювелир» в 1998 году.

Дебют фирмы «ЮТэ — Ювелирный Театр» был не таким ярким. Но определяющим фактором ее долголетия стала ориентация на долгосрочную перспективу, к чему призывали члены жюри конкурсных программ выставок «Ювелир». На работу были приглашены мастера-ювелиры высочайшего класса, способные к креативным разработкам технико-технологических приемов изготовления ювелирных изделий. Но более важную роль сыграло то, что владельцы «ЮТэ» И.В. Дорофеева и М.Л. Вознесенский пригласили к сотрудничеству ведущих российских художников-ювелиров: О. и Ф. Кузнецовых (Москва), Н. и Г. Быковых (Петербург), В. и В. Наумовых (Курск), Е. Мамонтову и С. Хренова (Москва) и других, что в результате вывело фирму на мировую арену.

Количественный рост предприятий, выпускающих ювелирные изделия, и расширение их географии способствовали учреждению новых выставок, в программу проведения которых непременно включался творческий конкурс. Сегодня конкурсы на «Лучшие украшения России» в рамках выставок JUNWEX (организатор — РЕСТЭК) проводятся в Петербурге, Москве, Екатеринбурге. В числе других выставочно-конкурсных ювелирных столиц России — Кострома, Якутск, Красноярск. Но суть этих мероприятий остается той же, что и в 1980–1990-е годы. Никакой программной подготовки, включающей постановку конкретной художественной задачи, четко оговоренных требований к изделиям, представленным на конкурс, так и нет. Поэтому судейство жюри достаточно субъективно, хотя в его составе работают специалисты из ведущих музеев Москвы и Петербурга. Об этом автору уже приходилось говорить и писать [26, с. 16–19], [27, с. 40–42], [24, с. 26–27], [25, с. 8–16]. Здесь достаточно подчеркнуть, что эти конкурсы остаются локальными, ограниченными рамками коммерческих задач ювелирной отрасли. И в реальности они не играют определяющей роли в творческом развитии мастеров-ювелиров и художников-ювелиров XXI века.

Всероссийские и международные творческие конкурсы ювелиров. Россия. 1990–2010-е

Эту миссию взяли на себя негосударственные институции. Активное конкурсное движение в стране началось в середине 1990-х годов.

Один из старейших творческих конкурсов — «Ювелирный Олимп», который начал свою программу в 1996 году под патронатом Выставочного объединения «Мир камня».

Конкурс вписан в структуру большой программы, включающей персональные выставки, геологические шоу, лекции специалистов в области ювелирного искусства и минералогии. В жюри работали искусствоведы из ведущих музеев страны — Т.Н. Мунтян (ГМЗ «Московский Кремль»), А.В. Ратникова (РЭМ), М.Н. Лопато (ГЭ) и художественные критики — Г.Н. Габриэль, И.В. Шаталова, что обеспечивало объективность экспертной оценки.

Конкурс задумывался без возрастных ограничений. Но за длительный период работы вокруг него сложился круг участников, преимущественно молодежи. Для того чтобы выявить и акцентировать внимание «цеховой» аудитории на векторе художественно-стилевого развития, организаторы ограничились традиционным делением на три призовых места [13, с. 31]. Но никакой программной задачи он не ставил. Предварительного отбора изделий для конкурса не проводилось. Принимались работы самого разного уровня технического исполнения — от высокого профессионального до почти самодеятельного. С годами сложилась традиция, дающая право спонсорам выбирать своих победителей. С годами конкурс перерос в профессиональный праздник.

На конкурсе в 2013 года было «достаточно много профессионально грамотных и интересных в художественном отношении работ» [8, с. 47]. Наиболее представительной оказалась номинация «Ювелирные новации», в которой традиционно лидировала молодежь: студенты и выпускники государственных и частных художественных школ: Школа ювелирного искусства «Форма» (Петербург), СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, Институт прикладных искусств СПбГУ технологии и дизайна, «Школа Шароновых» (ТГУ, Тольятти).

Жюри выделило ряд оригинальных авторских концепций, представленных региональными школами. За «архитектонику предметной формы, формирующей образную концепцию вещи» [8, с. 47] были отмечены печатки-перевертыши «История в новой обложке» А. Кузьмина (ШЮИ «Форма»). Как авторскую интерпретацию модной линии развития мировой часовой промышленности, за экстравагантность сочетаний новых технологий и материалов отметили коллекцию часов Limit of Time Н. Смирнова («Школа Шароновых»). Прекрасным владением ювелирными техниками в работе с драгоценными металлами и цветными камнями критику поразили кольца «Контрасты» М. Богомоловой и коллекция «Останавливая мгновение» М. Опоцкой (СПбГХПА им. А.Л. Штиглица) [8, с. 47].

В номинации «Классика» награды получили В. Волошенко за кольца из титана с цветными камнями и удачное сочетание их оттенков с металлом и В.П. Шестаков за произведения конструктивистского направления. Внимание жюри привлекли украшения с деревом, в последние десятилетия очень популярным материалом у ювелиров стран Северной Европы. Петербуржец В. Дубровский соединил западную и русскую традицию: выявил и подчеркнул натуральную текстуру дерева окраской и дизайнерским решением формы. В конкурсе принимали участие молодые художники из Самары и Ярославля.

«Ювелирный Олимп» просуществовал двадцать лет. И хотя прорыва так и не случилось, этот конкурс сыграл важную роль в формировании творческой атмосферы в современном авторском ювелирном искусстве Петербурга. Подводя итоги очередного конкурса «Ювелирный Олимп», председатель жюри Г.Н. Габриэль отмечала, что «он показал определенный срез состояния нашего авторского камнерезного и ювелирного дела и внес свою небольшую лепту в историю этих видов искусства» [8, с. 47].

Первый творческий ювелирный конкурс также состоялся в 1996 году в Петербурге по инициативе президента Фонда искусства Фаберже Дж.Л. Рид, директора петербургского отделения фонда Л.Н. Бакаютовой и заведующей сектором Западноевропейского ювелирного искусства Государственного Эрмитажа М.Н. Лопато. Их объединила идея обратить внимание специалистов на проблемы образования в ювелирной отрасли. Речь шла о перспективе, о стимулировании к творческому поиску и художественному эксперименту [8, с. 35]. Исходя из этого, были сформулированы и номинации: рисунок дизайна на тему «Настольные часы», блиц-конкурс, создание комплекта

ювелирных украшений из любых материалов, камнерезное изделие и ювелирное изделие с символикой «Кока-Кола» (фирма выступила спонсором). «Информационным поводом» был выбран юбилей — 150-летие Карла Фаберже [12, с. 35–37], поскольку это имя привлекает западноевропейских коллег.

В первом конкурсе участвовало 67 молодых петербургских художников, включая мастеров-ювелиров и студентов, представивших 132 произведения. Организаторы признавали, что уровень работ был далек от ожидаемых параметров. Поэтому награждение призами — трехнедельная стажировка в США у нью-йоркского ювелира К. О'Ким и творческая поездка в Париж — представляло выдачу авансов.

Подведя итоги, учредители и организаторы пришли к выводу о необходимости основания Клуба молодых ювелиров, где они могли бы обмениваться опытом и осваивать новые технологии. Следующий конкурс, состоявшийся в 1998 году, показал своевременность такого решения. Его участники, прошедшие школу Клуба молодых ювелиров, были подготовлены серьезнее. Активное творческое сотрудничество с ювелирным факультетом Политехнического института г. Лахти (Финляндия) позволило им познакомиться с современными художественно-стилистическими тенденциями в авторском западноевропейском ювелирном искусстве и дизайне. Другим результатом стал возросший интерес к конкурсу, расширивший возрастные границы участников. О качественном развитии проекта говорила и председатель международного жюри У. Тилландер-Годенхильм [12]. Новацией второго конкурса стал цикл лекций, прочитанных членами международного жюри, и посещение особых кладовых Эрмитажа, Русского музея, Горного института. Список призов и наград, помимо стажировок и денежных премий, пополнился наборами инструментов фирм «Клад» и Augusta и книг по зарубежному искусству издательства «Славия». Конкурс поддержали компании: АО «Ювелирная торговля Северо-Запада», АО «Петербургская телефонная сеть», Augusta Bullnheimer&Co. GmbH&CO.KG, фирма «Клад», Finnair, Dahne & Weinstein, фирма «Улита», ЗАО «Европа-Отель», Hertz, АО «Славия», Coca-Cola St. Petersburg Bottlers, Flower Power, JTI, АО «Русские самоцветы», фирма R.J. Reynolds International. С 2000 года к финансовой поддержке конкурса подключилось Информационное бюро Совета министров северных стран в Санкт-Петербурге, что свидетельствовало о понимании его

актуальности. С начала 2000-х годов конкурс стал международным, охватывающим художников стран Северной Европы — Финляндии, Швеции, Дании, Норвегии, Исландии и Эстонии.

Но самым важным результатом стало очевидное повышение профессионального уровня участников. Хотя российские художники-ювелиры О.В. Наумова, С. Витковская, Д. Вильнер, Н.Ю. и Т.Ю. Тарасовы заняли лишь вторые и третьи места, они получили возможность оценить свою профессиональную квалификацию на международном уровне.

Успех петербургского конкурса инспирировал расширение географических границ проведения аналогичных мероприятий. В Ярославле, в Городском выставочном зале в мае 1996 года по инициативе художника-ювелира Н.А. Нужина состоялась первая ювелирная выставка-конкурс произведений ярославских художников. В 1997 году в проекте участвовали художники-ювелиры из других городов России и стран СНГ. Конкурс проходил по номинациям, обусловленным приоритетными направлениями в современном российском ювелирном деле: за сохранение и развитие традиций в ювелирном искусстве; за высокое исполнительское мастерство; за творческую оригинальность произведения; за лучшее женское украшение и «приз зрительских симпатий».

Экспертами работали специалисты: А.А. Гилодо (Москва) и В.В. Скурлов (Санкт-Петербург). Среди гостей третьей выставки-конкурса были директор Красносельского училища художественной обработки металлов П.П. Токарев, представитель Агропромбанка Ю. Желегова, заместитель мэра города Ярославля по культуре и социальной политике А.Ю. Яблочкин.

Благодаря сотрудничеству ярославских художников с московскими искусствоведами Ярославль на несколько лет стал центром проведения региональных выставок авторского ювелирного и эмальерного искусства. В 2004 году свои произведения на выставке в Ярославле представляла американский дизайнер Л. Вершбоу, познакомившая художников-ювелиров городов Северо-Запада России с актуальными направлениями формотворческих поисков. На этот вызов живо откликнулись молодые художники-ювелиры — С.В. Субботина (Кострома) и Е. Крыжановская-Пименова (Кострома), О.А. Боброва (Москва/

Челябинск), экспериментировавшие с такими «нетрадиционными» материалами, как натуральная пробка.

Как и большинство других отечественных, этот конкурс не имел конкретной программы и целей, но концентрировал внимание на определенной предметной форме украшения (например, браслет), стимулировал ювелиров к разнообразию в стилистике представляемых произведений.

Особое место в российской выставочно-конкурсной практике 2000-х годов в России занимает Международный конкурс молодых дизайнеров ювелирных украшений «Образ и форма» в Петербурге. Его организатор, руководитель частной петербургской творческой школы-студии «Форма», Г.Н. Ковалева как никто понимала, какую важную роль в судьбе молодых художников играет профессиональный статус, завоеванный участием в выставках и конкурсах. Это оценили коллеги и критика, откликнувшаяся рядом аналитических статей в научно-популярной периодической печати Петербурга и Москвы [30, с. 21–25], [29, с. 44–45].

С 2000 года в нем участвовали российские и зарубежные молодые художники-ювелиры, в том числе из Финляндии, Польши, Азербайджана и Китая. В период становления конкурса активную поддержку оказывали и предприятия ювелирной промышленности и частные творческие мастерские. К сожалению, со временем их интерес угас, поскольку они не готовы вкладывать средства в такие долгосрочные некоммерческие проекты, как воспитание и поддержка молодых художников-ювелиров. Но, несмотря организационные и материальные трудности, конкурс продолжает работать, что позволяет не только подводить итоги, но и прогнозировать перспективы.

Главное отличие этого конкурса состоит в наличии всегда заранее продуманной программы, ставящей конкретные творческие задачи, решение которых служит критерием допуска к участию в конкурсе. В жюри — ведущие специалисты в области авторского ювелирного искусства из России и зарубежья: художник-ювелир А. Шадковский (Лодзь, Польша) директор Музея украшений Ф. Фальк (Пфорцхайм, Германия), профессор Института искусств Л. Урсо (Ротчестер, США), арт-дилер Ш. Кранцен (США), директор Музея искусств в Антверпене Я. Вальгрейв (Бельгия) и другие. Некоторые из них стали постоянными участниками творческого симпозиума в рамках образовательной программы конкурса: знакомили участников с историей современного западноевропейского ювелирного искусства, проблемами взаимодействия прикладного и изобразительного искусства, актуальными психологическими и символическими аспектами бытования ювелирных изделий, методиками продвижения ювелирных произведений на арт-рынке. Анализ современного российского авторского ювелирного искусства и производства драгоценностей давала заведующая кафедрой искусствоведения СПбГУКИ Г.Н. Габриэль и другие. Иногда возникали довольно острые споры, основанные на различном понимании производителями ювелирных изделий и искусствоведами ключевых вопросов формообразования в современном авторском ювелирном искусстве. Возникающие дискуссии если и не убеждали оппонентов, то заставляли задуматься над поднятой проблемой.

Организаторы конкурса «Образ и форма» выпустили несколько каталогов, которые позволяют проследить его эволюцию [14–23]. Вначале в центре внимания были локальные проблемы: «Диалог материалов», «Игра», «Абстракция», «Арт-Шок» и ориентированные на производство: «Акцент — камень», «Модуль и производство» [5, с. 11]. С 2010 года конкурс стал работать в режиме биеннале, тема была выбрана глобальная — «Диалог объема и пространства». Что отвечало насущным проблемам современного российского ювелирного искусства, за последние годы почти утратившего понимание художественного ювелирного украшения как мелкой пластики, имеющей свой объем и живущей в нелинейном, трехмерном пространстве, параметры которого определяются параметрами фигуры человека. Незыблемыми остались основные принципы и ключевые требования конкурса: «творческое осмысление выбранного образа, высокое мастерство исполнения, инновационный подход к используемым материалам» [3, с. 48].

С годами широкий резонанс в профессиональной среде стимулировал расширение возрастных границ, что подняло его статус до уровня общего всероссийского конкурса ювелирного искусства.

В настоящее время конкурс проводится по двум разделам — «Фантазия» и «Производство», в которых каждый художник может представить свою работу в различных формах — готовое изделие, макет или эскиз. Последнее не раз обсуждалось членами жюри. Но организаторы сохранили все ранее заявленные формы, что от-

крыло дорогу художникам других видов искусства. А это, несомненно, стимулирует к выходу на профессиональный уровень, вне кастовых разделений «по материалам».

Другой конкурсный проект начала 2000-х «В новом преломлении», так же как и другие творческие конкурсы рубежа XX—XXI веков, начинался как молодежный. Но в отличие от других, раздвинувших свои возрастные границы в силу выросшего интереса, так и не вышел из заявленных параметров.

В 2002 году компания-организатор АК «АЛРОСА» поставила цель — стимулировать творческую активность молодых дизайнеров в создании ювелирных украшений с использованием отечественных бриллиантов. За образец был принят принцип конкурса бриллиантовых изделий компании «Де Бирс»: к рассмотрению принимались эскизы, а не изделия. Предварительного отбора не проводилось. Главным регламентирующим фактором было четкое возрастное ограничение: студенты специализированных учебных заведений и молодые дизайнеры до 30 лет.

За несколько лет в конкурсе участвовало около 600 эскизов 200 участников, учащихся и студентов ведущих художественных вузов: МГХПА им. С.Г. Строганова, МГГУ, УралГАХА, МГТУ им. А.Н. Косыгина, «Школы Шароновых» ТГПУ, ООО «ЭПЛ Даймонд», Ювелирного центра «Кристалл», КУХОМ, Московской школы художественных ремесел и Якутского художественного училища им. П.П. Романова. Призеры получали возможность реализовать свои эскизы в материале в мастерских спонсоров конкурсного проекта. Учредители возлагали на этот проект большие надежды, полагая, что участие в конкурсе — блестящий старт профессиональной карьеры. А ювелирное сообщество России получало шанс вовремя распознать тех, кто может принести новизну в отечественный ювелирный дизайн [9, с. 40]. В жюри работали искусствоведы — Н.И. Коровина (Москва), Л.Н. Пешехонова (ГМЗ «Московский Кремль») и ювелиры — И. Фазулзянов и Е.С. Мамонтова (Москва). Тем не менее в 2006 году проект был закрыт, так как отдача оказалась не адекватна надеждам и вложенным средствам. В то же время главной проблемой конкурса было отсутствие программы и стратегии ее реализации. Это подтвердили выступления участников конкурса, членов жюри и приглашенных искусствоведов на заседании круглого стола по итогам конкурса 2005 года в галерее «М'АРС».

В ходе дискуссии обнаружилось радикальное отличие в понимании задач конкурса его участниками и искусствоведами. Молодые художники ожидали получить практический совет, как стать успешным, а искусствоведы предполагали длительную совместную творческую работу по выстраиванию политики в области создания современных ювелирных изделий.

Международная биеннале изделий из янтаря «Алатырь» Калининграде стартовала в 2005 году как еще один творческий конкурс. Организатор — Калининградский областной музей янтаря определил задачу конкурса, проходящего в рамках выставки, как стимулирование творчества российских художников, работающих с янтарем. За прошедшие годы «Алатырь» стал уникальным российским международным конкурсом, на который охотно собираются художники-ювелиры не только приграничных Польши, Литвы и Латвии, но также Дании, Германии, Италии, Испании, Франции и Японии. Биеннале «Алатырь» имеет статус творческого симпозиума, в котором участвуют кураторы и члены жюри, выступающие с лекциями и мастер-классами. В настоящее время в музее сложился своеобразный творческий центр, объединяющий историков, производителей, представителей добывающей отрасли. Жизнеспособность конкурса обеспечивает государственная программа развития Калининградской области как мировой столицы добычи янтаря ювелирного качества. Проблема в том, что, являясь уникальным месторождением янтаря, область главным образом экспортирует его за границу как сырье. А в художественной обработке янтаря в ювелирных изделиях значительно отстает от своих зарубежных коллег, для которых он остается «национальным брендом». В Гданьске регулярно проходит выставка-конкурс AMBER, международный статус которой обуславливает сегодня высокий уровень представляемых там произведений. В Литве художественная обработка янтаря поддерживается сильной школой ювелирного искусства. И хотя художники-ювелиры обращаются к работе с янтарем эпизодически, их работы всегда отличаются чрезвычайно высоким уровнем понимания материала и качеством исполнения.

Похожая ситуация и с произведениями российских художников на «Алатыре». Однако в отечественном ювелирном искусстве доминирование формотворчества сопровождается непониманием природы и специфики этого уникального материала. Что свойствен-

но как калининградским мастерам-янтарщикам, так и художникам других российских городов, которым очень редко представляется возможность работать с янтарем. Здесь представляли свои произведения О.В. и Ф.А. Кузнецовы, Н.А. и А.П. Петровы, А.А. Терещенкова и О.А. Тихомиров; молодые мастера П.Н. Елфимов, С. Абрамова, Н. Кильчицкая, А. Волков, Н. и Т. Тарасовы, Е. Горбунова, О. Облезина, Д. Шаронова и многие другие.

Немаловажную роль играет лекционная программа. Здесь проводили мастер-классы известные художники — А. Шадковский и Г. Яблоньский (Лодзь и Варшава, Польша), М. Доминайте (Вильнюс, Литва), Ю. Гагайнис (Рига, Латвия), К. Лаймер и Б. Симма (Италия), Г.Н. Ковалева (Санкт-Петербург), Н.А. Петрова (Москва), А.А. Гилодо (Москва), Г.Н. Габриэль (Санкт-Петербург) и другие. Их выступления охватывали широкий круг проблем: от практических, демонстрирующих уникальные авторские методики и художественно-технические приемы работы с янтарем, до истории и основных стилистических направлений в современном авторском ювелирном искусстве.

Главная проблема конкурса «Алатырь» также заключается в отсутствии рассчитанной на перспективу программы, прописанных формулировок конкурсных задач и стратегии их решения — тема, девиз. Поэтому, несмотря на все усилия организаторов «Алатыря», в России так и не появилась профессиональная школа художественной работы с янтарем. Все еще сильна тенденция к его *обработке*, а не к *выявлению* художественно-выразительных возможностей.

Такие же проблемы и у Всероссийского конкурса авторского ювелирного искусства в Калининграде, стартовавшего в 2012 году в Музее янтаря. Этот проект предоставил музею возможность на основе произведений лауреатов и дипломантов конкурса собрать музейную коллекцию современного российского авторского ювелирного искусства. Но недостаточная компетентность кураторов не обеспечивает объективность формирующейся музейной коллекции.

На первых конкурсах были представлены произведения ведущих художников-ювелиров Москвы и Санкт-Петербурга: Ф.А. Кузнецова, Г.Г. Ленцова, Н.А. и Г.В. Быковых, В.Н. и В.М. Наумовых, а также ювелиров Ростова-на-Дону, Нижнего Тагила, Ярославля, Тольятти, Дагестана, Златоуста. Смелые творческие эксперименты молодых художников-ювелиров выявили новые направления в ювелирном искусстве: фантазийную огранку горного хрусталя (О.А. Боброва), освоение дерева (О.В. Наумова) и внедрение в искусство «современных технологий» (Д.Г. Быкова). В дальнейшем круг экспонентов и их профессиональный уровень сузился до нерепрезентативного уровня. Как следствие, конкурс не вышел на всероссийский уровень. Ведущие художники-ювелиры не участвуют в нем. А это значительно снижает их профессиональный уровень, творческую планку. Но главным недостатком представляется «повествовательный» характер титульных номинаций. Тема первого «Слава России — к 200-летию победы России в Отечественной войне 1812 года», второго — «Из пламени и света — к 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова» и «Дух Огня» (посвященная зимним Олимпийским играм в г. Сочи), третьего — «Моя Россия», а конкурс 2018 года посвятили К. Фаберже. Эта ошибка стала традиционной для большинства отечественных творческих ювелирных конкурсов.

Из последних национальных конкурсных программ следует упомянуть прошедшие в 2009, 2014, 2016 и 2019 годах при поддержке Министерства культуры Российской федерации конкурсы ювелирного искусства Гохрана России «Россия. XXI век». Это конкурс художественного ремесла в работе с драгоценными материалами. Он консервативен изначально, закрыт для художников, генерирующих актуальные формотворческие концепции и опирающихся на инновационные технологии как на основу нового художественно-образного языка. Формально это условие не прописано в условиях, но фактически оно принято априори. Поэтому, хотя организаторами были поставлены амбициозные задачи: «придать новый импульс развитию ювелирного искусства в России» (пресс-релиз. — *И.П.*), этот конкурс не стал значительным событием в практике современного ювелирного искусства, поскольку оказался ограниченным рамками отрасли, где решаются вполне конкретные коммерческие задачи, обусловленные прямой зависимостью производителей от вкусов заказчиков. Количество участников конкурса — несколько сотен творческих ювелирных фирм и свободные мастера-ювелиры — подтверждает актуальность и своевременность этого мероприятия во всероссийском масштабе. Но реального выхода в пространство современного ювелирного искусства нет, потому что нет единства в понимании, что такое это пространство: ассортимент изделий из драгоценных материалов или драгоценность неординарной авторской идеи и ее воплощение в форме ювелирного изделия.

Особенности современных зарубежных художественных конкурсов ювелиров

Приходится констатировать, что не удалось создать не только единой по стране конкурсной системы в области авторского ювелирного искусства, но даже каким-то образом собрать стихийно возникающие конкурсные проекты. Не удалось сформировать в ювелирном сообществе России адекватного времени отношения к ювелирным изделиям как произведениям искусства. Потребность в конкурсных программах в этой области по-прежнему велика и осознается как важная всеми участниками творческого процесса, так как постоянно дискутируется проблема конкурентоспособности современной отечественной школы на международной арене.

Там сегодня ситуация тоже складывается непросто. Но взаимопонимание сторон — художников и производителей — заставляет организаторов современных конкурсно-выставочных программ находить пути взаимодействия. Таким примером является выставка Artistar Jewels.

Недели ювелирной моды Artistar Jewels — относительно новое явление на международной арене современного ювелирного искусства. Начиная с 2012 года здесь ежегодно представляются новые работы известных и начинающих художников-дизайнеров. О масштабах этого международного конкурса-смотра свидетельствует статистика. Так, например, в 2017 году в нем приняли участие 142 дизайнера более чем из 30 стран. В 2019 году количество экспонатов превысило 400 единиц.

Каталог, в котором публикуются наиболее значимые имена дизайнеров и новых партнеров, это банк данных для производителей ювелирных изделий, о чем свидетельствует неуклонно растущий спрос на него: ежегодно прибавляется до 40% новых абонентов. Молодым дизайнерам издание представляет возможность позиционировать свои работы в мировом художественном контексте.

Этот международный конкурс-смотр не имеет художественной программы, не ставит перед художниками профессиональных задач.

Сегодня, когда неординарность творческого лица фирмы является залогом ее коммерческой успешности, общность художественно-стилистического вектора представляется невозможной. Поэтому Artistar Jewels не пытается влиять на художественно-стилистические направления в современном ювелирном дизайне. Он только фиксирует его проявления. Такая установка объясняется стремлением к максимально полному охвату всего диапазона поисков и экспериментов ювелиров. Модные стилистические тенденции также имеют влияние на решение жюри, состав которого отражает основные аспекты интересов современного западноевропейского ювелирного сообщества: критика и пресса, сообщество историков ювелирного искусства, круг дизайнеров, система специального профессионального образования и, наконец, интернет-сообщество, играющее одну из ключевых ролей в продвижении модных украшений. Таким образом, Artistar Jewels — площадка для дискуссий по широкому кругу проблем. Это обеспечивает успешную реализацию поставленных практических задач.

Каждая награда — конкретный шаг в становлении профессиональной карьеры молодого дизайнера. Произведения трех победителей бесплатно публикуются в следующем издании каталога Artistar Jewels. А это реклама на международном уровне. Один из участников получает право на временное сотрудничество с одной из ведущих итальянских фирм. В 2017 году это была «Ди Легуоро», в 1980-е годы сотрудничавшая с брендами высокой моды Италии от Труссарди (Trussardi) до Альберта Феретти (Alberta Feretti). Претендента выбирает представитель фирмы в жюри, который оценивает соответствие новаций стилистике фирмы и возможность расширить ее ассортимент новыми образцами. Дизайнеру моложе 27 лет предоставляется возможность бесплатно пройти курс профессионального мастерства в Амброзианской ювелирной школе в Милане. Это способствует установлению синергетических связей традиций и инноваций в современном ювелирном искусстве. И, наконец, часть экспонатов конкурсной выставки будут экспонироваться в престижных галереях Италии и других стран: «Спацио Эспозитиво Адиеченце» (Болонья), «Креативи Оггетти» (Турин), «Тибериус» (Вена), RA (Амстердам) [38, с. 6] и, возможно, попадут в главные музеи: Виктории и Альберта (Лондон), Мадас (Лозанна), Музей Декоративных искусств (Париж), Новая Коллекция (Мюнхен). За несколько лет Artistar Jewels вошла в круг международной деятельности крупных студий, показов и выставок.

Неделя ювелирной моды Artistar Jewels это максимальный обзор живого художественного процесса, необходимый для успешного ведения бизнеса, возможность информировать бизнес-операторов

о главных международных тенденциях, пропагандировать культуру современных украшений, ее положение в искусстве, моде и дизайне, установление связей [38, с. 7]. При этом организаторы конкурсного проекта подчеркивают, что в Италии, по их мнению, «правила традиционного представления об украшении еще мало известны…» и это делает Artistar Jewels не роскошью, а насущной необходимостью [38, с. 7]. Они заявляют, что отношение к «художественным украшениям», которые с 1960-х годов высоко ценятся в странах Западной Европы и США — недостаточно. Что же тогда говорить о России, где современное ювелирное искусство демонстрируется в постоянных экспозициях только областных музеев: Музее истории камнерезного и ювелирного искусства (Екатеринбург) и Калининградском областном музее янтаря. А работы зарубежных художников-ювелиров не представлены даже в ведущих музеях страны.

Выводы

Как видим, характер и специфика конкурсно-выставочной программы художественных и промышленных конкурсов как в России, так и на Западе напрямую определяется конкретными условиями и задачами текущего момента. В периоды стабильного развития общества доминирует творческая составляющая, а в переходные — коммерческая. При этом каждая из этих форм сохраняет способность к автономному развитию, они как бы опровергают друг друга [11, с. 155], но в то же время эволюционируют параллельно, не пересекаясь.

Что касается значения конкурсно-выставочных программ для художественно-стилистического развития той или иной национальной или региональной школы ювелирного искусства, то здесь существует значительная разница. В России нередко сохраняется стремление, сопоставляя с традицией, влиять на внутреннюю логику эволюции языка, направлять живой художественный процесс экспериментальных поисков. А на Западе, даже в рамках торгово-промышленных выставок-ярмарок, главная задача — создать творческое дискуссионное поле для всех участников процесса, включая художников-ювелиров и производителей, что способствует творческому обособлению художника от культурного сообщества в целом, тогда как в России

это доступно только группе художников, объединившихся в некоем художественном проекте.

Иначе говоря, есть два основных вида конкурсных программ. Один практический — конкурс-смотр, представляющий максимальный обзор реально существующей картины художественной-стилистических тенденций в области ювелирного искусства. Его задача — выявить и зафиксировать некий общий средний социокультурный уровень в этом виде искусства, способствовать установлению профессиональных контактов создателей и производителей ювелирных изделий. Второй — творческий, создающий дискуссионное поле для всех, желающих представить на суд профессионального сообщества уникальные авторские разработки: новые принципы формообразования, технико-технологические инновации.

Возможности адаптации природы и функции нового художественного языка к традиционным представлениям об этом виде пластических искусств, как правило, не очевидны. Выход на создание «крупных, общезначимых художественных форм» [11, с. 157], способных изменить расклад сил, способствовать совпадению индивидуальных и общественных ориентиров, в этом виде искусства — большая проблема. В России, несмотря на довольно активный конкурсный процесс в ювелирном деле, масштабная международная конкурсная программа, способная аккумулировать актуальные современные художественно-стилистические тенденции, привлечь максимальное число ярких творческих личностей международного уровня так и не была создана. А значит, несмотря на высокий потенциал, сегодня она находится на обочине международного художественного движения в современном ювелирном искусстве.

Источники:

Отдел рукописных, печатных и графических фондов сектора Современной документации Научного архива Государственного историко-художественного музея-заповедника «Московский Кремль»:
Фонд № 30, оп. «Л.Ф. Романова», ед. хр. 12: Буклет III Международной выставки бижутерии «Яблонец-71»;

Фонд № 30, оп. «В.М. Храмцов», ед. хр. 1, л. 6;

Фонд № 30, оп. «В.М. Храмцов», ед. хр. 1, л. 4;

Фонд № 30, оп. «Н.А. Нужин», ед. хр. 1, л. 4.

РГАЛИ. Ф. 2458, оп. 4, ед. хр. 515. Международная выставка бижутерии «Яблонец-65». 8 июля — 5 августа 1965 г. Материалы об организации советского отдела выставки. Отчет о работе отдела.

Романова Л.Ф. Участие художников-ювелиров в международных конкурсах, творческих симпозиумах, группах. Награды 1970–1980-х годов. 28 октября 2001 г. Рукопись неопубликованной статьи.

Sources:

The Department of handwritten, printed and graphic collections of the Modern documentation sector of the Scientific archive of the State Historical and Art Museum-Reserve “Moscow Kremlin”:

Fund No. 30, inventory “L.F. Romanova”, storage unit 12: Booklet of the III International Exhibition of Costume Jewelry "Yablonets-71";

Fund No. 30, inventory “V.M. Khramtsov”, storage unit 1, l. 6;

Fund No. 30, inventory “V.M. Khramtsov”, storage unit 1, l. 4;

Fund No. 30, inventory “N.A. Nuzhin”, storage unit 1, l. 4.

RGALI. Fund 2458, inventory 4, storage unit 515. International Exhibition of Costume Jewelry “Yablonets-65”. July 8—August 5, 1965 Materials about the organization of the Soviet Department of the Exhibition. Report on the work of the Department.

Romanov L.F., “The Participation of Jewelry Designers in the International Contests, Creative Workshops, Groups. Awards of the 1970–1980s”. October 28, 2001. The manuscript of an unpublished article.

Список литературы:

1 *Бузин А.И.* Красносельские художники-ювелиры. Кострома, 1997. 264 с.; ил.

2 *Габриэль Г.Н.* Диалог объема и пространства // Русский ювелир. 2010. № 8. С. 48.

3 *Габриэль Г.Н.* Длинная жизнь отражения. (Выставка в Идар-Оберштайне) // Русский ювелир. 2010. № 2. С. 44–49.

4 *Габриэль Г.Н.* Конкурс молодых ювелиров «Образ и форма» // Русский ювелир. 2001. № 5. С. 25–26; № 8. С. 18–19.

5 *Габриэль Г.Н.* Международный конкурс молодых дизайнеров ювелирных украшений «Образ и форма». Вып. I. СПб., 2005. С. 11.

6 *Габриэль Г.Н.* Первый Международный конкурс на приз Марио Пинтон // Русский ювелир. 2011. № 4. С. 54–56.

7 *Габриэль Г.Н.* «Ювелирный Олимп» // Русский ювелир. 2009. № 1. С. 22–26.

8 *Габриэль Г.Н.* «Ювелирный Олимп» // Русский ювелир. 2013. № 4–5. С. 47.

9 *Игнатенко С.* «Ювелирное искусство должно быть душевным и окрыленным...» // Русский ювелир. 2007. № 1. С. 40.

10 Конкурс ювелирного искусства Гохрана России при поддержке Министерства культуры Российской Федерации «Россия. XXI век». [Буклет]. Москва, 2014. С. 5.

11 *Кривцун О.А.* Историческая антропология в формах творческих практик // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: Индрик, 2017. С. 144–160.

12 *Кузминицкая В.* Воплощение благородного замысла, или Через конкурс — в звезды // Русский ювелир. 2002. № 4. С. 35–37.

13 *Лопато М.Н.* Мир камня // Русский ювелир. 2007. № 1. С. 31.

14 Международный конкурс молодых дизайнеров ювелирных украшений «Образ и форма». Вып. I. СПб., 2005. Без указ. сс.

15 Международный конкурс молодых дизайнеров ювелирных украшений «Образ и форма». Вып. II. СПб., 2007. Без указ. сс.

16 Петербургский международный форум авторского ювелирного искусства «Образ и форма». Вып. III. СПб., 2008. Без указ. сс.

17 Петербургский международный форум авторского ювелирного искусства «Образ и форма». Вып. IV. СПб., 2009. Без указ. сс.

18 Петербургский международный форум авторского ювелирного искусства «Образ и форма». Вып. V. СПб., 2010. Без указ. сс.

19 Петербургский международный форум авторского ювелирного искусства «Образ и форма». Вып. VI [Юбилейный]. СПб., 2012. Без указ. сс.

20 Петербургский международный форум авторского ювелирного искусства «Образ и форма». Вып. VII. СПб., 2013. Без указ. сс.

21 Петербургский международный форум авторского ювелирного искусства «Образ и форма». Вып. VIII. СПб., 2015. Без указ. сс.

22 Петербургский международный форум авторского ювелирного искусства «Образ и форма». Вып. IX. СПб., 2017. Без указ. сс.

23 Петербургский международный форум авторского ювелирного искусства «Образ и форма». Вып. X. СПб., 2019. Без указ. сс.

24 *Перфильева И.Ю., Гилодо А.А.* Выставки: искусство и бизнес // Русский ювелир. 2003. № 8–9. С. 26–27.

25 *Перфильева И.Ю.* Европейские ювелирные дома на отечественном рынке // Русский ювелир. 2008. № 1. С. 8–16.

26 *Перфильева И.Ю.* Московская ярмарка. «Кастовый смотр» // Русский ювелир. 1997. № 3. С. 16–19.

27 *Перфильева И.Ю.* Принцип невода // Ювелирное обозрение. 2002. Октябрь. С. 40–42.

28 *Перфильева И.Ю.* Региональный конкурс ювелирных украшений в Ярославле // Русский ювелир. 2005. № 8–9. С. 64–65.

29 *Перфильева И.Ю.* VI Международный конкурс молодых дизайнеров ювелирных изделий «Образ и форма» // Русский ювелир. 2005. № 7. С. 44–45.

30 *Перфильева И.Ю.* Юбилейный конкурс «Образ и форма» // Русский ювелир. 2004. № 7. С. 21–25.

31 *Постникова-Лосева М.М.* Русская золотая и серебряная скань. М.: Искусство, 1981. 288 с.: ил.

32 *Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л.* Русское черневое серебро. М.: Искусство, 1972. 144 с., ил.

33 Промысловая кооперация. 1939. № 12. С. 23.

34 *Разина Т.М.* Е.П. Шильниковский — художник северной черни. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1959. 24 с., ил.

35 *Разина Т.М.* Ювелирные изделия Красносельских мастеров // Русский художественный металл. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958. С. 68–78.

36 *Хохлова Е.Н.* Искусство филиграни // Русский художественный металл / Отв. ред. Шкаровская Н.С. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958. С. 79–92.

37 *Шапошников В.И.* Красносельские ювелиры. Ярославль, Верхне-Волжское издательство, 1969. 64 с.

38 Artistar Jewels 2017. The Contemporary Jewel as Never Seen Before / Edited by Eugenia Gadaleta. Milan, 2017. 384 p.

39 Srebro — sztuka przedmiotu. KOLOR / Biuro Wystaw Artystycznych w Legnicy. Centrum Dokumentacyino-Wystawiennicze. Pazdziernik — listopad 1988. Czarna Galeria, Legnicy. W/o pp.

References:

1 Buzin A.I. *Krasnosel'skie hudozhniki-yuveliry'* [Krasnoselsk jewelers]. Kostroma, 1997. 264 p. (In Russ.)

2 Gabriel' G.N. Dialog ob''ema i prostranstva [Dialogue of volume and space]. *Russkij Yuvelir*, 2010, no. 8, p. 48. (In Russ.)

3 Gabriel' G.N. Dlinnaya zhizn' otrazheniya. (Vy'stavka v Idar-Obershtajne) [Long life of reflection. (Exhibition in Idar-Oberstein)]. *Russkij yuvelir*, 2010, no. 2, pp. 44–49. (In Russ.)

4 Gabriel' G.N. Konkurs molody'h yuvelirov "Obraz i forma" [Young Jewelers' Contest "Image and Form"]. *Russkij yuvelir*, 2001, no. 5, pp. 25–26; no. 8, pp. 18–19. (In Russ.)

5 Gabriel' G.N. *Mezhdunarodny'j konkurs molody'h dizajnerov yuvelirny'h ukrashenij "Obraz i forma"* [International Competition of Young Jewelry Designers "Image and Form"]. Issue I. St. Petersburg, 2005, p. 11. (In Russ.)

6 Gabriel' G.N. Pervy'j Mezhdunarodny'j konkurs na priz Mario Pinton [First International Mario Pinton Prize Competition]. *Russkij yuvelir*, 2011, no. 4, pp. 54–56. (In Russ.)

7 Gabriel' G.N. "Yuvelirny'j Olimp" [Jewelry Olympus]. *Russkij yuvelir*. 2009, no. 1, pp. 22–26. (In Russ.)

8 Gabriel' G.N. "Yuvelirny'j Olimp" [Jewelry Olympus]. *Russkij yuvelir*, 2013, no. 4–5, p. 47. (In Russ.)

9 Ignatenko S. (). "Yuvelirnoe iskusstvo dolzhno by't' dushevny'm i okry'lenny'm..." ["Jewelry should be soulful and inspired..."]. *Russkij yuvelir*, 2007, no. 1, pp. 40. (In Russ.)

10 Konkurs yuvelirnogo iskusstva Gohrana Rossii pri podderzhke Ministerstva kul'tury' Rossijskoj Federacii "Rossiya. XXI vek" [Competition of jewelry art of the Gokhran of Russia with the support of the Ministry of Culture of the Russian Federation "Russia. 21st Century"]. Booklet. Moscow, 2014, p. 5. (In Russ.)

11 Krivcun O.A. Istoricheskaya antropologiya v formah tvorcheskih praktik [Historical anthropology in the forms of creative practices]. *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of Art. The language of art and the measure of the human in a changing world]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 144–160. (In Russ.)

12 Kuzminiczkaya V. Voploshhenie blagorodnogo zamy'sla, ili Cherez konkurs — v zvyozdy' [The embodiment of a noble plan, or Through a competition - into the stars]. *Russkij yuvelir*, 2002, no. 4, pp. 35–37. (In Russ.)

13 Lopato M.N. Mir Kamnya [World of stone]. *Russkij yuvelir,* 2007, no. 1, p. 31. (In Russ.)

14 *Mezhdunarodny'j konkurs molody'h dizajnerov yuvelirny'h ukrashenij "Obraz i forma"* [International competition of young jewelry designers "Image and Form"]. Issue I. St. Petersburg, 2005. W/o pp. (In Russ.)

15 *Mezhdunarodny'j konkurs molody'h dizajnerov yuvelirny'h ukrashenij "Obraz i forma"* [International competition of young jewelry designers "Image and Form"]. Issue II. St. Petersburg, 2007. W/o pp. (In Russ.)

16 *Peterburgskij Mezhdunarodny'j forum avtorskogo yuvelirnogo iskusstva "Obraz i forma"* [St. Petersburg International Forum of Authors' Jewelry "Image and Form"]. Issue III. St. Petersburg, 2008. W/o pp. (In Russ.)

17 *Peterburgskij Mezhdunarodny'j forum avtorskogo yuvelirnogo iskusstva "Obraz i forma"* [St. Petersburg International Forum of Authors' Jewelry "Image and Form"]. Issue IV. St. Petersburg, 2009. W/o pp. (In Russ.)

18 *Peterburgskij mezhdunarodny'j forum avtorskogo yuvelirnogo iskusstva "Obraz i forma"* [St. Petersburg International Forum of Authors' Jewelry "Image and Form"]. Issue V. St. Petersburg, 2010. W/o pp. (In Russ.)

19 *Peterburgskij mezhdunarodny'j forum avtorskogo yuvelirnogo iskusstva "Obraz i forma"* [St. Petersburg International Forum of Authors' Jewelry "Image and Form"]. Issue VI. St. Petersburg, 2012. W/o pp. (In Russ.)

20 *Peterburgskij mezhdunarodny'j forum avtorskogo yuvelirnogo iskusstva "Obraz i forma"* [St. Petersburg International Forum of Authors' Jewelry "Image and Form"]. Issue VII. St. Petersburg, 2013. W/o pp. (In Russ.)

21 *Peterburgskij mezhdunarodny'j forum avtorskogo yuvelirnogo iskusstva "Obraz i forma"* [St. Petersburg International Forum of Authors' Jewelry "Image and Form"]. Issue VIII. St. Petersburg, 2015. W/o pp. (In Russ.)

22 *Peterburgskij mezhdunarodny'j forum avtorskogo yuvelirnogo iskusstva "Obraz i forma"* [St. Petersburg International Forum of Authors' Jewelry "Image and Form"]. Issue IX. St. Petersburg, 2017. W/o pp. (In Russ.)

23 *Peterburgskij mezhdunarodny'j forum avtorskogo yuvelirnogo iskusstva "Obraz i forma"* [St. Petersburg International Forum of Authors' Jewelry "Image and Form"]. Issue X. St. Petersburg, 2019. W/o pp. (In Russ.)

24 Perfilyeva I.Yu., Gilodo A.A. Vy'stavki: iskusstvo i biznes [Exhibitions: art and business]. *Russkij yuvelir*, 2003, no. 8–9, pp. 26–27. (In Russ.)

25 Perfilyeva I.Yu. Evropeiskie yuvelirnye doma na otechestvennom rynke [European jewelry houses on the domestic market]. *Russkij yuvelir*, 2008, no. 1, pp. 8–16. (In Russ.)

26 Perfilyeva I.Yu. Moskovskaya yarmarka. "Kastovy'j smotr" [Moscow fair. "Caste review"]. *Russkij yuvelir*, 1997, no. 3, pp. 16–19. (In Russ.)

27 Perfilyeva I.Yu. Princip nevoda [The seine principle]. *Yuvelirnoe obozrenie*, October 2002, pp. 40–42. (In Russ.)

28 Perfilyeva I.Yu. Regional'ny'j konkurs yuvelirny'h ukrashenij v Yaroslavle [Regional jewelry competition in Yaroslavl]. *Russkij yuvelir*, 2005, no. 8–9, pp. 64–65. (In Russ.)

29 Perfilyeva I.Yu. VI Mezhdunarodny'j konkurs molody'h dizajnerov yuvelirny'h izdelij "Obraz i Forma" [VI International Competition of Young Jewelry Designers "Image and Form"]. *Russkij yuvelir*, 2005, no. 7, pp. 44–45. (In Russ.)

30 Perfilyeva I.Yu. Yubilejny'j konkurs "Obraz i forma" [Anniversary competition "Image and Form"]. *Russkij yuvelir*, 2004, no. 7, pp. 21–25. (In Russ.)

31 Postnikova-Loseva M.M. *Russkaya zolotaya i serebryanaya skan'* [Russian gold and silver filigree]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 288 p. (In Russ.)

32 Postnikova-Loseva M.M., Platonova N.G., Ul'yanova B.L. *Russkoe chernevoe serebro* [Russian niello silver]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 144 p. (In Russ.)

33 *Promy'slovaya kooperaciya*, 1939, no. 12, p. 23. (In Russ.)

34 Razina T.M. *E.P. Shil'nikovskij — hudozhnik severnoj cherni* [E.P. Shilnikovsky — the artist of the northern niello]. Moscow, Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatel'stvo Publ., 1959. 24 p. (In Russ.)

35 Razina T.M. Yuvelirny'e izdeliya Krasnosel'skih masterov [Jewelry of Krasnoselsk masters]. *Russkij hudozhestvenny'j metall* [Russian art metal], ed. Shkarovskaya N.S. Moscow, Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatel'stvo Publ., 1958, pp. 68–78. (In Russ.)

36 Hohlova E.N. (1958). Iskusstvo filigrani [Filigree art]. *Russkij hudozhestvenny'j metall* [Russian art metal], ed. Shkarovskaya N.S. Moscow, Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatel'stvo Publ., 1958, pp. 79–92.

37 Shaposhnikov V.I. *Krasnosel'skie yuveliry* [Krasnoselsk jewelers]. (In Russ.)Yaroslavl, Verhne-Volzhskoe izdatel'stvo Publ., 1969. 64 p. (In Russ.)

38 *Artistar Jewels 2017. The Contemporary Jewel as Never Seen Before*. Edited by Eugenia Gadaleta. Milan, 2017. 384 p.

39 *Srebro — sztuka przedmiotu.* KOLOR / Biuro Wystaw Artystycznych w Legnicy. Centrum Dokumentacyino-Wystawiennicze. Pazdziernik — listopad 1988. Czarna Galeria, Legnicy. W/o pp.

УДК 792
ББК 85.33

Коваленко Георгий Федорович
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, сектор искусств стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0107-9924
georgikovalenko@gmail.com
Ключевые слова: история театра, чешский театр, сценография, кинофикация, фотография, кинопроекция, композиция, театр «Д-34», Э.Ф. Буриан, М. Коуржил.

Коваленко Георгий Федорович

Световая сценография театра «Д-34»

Сценография театра «Д-34» является важным звеном в истории искусства декорации. Аккумулируя в себе искания чешских сценографов межвоенного периода и последовавшие открытия в сценической пластике, театр «Д-34» дал жизнь целым направлениям и школам.

В данной статье рассматриваются световые спектакли Э.Ф. Буриана и М. Коуржила как наиболее показательный пример творчества «Д-34». Фотографии в работах Э.Ф. Буриана стали средством поэтической метафоры, позволяли расширять сценическую реальность и формировать необходимую режиссеру лирическую — и временами эпическую — атмосферу. Фото- и кинопроекции позволили М. Коуржилу трансформировать драматическое пространство спектакля «Май», который стал предвестником новой вехи в истории театра «Д-34». Важным результатом творческих экспериментов Э.Ф. Буриана и М. Коуржила стало расширение сценического пространства, ставшего более пластичным и универсальным инструментом в руках художников.

Kovalenko Georgy F.
Doctor of Art History, Chief Researcher, Department of Central European Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0107-9924
georgikovalenko@gmail.com
Keywords: history of theater, Czech theater, scenography, cinematography, photography, film projection, composition, D-34 Theater, E.F. Burian, M. Kouřil.

Kovalenko Georgy F.

Lighting Scenography of the D-34 Theater

The scenography of the D-34 Theater is an important link in the history of the art of decoration. Accumulating the searches of the Czech stage designers of the interwar period and the subsequent discoveries in the stage plastic, D-34 Theater gave life to entire directions and schools.

This article discusses the light performances of E.F. Burian and M. Kouřil as the most illustrative example of D-34 Theater creativity. Photos in the works by E.F. Burian became means of poetic metaphor, made it possible to expand the stage reality and form the lyrical and sometimes epic atmosphere necessary for the director. Photo and film projections allowed M. Kouřil to transform the dramatic space of the play May, which became a harbinger of a new milestone in the history of the D-34 Theater. An important result of the creative experiments of E.F. Burian and M. Kouřil became an expansion of the stage space, which became more plastic and versatile instrument in the hands of artists.

Сценография театра «Д-34» явление в чешском межвоенном театре, пожалуй, наиболее значительное и, что не менее важно, в определенном смысле итоговое. Именно на сцене этого театра, в искусстве его основателя и бессменного руководителя Эмиля Франтишека Буриана и его соратника художника Мирослава Коуржила обрели свое законченное выражение многие пластические искания чешского театра первой половины века.

Сценография спектаклей «Д-34» была своего рода переходным этапом, той промежуточной стадией искусства декорации, что связала в одно целое искания сценографии чешского театра межвоенного периода и открытия в сценической пластике 1960–1970-х годов. Совершенно очевидно: эксперименты крупнейших художников чешского и словацкого театра Йозефа Свободы и Ладислава Выходила, эксперименты, вылившиеся в целые направления и школы, в начальных своих импульсах связаны именно с теми представлениями о сценографическом образе спектакля, что так отчетливо выражены во всей практике «Д-34».

В каком-то смысле всю современную чешскую и словацкую сценографию можно рассматривать как развитие идей, выдвинутых театром Э.Ф. Буриана, как продолжение путей, намеченных «Д-34».

Мы рассматриваем наиболее важный и принципиальный аспект творчества «Д-34»: световые спектакли Э.Ф Буриана и М. Коуржила, или так называемый THEATREGRAPH.

Сразу же оговорим: световые спектакли не были в практике театра «Д» единственным направлением поисков, единственной областью пластических экспериментов. Для искусства театра на протяжении всего периода его деятельности всегда было характерно стремление к новому синтезу всех слагаемых спектакля, равно как и новый подход, связанный с переосмыслением роли каждого из них: текста, актерского исполнения, музыкального оформления, декорационного образа. Новаторские результаты были достигнуты в «Д-34» отнюдь не только в том, как этот театр понимал свет. И действительно, «использование системы THEATREGRAPH'а не является в сценографии „Д“ чем-то исключительным. Наоборот, нужно понимать это технически-театральное средство Буриана и Коуржила в связи со всей сценографией „Д“» [7, s. 23].

Мирослав Коуржил в одной из программ театра писал: «В 1936 году мы открыли при постановке „Пробуждения весны“ новый технический принцип использования проекции на сцене. Проекторы создавали изображение на прозрачной плоскости (тюлевый занавес), а за ней в точечном освещении возникали драматические персонажи пьесы… Таким образом осуществлялось оптическое сложение изображения проекции и игры актеров. Проекция была соучастником создания драматического пространства и перестала быть только иллюстрацией. В то время мы утвердили этот принцип под названием „THEATREGRAPH“» [10, s. 274].

Новаторское использование диа- и кинопроекции в световых спектаклях «Д-34» становится особенно очевидным, если хотя бы кратко проследить формы обращения театра к проекциям, предшествовавшие экспериментам Буриана и Коуржила.

Исследователь фотографии и кинематографа чешского межвоенного периода Владимир Биргус относит первые попытки включить фильм в спектакль к 1902 году, когда 6 октября в театре «Арена» (Прага, Смихов) состоялась премьера пьесы «Такой замечательный номер» [4, s. 34]. Не сохранились ни пленка этого фильма, ни фотографии, только сообщения в газетах или совсем немногословные записи в дневниках актеров. Из этих немногочисленных свидетельств понятно, что проекция никак не включалась в действие, а просто заполняла перерывы между ним: когда завершался тот или иной эпизод спектакля, вместо занавеса опускался экран, и зрителям предлагался нехитрый видовой сюжет.

Вероятно, следует вспомнить, что такому первому опыту использования кино в чешском театре предшествовали далеко не единичные факты включения в сценическое действие проекций диапозитивов. Эти факты не стали событиями искусства, поскольку проекция использовалась как подмена обычной кулисной декорации.

Это в общем-то элементарное техническое новшество вошло в чешский театр начала века довольно широко, особенно на провинциальных сценах, где несколько диапозитивов и фонарь оказывались весьма экономически выгодным заменителем декораций. Театр довольно долго не стремился ощутить проекцию как эстетический феномен, как явление искусства, обладающее своей спецификой, своими возможностями и перспективами.

Такие проблемы, как проекция и пространство сцены, проекция и драматическое пространство, наконец, более частные — проекция и актер, проекция и сценический реквизит, проекция и свет — театр долго не занимают. С экранным изображением сцена работает как с традиционной кулисой, долго не догадываясь о том, что несет в себе это пока еще только техническое средство.

В это же время в России и Германии достигнуты новые и достаточно убедительные результаты, с ними, без сомнения, были знакомы в Чехословакии.

В России попытки вовлечения элементов кино в театр делались уже в начале двадцатых годов. Кино помогало расширить место действия и вынести его на натуру. Но и в этом своем простейшем качестве оно становится элементом новой «оптической культуры» потому, что без всякого осознанного намерения со стороны авторов посягает на исходную неподвижность точки зрения театрального зрителя. Оно нарушает обычное сценическое пространство, делая его, по выражению Яна Мукаржовского, «пространством-смыслом», и привносит в спектакль «элемент монтажности» [2, с. 101].

В дальнейшем, в те же двадцатые годы уже никто не сомневался, что новая «оптическая культура» необходима театру, что в ней заключены возможности обновления его средств и усиления воздействия на зрителя. Театральные опыты С. Эйзенштейна, Вс. Мейерхольда, позже Н. Акимова как бы учитывают, что одновременно с искусством театра живет и развивается неслыханно быстро другое искусство, отдавая сцене легко и беззаботно свои открытия: монтаж, ракурс, крупный план, перспективу и многое другое.

Даже театральный конструктивизм, явление, отрицавшее исторический опыт театра, охотно обращался к проекциям и к кино, не видя в них никакого покушения на собственно искусство театра. Конструктивизм брал у кино многое — начиная просто с использования проекции титров, как у Мейерхольда, скажем, в «Земле дыбом» или в «Лесе» и кончая специальными «фильмами», отснятыми для определенного спектакля, как это было в «Мудреце» С. Эйзенштейна.

Одновременно с Вс. Мейерхольдом и С. Эйзенштейном поиски в сфере использования кино в театре ведет и Эрвин Пискатор, постоянно задумывающийся над тем, что современный ему «театр сделался неинтересным», что «самый ничтожный фильм был более актуален, больше отражал волнующую действительность наших дней, нежели театр с его драматической и технической механикой» [1, с. 118–119].

В спектаклях Пискатора двадцатых годов сцена включает в себя экран как непременный элемент, как обязательную свою составную часть. Сам этот экран может быть разным, и изображение на нем тоже может быть сколь угодно разнообразным, но главное, что экран присутствует в театральных экспериментах Пискатора как постоянная величина, как непременное условие эксперимента, как необходимый спектаклю образный компонент.

Первые попытки Пискатора использовать фильм в спектакле относятся к 1919–1920 годам. Однако наиболее принципиальных результатов его театр достиг в 1927 году в спектакле «Распутин» (по пьесе А. Толстого и П. Щеголева).

В своей книге «Политический театр» Эрвин Пискатор следующим образом классифицирует характер и образные функции фильма в «Распутине»:

«1. Учебный фильм передает объективные факты — как актуальные, так и исторические. Он дает зрителю сведения о материале. Нельзя требовать, чтобы каждый знал родословную Николая II, историю царизма и значение русского православия. Но зритель должен все это знать, если он хочет понять пьесу… Учебный фильм расширяет материал во времени и пространстве.

Игровой фильм вступает в развитие действия, он является заменой сцен. Но там, где сцена тратит время на разъяснения, диалоги и действие, фильм несколькими кадрами разъясняет положение. Как раз столько, сколько нужно: войска бунтуют, ружья брошены, началась революция и т.д. Фильм вставляется между сценами или дается во время их (на занавесе из газа, находящемся между сценой и публикой)…

Комментаторский фильм сопровождает действие, как хор… Он прямо обращается к зрителю, говорит с ним… Он фиксирует внимание на важнейших моментах пьесы… Он критикует, жалуется, приводит важные для действия цифры и изредка агитирует. В этой функции фильм в „Распутине“ выступил в качестве календаря. Он был оптическим словом…» [1, с. 163–164].

Эксперименты Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна и Э. Пискатора показали, что фильмы, проекции могут быть действенным постано-

вочным средством потому, что способны активно и непосредственно включаться в само действие, быть его соучастником, его особым выражением, средством комментирования и аккомпанемента.

Возвращаясь к чешскому театру и забегая несколько вперед, в тридцатые годы, вспомним, что Буриан в своей книге «Выметите сцену» писал: «Для современного театра фотография имеет особое значение совсем не потому, что ее можно использовать в качестве проецируемой кулисы, ибо иначе ее функция оставалась бы лишь у края своих возможностей, но главное потому, что ее общий взгляд на вещи, мир и человека означал в развитии театрального искусства быстрый переворот. Если объектив заменить глазом режиссера, тогда сцена и актер станут тем, что представляет собой для фотографа не только кадр, но и химический процесс проявления и техника увеличения деталей. Точно так же свет, который еще до недавнего времени служил для сцены средством создания иллюзии, при фотографическом глазе режиссера преобразуется в пространственный момент и выполняет те же функции, как в современной фотографии… Театр воспринимает от фотографии не только ее склонность к натурализму. Лишенная натурализма деталь, реалистическая фотография и, главное, световая гамма представляют собой основные элементы, которые театр берет от фотографии для своего творчества» [6, с. 51]. Эти слова сказаны Бурианом в 1936 году, когда и европейский театр, и сам Буриан много и по-новому работали с проекциями — и с кино, и с фотографией.

В Чехословакии и в двадцатые, и в тридцатые годы было достаточно спектаклей, использовавших проекции фотографий, причем из соображений часто весьма полярного характера. Авангардное искусство двадцатых годов вообще относилось к фотографии как к одному из передовых искусств и отводило ей значительную роль не только как искусству самостоятельному, но открытому для самых разнообразных взаимодействий. Достаточно вспомнить, что происходит в двадцатые годы в творчестве Джона Хартфилдта и Георга Гросса, А. Родченко и Г. Клуциса, Эль Лисицкого и В. Степановой, в Чехословакии — в творчестве Яромира Функе, Иозефа Судека, Ярослава Бартла и других.

В Студии Национального театра в Брно в 1929 году проекциями фотографий Яромира Функе были «оформлены» спектакли Буриана

«Скачущие к морю» по пьесе Дж. Синга и «Император Джонс» по пьесе Ю. О'Нила. Сценическая пластика представляла собой конструкцию Зденека Россмана, воспитанника Баухауза. Буриану казалось естественным сочетание конструктивистской установки и проекций, казалось, что именно конструктивизм очищает сцену от натуралистических подробностей и тем самым очищает место для фотографии, которая, по его мнению, окружала установку единственно возможной и необходимой атмосферой.

В «Скачущих к морю» Россман включил в верхнюю часть простой горизонтальной установки экран, его можно было при необходимости то ужимать, то расширять. Атмосфера сумрачной ирландской баллады создавалась проекциями диапозитивов туч, волн, различных нефигуративных композиций. Россман использовал для спектакля фотографии Функе из серии «Композиции»: причудливые наложения теней, сложные световые рисунки, где отсутствовали предметы или другие признаки материального мира, но в то же время игра теней и света вызывала у зрителей представление о реальности, так странно и таинственно отразившейся в этой игре теней.

Это были первые опыты Буриана по использованию диапроекций в спектакле. Свои представления о синтетическом театре, где у компонентов произведения иные и естественные связи, он осуществит в «Д-34».

Впервые проекции фотографий в «Д-34» применены в постановке по роману Карела Нового «Мы хотим жить» (1933).

Студенты архитектурного института М. Коуржил, Я. Новотный и Я. Рабан, которые в тот период были художниками театра, разместили на сцене два квадратных экрана. Вначале Буриан намеревался демонстрировать на них фильм, но в спектакле ограничился фотографиями. Снимки для проекций были отобраны в архивах профессиональных фотографов (Я. Бартла, К. Гаека, Я. Гошека), часть из фотографий была специально выполнена для спектакля Карелом Сушанкой.

В спектакле «Мы хотим жить» фотографии лишь иногда использовались как декорация, гораздо чаще у них были иные функции. Они служили крупными планами, которые позволяли сцене избежать натурализма. Это и крупные изображения Иозефа и Магдалены — героев постановки; их губы в поцелуе, кровоточащая грудь; березы, лес, тени от деревьев; чьи-то силуэты, какие-то лица и т.д. В неко-

торых сценах сопоставлялись живые актеры на сцене и фотографии других актеров на экранах, иногда это сопоставление сопровождалось диалогом между актером на сцене и актером на экране: например, эпизод в больнице, когда медицинская сестра со сцены обращалась к фотографии Магдалены на одном из экранов, а ей отвечал голос Магдалены, записанный на пленку.

В проекциях Буриан особенно подчеркивал крупно снятые детали. В этом была идея и смысл. Фотографии в спектакле «Мы хотим жить» использовались отнюдь не с целью включить действие пьесы в более широкий политический и общественный контекст, как это делал Пискатор в своем «политическом театре». Для Буриана и его художников проекции фотографий служили прежде всего средством поэтической метафоры, она могла создать необходимую атмосферу и расширить сценическую реальность, переведя ее в пространство поэзии, в область иллюзий и мечты.

Проекция позволяла передать и лирические, и эпические мотивы, причем с большой степенью убедительности и воздействия. Проекции служили выражением сознания героев в те моменты, когда это сознание подвергалось испытаниям, то есть в моменты сомнений, отчаяния и страха.

Проекции позволяли менять точку зрения на события: показывали реальность с высоты птичьего полета, приближали и подавали крупно детали, «останавливали» действие, работая как стоп-кадры в кино, одновременно показывали несколько действий. Большие монологи они превращали в напряженное театральное действие, а авторские описания воплощали в эмоциональных и активных метафорических изображениях.

Буриану нужны были именно детали, менее всего в постановке «Мы хотим жить» режиссера интересовал повествовательный ряд.

В той же книге «Выметите сцену» он писал: «Ошибки, которые допустил когда-то Пискатор тем, что дополнял сценические кулисы движущимися кулисами, сегодня уже не могут удивить зрителя. Только деталь позволяет осуществить сценический монтаж, и только та деталь, что способна усилить драматический конфликт до колоссальных размеров и приблизить зрителю то, чего нельзя увидеть на сцене простым глазом. Это же относится и к статической фотографии» [6, s. 30].

Более сложно и изобретательно использовалась проекция статических диапозитивов, а также в первый раз — у Буриана — и кино в постановке «Май» по Карелу Гинеку Махе. Режиссер и автор фотографий и фильма Иржи Леговец на этот раз избрали изобразительный ряд, предельно отвлеченный, нефигуративный или же такой, что представлял реальность в сложных преломлениях постоянно пульсирующего человеческого сознания. В это время Буриан входит в пражскую группу сюрреалистов и разделяет их программу. Концепция спектакля принадлежала В. Незвалу, считавшему Маху предшественником сюрреализма.

Трагические мотивы поэмы Махи спектакль акцентировал серией фотоснимков, в них реальные формы как бы распадались, растекались, подвергались чудовищным трансформациям. Все напоминало сон — бредовые видения, галлюцинации. Ченек Загрaдничек, оператор фильма, использовал деформирующую оптику, сбитый фокус, многократные экспозиции для того, чтобы фотографии и кадры не были изображениями определенных интерьеров и экстерьеров, но давали бы «воображаемый поэтический образ внешнего мира героев, в котором все хотя и имело свое конкретное значение, но одновременно означало и что-то иное» [3, s. 47].

Вместе с фото- и кинопроекциями в спектакле «Май» использованы и такие декоративные элементы, как натянутые тросы, сети, набрасываемые на героев, напоминающие силуэты людей манекены и проч. На протяжении всего спектакля (художники Коуржил — Новотный — Рабан) зритель никогда не видел сцену полностью. Свет «вырывал» из ее пространства только отдельные участки. Драматическое пространство представляло собой пространство снов и видений, кошмаров и бреда. Оно было бесконечным, нельзя было понять, откуда и как возникают эти запутавшиеся в сетях лица, эти словно заключенные в решетки из натянутых тросов люди; свет все время менял свои источники, поэтому у зрителя сбивалось представление о пространственной ориентации событий, они каждый раз возникали в ином ракурсе, в другом повороте, в как будто все время меняющемся мире, где все сдвинулось, сместилось, утратило свою гармонию и стройность.

«Май» К.Г. Махи — предвестник того нового театра, который родится уже в следующем спектакле «Д-34» и войдет в историю сценического искусства под названием THEATREGRAPH.

Впервые принцип THEATREGRAPH'а был использован, вернее, открыт Бурианом и Коуржилом в спектакле «Пробуждение весны» по пьесе Ф. Ведекинда (1936). Принцип этот основан на одновременном восприятии действия в живом плане на сцене и в плане кино или диапозитива, проектируемого на прозрачный экран перед сценой. В этой комбинации заключался расчет на оптический парадокс, при котором зритель видел проектируемое изображение за живым актером на таком расстоянии, на каком тот находился на сцене за прозрачным тюлем. Для того чтобы можно было воспринимать в этой пластической ситуации актера, использовалось точечное освещение.

В «Пробуждении весны» прозрачный тюлевый занавес, на который проецировались диапозитивы и фильм, закрывал зеркало сцены «Моцартеума» размером 6 × 4 метра. Кроме того, с правой стороны портала находился небольшой и непрозрачный занавес, на который проецировались боковые диапозитивы.

В «Программе Д-34» в качестве авторов использованных фотографий указываются Яромир Функе, Александр Хакеншмид и Франтишек Калиста, но в главах автомонографии Мирослава Коуржила отмечается, что фотографов было значительно больше, поскольку многие снимки были взяты из архивов разных фотографов, а несколько диапозитивов было скопировано с кадров 16-тимиллиметровой пленки, отснятой Бурианом и Ч. Заградничеком. Большинство снимков или проекций окрашивались разными фильтрами. Цвет всегда соответствовал общей тональности сцены.

Статические диапроекции создавали среду для отдельных сцен и позволяли мгновенно менять место действия. Среда обозначалась, как правило, лаконично. Например, первый эпизод сопровождался снимком силуэта плакучей ивы, водной глади под ней. Интерьер комнаты — фотографиями деталей кружев и цветов на окне, атмосфера класса гимназии — фотографиями чучел птиц.

Авторам спектакля достаточно было таких вот отобранных снимков, снимков-обозначений, чтобы атмосфера возникала абсолютно точно и убедительно. С другой стороны, аматериальность сценической ситуации играла и еще одну смысловую роль: быстрые смены

изображений, быстрые смены мест действия вызывали мысль об обманчивости внешнего мира, о том, что реальность, окружающая героев, эфемерна, готова в любую минуту стать иной, что вокруг — лишь видимость, иллюзия реальности.

Работая над спектаклем «Пробуждение весны», Буриан и Коружил пришли к выводу, что экран только тогда будет выполнять функции поэтического средства, когда на него будет проецироваться деталь. Именно деталь — не общие планы! К этому авторы THEATREGRAPH'а интуитивно шли буквально с первого своего совместного спектакля, но с лаконичностью формулы выразили в «Пробуждении весны». Об этом в 1936 году и писал Коуржил в своей статье «Новый сценический материал» [9, s. 108].

Крупным планом в «Пробуждении весны» давались лица Вендлы и Морица, иногда глаза Вендлы проецировались на всю плоскость экрана. Только глаза — и больше ничего. Размещая перед диапроектором плоский прозрачный сосуд с водой, авторы заставляли изображение «размываться», колебаться, и по мере того как успокаивались колебания воды, изображение обретало свои подлинные формы. Особенно выразительно это было в сцене на сеновале.

С точки зрения современной театральной технологии THEATREGRAPH может показаться несколько примитивным и устаревшим театральным принципом. Однако световые спектакли Буриана представляли собой точно и виртуозно технически разработанные партитуры — световые, звуковые. Партитуры движения актеров и мизансцен. Весь смысл этого принципа состоял в том, чтобы сложение оптического образа происходило в воображении зрителя. На сцене же актер, освещенный узким лучом света, не мог разрушить собой изображение на экране. Они существовали отдельно, но отдельно для того, чтобы зритель увидел все вместе. Освещение выхватывало только необходимое — лицо, фигуру или деталь, например, руку и т.д.

Буриан писал: «Театр без синтеза трудно себе представить. Под словами синтетическая форма мы понимаем такую форму, что возможна только вследствие взаимодействия различных независимых форм. Театр — это мир поэзии, живописи, актерского искусства, музыки, танца и техники всех видов, прежде всего света. Ни об одном из этих элементов в отдельности мы не можем сказать, что это театр. Только тогда, когда эти элементы сольются, пусть лишь часть из них

или все, и осуществится это слияние перед зрителем, только тогда мы можем говорить о театре» [5, с. 21].

Спектакль начинался проекцией крупного плана руки, пишущей мелом на доске: «Пробуждение весны». Изображение постепенно теряло резкость и вскоре исчезало. В первой картине фильм дополняло диапозитивное изображение нависших туч предгрозового неба. В четвертой картине экран был заполнен проекцией диапозитива с изображением плакучих ив, на другом экране-занавесе сначала не в фокусе, постепенно как бы настраиваясь на резкость, шли кинокадры речного водоворота. Когда это изображение обретало предельную отчетливость, свет в глубине сцены вырывал фигуры трех танцующих девушек. В пятой картине диапозитивные кадры представляли собой фотографии чучел птиц — это класс гимназии, кинокадры следующей картины контрастно меняли атмосферу: лес, поющие птицы, летящие стаи птиц.

В 11 картине фильм обретал и драматические функции. Сначала все разыгрывалось на сцене: Вендла находит Мельхиора на сеновале, ложится на свежее сено. Мельхиор обнимает Вендлу, целует ее, и в этот момент гаснут точечные источники света, действие продолжается только на экранах: на непрозрачном — крупные детали лиц, на занавесе — в фильме — общий план сцены.

В какой-то момент изображения начинают терять резкость, размываются, сквозь них пробивается изображение распускающейся лилии. Эти кадры сопровождаются диалогом Вендлы и Мельхиора, которых нет на сцене, их голоса доносит микрофон.

В сцене разговора родителей Мельхиора о Вендле на экран проецировалось изображение ее лица, оно все время приближалось, до тех пор пока экран не заполнили печальные глаза героини. В это время кинокадр был заменен диапозитивом, и весь диалог проходил в пространстве, «заполненном» огромными глазами Вендлы.

В картине сна Вендлы фильм играл роль контрапункта. Вендла лежала на диване, а на экране было изображение Вендлы, спящей среди зарослей цветов.

В сцене смерти Вендлы крупно снятый цветок розы монтировался с кадрами опадающих лепестков. Эти кадры в свою очередь монтировались с крупной деталью-надписью на памятнике: «Здесь Вендла Бергман…», которую вдруг комкала чья-то рука — это был листок

бумаги, записка. Такой кадр сменялся следующим кадром-надписью: «В Германии ежегодно 800 000 женщин делают аборты…»

Несмотря на то что большая часть фильма (около 70 метров) не имела самостоятельной художественной ценности и в той или иной степени дополняла или заменяла диапозитивное изображение, спектакль «Пробуждение весны» отчетливо показал, что фильм в постановке THEATREGRAPH'а может играть более существенную и серьезную роль, нежели это представлялось по всем предшествовавшим «Пробуждению весны» попыткам использовать кино в театре именно в плане создания особого пространства.

Особенно ясными свойства этого пространства стали в следующем спектакле Буриана и Коуржила — «Евгении Онегине» по А.С. Пушкину (1937) — наиболее совершенном произведении THEATREGRAPH'а и наиболее точном воплощении стремлений его авторов к синтетическому театру.

Текст инсценировки «Евгения Онегина» Буриан писал, используя не только роман, но обращаясь ко многим стихам Пушкина; в первой части, например, они занимали значительно больше пространства, чем текст самого романа.

В идеале Буриан хотел «поставить» поэзию Пушкина, передать ее средствами синтетического театра. Поэтому в сценарии роман переведен в три изобразительных системы или в три типа световых образов.

Полупрозрачный тюлевый занавес в «Евгении Онегине» был дополнен занавесами с двух сторон портала. Для кино- и диапозитивной проекции предназначался центральный занавес-экран, на боковые экраны проецировались только диапозитивы. Все эти три плоскости могли быть заполнены изображениями одновременно. Пространство за занавесом-экраном, не только горизонт, но и планшет и бока драпировались черным бархатом.

Кинопроекция в «Евгении Онегине» играла роль, равнозначную действию в живом плане. Многие эпизоды параллельно разыгрывались на сцене и на экране, в некоторых картинах действие на экране и действие на сцене объединялись монтажно, иногда действие происходило только на экране. О существенной роли фильма свидетельствует даже количество отснятой пленки: если в предыдущих постановках длина фильма не превышала ста метров, то в «Евгении Онегине» она составляла четыреста метров.

По сравнению с «Пробуждением весны» и «Маем», в «Евгении Онегине» значительно больше общих и средних планов, хотя деталь здесь по-прежнему играла главную роль.

Кинопроекция в «Евгении Онегине» выполняла разные функции. Во вступительной сцене под звуки увертюры оперы П.И. Чайковского на экране возникал кадр книги с надписью на переплете: «А.С. Пушкин. „Евгений Онегин“». Рука открывала первую страницу с портретом Пушкина и датами его жизни. На следующей странице — французский эпиграф к роману. Страница переворачивалась, снова возникала надпись: «Владимир Ленский». Проекция гасла, на сцене — выхваченный узким лучом света актер. Затем снова загорается экран, рука снова перелистывает страницу, возникает надпись: «Ольга Дмитриевна Ларина». Все повторяется снова. Так происходило и с представлением Онегина и Татьяны.

Сцена, следующая за вступительными кадрами, может служить примером мастерского использования сочетания экрана и подмостков. Онегин впервые появлялся на сцене, потом убирался освещавший его свет, и Онегин появлялся на экране.

Затем экран терял резкость, на сцене снова возникал Онегин — спиной к публике. Он зовет слугу. В паузах несколько раз на экране вспыхивало изображение его раздраженного лица. Сценический свет неожиданно выхватывал из темноты фигуру слуги. Крупный план сменялся средним, Онегин с экрана смотрел на слугу на сцене. Кадр снова исчезал, и дальнейшее действие происходило только на сцене. В следующий момент сцена затемнялась, а на экране было зеркало, и в нем — отражение слуги, стряхивающего соринки с фрака Онегина. За этим кадром крупный план: Онегин перед зеркалом; на сцене появляется Онегин, у того же зеркала (только на сцене) произносит монолог. Весь эпизод кончался тем, что Онегин — и на сцене, и одновременно крупным планом на экране — отворачивался от зеркала и уходил.

Следующие кадры — поездка Онегина в театр. Сначала на экране — густые хлопья снега, потом — извозчик, потом — Онегин в санях, за ним — уходящий зимний пейзаж. Потом — кадры, где Онегин перелистывает дневник. Экран показывает листок с записью Онегина о девушке, увиденной на балу. На сцене появлялась девушка, которую вспоминал Онегин, произносила свой текст. В момент окончания ее монолога изображение девушки возникало на экране, ее лицо было рядом с лицом Онегина, который отводит его рукой, изображение девушки исчезает с экрана.

Снова — сани, сидящий в них Онегин.

В эпизоде, когда Онегин — на сцене — курит, это действие актера сопровождалось любопытным использованием экрана в качестве движущейся кулисы: на экране — изображение дыма, его все больше и больше, он полностью застилает экран.

Весьма выразительно применен фильм в сцене танца Онегина и Татьяны, Ленского и Ольги. В то время как зритель видел на сцене только танцующую пару, на экране сменялись крупные планы лиц Онегина и Татьяны.

Ключевую роль играл фильм в эпизоде сна Татьяны в финале первого действия. На сцене — Татьяна, заснувшая за маленьким столиком над недописанным письмом к Онегину. Фильм показывает сюжет ее сна, как бы предвещающий всю историю их отношений: Татьяна на ладони чьей-то руки, Татьяна и призрак Онегина, у которого изо рта вырывается зеленое пламя, Татьяна в гробу, из закрытых глаз текут алые слезы, их собирает в ладони Онегин и т.д.

Во втором действии фильм «работал» так же, как и в первом. Снова — страницы книги, на одной — эпиграф из Байрона (к главе восьмой), миниатюра Татьяны, переходящая в кадр: Татьяна пишет на замерзшем окне «заветный вензель О да Е».

Параллельное развитие действия на сцене и на экране осуществлялось, например, в сцене дуэли.

После выстрела Онегина Ленский падал — и на сцене, и на экране. На сцене к Ленскому бегут секунданты. В этот момент сцена резко затемнялась, на кинокадры падающего Ленского накладывалось изображение диапозитива: три девушки, оплакивающие убитого и танцующие на его теле. После этого диапозитив с изображением убитого Ленского снимается, а на экране — Ольга, склонившаяся над убитым. Крупный план, деталь: слезы Ольги, падающие на лицо Ленского.

На этот крупный план накладывается следующий: за Ольгой возникают сапоги военного. Она поднимает лицо, смотрит на улана, постепенно начинает улыбаться. Улан привлекает Ольгу к себе, она снова склоняется над Ленским и затем — переступает через него.

В следующем кадре — смеющаяся Ольга, рядом улан. Крупный план сменяется средним, затем общим: Ольга в подвенечном платье под руку с уланом.

Сложный монтаж экрана и сцены осуществлен в последней картине спектакля — на балу. Эпизод начинался изображением пригласительного билета на бал, в этот кадр врываются спирали серпантина, конфетти. На сцене — хоровод масок. Онегин узнает о замужестве Татьяны. В этот момент на экране возникает маска смеющегося шута. Звуковое сопровождение: усиленный микрофоном шепот. Эпизод завершается бешеной пляской масок — на сцене, рыдающим лицом шута — на экране.

Снова возникает на экране книга, переворачивается последняя страница с надписью «Конец».

Использование кинопроекций в «Евгении Онегине» совершенно ошеломило публику. Можно было бы привести множество восторженных отзывов, но мы приведем только один — Курта Конрада: «Применение кинопроекции… в „Евгении Онегине“ является средством, делающим беспредельным ограниченное сценическое пространство, а для действия оно оказывается тем, чем был для античной трагедии хор» [8, с. 108].

Световые образы «Евгения Онегина» служили одновременно двум целям: созданию драматического пространства и образной характеристике героев. Совершенно очевидно, что только при помощи кино- и диапроекций можно было с такой легкостью и быстротой перебрасывать натурное действие в интерьер, из имения Лариных в Александрийский театр, в разное время дня, в разные времена года, наконец, естественно переносить героев из реальности в сны. Кстати, именно световые образы в «Евгении Онегине» определяли энергию всех подобных переходов, то есть темпоритм всего действия.

Главным средством воссоздания среды были, прежде всего, статические диапроекции. Именно диапозитивы обозначали и характеризовали дом Онегина в Петербурге, Александрийский театр, игорный зал. Они же описывали усадьбу Онегина, дом Лариных, пейзажи вокруг: заснеженную аллею у дома Лариных, кладбище и могилу дяди Онегина, лесную поляну, где состоялась дуэль Онегина и Ленского. Все проекции были черно-белыми, только в эпизоде сна

Татьяны использовались раскрашенные изображения — красно-желтые клубящиеся облака, зеленая луна среди них и т.д.

Что касается структуры этих изображений, то Коуржил монтировал в них фрагменты гравюр и рисунков с деталями архитектуры, природными мотивами.

Кинопроекции были призваны разрушить статику диапозитивных изображений движением, динамикой вызвать у зрителя иллюзию «живого» пространства. Так, к примеру, зимний Петербург у Коуржила это не только диапозитивы заснеженных улиц, но и фильм — кадры густой метели, безостановочно падающих хлопьев снега. Белые ночи — это то рассеивающиеся, то сгущающиеся туманы. Комнату Онегина заполняют клубы дыма от папиросы. В сне Татьяны на диапозитивное изображение накладывались кадры летающих и лопающихся мыльных пузырей. И т.д.

Понятно, что проекции в «Евгении Онегине» выступали в роли самостоятельного — и главного! — пространствообразующего элемента. Обладая способностью мгновенного переброса действия из одного места в другое фильм предоставлял возможность и героям спектакля мгновенно перемещаться из одних обстоятельств в другие, что определяло их особое существование на сцене, а действию сообщало не только динамичность, но эпическую широту.

С точки зрения свойств драматического пространства спектакля световой ряд «Евгения Онегина» имел принципиальное и новаторское значение. В театре, использовавшем для характеристики пространства действия декорацию, драматическое пространство возникало как результат сложения и ритма смен ряда статических мест действия, обозначаемых теми или иными материальными формами, как правило, фиксированными в пределах того или иного эпизода. Буриан и Коуржил реализовали пространство, по сути, никак и ничем не ограниченное, своего рода пространство-время, живущее одновременно с действием и четко улавливающее все его малейшие перемены.

Сценография «Евгения Онегина» была световой. Вклад кино- и диапроекций в структуру драматического пространства был решающим. Однако свою особую убедительность эта сценография обретала, может быть, еще и потому, что внешний образ спектакля складывался из двух компонентов. Первым были проекции, а вторым — точно и тонко разработанный предметный мир. В тех или иных эпизодах на

сцене появлялись немногие вещи: стулья, ломберный столик, кресло, кровать, клавесин. Появлялись иногда и как бы осколки декораций: часть стены с окном, старая ива, карета… Все эти детали сами по себе не имели бы смысла, если бы не оказывались вовлеченными в жизнь спектакля, точнее — в то постоянно меняющееся пространство, что создавали проекции. И связь здесь была взаимной: предметы придавали убедительность световому изображению, «опровергали» его нематериальность, изображение же возвращало одинокому предмету его антураж, включало его в жизнь, в игру, в сюжет.

В связи с «Евгением Онегиным» важно подчеркнуть: опыт Буриана и Коуржила доказал, что пространство может быть для создателей спектакля средством таким же свободным, бесконечным в своих смыслах и значениях, таким же универсальным, как слово для поэта.

Список литературы:

1 *Пискатор Э.* Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. 229 с.
2 *Туровская М.* Кинофикация театра // Театр. 1981. № 5. С. 100–110.
3 *Birgus V.* Fotografie v meziválečných inscenacích E.F. Buriana // Sborník Aktuálnost československé meziválečné fotografie, Dům umění města Brna, Brno, 1980. Ss. 39–53.
4 *Birgus V.* Počátky využiti filmu na českem jevišti. Panorama. 1977. №. 4. Ss. 34–42.
5 *Burian E.F.* Pojd'te, lide, na divadla s zeleznyma kladivama. Praha, 1937. 181 s.
6 *Burian E.F.* Zamet'te jeviste. Praha, O. Jirsák, 1936. 138 s.
7 *Gillar J.* Miroslav Kouřil a scenografie D-34 — D-41. Praha, 1971.
8 *Konrad Kurt.* Evzen Onegin v D-37. Tvorba, 1937.
9 *Kouřil M.* Novy jevistni material. Program D-37. Sv. 4.
10 *Kouřil M.* Studie 1, «Program D-41». Sv. 8.

References:

1 Piskator E. *Politicheskij teatr* [Political theater]. Moscow, GIHL Publ., 1934. 229 p. (In Russ.)
2 Turovskaya M. Kinofikaciya teatra [Cinematographication of the theatre]. *Teatr*, 1981, no. 5, pp. 100–110. (In Russ.)
3 Birgus V. Fotografie v meziválečných inscenacích E.F. Buriana. Sborník *Aktuálnost československé meziválečné fotografie*, Dům umění města Brna, Brno, 1980. Ss. 39–53.
4 Birgus V. Počátky využiti filmu na českem jevišti. *Panorama*, 1977, no. 4. Ss. 34–42.
5 Burian E.F. *Pojd'te, lide, na divadla s zeleznyma kladivama*. Praha, 1937. 181 s.
6 Burian E.F. *Zamet'te jeviste*. Praha, O. Jirsák, 1936. 138 s.
7 Gillar J. *Miroslav Kouřil a scenografie D-34 — D-41*. Praha, 1971.
8 Konrad Kurt. *Evzen Onegin v D-37*. Tvorba, 1937.
9 Kouřil M. Novy jevistni material. *Program D-37*. Sv. 4.
10 Kouřil M. Studie 1. *Program D-41*. Sv. 8.

УДК 7.023
ББК 85.14

Полынская Ирина Николаевна
Доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры изобразительного искусства, ФГБОУ ВО «Нижневартовский государственный университет», Нижневартовск
ORCID ID: 0000-0003-4115-1692
julka-nv@mail.ru

Видинеев Владимир Николаевич
Доцент кафедры изобразительного искусства, ФГБОУ ВО «Нижневартовский государственный университет»; член Союза художников России, Нижневартовск
ORCID ID: 0000-0003-1893-9211
vidineev.v@yandex.ru

Ключевые слова: живопись, цвет, колорит, краска, пигменты, художники-иконописцы.

Полынская Ирина Николаевна, Видинеев Владимир Николаевич

Из истории рождения красок в живописи

В статье рассматривается история возникновения и получения красок, которыми пользовались старые мастера живописи. Каждый цвет имеет свою многовековую историю, и со временем меняется состав и способы приготовления красок различных цветов. Особое внимание в статье отводится описанию создания важнейших основных цветовых пигментов: красной, синей и желтой краски, а также белилам, которые представляют особый интерес в живописном мастерстве художников. Освещается история создания красок для живописи художников Древней Греции, Италии, эпохи Возрождения. В истории возникновения и создания красок исследования сводились лишь к одному химическому анализу, позже были исследования и мысли ученых соединить его с микроскопическим анализом, что и описано в статье. Кроме того, описаны способы производства различных красок и определяются области их применения, в частности в иконописи Древней Руси. Большое внимание уделено исследованию исторических фактов изготовления красок у Плиния. Также описываются способы изготовления красочных пигментов художников-иконописцев Андрея Рублева и Дионисия.

Polynskaya Irina N.
Doctor of Education, Assistant Professor, Professor of Fine Arts Department,
Nizhnevartovsk State University, Nizhnevartovsk
ORCID ID: 0000-0003-4115-1692
julka-nv@mail.ru

Vidineev Vladimir N.
Associate Professor, Fine Arts Department, Nizhnevartovsk State University,
Member of the Union of Artists of Russia, Nizhnevartovsk
ORCID ID: 0000-0003-1893-9211
vidineev.v@yandex.ru

Keywords: painting, color, coloring, paint, pigments, icon painters.

Polynskaya Irina N., Vidineev Vladimir N.

On the History of Paints for Fine Art

The article discusses the history of the origin and receipts of paints used by old masters of painting. Each color has its own centuries-old history and over time, the composition and methods of preparing paints of various colors change. Particular attention in the article is given to the description of the creation of the most important basic color pigments: red, blue nd yellow, as well as whitewash, which are of particular interest in the painting skills of artists. The history of the creation of paints by ancient Greek artists, Italy, the Renaissance is highlighted. In the history of the appearance and creation of paints, research came down to chemical analysis only, later there were studies and scientists thought to combine it with microscopic analysis, which is the described in the article as well. In addition, methods for the production of various paints are described and the areas of their application in icon painting of Ancient Russia are determined. Much attention is paid to the Pliny's study of paints. Ways of making color pigments of outstanding icon painters Andrei Rublev and Dionysius are observed also.

Живопись — одна из важнейших учебных дисциплин в системе подготовки художника-живописца, учителя изобразительного искусства, дизайнера и т.д. Цель данной дисциплины — дать высокопрофессиональные знания и навыки будущим специалистам. «В ходе подготовки художников и учителей изобразительного искусства эта проблема должна решаться в тесной связи с учебным процессом, с формированием творческой направленности учебной деятельности и развитием способностей» [8, с. 44]. Важными выразительными средствами живописного произведения являются цвет и линия. Понятие «цвет» в живописи связано с задачами цветовой гармонии, колорита, цветовых систем, семиотики и т.п. «Итак, решить задачу определения в этюде общего цветового тона и построить в его пределах основные цветовые отношения — это означает решить и художественную задачу, т.е. найти цветовой образ мотива, тоновое и цветовое состояние световоздушной среды» [9, с. 62].

В процессе освоения живописи студенты мало интересуются историей возникновения каждого из многообразных цветов, расположенных на палитре художника. Осваивая азы академической живописи, студенты изучают колорит живописного произведения, который зависит от характера освещения или от идейного и смыслового содержания, тоновые отношения в живописи. А между тем каждый цвет имеет свою многовековую историю. Со временем меняются состав и способы приготовления красок различных цветов. Сохранились до нашего времени Фаюмские портреты, которые написаны восковыми красками в I—III веках нашей эры в технике энкаустики. Живописцы использовали водно-клеевые и темперные краски до XV века, когда в качестве связующего фермента стали использовать льняное масло. Масляная живопись с тех самых времен получила всемирное признание. Самые разнообразные краски появились в удобных тюбиках, что позволило художникам путешествовать и писать пленэрную живопись.

Долгое время палитра древних художников была невелика и расширялась очень медленно. Изучение древних памятников показало, что примерно три-четыре тысячелетия назад были известны три цвета красящих веществ: красный, зеленый и синий.

«Самое раннее свидетельство хорошо сохранившихся доисторических картин, датируемых XVI тысячелетием до нашей эры, можно

найти в пещерах на юге Франции (Фон-де-Гом, Ниа, Ласко), в Испании (Альтамира) и Южной Африке. Исследования ученых доказывают, что краски, используемые в наскальных рисунках, изготавливались из животного жира, смешанного с минеральными пигментами, такими как охра, марганцевая руда (диоксид марганца), оксид железа и мел. Самые старые наскальные рисунки из Северной Африки (Сахара, Тассили-н'Аджер) V по VII тысячелетие до нашей эры также подтверждают эти изыскания ученых» [14, p. 2].

В глобальном историческом плане на развитие искусства живописи в использовании различных пигментов в большой мере оказали влияние климато-географическое положение первобытных поселений, государств, геологические характеристики местности, а также торгово-экономические и религиозные особенности. Так, в Египте в долину, где возводились гробницы фараонов Нового царства (XVI—XI века до н.э.), необходимый для росписей малахит привозился с Синайского полуострова, а охра — с северных территорий. Раскрашенные статуи и рельефы, росписи гробниц Древнего и Среднего царства, удивительный расцвет искусств при фараоне Эхнатоне (первая четверть XIV века до н.э.), росписи храмов в Карнаке и Луксоре, использование макияжа в повседневной жизни маркируют повсеместное применение красок в Древнем Египте.

В античном мире широкое распространение и совершенствование красок в искусстве манифестируется и монументальными росписями критских дворцов (первые из которых датируются XVII веком до н.э.), и древнегреческой вазописью, и росписями этрусков, и фресками вилл в Помпеях с их колористически совершенным решением сюжетных сцен.

Исторические документы свидетельствуют о дорогостоящих и необычных составах красок для живописцев древности.

«С красками древних времен, их составом и происхождением знакомят сочинения Плиния, Витрувия и других историков, кроме того, анализы красок, исполненных в различное время Мериме, Шапталем, Гум-фри-Деви, Рельманом и другими исследователями образцов древнейшей живописи.

Знаменитые греческие живописцы Апеллес, Эхион, Меланф и Никомах, жившие задолго до Плиния, выполняли свои произведения, каждое из которых, по словам его, стоило богатств целого города,

всего четырьмя красками: белой с острова Мелоса (мел), желтой — аттической охрой, красной жженой охрой из Синопа и черной натурального происхождения.

Во времена Плиния палитра живописцев значительно стала богаче красками и даже стены покрылись пурпуром, «но прежней благодарной живописи уж нет у нас, — говорил Плиний, — мы были богаче искусством, когда были беднее материалом. Не душа, а материал ценится теперь в нем» [4, с. 353].

Рассматривая основные цвета красный, желтый и синий и производные — фиолетовый, оранжевый, зеленый, не обойтись без белил.

Красный цвет. Изготовление красной краски всегда вызывало большие сложности. «Действительно, современные исследования показали, что в эпоху палеолита некоторые разновидности желтой охры разогревали в каменных тиглях, чтобы выпарить из них воду и таким образом превратить в красную охру; несколько таких тиглей дошло до наших дней, и на их стенках еще сохранились следы красной краски» [12, p. 14].

Для получения красного цвета использовали различные способы, например, прокаленная охра и киноварь также давали красный цвет, но в Древнем Риме только император и члены его семьи могли носить багряницу — ткань, крашенную пурпуром. Он добывался из улитки багрянки, и требовалось 10 000 улиток, чтобы получить один грамм этого красителя. Другой красный краситель — кошениль добывался из насекомых, которые водятся на кактусах. Такие красители ценились дороже золота, о чем свидетельствуют исторические документы, например, кошениль был частью дани, которой обложил ацтеков Кортес после завоевания Мексики.

Греческие живописцы создали самую дорогостоящую краску — пурпур тирийский. Это ярко-красная краска из двух сортов морских моллюсков. Лишь два грамма такого красителя получали из одной ракушки. Поэтому производство тирийского пурпура повлекло истребление четырех миллионов моллюсков.

В русском языке слово «красный» являлось синонимом слова «красивый». Одно из названий красного цвета — «вермильон» — появилось в Китае за две тысячи лет до того, как его начали применять европейские художники в живописи. «Вермильон» делали из серы и ртути, при нагревании этих веществ получался очень насыщенный

и темный пигмент. В XVIII столетии живописцам вермильон заменил киноварь. Но уже к концу XX века он был замещен кадмием, который оказался более звучным по цвету, более светостойким и «укрывистым» по качеству.

«Через несколько тысячелетий, в эпоху неолита, когда люди начали вести оседлую жизнь и освоили технику окрашивания предметов, они стали использовать красную и желтую краски, а синей пришлось дожидаться своей очереди очень долго» [11].

Синих красителей также было несколько. Неорганический краситель представлял собой тонко измельченное медное стекло. Оно отличалось стойкостью не только к свету, но и к действию кислот и щелочей. Другим, более дорогим красителем был синий индиго, который добывали из листьев тропических растений. Тайна его получения, так же как и тайна приготовления большинства органических красителей, строго охранялась. Индиго нерастворим в воде — в этом причина его стойкости и, соответственно, высокой цены.

«Египтяне уже обладали очень прочной и красивой синей краской, которая сохранилась без изменения тысячелетия. Произведенные над ней опыты показали, что она выдерживает действие огня, щелочей и кислот. Приготовлялась она в Александрии и представляет <…> сплав («фритта»), главной составной частью которого являются сода и окись меди. По мнению многих исследователей, большинство красок древности содержит в себе александрийскую фритту. Плиний, кроме того, называет синий песок различных оттенков, в состав которых входили, по-видимому, ляпис-лазурь и окись меди» [4, с. 354].

Микеланджело Буонарроти в дневниковых записях сетовал на очень высокие цены синих красок в сравнении с охрами. Это неудивительно, ведь природный ультрамарин — это насыщенный, яркий синий пигмент, обладающий высокой светостойкостью, ценный и дорогой. Его привозили в Европу из Афганистана. Только арабы знали место нахождения залежей лазурита и секреты изготовления лазури, так чтобы она сохраняла свой природный синий цвет. Поэтому они обладали исключительным правом на производство и продажу данной краски, и европейцы вынуждены были согласиться с высокой ценой. Так, Мадонна в картине Рафаэля изображена именно в синем облачении. Лазоревый камень в то время можно было обменять на золото 1:1. После обработки из 100 грамм камня получали всего лишь

три грамма красочного пигмента. Неудивительно, что Альбрехт Дюрер (1471–1528) во время поездки по Нидерландам записал в своем дневнике, что поменял одну свою картину стоимостью в 12 дукатов на унцию хорошего ультрамарина. Между заказчиком и художником особо оговаривалось необходимое количество чисто синего пигмента, которое потребуется. Использовать второсортный синий шафран вместо высококачественного пигмента, так же как и сусальное золото, было, согласно правилам цеха художников, запрещено под угрозой штрафа. На Руси, к примеру, для получения синей краски лазурит в течении 3–4 дней выдерживали в кислых щах, а для того чтобы получить золотую краску, смешивали шафран с щучьей желчью. Подобные рецепты хранились в строжайшей тайне, и передавали их только из поколения в поколение. Приведем также рецепты натуральных синих красок из Инсбрукского Манускрипта (XIV век): пигмент ляпис лазури довести до кипения с квасцами (купоросной глиной) и камедью. Получится светлый синий цвет. Чтобы получить темный, нужно добавить черную краску и васильки (цветы), смешать с квасцами и вскипятить в моче.

«Де-Майерн описывает своеобразный прием, к которому часто прибегали при употреблении смальты и других синих красок, чтобы предохранить цвет их в масляной живописи от действия окрашенного масла, изменявшего их тон. Он состоял в следующем: на синюю, не вполне засохшую масляную краску сыпали крупный порошок ультрамарина или смальты, излишек которых при высыхании красок сметался перышком. Затем краску покрывали слоем клея и лака. В таком виде краска получала совершенно чистый цвет. Способ этот описывается также в одном венецианском манускрипте. Микроскопические исследования Рельмана подтверждают сказанное. Он часто находил в старинной живописи крупнотертые краски, заключенные в прозрачную среду, что придавало им особый эффект» [4, с. 355–365].

Третьим цветом, известным древним мастерам, был зеленый. Казалось бы, нет ничего проще, как добывать его из окружающей человека зелени, однако предпочитали минеральные краски как более устойчивые, чем органические. Неорганические пигменты — это главным образом соединения металлов переменной валентности, иначе говоря, переходных элементов. Благодаря их стойкости мы имеем возможность любоваться искусством древних живописцев,

свежесть и сочность красок их полотен вызывают удивление. Зеленые пигменты как раз были соединениями переходных металлов: меди и хрома. Ярь-медянка — это ацетат меди, она образуется на медных поверхностях в виде зеленоватых наростов. Другим зеленым красителем служит оксид хрома Cr2O3. Оксид другого переходного металла — кобальта придавал темно-синий цвет глазури, его и сейчас применяют при варке стекла, чтобы сделать его синим.

Изумрудно зеленая впервые была получена в 1822 году, но она оказалась очень токсичной, ведь в ее состав входили уксус, окись меди и мышьяк. Как отмечают А. Булгакова и Е. Власова, свою печальную известность краска приобрела, когда было обнаружено, что она способна вызвать летальный исход. Эту симпатичную краску обвиняют в смерти Наполеона. Дело в том, что изумрудно зеленая была очень популярна, особенно ее любили использовать для окрашивания обоев. К сожалению, именно такие обои были поклеены в доме на острове Св. Елены, где Наполеон отбывал наказание. Мышьяк, входивший в состав краски, имеет свойство выделяться во влажных условиях, и тропические условия острова особенно этому способствовали [2, с. 110].

Следует сказать, что Древняя Русь не отставала в художественном развитии от других стран Европы. Как свидетельствует исторические источники древнерусской письменности, уже к XI веку русские художники имели внушительный набор красителей для буквиц и заставок. В таких памятниках русского слова, как Остромирово Евангелие (1056–1057), Изборник Святослава (1073)[1] и других, встречаются красная киноварь, именуемая «миниум», ультрамарин, медянка, свинцовые белила, а также несколько красок, изготовленных на органической основе. В более поздних писаниях XIII—XV веков приводятся и другие способы производства различных красок и определяются технология и способы их применения в живописных работах. Самым богатым заказчиком для художников того времени была церковь,

(1) Остромирово Евангелие — древнейшая рукописная книга Киевской Руси, написанная в середине XI века. Ценнейший памятник старославянского языка русского извода. Рукопись хранится (с 1806 года) в Российской национальной библиотеке (шифр F.п. I.5.). Изборник Святослава 1073 года найден для русской общественности в 1817 году в Новоиерусалимском монастыре экспедицией К.Ф. Калайдовича и П.М. Строева, хранится в Государственном историческом музее (Синодальное собрание, № 1043).

она же устанавливала и правила, отступать от которых не полагалось. Существовали иконописные подлинники, как бы настольные книги каждого иконописца. В них регламентировались изображения святых, излагались правила иконописи, приводились рецепты изготовления красок и грунта, описывались приемы золочения. Здесь же перечислены все цвета, известные древнерусским «иконникам». Они сами в значительной мере остались нам неизвестны. Даже о таких известных художниках-иконописцах, как Андрей Рублев, Феофан Грек, Симон Ушаков, Дионисий, Феодор Зубов, до нас дошло мало известий. Основное свидетельство — это их творчество. Ученым удалось точно установить число основных тонов, которыми пользовались художники: у А. Рублева их всего шесть, а уже у Дионисия — сорок основных тонов. Среди цветов, которыми пользовались художники, есть хорошо нам знакомые киноварь, охра, белила, сурик и давно исчезнувшие из современного языка багор, черлень, крутик, рефть, дичь. «Краски, использовавшиеся для написания икон — это порошки из органического или минерального природного сырья, замешанные на жидком связующем в единую массу, которая со временем твердеет. Важно знать технологические особенности красок, их устойчивость к свету, воздуху. Связующее для яичной темперы — куриный желток имеет насыщенный желтый оттенок и густую консистенцию. Для удобства растирания и сохранения от прогорклости к желтку в пропорции, не превышающей объем желтка, добавляли слабые органические кислоты — подкисленную воду, молодое вино или хлебный квас. Медленное высыхание, отвердение красочного слоя приводит к полимеризации, в результате которой высохшие краски не размываемы водой» [7, с. 277–278].

В современном понимании киноварь — это сульфид ртути, и скорее всего подлинник требует бадахшанский лазурит. На самом же деле слово «киноварь» означало лишь тон, а не определенную краску. Да и лазорь в перечне красок, заказанных художниками, не фигурирует. Лазорь тоже тон, для создания которого использовалась краска не из далекого Бадахшана, а изготовленная из минерала азурита, очень часто встречающегося вместе с малахитом. Последний тоже шел в дело, когда требовалось изобразить «ряса празелень дичь с белилы». «Празелень» также тон, и для ее создания шла и ярь-медянка, и зеленая краска на основе малахита, и множество других смешанных

красок. Как известно, мастера обходились минимальным количеством красителей для создания разнообразной гаммы из десятков тонов. При этом они старались создавать их на основе доступных красящих веществ. Так рекомендовалось и в самих иконописных подлинниках: «буде празелень темную надо и ты твори вохру да чернил прибавляй». Для светлой же празелени «желти положи часть и сини две и також три и будет празелень»[(2)]. Здесь уже ясно, что сочетание желтого с синим даст зеленый цвет. Умение таких мастеров, как Дионисий, обходиться минимумом красителей породило легенду, которую так же трудно опровергнуть, как и в нее поверить. Есть в селе Ферапонтово около Вологды церковь Рождества Богородицы, расписанная фресками. Созданы они Дионисием и его двумя сыновьями, Владимиром и Феодосием, и еще одним помощником, имя которого да нас не дошло. Писаны фрески легкими серебристыми красками. Легенда же, однако, утверждает, что все эти розовые, сиреневые, золотистые краски добыты из местных камушков. Разноцветные камни там действительно есть, разбросаны они по берегам Бородаевского озера и впадающих в него мелких рек, встречаются у подножия Цыпиной горы. Вполне мог Дионисий бродить по берегам, собирать камни, а затем, растирая их, готовить краски на воде. Спектральный анализ подтверждает эту красивую легенду.

Розовые краски Дионисия в соответствии с составом местных минералов содержат марганец или железо. Черные напоминают сланцы местного производства. Однако другой вид анализа — рентгеноструктурный, позволяющий определить природу минерала, обнаружил среди зеленых тонов краски на основе малахита и глауконита. Этих минералов на берегах местных рек и озер быть не могло, скорее всего, для своей палитры художник пользовался не одними местными материалами, а использовал минералы Урала.

Желтые краски получали из различных видов натуральных охр, массикот, аурипигментов и из различных соков растений. Так, например, из желтой фиалки готовили краску, применявшуюся

(2) *П.К. Симони.* К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении. Материалы для истории техники книж. дела и иконописи, извлеч. из рус. и серб. рукописей и др. источников XV-XVIII столетий / Собр. и снабдил ввод. ст. и объясн. примеч. Павел Симони. Вып. 1. СПб.: ОЛДП, 1906. 280 с. Т. 161. С. 42.

даже в стенной живописи храмов и других строительных зданий. «Фламандцы <..> располагали большой шкалой желтых охр, массикотом, ауропигментом и желтыми лаками. Неаполитанская желтая, известная с XV столетия, имела большое применение у фламандских и голландских живописцев. <…> при разрисовке рукописей использовались краски из соков цветов и листьев различных растений: мака, зверобоя, пиона, крокуса, шафрана, сафлора и т.п.» [4, с. 354–355]. Лишь в XIX веке были обнаружены залежи хрома, что позволило полностью удовлетворить потребности художников в желтой краске. Одна из самых распространенных и любимых красок на палитре художников — индийская желтая, обладающая прозрачностью и светостойкостью.

«Ученик Рембрандта, Гоогстраатен, говорит, что в мастерской его учителя пользовались светлой, темной и римской охрой, массикотом, неаполитанской желтой, желтым лаком и иногда — в живописи и для драпировок — аурипигментом.

Художник Бейерс (Willem Beurs), которого можно назвать фламандским Ченнино Ченнини, сообщает о целом ряде желтых красок растительного происхождения, получавшихся из соков растений как в виде экстрактов, так и осажденными на глинозем. Они употреблялись в клеевой и масляной живописи, в последнем случае в смешении со сгущенным маслом или лаком, чем, вероятно, и объясняется прочность некоторых красок этого вида в старинной живописи. В числе растительных желтых имел место и желтый крапп-лак, применявшийся редко, вследствие трудности фабрикации» [4, с. 355].

Растительные желтые примешивались к коричневым землям, чтобы придать им золотистый оттенок и интенсивность тона, что делал, например, Рубенс и что заметно в его произведениях, особенно в эскизах.

Полностью удовлетворить потребность художников в желтой краске удалось лишь в XIX веке. Краску научились получать из соли хромовой кислоты. Обнаруженные в 1820 году залежи хрома в США облегчили процесс изготовления желтого хрома. Несмотря на то что хромовые краски имеют свойство темнеть, они не теряли свою популярность вплоть до 1990-х годов, и все благодаря низкой цене.

Ван Гог в своем знаменитом полотне «Подсолнухи» использовал именно эту желтую. Поскольку Ван Гог нашел своим картинам «достойное» применение — в качестве загородок в курятнике, «Подсолнухи» не только поблекли, но и частично разрушились под влиянием куриного помета. «Еще в XVII веке художники (Рембрандт, Вермеер, Караваджо и другие) стали привозить из Индии шарики желтого цвета. Они давали прекрасный желтый цвет, но при этом издавали отвратительный запах мочи. Благодаря такому амбре люди перестали покупать картины, где использовалась эта краска, и ее переставали привозить. В дальнейшем, уже в начале XX века, подобное использование животных было запрещено и от этого метода отказались» [2, с. 108]. С тех пор для изготовления индийской желтой использовали различные пигменты, но лишь в 1990 был найден нужный, для получения той светостойкости, которой обладала оригинальная краска. «Одна из самых интересных красок на палитре художника — индийская желтая, обладающая непревзойденной прозрачностью и светостойкостью» [2, с. 108].

Белила получали из натурального мела, извести, глины, пемзы, которые добывали в различных местах, а также из толченой яичной скорлупы для ретушей фрески и жженного оленьего рога. Свинцовые белила, по словам Плиния, добывались в Смирне. Со временем, при обнаружении залежей цинка появились цинковые белила, они имели преимущество перед свинцовыми, поскольку оказались менее токсичными. Сейчас в производстве белил широко используется двуокись титана. Промышленность через торговые сети предлагает готовые краски. Представлен огромный выбор цветов и оттенков. Но иконописцы с древних времен и до наших дней пользуются красками собственного приготовления. Для этого используются только проверенные веками пигменты. Например, чтобы получить зеленый цвет, используют окись хрома. Для белил — порошки цинковых или свинцовых белил. Красный цвет — киноварь ртутная, черный — сажа и т.д. Пигменты разводят на квасцах, размешанных с яичным желтком, тщательно очищенным от белка.

«Черные краски представляли собой различного происхождения уголь, таковы: слоновая кость, клыки моржа, олений рог, древесный уголь <…> и каменный уголь. Пользовались также ламповой копотью, но непригодность ее для живописи впоследствии обнаружилась» [4, с. 356]. «В некоторых странах Ближнего Востока черную краску делают также из битума, вязкого вещества, выступающего на поверхности

почвы в нефтеносных регионах. А в Греции и Риме художники активно используют сажу, особенно на небольших пространствах, и с помощью некоторых сортов древесного угля создают великолепные оттенки черного. Самый изысканный краситель получают, сжигая высушенные побеги виноградной лозы: он дает глубокий черный цвет с синеватым отливом, весьма ценимый римлянами» [13, с. 49]. В Китае черную краску делали из сажи. «Сажу получали от сжигания тунгового, кунжутного и сурепного масел, а клей приготовляли из оленьей и коровьей кожи. Чтобы клей не портился и для придания блеска в этот состав добавляли яичный белок, мускус и сок различных растений» [10, с. 474]. «В первые века христианской эры фабрикацией красок, очисткой масел и пр. занимались монахи, которые в это время были единственными живописцами» [4, с. 356].

С индустриальной революцией появились новые пигменты: кобальт зеленый, кобальт синий, кобальт фиолетовый, кобальт желтый, лазурно голубой. При соединении окиси кобальта с алюминием, фосфором, оловом, цинком, а также многими другими металлами, создавались разнообразные краски. В начале века были изобретены: лимонная желтая, кадмий красный и титановые белила. Благодаря этому художники получили более сотни новых красок, среди них разнообразие красных, желтых и розовых.

Кобальтовые пигменты всегда были очень дорогими, и поэтому поиски более дешевых темно-синих пигментов велись на разных уровнях, даже государственных. Химические свойства искусственного ультрамарина идентичны с природным, но физические гораздо лучше, без примесей породы. Единственным недостатком искусственных красок было то, что они часто становились причиной аллергии, а также ухудшения здоровья.

Иногда можно видеть в арсенале начинающего живописца множество разноцветных тюбиков. Излишне увлекаться подобным разнообразием, ведь краски лишь средство выражения. Задача художника использовать минимум средств и добиться максимума выразительности. Старые мастера живописи создавали свои гениальные творения, имея зачастую не больше десяти красок, а то и меньше. «Кто хочет сделаться живописцем, не должен знать больше как три краски: белую, черную и красную и пользоваться ими со знанием», так говорил Тициан [4, с. 381]. «Успех зависит не

от количества красок, а от умения смешивать их, чтобы получить нужный оттенок» [1, с. 209].

«Сейчас в продаже имеется большое разнообразие красок, отечественных и импортных. Все эти краски хороши, но ими нужно умело пользоваться. Начинать их осваивать лучше, выбрав краски из натуральных пигментов. Они менее активные, чем созданные химическим путем; смешивая их, легче избежать грязи. Необходимо изучать возможности каждой краски. У старых мастеров была очень ограниченная палитра» [6, с. 11]. Как мы видим, история возникновения и получения красок в живописи уходит своими корнями в глубокую древность. Теоретическое и практическое обоснование цветовых явлений в природе и живописи нашли свое продолжение в трактатах великих художников эпохи Возрождения, мастеров кисти XVI—XVIII столетий. Прошедшие тысячелетия лишь подтвердили верность найденных технологий изготовления красящих веществ и красок, применяемых в живописи, об этом свидетельствуют дошедшие до наших дней живописные произведения великих мастеров древности.

Знать историю возникновения и получения красящих веществ — значит расширить свой кругозор, обогатить теоретические знания в области технологии живописи. Если современные технологии красок для живописи и претерпели некоторые и даже значительные изменения, то «методы обучения реалистическому искусству почти неизменны на протяжении столетий» [3, с. 158].

Список литературы:

1 *Аксенов Ю.Г., Левидова М.М.* Цвет и линия. 2-е, исправленное и дополненное изд. М.: Советский художник, 1986. 362 с., ил.

2 *Булгакова А., Власова Е.* Палитра старых мастеров // Мир искусств: вестник международного института антиквариата. 2015. № 3. С. 100–111.

3 *[2]Видинеев В.Н.* Академическая школа в контексте развития современного искусства // Философия образования. 2016. № 3 (66). С. 155–161.

4 *Киплик Д.И.* Техника живописи. М.: Сварог и Ко, 1999. 502 с.

5 *Кирцер Ю.М.* Рисунок и живопись: Учеб. пособие. 3-е изд., стер. М.: Высш. шк., 2000. 271 с., ил.

6 *Могилевцев В.А.* Основы живописи: Учеб. пособие. СПб.: 4арт, 2012. 96 с., ил.

7 *Пименова О.Е., Полынская И.Н.* Технология иконописания в России. Исторический аспект // XX Всероссийская студенческая научно-практическая конференция Нижневартовского государственного университета: сборник статей (г. Нижневартовск, 3–4 апреля 2018 года). Отв. ред. А.В. Коричко. Ч. 3. Искусство. Дизайн. Архитектура. Музыка. Культура. Философия. Социология. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2018. 431 с.

8 *Полынская И.Н., Голосай А.В.* Формирование художественного восприятия студентов на занятиях академическим рисунком и живописью // Высшее образование сегодня. 2019. № 5. С. 44–48.

9 *Полынская И.Н.* Обучение студентов технологии и технике акварельной живописи в условиях пленэра // Высшее образование сегодня. 2018. № 5. С. 60–63.

10 *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. Смоленск: Русич, 2010. 544 с.

11 *Pastoureau M.* Bleu: histoire d'une couleur. Paris: Seuil, 2020. 228 p.

12 *Pastoureau M.* Rouge, Histoire d'une couleur. Paris: Seuil, 2016. 205 p.

13 *Pastoureau M.* Black: The History of a Color. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2008. 216 p.

14 *Stoye D., Freitag W.* Paints, coatings and solvents. Weinheim; New York; Basel; Cambridge; Tokyo: Wiley-VCH, 1998. 414 p.

References:

1 Aksenov Yu.G., Levidova M.M. *Tsvet i liniya* [Color and line]. Moscow, Sovetskiy hudozhnik Publ., 1986. 362 p. (In Russ.)

2 Bulgakova A., Vlasova E. Palitra staryh masterov [Palette of old masters]. *Mir iskusstv: vestnik mezhdunarodnogo instituta antikvariata,* 2015, no. 3. Pp. 100–111. (In Russ.)

3 Vidineev V.N. Akademicheskaya shkola v kontekste razvitiya sovremennogo iskusstva [Academic school in the context of the development of contemporary art]. *Filosofiya obrazovaniya,* 2016, no. 3 (66), pp. 155–161. (In Russ.)

4 Kiplik D.I. *Tehnika zhivopisi* [Technology of painting]. Moscow, Svarog i Ko Publ., 1999. 502 p. (In Russ.)

5 Kirtser Yu.M. *Risunok i zhivopis* [Drawing and painting]. Textbook. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2000. 271 p. (In Russ.)

6 Mogilevtsev V.A. *Osnovy zhivopisi* [Basics of painting]. Textbook. St. Petersburg, 4art Publ., 2012. 96 p. (In Russ.)

7 Pimenova O.E., Polyinskaya I.N. Tehnologiya ikonopisaniya v Rossii. Istoricheskiy aspect [Icon painting technology in Russia. Historical aspect]. *XX Vserossiyskaya studencheskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya Nizhnevartovskogo gosudarstvennogo universiteta: sbornik statey* (g. Nizhnevartovsk, 3–4 aprelya 2018 goda). Ed. A.V. Korichko. Part 3. Iskusstvo. Dizayn. Arhitektura. Muzyika. Kultura. Filosofiya. Sotsiologiya. Nizhnevartovsk, Izd-vo Nizhnevart. gos. un-ta Publ., 2018. 431 p. (In Russ.)

8 Polyinskaya I.N., Golosay A.V. Formirovanie hudozhestvennogo vospriyatiya studentov na zanyatiyah akademicheskim risunkom i zhivopisyu [The formation of artistic perception among academic drawing and painting students]. *Vysshee obrazovanie segodnya,* 2019, no. 5, pp. 44–48. (In Russ.)

9 Polyinskaya I.N. Obuchenie studentov tehnologii i tehnike akvarelnoy zhivopisi v usloviyah plenera [Teaching students the technique and technology of watercolor painting in the open air]. *Vysshee obrazovanie segodnya,* 2018, no. 5, pp. 60–63. (In Russ.)

10 Sidihmenov V.Ya. *Kitay: stranitsy proshlogo* [China: Pages of the past]. Smolensk, Rusich Publ., 2010. 544 p. (In Russ.)

11 Pastoureau M. *Bleu: histoire d'une couleur.* Paris, Seuil, 2020. 228 p.

12 Pastoureau M. *Rouge, Histoire d'une couleur.* Paris, Seuil, 2016. 205 p.

13 Pastoureau M. *Black: The History of a Color.* Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2008. 216 p.

14 Stoye D., Freitag W. *Paints, coatings and solvents.* Weinheim, New York, Basel, Cambridge, Tokyo, Wiley-VCH, 1998. 414 p.

УДК 75
ББК 85.103(3)

Левашев Евгений Михайлович
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, заведующий сектором академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru
Ключевые слова: В.И. Майков, Екатерина II, Д. Дидро, Смольный институт, комическая опера, «Любовник-колдун», XVIII век.

Левашев Евгений Михайлович

Забытый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Статья посвящена драматургическому и стихотворному анализу либретто комической оперы В.И. Майкова «Любовник-колдун», впервые сыгранной ученицами Смольного института благородных девиц в 1772 году. В.И. Майков заслужил похвалу из уст Д. Дидро, который назвал автора наиболее самобытным из числа российских поэтов. Художественно-дидактическая функция пьесы обязывала поэта-драматурга, прибегнув к незамысловатому сюжету и ограниченному числу действующих лиц, дать юным воспитанницам понимание форм русской драматической поэзии. Музыкальные номера (арии, хоры, ансамбль в жанре imbroglio) свидетельствовали о присоединении к традициям европейского классицизма. Не исключено, что это сочинение было хронологически первым в жанре русской комической оперы.

Levashev Yevgeny M.
Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Academic Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru
Keywords: V. I. Maykov, Catherine II, D. Diderot, Smolny Institute, comic opera, “Lover the Sorcerer”, 18th century.

Levashev Yevgeny M.

Forgotten Masterpiece: V.I. Maykov’s Opera *Lover the Sorcerer* (1772) and the Problems of Efficient Poetry in Russian Musical Theatre

This article is devoted to the dramaturgical and poetry analysis of the libretto of V. I. Maykov’s comic opera *Lover the Sorcerer*, first played by Smolny Institute for Noble Maidens’ students in 1772. V.I. Maykov earned praise from D. Diderot, who called the author the most distinctive among Russian poets. The artistic and didactic function of the play obliged the poet-playwright to give young pupils an understanding of the forms of Russian dramatic poetry, using a simple plot and a limited number of characters. Musical numbers (arias, choirs, an ensemble in the imbroglio genre) were the testimony to joining the traditions of European classicism. It is possible that this artwork was chronologically the first in the genre of Russian comic opera.

Подходя к рассмотрению историко-эстетической проблемы, которая впервые для музыкознания и театроведения сформулирована в заголовке, автор настоящей статьи уже в силу своей профессии не только намерен, но и просто обязан в процессе рассмотрения материала начинать работу прежде всего с целого комплекса задач: придирчиво-кропотливых уточнений принципиально важных для нас датировок, в наиболее типичных именно для названной эпохи взаимосвязях, во взаимодействиях между собой различных видов искусств, в совокупности жанров, в разных манерах художественного изложения материала, с учетом близких и заметно различающихся традиций.

Разумеется, не нужно уточнять, что перечисленные выше параметры вводного изложения далее будут в виде концепционной основы преимущественно подразумеваться, а в самом тексте уточняться довольно редко и в исключительных случаях, дабы расширить простор для максимально близкого знакомства читающей публики с шедевром отечественного искусства и художественной культуры.

Приступая к рассмотрению вопроса в историческом аспекте, начнем с уточнения и заметим, что вопреки повсеместно распространившемуся еще с екатерининской эпохи суждению, будто первой русской комической оперой была «Анюта» драматурга и поэта Михаила Ивановича Попова, премьера которой состоялась в Царском Селе 26 августа 1772 года [7, с. 7], хронологический приоритет должен быть по справедливости отдан его современнику и творческому сопернику — Василию Ивановичу Майкову: оперу «Любовник-колдун» воспитанницы Смольного института сыграли на три-четыре месяца ранее, в конце апреля 1772 года, в полном соответствии с православной традицией — по окончании поста — в первую седмицу после Пасхальной недели[1].

Названная пара русских комических опер обозначила диаметрально противоположные, а по историческому значению магистральные линии всего дальнейшего развития жанра в Российской империи XVIII века, а в репертуарном отношении захватывая и следующий двенадцатилетний период — вплоть до наполеоновского нашествия и Отечественной войны 1812 года.

(1) Заключение о хронологическом приоритете сочинения В.И. Майкова сделано автором настоящей статьи.

Известно, что либретто одноактной комической оперы В.И. Майкова «Любовник-колдун» создавалось по высочайшему заказу и в тесном содружестве с кем-то из семьи композиторов Керцелли (1772)[2] [14, с. 215–265; 15]. Однако при сопоставлении разрозненных сведений выявляются перспективы уточнения нескольких смысловых линий:

- о создании этой оперы и ее художественно-дидактических функциях;
- о бытовании сочинения Майкова в пансионах российских губерний;
- о восприятии произведения зрителями и оценке знатоками;
- о роли народных российских песен в драматургии;
- о мере влияния изданного оперного либретто на поэтов-драматургов.

Начнем рассмотрение источников с фиксации негативных моментов.

Известно, что материалы фондов Смольного института[3] сохранились далеко не полностью. Важные письма Екатерины II французским энциклопедистам при переводе на русский язык оказались в их большинстве тенденциозно фрагментарными, а в ряду многих деталей — крайне далекими от текстологической конкретности. О судьбах нотных записей Керцелли даже упоминаний никаких не осталось. Либретто Майкова, анонимно изданное дважды, в 1779 и 1788 годах, содержит много погрешностей. Газетные сокращения заголовка — «Колдун» часто вели к ошибке, и речь при пересказах шла тогда уже об опере «Мельник — колдун, обманщик и сват». Сведения о постановках чаще всего выглядят поверхностно разрозненными.

Однако парадоксальным образом такая информативная разрозненность подавляющего большинства источников помогает ощутить и зафиксировать некий общий для каждого из ракурсов момент: на переднем плане внимания поэта-драматурга стояла задача *педагогическая* — в процессе репетиций дать юным воспитанницам

(2) П.Н. Берков в книге «История русской комедии XVIII в.» пишет, что «пьеса была издана анонимно в 1779 г., но принадлежность ее Майкову несомненна» (Л.: Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 1977. С. 189).

(3) Первоначальное название Смольного института благородных девиц было иным — «Императорское воспитательное общество благородных девиц».

художественно наглядное и целостное представление о всех формах русской драматической поэзии.

При таком векторе исследования до поры до времени отодвигаются в сторону важные, но в данном контексте дополнительные линии характеристики материалов, а научный интерес последовательно заостряется по преимуществу на цепочке конкретных исторических неясностей.

Когда начались театральные представления в Смольном институте?

Точного ответа не находится… но его и в принципе быть не могло, поскольку учебный театр поначалу предполагалось открыть весной 1776 года, в торжественный день первого выпуска большой группы 18-летних девушек. Собственно говоря, в точности так и произошло: в заранее назначенную дату — 30 апреля — более 700 гостей после окончания официальной части прошли в зрительный зал, где выпускницы (достигшие совершеннолетия смолянки) и воспитанницы еще трех «младших возрастов» продемонстрировали всем свое мастерство в исполнениях «большой комедии» и «малой оперы с балетом» [22; 13; 10; 11; 17; 9].

Между тем официальному и помпезному «Акту открытия театра Смольного института» предшествовали многие десятки блестящих спектаклей. Самые ранние из них относились к трехлетнему периоду (1770–1772). Именно тогда талантливые девочки во второй из четырех возрастных групп (10–12 лет) обнаружили редкие способности в сфере театрального искусства. По воспоминаниям, они на французском и русском языках без видимого труда возглашали на сцене философские идеи трагедий Вольтера («Заира») и Сумарокова («Семира»); на итальянском исполняли речитативы и арии, порой и танцевали в операх-буффа Киампи («Капризы любви, или Нинетта при дворе»)[4] и Дж. Перголези («Служанка-Госпожа»)[5]; затем в репертуар ввели даже испанский фарс («Честолюбец и Нескромная») [18, с. 200–204].

В январе 1772 года Екатерина II справедливо написала Вольтеру о том, что «эти девушки превосходят наши ожидания: они делают удивительные успехи. <…> Вот уже вторая зима, как их заставляют

(4) Сцена из оперы-буффа Киампи запечатлена в двойном портрете двух смолянок (Е.Н. Хрущовой и Е.Н. Хованской), выполненным Д.Г. Левицким (1773).

(5) Искусствоведы считают, что знаменитый портрет Е.И. Нелидовой кисти Д.Г. Левицкого (1773) изображает смолянку в костюме Сербины из оперы Перголези.

разыгрывать трагедии и комедии; они исполняют свои роли лучше здешних актеров», но тотчас же императрица добавила слова о главной театральной заботе — репертуаре для смолянок: «число пьес, пригодных для наших девиц, слишком ограничено» [3, с. 3–4].

Эта мысль стала исходной для создания оперы «Любовник-колдун». Более того, она обусловила собой абсолютно все творческие тенденции в подходе Майкова к общему выбору и детализированной реализации задач:

- основой фабулы явилась тема пламенной и юношески-возвышенной любви;
- хитрость в достижении влюбленным его цели была чиста и целомудренна;
- возраст героя и героинь не противоречил возрасту актрис учебного театра;
- театральные эффекты «волшебных гаданий» соответствовали размерам камерной сцены;
- число действующих лиц ограничивалось лишь пятью исполнительницами;
- центральная роль юноши наверняка трактовалась по традиции «травести»[6].

Критерии доскональной художественно-дидактической продуманности относились и к процессу творческой работы Майкова над прозаическими и поэтическими текстами. В прозе, по общепринятым тогда для комических опер обычаям, излагались диалоги всех действующих лиц. Поэтические формы предназначались для певческого озвучивания в ариях, речитативах, вокальных ансамблях и хорах. Напомним, что слово «хор» в театральном контексте XVIII века понималось в двух различных значениях: как совместное пение исполнителей всех ролей или как исполнение номера особой группой хористов. Подобное разграничение понятий, даже при полном сходстве названий, очень существенно для осмысления драматургии.

(6) По этому поводу Екатерина II писала Вольтеру: «Те, которые исполняют мужские роли в комедиях, надевают на себя нечто вроде длинного торока, называемого нами модным костюмом этой страны. <…> Роли стариков для нас самые затруднительные и наименее удачно исполняемые: большой парик и палки недостаточно старят юность, и потому роли эти были до сих пор немного бесцветны» [3, с. 5].

Обратим внимание также на типичную для оперного сочинения Майкова педагогическую идею: с максимальной простотой и наглядностью выявить кардинальный принцип соотношения трех видов эстетического общения: *общение в прозе, общение в поэзии, общение в музыке*.

По сюжету, стареющая тетушка трех сестер — старшей Мениды, средней Тани и младшей Лизы, — будучи их наставницей, да еще с «фонвизинской фамилией» Стародумова, разъясняет своим племянницам (а стало быть, и самим юным актрисам, и публике), почему их гость — волшебник («превеликой угадчикъ, хироманшикъ, астрономъ и профессоръ»), не говорит, а «безпрестанно почти поет, и так нам надобно ему песнями отвечать, чтоб он лучше нас выразумел», то есть лучше нас понял.

Именно так сталкиваются, сплетаются, наслаиваются друг на друга не только жизненные ситуации, расхожие мнения и привычки героев пьесы, но и все три пласта театральной драматургии. Самые важные из таких сложных и трудно предсказуемых взаимодействий отображены и во многом систематизированы в той «иронически-колдовской» по образному строю опере, каковая в новой и древней столицах, а еще более в российской глубинке стала рассматриваться едва ли не с прагматичной стороны — как наилучшее средство для обучения и работы актрис и актеров.

Система эстетических воззрения автора — В.И. Майкова — характеризуется европейскими взглядами на классицизм, включая и приметы сентиментализма. Причем опирается она на две категории: *сценический образ* и *эмоциональный стереотип*. Взаимодействие драматургических факторов, определяемых этими понятиями, раскрывает цельную, а в масштабах театральной России той эпохи очень во многом обобщающую и наглядно-детализированную картину. Художественно-историческое ее значение определяется довольно редкими для театроведов возможностями: при анализе превосходного поэтического материала зафиксировать, в какой степени конкретные творческие находки Майкова в драматической поэзии намечали столь же конкретные решения сценических проблем в нескольких ракурсах постановки спектакля: манеры исполнения ролей, выбора декораций, костюмов, бутафории…

Проведем частичный анализ либретто «Любовника-колдуна» с опорой на структуру стихов, по мере необходимости дополняя рассказ историко-теоретическими комментариями.

В безукоризненном соответствии с эстетикой классицизма одноактный опус Майкова включает семь разграниченных традиционных разделов: *зачин — экспозиция — завязка — развитие — кульминация — развязка — финал*. Уточним, что поскольку нотный материал не найден, то о существовании *оркестрового вступления* мы можем говорить лишь предположительно. Однако учитывая, что «малые оперы» обычно исполнялись после «большой комедии», само звучание увертюры служило тогда символом начала второго — музыкального представления.

Зачин, обозначенный в издании 1788 года как «Хор», на самом деле представляет собой элегическое вокальное трио сестер, которые, сидя, «упражняются въ разныхъ домовыхъ работахъ, и поютъ». Пение объединено сходным для всех трех девушек настроением — тщательно скрываемого друг от друга одиночества и общей их мечтой об избраннике.

Какъ трава увянетъ въ полѣ,
Листъ когда желтѣть начнетъ;
Нѣтъ въ поляхъ веселья болѣ,
Въ рощахъ утѣшенья нѣтъ.

Такъ мы страждемъ и горчимся.
Такъ не чувствуемъ утѣхъ,
Съ тѣмъ когда мы разлучимся,
Кто для насъ миляе всѣхъ [14, с. 217–218].

Экспозиция, включающая три каватины — три «выходные арии» сестер, дает намек на возможность драматического развития сюжета, исподволь затрагивая тему тайной любви девушек к красавцу Миловидову и оттого острой, хотя всеми силами их девичьих душ сдерживаемой ревности. Эта эмоциональная константа по замыслу поэта-драматурга была призвана обусловить константность поэтического размера — четырехстопного хорея.

Ария Тани, обращенная к Лизе, написана в этом стихотворном размере:

Видно изъ твоихъ очей,
Будто есть въ груди твоей,
Есть какая-то кручина;
И любовь тому причина [14, с. 220].

Следующая ария Мениды есть упрек Тане за бестактность, все в том же четырехстопном хорее:

Стыдно нѣжность въ сердцѣ крыть;
Но стыдняй за то журить,
Кто влюбляется въ кого;
Зависть пагубняй всего [14, с. 220].

Внимательный читатель уже заметил, что в начальных двух разделах — *зачин* и *экспозиция* — Майков обращался только к поэтической традиции четырехстопного хорея. Действительно, поэт-драматург выбрал этот размер в качестве очень важной исходной точки для всех метрических разветвлений. Однако мало кто в наши дни может понять и тем более эмоционально ощутить, в какой мере смелым был этот художественный выбор. Ибо таковой противоречил авторитетной французской школе в лице Мольера, Корнеля, Расина, опиравшихся на принципы прямо противоположные, когда во главу угла ставился шестистопный ямб.

Самое важное и для той эпохи беспрецедентное, что сделал Майков в своей опере, можно охарактеризовать как системно-целостный охват совокупности возможных тогда в России поэтических размеров [6, с. 129–259; 8]. Поэтом был найден убедительный в историческом плане и простой для учебного усвоения способ показать, как один вид стопности с полной естественностью возможно преобразовать в другой, а вдобавок отобразить по образцу того, как это происходит в народной певческой культуре и в детских песнях. Таким примером завершается *экспозиция*, а новый раздел — *завязка* — открывается арией-просьбой Лизы, написанной в простодушной манере:

Поучиться я хочу, я хочу,
Что за выгрышъ получу, получу,
Какъ ково я полюблю, полюблю?
Я себя ли погублю, погублю;
Или щастье соберу, соберу? [14, с. 221]

Сколько стоп в хорее: четыре или шесть? Считать ли повторения глаголов? И что будет, если ритм глаголов повторять, но слова в стопах заменить? Кстати сказать, тут Майков отвесил галантный поклон Екатерине II. Императрица любила такие повторы в австрийских народных мелодиях, однако более всего в детских песнях, например «Ах, мой милый Августин, Августин…»

Для уточнения драматургической категории следует сказать, что новый раздел нужно осмысливать не по принятой театральной традиции, не как *завязку действия* (ибо персонажи на сцене не действует, а застывают), но как *завязку интриги* (поскольку вдруг возникает ситуация для раздумий). Тетушка-наставница, как становится ясно публике, сама тоже влюбленная в Миловидова, нежданно и якобы в интересах своих племянниц пригласила в дом прославленного колдуна. Ведь «етотъ гость стоитъ многихъ гостей. Это, сударыня, превеликой угадчикъ, хиромантикъ, астрономъ и профессоръ, которой узнаетъ все, что съ начала свѣта было, что будетъ, а лучше всего узнаетъ, что у кого на умѣ. <…> Ну, племянницы, ежели вы хотите его спрашивать, скажите, чего вы потребуете отъ него?» [14, с. 222–223] Кстати, здесь встретился образец прозаического монолога, завершающегося вопросом.

Естественно, что ответы на вопрос звучат в пении, в следующих друг за другом ариях трех сестер. О своих личных предпочтениях — богатство или любовь? — поет Таня.

О богатствѣ кто радѣетъ,
Тотъ пускай и богатѣетъ;
Мы довольны и одѣты,
Есть и мушки и манжеты;
Есть платки у насъ цвѣтные,
Есть каменья дорогіе;
Много есть всево другова,
Только нѣтъ лишь дарагова,

Съ кѣмъ бы сердце я дѣлила,
Кѣмъ бы душу веселила;
Съ кѣмъ же быть хочу я вмѣстѣ,
Льзя ль о томъ сказать невѣстѣ? [14, с. 224]

Либреттист снова обращается здесь к размеру четырехстопного хорея. Но смысловое разделение стихотворного текста на две строфы (по 6 строчек) может дать композитору основания обратиться к резко контрастным жанрам: как, например, к ехидной скороговорке (2/4 с акцентами в начальном куплете) и к элегической сицилиане (6/8 с распевом слогов в завершающем куплете). Как поступил в данном случае Керцелли — ничего не известно, но даже сама гипотетическая возможность разрастания числа версий музыкального ритма, при соотнесении со стилем эпохи, обогащает научную картину.

Стихотворный размер следующей арии Мениды об участи одиноких девушек и незамужних женщин определяется в наши дни термином *логаэд* — соединение в одной строфе, а порой даже в одной строке разных размеров.

Стихотворная метрика арии представляется уникальной при разбиении стихотворных строк на фразы с акцентами четырехстопного ямба (полужирный шрифт) и стопы амфибрахия (курсив).

Погибельна дѣвичья жизнь, *въ ней скука, печаль*:
Такую жизнь перемѣнитъ *не стыдно, не жаль*;
Въ тоскѣ, въ слезахъ, въ отчаяньи *весь вѣкъ нашъ течетъ*
Затѣмъ, что дѣвушкамъ судьей *быть хочетъ весь свѣтъ;*
За каждый шагъ, за каждый взглядъ *дѣвицу бранятъ*;
За что одни похвалятъ насъ, *другія винятъ*.
Но думаю не грѣхъ, не грѣхъ *о томъ ворожить*,
Какъ вѣкъ намъ свой установить, *съ кѣмъ вѣкъ прожить*.
[14, с. 225]

При визуальном восприятии текста возникает ощущение непомерно резкого стилевого контраста, усугубляемого неожиданной сменой темпоритма. Первая половина каждой строки невольно читается в замедленном темпе, тогда как вторая — выглядит скороговоркой. Если данную особенность стиха безоговорочно воспринять в значении успешно осуществленного творческого замысла поэта-драматурга, такое его решение передает нервозность старшей из родных сестер, которая почти уже утратила надежду выйти замуж. Коли эту особенность толковать как контрастное противопоставление крупных традиций стихосложения — профессиональной силлабо-тонической (начальные части строк) и народной пятисложности (завершающие их части) — в таком случае придется, во-первых, заметно расширить категорию логаэда, а во-вторых, не затрагивать тему противоречий с теориями стиха той эпохи.

Если же попытаться на всякий случай проверить, в какой мере стихи арии Мениды соответствуют нормам русской силлабики рубежа XVII—XVIII веков, подсчитав для того количество слогов в каждой из строчек, тогда неожиданно выяснится, что без малейшего отступления здесь везде реализован силлабический идеал тринадцатисложного размера. Сделано это Майковым с таким искусством, что данный фрагмент легко отнести к творениям классиков силлабической манеры, включая имена Симеона Полоцкого, Антиоха Кантемира и Василия Тредиаковского.

Причем и в названном варианте — психологического толкования роли — можно говорить о драматургической функции обращения поэта к отошедшей в прошлое стилистике. Возраст Мениды не называется, однако она остается старшей в компании трех родных сестер, а потому ее образование (на момент премьеры 1772 года) может восходить ко временам «еще до Ломоносова».

Тем не менее перечисленные версии, в их противопоставлении либо в дополняющем взаимодействии, служат лишь смысловыми оттенками для решения задачи первостепенной эстетической важности. Решения вопроса о том, как замысловатая структура логаэда могла быть органично воплощена в музыкальной ткани оперы. За неимением партитуры, вокальных партий и клавира ответ приходится искать в области жанрово-ритмических аналогий, то есть обращаясь к тем сохранившимся оперным источникам, которые идентичны по стихотворному ритму этой арии Мениды, а нотные материалы которых дошли до наших дней. Ответ оказывается довольно простым: авторы музыки обычно писали мелодию в размере 4/4 (по одной четверти на слог), но в начальном разделе строки́ сильные доли такта выделялись акцентами, а в следующем разделе — для ритмически ключевого слога — выделение осуществлялось растягиванием гласных

(а—а…и—и…о—о…у—у…ы—ы…я—а), что опиралось на популярную тогда концепцию «античного стихосложения» и очень часто использовалось при работе авторов в жанре оперного либретто.

Осмысливая ритм в соответствии с этим методом, получим следующее:

По|ги́бельн**а** де|ви́чья жи́знь,
в ней | ск**у—у**ка, пе|ч**а—а**ль [пауза]:
Та|к**у**ю жи́знь пе|р**е́**мени́ть
не | ст**ы—ы**дно, не |ж**а—а**ль [пауза].

Распространенность подобных преобразований в российской вокальной музыке второй половины XVIII века была вызвана несколькими причинами:

– удобной возможностью, при формальной опоре на нормы квантитативной античной поэзии, вводить выразительные распевы слогов в партии солистов;
– заманчивой перспективой обогатить стихосложение приемом ритмических модуляций с плавным переходом стиха от одного размера к другому;
– широтой музыкально-драматического выбора для поэтов и композиторов разных ритмических пропорций в формах оперных арий, ансамблей и хоров;
– структурной функцией органичного согласования пары антагонистических тенденций внутри силлабо-тонической версификации;
– мечтами о достижении целостности «изначального синкретизма» в заново воссоздаваемой триаде музыкального, поэтического, театрального искусства.

Преобразование хорея в ямб и ямба в хорей, амфибрахия в анапест или дактиль, двусложных размеров в трехсложники (и в обратном направлении); растягивание ритмической цепочки *до 12 слогов* на стихотворную строку, хотя порой и эффектное сжатие строки *до одного единственного слога,* но тогда непременно кульминационного; образно-смысловое и драматургически мотивированное обращение к контрастным методам силлабического либо тонического стихосложений, затем с их совмещением в силлабо-тонике, — все это раскрывается на страницах майковского либретто.

И в силу того изложенные выше краткие тезисы, которые объединяют малоизученную область взаимодействия *драматической поэзии* с традициями музыкального классицизма, должны предшествовать дальнейшему рассмотрению материала.

Две арии (младшей и старшей из действующих лиц оперы) исполняются почти без перерыва одна вслед за другой и тем подчеркиваются в темпоритме и стиле коренные отличия двух возрастов и двух психологий. Ария Лизы с котенком (пример скороговорки четырехстопного хорея):

Льзя ли, чтобы могъ ребенокъ
Могъ инова пожелать;
Былъ бы живъ лишь мой котенокъ,
Чтобы Лизѣ съ кѣмъ играть.
Чтобы птички воспѣвали
У меня передъ окномъ,
Чтобъ игрушки мнѣ давали,
Все мое хотѣнье въ томъ [14, с. 225–226].

В арии тетушки Стародумовой в единой метрике совмещаются принципы степенного силлабического пятисложника XVII века и двустопного дактиля второй половины XVIII столетия:

Скученъ обычай,
Скучны мнѣ нравы,
Лесть и лукавство
Гдѣ заведутся.
Въ нынѣшни вѣки,
Всѣ человѣки
Стали притворны,
Видомъ покорны;
Видомъ покорны;
Горды сердцами,
Льстивы, упорны,
Хитры, упрямы;
Всѣ мы недружны;
Виды наружны
Все замѣняютъ,
Дружбы не знаютъ [14, с. 227–228].

Если безупречно следовать драматургическим стандартам классицизма, то сразу за тем, как действующие лица оперы изложили по отдельности свои собственные, в чем-то различающиеся (в соответствии с возрастом героинь) взгляды на проблему «любви и замужества», поэт-драматург с композитором должны были ввести в действие обобщающий вокальный номер — квартет, где выявленные образные различия обозначились почти в одновременности, показав столкновение характеров, темпераментов, пристрастий, привычек.

Достиг ли этого Майков в своем либретто?

Лишь частично и сдержанными намеками, выраженными не только лексикой, но и тонкой символикой ритмики: прямолинейный азарт в любви Лизы (дактиль); лукавство Тани (неопределенность стихотворного размера — то ли трехстопный хорей, то ли двустопный амфибрахий); эмоциональная уравновешенность Тетки (амфибрахий); многословие Мениды (пятистопный хорей). Пятистопный хорей, помимо этого, стал главным размером и для общих высказываний всей женской группы. Однако в любом случае — это смысловой слой исчезающе далекого плана.

Гораздо более важной для *стихотворного размера, ритма, темпа* является здесь функция нарочитой нестабильности названных компонентов, поскольку непредвиденная читателями (а некогда слушателями и зрителями) их периодическая резкая смена создавала нужный эмоциональный эффект беспокойства, доходящего вплоть до тревоги, вызванной близящимся приходом в отдаленную деревенскую усадьбу могущественного колдуна.

В старинном издании либретто (1788) при взгляде на стихотворный текст вокального квартета оперы «Любовник-колдун» у подавляющей части даже опытных читателей возникает ощущение, будто музыкальная форма этого номера распадалась на чрезмерно длинный ряд изолированных друг от друга мелких кусков и потому вряд ли могла избежать раздробленности.

Умозрительный ракурс позволяет нам разделить форму на две части — обмен репликами и совместное пение. Размер пятистопного хорея можно уподобить рефрену. Но как быть с эклектичной россыпью мелких возгласов?

Метрические соотношения между стихотворными строчками, а порой и внутри строк, настолько замысловаты, что тут не обойтись без их нумерации [14, с. 228–229].

	МЕНИДА	
(1)	Въ чемъ признаться нам	[трехстопный хорей]
(2)	Тетушка велишь?	[трехстопный хорей]
	ЛИЗА	
(3)	Все я сказала вамъ.	[двустопный дактиль]
	ТАНЯ	
(4)	Нѣтъ, ты все таишь.	[трехстопный хорей]
	ТЕТКА	
(5)	Изъ вашихъ глазъ видно,	[двустопный амфибрахий]
(6)	Вамъ вымолвить стыдно,	[двустопный амфибрахий]
(7)	То, что вы въ сердцахъ своихъ таите.	[пятистопный хорей]
	ВСЕ ТРИ СЕСТРЫ	
(8)	Что же свѣдать вы отъ насъ хотитѣ.	[пятистопный хорей]
	ЛИЗА	
(9)	Все то сказала я,	[двустопный дактиль]
(10)	Что сказать могла;	[трехстопный хорей]
(11)	Тайная мысль моя,	[двустопный дактиль]
(12)	Въ сердцѣ не легла.	[трехстопный хорей]
	ТЕТКА	
(13)	Инъ станемъ таиться,	[двустопный амфибрахий]
(14)	Другъ друга стыдиться.	[двустопный амфибрахий]
	ВСѢ ЧЕТЫРЕ	
(15)	Кто о чемъ теперь изъ насъ ни мыслитъ,	[пятистопный хорей]
(16)	Вѣрно ето все колдунъ изчислитъ.	[пятистопный хорей]
(17)	Какъ ни стараемся	[двустопный дактиль]
(18)	Жаръ скрывать въ крови,	[трехстопный хорей]
(19)	Скоро признаемся	[двустопный дактиль]
(20)	Въ нашей мы любви;	[трехстопный хорей]
(21)	Мы вѣрно то знаемъ,	[двустопный амфибрахий]
(22)	Что ею мы таемъ;	[двустопный амфибрахий]
(23)	Но другъ другу намъ въ любви открыться,	[пятистопный хорей]
(24)	Есть причина намъ того стыдиться.	[пятистопный хорей]

Европейская историческая наука связывает закрепление именно такой формы оперных номеров с именами Карло Гольдони и Бальдассаро Галуппи. Это неоднократно подтвержденное суждение дает нам все основания не ограничиваться лишь самой констатацией важного исторического факта, но при рассмотрении проблематики — в контексте нескольких оперных европейских школ (итальянской, французской, германской и отчасти испанской) — выявлять скрытые закономерности. Прежде всего те, что в стиховых строках квартета Майкова запечатлели приметы русской композиторской техники.

Стереотипный для западноевропейской комической оперы прием в настоящем случае воплощен именно в русском сочинении, в той уникальной метрической форме, которая дает возможность без перемены трехдольного размера 3/4 (то есть не дробя вокальный номер на отдельные куски, ни в чем не изменяя ни метра, ни ритма, ни темпа, но сохраняя цельность движения) включать в нотные тексты стихотворные строки как трех, так и двухдольные.

Покажем далее принцип распределения стихотворных строк по долям тактов.

1. Стихотворные строки трехдольные (дактиль, амфибрахий, анапест)

1.1. Дактиль. Размер ¾, движение по четвертям, начиная с первой доли такта:
ЛИЗА: Все я ска|за́ла вам…
ЛИЗА: Та́йная | мысль моя…
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Ка́к ни ста|ра́емся…
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Ско́ро при|зна́емся…

1.2. Амфибрахий. Размер ¾, движение по четвертям, начиная с третьей доли такта:
ТЕТКА: из | ва́ших глаз | видно…
ТЕТКА: вам | вымолвить | стыдно…

2. Стихотворные строки двухдольные (хорей и ямб)

2.1. Хорей. Размер ¾, движение по восьмым длительностям.

2.1.1. Трехстопный хорей. Размер ¾, начиная с первой либо третьей доли такта:
ЛИЗА: Что́ сказать могла;
ЛИЗА: В се́рдце не легла;
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Все колдун изчислит;
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Жар скрывать в крови;
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: В нашей мы любви…

2.1.2. Пятистопный хорей. Размер ¾, лучше всего начиная со второй доли такта):
ТАНЯ: То, что вы в серд|цах своих таите.
ТРИ СЕСТРЫ: Что же сведать | вы от нас хотите.
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Кто о чем те|перь из нас ни мыслит,
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: [Стыдно нам], что | все колдун изчислит,
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Но друг другу | во любви открыться,
ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Есть причина | нам того стыдиться.

Странным образом, как раз группа цитированных строчек (1–24), выполнившая в развитии сюжета лишь функцию промежуточного номера, — именно она предоставляет драгоценную возможность психологически приобщаться к ушедшей эпохе, видеть ее одновременно в нескольких измерениях: будто бы переводя свой взгляд снизу вверх — от мелких ощутимо конкретных деталей к всеохватывающей архитектонической гармонии.

Одно из направлений, представленное текстами оперы В.И. Майкова, выразило тенденцию присоединения нашей страны к театральным традициям Западной Европы, где нормативы общеевропейского классицизма способствовали выявлению национально-художественной специфики, одновременно препятствуя их обособленности.

Разговорные диалоги в опере «Любовник-колдун», написанные прозой и исполнявшиеся без музыкального сопровождения, отвечали традициям русских прозаических комедий той же эпохи, что было почти наверняка предопределено, среди прочего, учебной функцией пьесы.

Принципиально другая идея, заявленная М.И. Поповым в либретто оперы «Анюта», отобразила иную навязчивую мечту россиян: волевыми творческими усилиями убыстрить темпы развития отечественной культуры и преодолеть социальную несправедливость, отдав должное простонародным говорам и решительно вставив в диалоги высокой комедии вызывающе грубую лексику провинциально-ярмарочного фарса. Тенденции подобного рода вообще-то типичны для истории театров самых разных народов, однако в лексических формах максимально смягченных и драматургически мотивированных. Тогда как в «Анюте» на слушателей оперы буквально обрушивается рассыпчатая груда фактов непотребного поведения персонажей: «страмецъ, дуракъ, уродъ <…> Пошолъ же прочь, скотина! <…> всегда на лешова похожъ <…> Я чаю и свинья тобою не польстится <…> Ах, ты мерзавецъ! плутъ! <…> Какая харя! <…> Что твоя дурная рожа / В женихи ко мне не гожа», — этими фразами нежная героиня оперного сочинения выражает все свои неудовольствия при виде безответно влюбленного в нее жениха-крестьянина, да и все прочие ничуть не лучше [19, с. 157–158]. Отец Анюты, например, дал твердое слово жениху не менять своего решения о замужестве дочери, однако моментально отступился, получив деньги от богатого барина, а затем на тех же условиях отступился и жених от невесты [16; 12].

Трудность постижения драматургического замысла Майкова может в настоящем случае значительно уменьшиться, пусть и не полностью, если мы, словно бы по нисходящей исторической лестнице, направимся в прошлое — от 70-х годов XIX столетия к 70-м годам XVIII столетия — и в ретроспекции учтем этапы изменения взглядов на роль стиха в опере.

В наши дни любители и знатоки поэзии, обогащенные длительным опытом изучения отечественного и западного стихового искусства, вполне возможно сумеют внутренне воспринять и даже публично продекламировать текст квартета как некую целостность, не только смысловую, но и структурную. Проницательные теоретики в сфере версификации, при знакомстве с текстом квартета, наверняка оценят виртуозность и впечатляющий объем использованных Майковым стихотворных размеров. Но за пределами рассмотрения остаются три капитально связанные между собой проблемы: теоретическая (принципы координации темпоритмов в музыке и в поэзии); практическая (достижимость задачи для русских композиторов XVIII века); социальная (отображение данного процесса от центра до периферии страны).

С 1874 года в Петербургской консерватории приступил к занятиям по дисциплинам «История и теория музыки» Николай Феопемптович Соловьев. На его лекциях и прозвучал столь нужный нам сейчас термин — *imbroglio*. Этот термин теоретик относил к приемам камерно-инструментальной музыки, говоря, что imbroglio (путаница, расстройство) «служит для обозначения быстрой, неожиданной для слушателя, перемены ритма или такта [то есть смены размера, например, с 2/4 на 6/8 и т.п. — *Е.Л.*]; примеры Имбролио встречаются у Й. Гайдна, в симфонических менуэтах Бетховена». Завершает цитируемый текст фраза, позволяющая отнести рассматриваемое понятие к поздней (по эпохе его возникновения) и необычной (по ориентации на проблемы темпоритма) разновидности риторических фигур: «Имбролио должно быть непродолжительно, во избежание получения дисгармонии» [21, с. 955].

Для камерных жанров прошлого это уточнение вполне справедливо. Между тем в иной жанровой области, например в поэзии, при согласовании стихотворных текстов либретто с театрально-музыкальной драматургией комических опер — диапазон выразительных средств был несоизмеримо более широк, в соответствии с чем периодически требовалась подчеркнутая опора на антагонистический принцип изложения. Тогда, при обострении конфликтной фабулы, на передний план намеренно выдвигался многозначный по его смыслам *оттенок дисгармоничности* происходящего.

Выделенная функция, семантически суммирующая в исконно итальянском слове imbroglio целый спектр ответвляющихся пониманий, сродни и выразительным кратким возгласам, и устойчивым словосочетаниям: нервозная суета при всеобщей растерянности, неразбериха и запутанность, хитрое надувательство, сумятица, кавардак, хаос, истинно сумасшедший дом.

Впрочем, любые из названных выше слов или фраз, если они выступают по отдельности, хотя и смогут явиться символом драматургической линии, но отнюдь не достигнут обобщающей мощности имбролио. Поскольку такой эффект, будучи близок приему *полифонического стретто* в хоровых опусах Баха и Генделя, дополняется на

театральных сценах факторами наглядности и остротой ситуаций, подсмотренных, кажется, где-то тут, сразу за порогом… Показательно, что германский музыковед и лексикограф Хуго (Гуго) Риман, досконально знакомый с материалами музыкознания и театроведения стран Западной Европы, в «Музыкальном словаре» (Санкт-Петербургское издание 1901–1904 годов в переводе Ю.Д. Энгеля, при участии Н.Ф. Финдейзена) с гораздо большей проницательностью, чем Соловьев, определил суть итальянского термина imbroglio как «сложные ритмические комбинации, спутывающие чувство такта» [20, с. 568].

Эта сжатая и емкая формулировка позволила органично связать факты и явления, располагающиеся в различных плоскостях, а в структурном аспекте выявить сходные процессы в разных искусствах — от соединения нескольких мелодий в звучании полифонической стретты до сплетения драматургических линий в кульминационных номерах спектакля. Музыковеды, театроведы, искусствоведы вдруг обнаружили, что в жанровом ракурсе слово imbroglio уже довольно давно применяется публицистами для характеристики факторов контрастных по масштабу и непривычных по сферам их приложения: функция отрывка из пьесы, основное направление сочинения, ориентация репертуара и, наконец, — синоним ярмарочного театра.

Термин «имбролио» в 1844 году был перенесен из локальных пластов итальянской музыкальной публицистики и оперной критики на обширные пространства русской художественной литературы. Такое перемещение жанровых наклонений и художественных структур было осуществлено Владимиром Федоровичем Одоевским в его рассказе с декларативным названием Imbroglio с подзаголовком-травелогом: «Из записок путешественника».

Сочинение Одоевского — итоговый этап в нашей картине эволюции жанра, который в своих ранних истоках восходит к 1725 году в интермедии «Пимпиноне» Телемана («дуэты ссор» престарелого мужа с молодой женой), а в комической опере Майкова «Любовник-колдун» переплетает уже четыре линии пения — трех девушек и старой девы («квартет возрастов»).

Уточнение исторического места вокального квартета из оперы Майкова «Любовник-колдун» в общеевропейском контексте творчества композиторов и либреттистов-поэтов, драматургов и прозаиков, —

подобного рода ракурс позволяет, прежде всего, отчетливо охарактеризовать суть эстетического феномена, ранее безлико определявшегося только его структурной принадлежностью к финальным сценам комедийных пьес. Тогда как распространение жанровой категории imbroglio на все виды и все масштабы драматургического изложения и обобщения — от мелкой детали до кардинально важной особенности художественной культуры — порой сообщает театральному термину качество некоей всеохватности.

Тем не менее даже все вышеизложенное, взятое само по себе, отнюдь не разрешает проблемы для гипотетической музыкальной реконструкции женского вокального «квартета возрастов». Тому препятствует совокупность следующих обстоятельств, которые определяют картину переплетающихся сведений:

– не сохранилось ни нотных материалов, ни отзывов о музыке квартета;
– в российских операх будущего времени точных аналогий не находится;
– в разных национальных культурах связь стихов с музыкой различались;
– во Франции важную роль имели ударения на последнем слоге строки;
– наиболее близки к русскому были нормы немецкого стихосложения;
– однако Майков не владел ни одним из иностранных языков;
– и вот парадокс: именно его комическая опера «Любовник-колдун» не только представила целостную систему органичных связей нескольких видов искусства в контексте театрального спектакля, но и на раннем этапе становления отечественной силлабо-тонической версификации воплотила идею изначально синкретичного единства — метрики драматической поэзии с метрикой вокальной музыки.

Поэт-драматург заслужил похвалу из уст самого Дени Дидро, который после посещения оперного спектакля в Смольном институте благородных девиц назвал Майкова наиболее самобытным из числа российских поэтов: «на обеде петербургских литераторов у графа Григория Григорьевича Орлова говорил он [Дидро. — *Е.Л.*] через переводчика Майкову, не знавшему никакого иностранного

языка, что особенно его сочинения желал бы он прочесть» [1, с. 421; 4, с. 136–137; 5, с. 490].

Этой похвальной характеристике большинство историков-стиховедов не придают сколько-нибудь серьезного значения, аргументируя свой скепсис такими доводами, как незнание французским философом русского языка и — будто бы — его убеждениями, что интерес к иноземному нивелирует качество самобытности. Хотя совокупность их аргументов утрачивает убедительность, отступая перед фактами биографии гениального мыслителя. Известно также, что Дидро привез во Францию произведения русской литературы числом в 53 книги. В списке третьим номером, после изданий Ломоносова и Сумарокова, значатся «творения Майкова» в количестве четырех книг [2, с. 19–57].

Дидро был редкостно одаренным полиглотом, до мелких деталей знавшим особенности нескольких языков Западной Европы, владел несколькими наречиями итальянского, испанского, английского, немецкого и голландского. Многолетняя работа над статьями энциклопедии требовала его обращения к материалам и других иноязычных стран. Постоянная деятельность журналиста-обозревателя в области театрального искусства дополняла лингвистические знания тонкой художественной интуицией. Принимая во внимание названные обстоятельства в соединении с активным интересом философа к российской культуре, почти пятимесячный период его пребывания в Санкт-Петербурге (с октября 1773 по март 1774 года) следует назвать достаточным временем для овладения основами русской поэтической речи, равно как и для нашего уважительного доверия к высказанному им эстетическому суждению.

Целесообразно напомнить о бескомпромиссной, а также во многом централизующей для большинства его соратников позиции, каковую занял Дени Дидро в восьмилетней «Войне буффонов» (1752–1760), когда творческое соперничество двух выдающихся оперных школ — обновленной итальянской (Перголези) и авторитетной французской (Рамо) — вызвало длительную и всеохватывающую череду непримиримых дискуссий в диапазоне от социальных проблем до вопросов технологии творчества. Все это в итоге закономерно привело к становлению общего почти для всей европейской музыкально-театральной культуры жанра «комической оперы». В отличие от подавляющего большинства российских театралов, Дидро имел о том к началу 1774 года отчетливое, но главное — целостное представление.

Такого же рода целостность структурного восприятия (даже при неизбежном упущении стилевых тонкостей поэзии на не родном для него языке) могла направить внимание Дидро на систему технологических факторов в драматургической организации стихотворных текстов либретто Майкова, что проявляется в каждом из вокальных номеров оперы «Любовник-колдун», но в концентрированном виде выступает в квартете, начинающемся восклицанием: «Въ чемъ признаться нам Тетушка велишь?»

Д. Дидро был во многом прав, называя В.И. Майкова лучшим из русских поэтов, во всяком случае в отношении действенной поэзии в музыкальном театре.

Список литературы:

1 *Алексеев М.П.* Дидро и русские писатели его времени // XVIII век. Сб. статей и материалов. Т. 3. М.; Л.: Наука, 1958. С. 416–431.

2 *Алексеев М.П.* Дидро о русской литературе // Русская литература на Западе. Ст. и материалы / Под ред. М.П. Алексеева. М.; Л., 1948. С. 19–57.

3 *Антонова О.А.* Театральные постановки в учебных заведениях Санкт-Петербурга XVIII века // Мир человека. 2007. № 4. С. 1–11.

4 *Бильбасов В.А.* Дидро в Петербурге. СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1884. 325 с.

5 *Бильбасов В.А.* Екатерина II и Дидро // Русская старина. 1884. Июнь. С. 445–494.

6 *Вишневский К.Л.* Русская метрика XVIII в. // Вопросы литературы XVIII века. Пенза, 1972. С. 129–259.

7 *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Алфавитный указатель пьес представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII вв. // Сборник историко-театральной секции. Т. 1. Петроград: Первая Государственная типография, 1918. 164 с.

8 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. 319 с.

9 *Гончарова А.В.* Своеобразие портретов «смолянок» как «новой породы» людей русского искусства XVIII века в творчестве Дмитрия Левицкого // Современное технологическое образование. Материалы III Регионального научно-практического семинара. 2018. Комсомольск-на-Амуре: Амурский гуманитарно-педагогический государственный университет, 2018. С. 138–145.

10 *Данилова А.* Благородные девицы. Воспитанницы Смольного института: биографические хроники. М.: ЭКСМО, 2008. 462 с.

11 *Жерихина Е.И.* Остров благотворительности. Смольный. СПб.: Алаборг, 2009. 239 с.

12 *Кнышева Д.В.* Стилистика языка первых русских комических опер // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук. 2011. Т. 13. № 2–5. С. 1261–1263.

13 *Лихачева Е.О.* Материалы для истории женского образования в России. [Т. 1–4]. СПб., 1890–1901.

14 *[Майков В.И.]* Любовник колдун: опера комическая в 1 действии. Сочинена для Благороднаго Общества, и представлена в 1772 году // Российский феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. СПб.: При Императорской Академии Наук, [1786] — [1794]. Часть XVIII : [либретто опер и балетов, драмы]. 1788. С. 215–265.

15 *[Майков В.И.]* Любовник колдун, опера комическая в одном действии; сочинена для благороднаго общества, и представлена в 1772 году. [М.]: Типография Императорскаго Московскаго университета [у Н. Новикова], 1779. 36 с.

16 *Митяш С.А.* Из истории полиметрии XVIII века (стиховая форма комической оперы М.И. Попова «Анюта») // Studia Metrica Et Poetica. Сб. статей памяти П.А. Руднева. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 80–90.

17 *Первушина Е.В.* Петербургские женщины XVIII века. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка—СПб, 2012. 444 с.

18 *Петровская И.Ф.* Воспитательное общество благородных девиц (Смольный институт) // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книга 1. СПб.: «Композитор» — Санкт-Петербург, 2000. С. 200–204.

19 *Попов М.И.* Анюта, комическая опера в одном действии // Российский феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. СПб.: При Императорской Академии Наук, [1786] — [1794]. Часть XXVIII : [либретто опер]. 1790. С. 145–184.

20 *Риман Г.* Музыкальный словарь / Г. Риман ; пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна [и др.] ; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [1901–1904]. 1531 с.

21 *Соловьев Н.Ф.* Имбролио // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. XIIa. СПб., 1894. С. 955.

22 *Черепнин Н.П.* Императорское воспитательное общество благородных девиц: исторический очерк, 1764–1914. Петроград: Государственная типография, 1914. Т. 1. 620 с.

References:

1 Alekseev M.P. *Didro i russkie pisateli ego vremeni* [Diderot and Russian Writers of His Time]. 18th century. Collection of papers. Vol. 3. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1958, pp. 416–431. (In Russ.)

2 Alekseev M.P. Didro o russkoj literature [Diderot on Russian literature]. *Russkaya literatura na Zapade* [Russian Literature in the West]. Ed. M.P. Alekseev. Moscow; Leningrad, 1948, pp. 19–57. (In Russ.)

3 Antonova O.A. Teatral'nye postanovki v uchebnyh zavedeniyah Sankt-Peterburga XVIII veka [Theatrical Performances in Educational Institutions of St. Petersburg in the 18th Century]. *Mir cheloveka*, 2007, no. 4, pp. 1–11. (In Russ.)

4 Bil'basov V.A. *Didro v Peterburge* [Diderot in St. Petersburg]. St. Petersburg, Tipografiya I.N. Skorohodova Publ., 1884. 325 p. (In Russ.)

5 Bil'basov V.A. Ekaterina II i Didro [Catherine II and Diderot]. *Russkaya starina*, 1884, June, pp. 445–494. (In Russ.)

6 Vishnevskij K.L. Russkaya metrika XVIII v. [Russian Metrics of the 18th Century]. *Voprosy literatury XVIII veka*. Penza, 1972, pp. 129–259. (In Russ.)

7 Vsevolodskij-Gerngross V.N. *Alfavitnyj ukazatel' p'es predstavlennyh, a takzhe izdannyh v Rossii v XVII i XVIII vv.* [Alphabetical Index of Plays Presented and Published in Russia in the 17th and 18th Centuries]. Collection of the historical and theatrical section. Vol. 1. Petrograd, Pervaya Gosudarstvennaya tipografiya Publ., 1918. 164 p. (In Russ.)

8 Gasparov M.L. *Ocherk istorii russkogo stiha: Metrika, ritmika, rifma, strofika* [Essay on the history of Russian verse: Metrics, rhythm, rhyme, stanza]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 319 p. (In Russ.)

9 Goncharova A.V. Svoeobrazie portretov "smolyanok", kak "novoj porody" lyudej russkogo iskusstva XVIII veka v tvorchestve Dmitriya Levickogo [The originality of "Smolyanki" portraits as a "New breed" of people in the 18th century Russian art in the artworks by Dmitry Levitsky]. *Sovremennoe tekhnologicheskoe obrazovanie. Materialy III Regional'nogo nauchno-prakticheskogo seminara* [Modern technological education. Materials of the III Regional Scientific and Practical Seminar]. 2018. Komsomol'sk-na-Amure, Amurskij gumanitarno-pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet Publ., 2018, pp. 138–145. (In Russ.)

10 Danilova A. *Blagorodnye devicy. Vospitannicy Smol'nogo instituta: biograficheskie hroniki* [Noble girls. Students of the Smolny Institute: Biographical Chronicles]. Moscow, EKSMO Publ., 2008. 462 p. (In Russ.)

11 Zherihina E.I. *Ostrov blagotvoritel'nosti. Smol'nyj* [Charity Island. Smolny]. St. Petersburg, Alaborg Publ., 2009. 239 p. (In Russ.)

12 Knysheva D.V. Stilistika yazyka pervyh russkih komicheskih oper [The Stylistics of the Language of the First Russian Comic Operas]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj Akademii nauk*, 2011, vol. 13, no. 2–5, pp. 1261–1263. (In Russ.)

13 Lihacheva E.O. *Materialy dlya istorii zhenskogo obrazovaniya v Rossii* [Materials for the History of Female Education in Russia]. [Vols. 1–4]. St. Petersburg, 1890–1901. (In Russ.)

14 [Majkov V.I.] Lyubovnik koldun: opera komicheskaya v 1 dejstvii. Sochinena dlya Blagorodnago Obshchestva, i predstavlena v 1772 godu [The Lover Sorcerer: Comic Opera in 1 act. Composed for the Noble Society, and Presented in 1772]. *Rossijskij featr, ili Polnoe sobranie vsekh Rossijskih Featral'nyh sochinenij* [Russian Theater, or Complete Collection of All Russian Theatrical Works]. St. Petersburg, Pri Imperatorskoj Akademii Nauk Publ., [1786] — [1794]. Part XVIII: [libretto oper i baletov, dramy], 1788, pp. 215–265. (In Russ.)

15 [Majkov V.I.] *Lyubovnik koldun, opera komicheskaya v odnom dejstvii; sochinena dlya blagorodnago obshchestva, i predstavlena v 1772 godu* [The Lover Sorcerer, a Comic Opera in 1 act; Composed for a Noble Society, and Presented in 1772]. [Moscow]: Tipografiya Imperatorskago Moskovskago universiteta [u N. Novikova] Publ., 1779. 36 p. (In Russ.)

16 Mityash S.A. Iz istorii polimetrii XVIII veka (stihovaya forma komicheskoj opery M.I. Popova "Anyuta") [From the History of Polymetry of the 18th Century (Verse Form of the Comic Opera "Anyuta" by M.I. Popov)]. *Studia Metrica Et Poetica*. Collection of articles in memory of P.A. Rudnev. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskij projekt" Publ., 1999, pp. 80–90. (In Russ.)

17 Pervushina E.V. *Peterburgskie zhenshchiny XVIII veka* [Petersburg Women of the 18th Century]. Moscow, Centrpoligraf; St. Petersburg, Russkaya trojka—SPb Publ., 2012. 444 p. (In Russ.)

18 Petrovskaya I.F. Vospitatel'noe obshchestvo blagorodnyh devic (Smol'nyj institut) [Educational Society for Noble Maidens (Smolny Institute)]. *Muzykal'nyj Peterburg* [Musical Petersburg]. Encyclopedic dictionary. 18th century. Book 1. St. Petersburg, "Kompozitor" — Sankt-Peterburg Publ., 2000, pp. 200–204. (In Russ.)

19 Popov M.I. Anyuta, komicheskaya opera v odnom dejstvii [Anyuta, Comic Opera in 1 Act]. *Rossijskij featr, ili Polnoe sobranie vsekh Rossijskih Featral'nyh sochinenij* [Russian Theater, or Complete Collection of All Russian Theatrical Works]. St. Petersburg, Pri Imperatorskoj Akademii Nauk Publ., [1786] — [1794]. Part XXVIII: [libretto oper], 1790, pp. 145–184. (In Russ.)

20 Riman G. *Muzykal'nyj slovar'* [Music Dictionary]. Transl. from German by B. Yurgenson, eds. P. Vejmarn, Yu. Engel [et al]. Moscow; Lejpcig, P. Yurgenson Publ., [1901–1904]. 1531 p. (In Russ.)

21 Solov'ev N.F. Imbrolio [Imbroglio]. *Enciklopedicheskij slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona* [F.A. Brockhaus and I.A. Efron Encyclopedic Dictionary]. Vol. XIIa. St. Petersburg, 1894, p. 955. (In Russ.)

22 Cherepnin N.P. *Imperatorskoe vospitatel'noe obshchestvo blagorodnyh devic: is-toricheskij ocherk, 1764–1914* [The Imperial Educational Society for Noble Maidens: A Historical Study, 1764–1914]. Petrograd, Gosudarstvennaya tipografiya Publ., 1914. Vol. 1. 620 p. (In Russ.)

УДК 78
ББК 85.313(0)

Тетерина Надежда Ивановна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru
Ключевые слова: К.А. Кузнецов, история музыки, история права, юридическая система, искусствоведение, ГАХН, Государственный институт искусствознания, О.Е. Левашева.

Тетерина Надежда Ивановна

Историк права и историк музыки: К.А. Кузнецов (1883–1953)

Статья посвящена обзору искусствоведческой деятельности К.А. Кузнецова (1883–1953). До революции 1917 года К.А. Кузнецов был видным ученым в области истории законодательного права Англии. После революции исследователь оставил юриспруденцию и стал заниматься научной деятельностью в сфере общих проблем искусствознания, истории музыки и музыкального театра, работая в таких знаменитых учреждениях, как ГИМН, ГАХН, Вольная академия духовной культуры, Московская консерватория (был первым заведующим кафедрой истории русской музыки), ленинградский Институт театра и музыки (ныне — Российский институт истории искусств), Институт истории искусств АН СССР (ныне — Государственный институт искусствознания).

Teterina Nadezhda I.
PhD in Art History, Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru
Keywords: K.A. Kuznetsov, history of music, history of law, legal system, art history, GAKhN, State Institute for Art Studies, O.E. Levasheva.

Teterina Nadezhda I.

A Legal Historian and a Music Historian: K.A. Kuznetsov (1883–1953)

This article is devoted to reviewing K.A. Kuznetsov's (1883–1953) activities in art studies. Before the revolution of 1917 K.A. Kuznetsov was a prominent scholar in the history of English law. After the revolution, the researcher left jurisprudence and turned to scholarly activities in the fields of general problems of art studies, history of music and musical theatre, working in such famous institutions as the State Institute for Music Studies (Gosudarstvennyj institut muzykal'noj nauki, GIMN), the State Academy of Art Studies (Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk, GAKhN), the Free Academy of Spiritual Culture, the Moscow Conservatory (he was the first head of the Russian music history department), the Leningrad Institute of Theatre and Music (nowadays Russian Institute of Art History), the Institute for Art History of the USSR Academy of Sciences (nowadays State Institute for Art Studies).

Труды и дни Константина Алексеевича Кузнецова, историка права по своей первой профессии и искусствоведа по второй, уникального ученого широчайшего гуманитарного профиля с необъятными познаниями и разносторонними художественными интересами, находятся как бы в тени российских музыковедов первой половины XX столетия — Б.В. Асафьева, М.В. Иванова-Борецкого, И.И. Соллертинского, Т.Н. Ливановой…

Приступив к сбору материалов о К.А. Кузнецове, автор столкнулась с примечательным казусом: в библиотечном ящике каталога Государственной публичной исторической библиотеки в Москве (ГПИБ), в котором хранились карточки на фамилию «Кузнецов» стояли два картонных разделителя. Один из них сообщал о том, что «Кузнецов Константин Алексеевич — философ и юрист», а следующий за ним оповещал: «Кузнецов Константин Алексеевич — музыковед-историк», тоже, соответственно, со своим продолжением в виде списка изданных работ. Таким образом, не зная в действительности о ком идет речь, исходя только из библиографического описания, можно было подумать, что в каталоге отображены труды двух совершенно различных людей, которые странным образом полностью совпадали по датам рождения и смерти, а также по имени, отчеству и фамилии.

Естественно, что автор сразу же обратилась к дежурному библиографу с разъяснением, что в каталоге содержится ошибка, что на самом деле это не два человека, а один ученый — историк права и искусствовед. Уже через несколько дней каталог был исправлен.

Обзор работ К.А. Кузнецова в области исторической юриспруденции был сделан А.В. Березкиным, тогда как панорамного очерка, повествующего о трудах Кузнецова в сфере музыкознания, на сегодняшний день не существует, что не умаляет высоких научных достоинств публикаций Н.С. Серегиной и С.А. Петуховой.

Неизвестные материалы о жизни К.А. Кузнецова удалось обнаружить в архиве исследователя, личных коллекциях, фондах учреждений, где работал ученый. Архив К.А. Кузнецова хранится в РНММ (ф. 307). Дополнительную информацию можно почерпнуть из фондов: журнал «Музыкальное образование» (ф. 29), «Научно-исследовательский кабинет Московской государственной консерватории» (ф. 23), «Кабинет советской музыки при Московской

Илл. 1. К.А. Кузнецов. 1940-е годы. Фото из личного архива Е.М. Левашева

государственной консерватории» (ф. 27). Документы, относящиеся к периоду работы музыковеда в Государственной академии художественных наук (ГАХН), можно найти в РГАЛИ (ф. 941). Там же, в фонде Института истории искусств АН СССР (ф. 2465) находятся стенограммы заседаний сектора истории музыки за 1945–1946 год. Совокупность кратких автобиографических высказываний, равно как и воспоминаний коллег и учеников, — все это дало основание для уточнения биографических фактов, реконструкции сфер интересов, составления максимально подробного библиографического списка трудов, каковые сохранились в печатном либо в рукописном виде, а некоторые, к большому сожалению, остаются известными только по своим названиям. В настоящее время список как изданных, так и не опубликованных работ Кузнецова насчитывает более 600 названий.

Родился К.А. Кузнецов в 1883 году в столице Области Войска Донского — Новочеркасске в семье учителя истории. Сведения о родителях чрезвычайно скупы, но немногочисленные детали показательны и характерны. В одной из своих автобиографий Константин Алексеевич писал, что его «отец, ученик известного историка Харьковского университета, Надлера[1], был оставлен при университете, но не смог по материальным причинам избрать научную деятельность, и всю жизнь провел в интенсивной педагогической работе. Именно его воспитанию, его прекрасной исторической библиотеке я обязан, пожалуй, больше всего в том, что жизнь сделала меня историком. Мать — хорошая пианистка, выступавшая публично» [11].

О музыкальных пристрастиях своего отца музыковед однажды упомянул на склоне своих лет, работая над серией очерков «Даргомыжский и его окружение». Вот что он пишет: «хорошо памятна та восторженность, с которой отец, поступивший Харьковский университет в 1873 году[2], беседовал про „Русалку“, про знаменитого исполнителя партии Мельника — Антоновского[3]. Любопытно при этом то, что не только сладостная „Каватина“ князя, а именно эта партия возбуждала у рассказчика особенные восторги, а гениальная по силе фраза Мельника „Я продал мельницу бесам“ рассматривалась им, по праву, как одна из чудесных кульминаций во всей опере» [12].

В Новочеркасске К.А. Кузнецов с медалью окончил мужскую классическую гимназию, вскоре получившую наименование «Платовской» в честь казацкого атамана М.И. Платова. Одновременно занимался музыкой с несколькими преподавателями местного училища Русского музыкального общества, в том числе с пианисткой Марией Федоровной Гинсбург (Гинзбург). Сохранились отрывочные записи его рассказов о музицировании в гимназии, о гимназическом

(1) Надлер Василий Карлович (1840–1894) — историк, выпускник и профессор Харьковского Императорского университета.

(2) Отец К.А. Кузнецова — Алексей Кузнецов поступил на историко-филологический факультет Императорского Харьковского университета в 1873 году. См.: «Список студентов и посторонних слушателей лекций Императорского Харьковского университета на 1873–1874 академический год». URL: http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/5653 (дата обращения 23.09.2020).

(3) Антоновский Александр Петрович (1863–1939) — певец (бас, бас-профундо), педагог.

оркестре и хоре; о том впечатлении, которое произвел на подростка фортепианный концерт Э. Грига [19][4].

Отдельно следует отметить тот факт, что выдающийся философ и филолог А.Ф. Лосев также был родом из Новочеркасска, он учился в той же Платовской гимназии.

Воспоминания А.Ф. Лосева свидетельствуют о том, что «в Новочеркасске всякий, кто хотел серьезно заниматься музыкой, шел в школу Фридриха (Федерико) Ахиллесовича Стаджи (1853–1913), человека незаурядной судьбы. Итальянец, певец, лауреат Флорентийской музыкальной академии, Федерико Стаджи готовился к карьере скрипача-виртуоза, но оказалось, что он обладает прекрасным тенором. Как оперный певец он гастролировал по Европе и Соединенным Штатам Америки. Совершал турне и по России. Но в Таганроге простудился, заболел, потерял голос. Так Стаджи вернулся к скрипке. Человек незаурядный, одаренный, он был превосходным скрипачом и педагогом. В 1886 году он женился, осел в Новочеркасске, открыл частную школу, где были классы скрипки и вокала. <…> Среди выдающихся учеников Стаджи знаменитый виртуоз Константин Думчев (имя его выгравировано на мраморной доске Московской консерватории в выпуске 1902 года вместе с А.В. Неждановой); Петр Ильченко (выпуск Московской консерватории 1912 года вместе с Н.А. Обуховой и Н.С. Голованом); профессор Московской консерватории К.Г. Мострас (1886–1963) — скрипач, доктор искусствоведения, отец его был дирижером казачьего полкового оркестра; К.А. Кузнецов (1883–1953), московский музыковед, доктор искусствоведения; композитор И.П. Шишов; известный московский артист Александр Миненков» [27, с. 5].

После окончания гимназии в 1902 году К.А. Кузнецов поступил на юридический факультет Московского университета, который закончил в 1907. В те же годы, не выходя из состава учащихся Московского университета, поступил на философский факультет Гейдельбергского университета. Прослушав курс, защитил работу на степень доктора

(4) Запись относится к декабрю 1945 г. М.Ф. Гинсбург (Гинзбург) — пианистка и педагог. В июле 1942 г. вместе с семьей расстреляна гитлеровцами. См. также книгу: Новочеркасск и Платовская гимназия в воспоминаниях и документах. М.: Наука, 1987.

философии (1906). Руководителем Кузнецова в немецком университете был выдающийся ученый, крупнейший правовед, профессор Георг Еллинек (1851–1911).

По окончании Московского университета оставлен при университете у профессора государственного права Александра Семеновича Алексеева (1851–1916), в то время декана юридического факультета[5]. В 1908 году выдержал магистерский экзамен.

Следующие три года (1909–1912) Кузнецов провел в заграничной командировке в Англии, работая в Британском музее и Государственном архиве. С 1912 года приступил к чтению лекций на юридическом факультете Московского университета. Зимний семестр 1913 года провел во Владивостокском Восточном институте, читая лекции по юриспруденции, тогда же ездил в командировку в Японию [26]. С 1914 по 1920 год состоял профессором Одесского университета по кафедре теории и философии права. В годы Гражданской войны (1919–1921) работал в Новочеркасске, преподавая в местных Высших школах.

Известно о трех квалификационных научных работах по философии и юриспруденции, защищенных Кузнецовым: 1906 — на степень доктора философии (Гейдельберг); 1913 — на степень магистра государственного права (Москва); 1917 — на степень доктора государственного права (Харьков). По мнению А.В. Березкина, в дореволюционный период своей деятельности ученый показал себя в качестве «одного из самых блистательных историков государства и права средневековой Англии и истории политико-правовых учений» [2, с. 16]. До 1919 года успел написать и опубликовать несколько книг по своей первой специальности: «Опыты по истории политических учений в Англии (XV—XVII веков)» (Владивосток, 1913); «Английская палата общин при Тюдорах и Стюартах» (Одесса, 1915); «Очерки по теории права». (Одесса, 1915); «Платон. Введение в анализ „Государства“ и „Законов“» (Одесса, 1916); «Основные моменты древнегреческой философии права» (Одесса, 1918); «Идея современного общества и государства» (Одесса, 1919).

(5) А.С. Алексеев в свое время также слушал трехгодичный курс в Гейдельбергском университете. Добавим, что он был одним из представителей известной семьи купцов Алексеевых, которая дала России К.С. Алексеева, известного под псевдонимом К.С. Станиславский.

Энциклопедическая широта знаний в сочетании с глубокими познаниями в философии, эстетике и истории искусств поражает при чтении текстов Кузнецова. Например, в книге «Идея современного общества и государства» речь заходит об эпохе реставрации во Франции и в связи с этим возникает имя Жозефа де Местра (1754–1821)[6]. Обращаясь к его сочинению «Санкт-Петербургские вечера», Кузнецов показывает сходство и различие в постановке и решении философского вопроса «единичного» и «всеобщего» на примере трех исторических эпох: Древняя Греция (Платон), Франция (де Местр) и Россия (Достоевский).

Сочинение де Местра может быть «с полным историческим основанием сопоставлено с „Законами“ Платона; и здесь, и там совершается преодоление индивидуализма, выдвинутого веками греческого или европейского просвещения. Ответ, который дается здесь и там, есть ответ на проблему, которую во всем ее размахе и конечной обнаженности поставил Иван Карамазов в его знаменитом разговоре с Алешей в трактире. И удивительно, что и у Достоевского, и у де-Мэстра встречаются дословные совпадения в самой формулировке мыслей, хотя и не в последних выводах. Русский писатель далек от той определенности позиции, к какой приходит де-Мэстр: начало соборности, человеческого всеединства у него вечно коллидирует с началом единичности, личной самодовлеемости. В этом смысле позиция Ивана Карамазова или Раскольникова есть именно победа индивидуализма. Но у Достоевского она не была длительной или конечной. Он — в вечной внутренней борьбе и кипении» [13, с. 130].

После революции 1917 года К.А. Кузнецов не мог уже никогда и ни в какой форме заниматься разработкой проблем практической, теоретической и исторической юриспруденции, главным образом

(6) Жозеф де Местр (1803–1817) — философ, писатель, политический деятель, дипломатический представитель сардинского короля в Петербурге. В России вышли несколько его книг: «Размышления о Франции», «Санкт-Петербургские вечера», «Четыре главы о России» и сборник личной и дипломатической переписки, которому составитель дал название «Петербургские письма». См. в данной связи: *Мильчина В.* Местр в мейнстриме. Франко-российская конференция «Актуальность Жозефа де Местра» // НЛО. Независимый литературный журнал. 2009. № 99.

потому, что такого рода тематика категорически не входила в число наук, дозволенных новой властью. «Отход от истории права, — пишет А.В. Березкин, — был обусловлен не только увлечением историей музыки, но и тем, что в условиях советской действительности он, как историк права, встал бы перед необходимостью принять марксистскую доктрину государства и права. <…> Марксизм он называет в ряду многих „движений научной мысли“ и определяет „экономическим материализмом“; достаточно адекватно излагает учение Маркса и, главным образом, Энгельса и заключает: „Подобное монистическое понимание истории, однако, слишком односторонне, чтобы с ним можно было согласиться даже и по отношению к тому частному вопросу, который нас здесь занимает: к вопросу о созидании права“. Этот типичный для либерального профессора начала XX в. взгляд на марксизм был, разумеется, неприемлем в советский период» [2, с. 16].

Напомним, что музыкой Кузнецов начал заниматься еще в родном Новочеркасске; в годы университетской учебы писал очерки на музыкальные темы, импровизировал и сочинял музыку. Свое время распределял между занятиями всеобщей историей и историей музыки, попутно ведя работу рецензента-обозревателя. Находясь в Гейдельберге, посещал лекции и занятия Филиппа Вольфрума — известного теоретика, исследователя творчества И.С. Баха[7].

Лекции Ф. Вольфрума, по рассказам Кузнецова, дошедшим до нас через воспоминания О.Е. Левашевой, проходили в своеобразной форме: «Они начинались музыкальными выступлениями слушателей в форме небольших прелюдий за фортепиано. „Ну, кто сегодня будет импровизировать?“, спрашивал Вольфрум, входя в класс. Нередко с такими прелюдиями приходилось выступать и Константину Алексеевичу. После такого соответствующего „настроя“ начинались лекции по истории музыки. Чаще всего они посвящались XVII и XVIII векам, эпохе барокко и классицизма» [15][8].

(7) Вольфрум Ф. (1854–1919) — немецкий композитор и органист. С 1884 — преподаватель Гейдельбергского университета. В 1885 — основал Гейдельбергский баховский хор, в 1907 — занял должность генеральмузикдиректора г. Гейдельберга.

(8) Пьесы и прелюдии К.А. Кузнецова для фортепиано хранятся в РНММ. Ф. 307. Ед. хр. 1–5.

Дальнейшим этапом в становлении Кузнецова как музыканта стало общение с прославленным английским дирижером, реформатором оркестрового дела, основателем и бессменным руководителем концертов классической музыки The Proms Генри Вудом. Вспоминая о времени, проведенном в Англии, Константин Алексеевич писал: «Английские годы сыграли громадную роль как в общем моем культурном росте, так и в моем музыкально-эстетическом росте. В те годы [1909–1912] Лондон был одним из важнейших центров музыкальной культуры с блестящей оперной и концертной деятельностью. Громадную роль в моей формации, как музыканта, сыграло общение с выдающимся английским музыкантом сэром Генри Вудом. Это поистине один из моих главных учителей в области музыки. Его смерть, уже в период Отечественной войны [1944], мы горестно отметили в специальном заседании ВОКС’а в присутствии английского посланника, с моим докладом о Вуде» [11].

Следующие по хронологии сведения о преподавании и чтении курса по истории музыки находятся на сайте Одесской консерватории (ныне — Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой): «В 1914 году для преподавания музыкально-исторических дисциплин в консерваторию был приглашен К.А. Кузнецов, тогда еще мало известный выпускник историко-филологического факультета Гейдельбергского университета, приехавший в Одессу из Москвы, который изучал в Германии историю музыки под руководством Ф. Вольфрума и композицию у М. Регера и в дальнейшем стал одним из самых выдающихся советских музыковедов. <…> В Одессе К. Кузнецов, один из первых в Европе, выстроил курс истории музыки, как истории стилей, развивая идеи выдающегося новатора в музыковедении, создателя новой концепции исторического музыковедения Г. Адлера» [25].

После окончания Гражданской войны, начиная с 1921 года Кузнецов жил в Москве. Состоял действительным членом ГАХН (Государственной академии художественных наук) и сотрудником ГИМН (Государственного института музыкальной науки), выполняя обязанности председателя музыкально-исторической ассоциации. С 1922 года читал лекции в Вольной академии духовной культуры, основанной Н.А. Бердяевым. Преподавал (с перерывами) с 1923 до 1946 год в Московской консерватории, где был доцентом (1934), за-

тем профессором (1942), а с 1944 — первым (в истории Московской консерватории) заведующим кафедрой истории русской музыки. В эти же годы Кузнецов числился старшим научным сотрудником ленинградского Института театра и музыки (1938–1945). Наконец, в апреле 1945 года написал заявление о приеме на работу в только что созданный тогда Институт истории искусств АН СССР по музыкальному сектору, в котором проработал до мая 1946 года. Состоял членом экспертной комиссии ВАК по музыкальному искусству, а также членом Консультационного бюро Отдела науки при Комитете по делам искусств. Несколько лет (1947–1953) работал в Институте художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР.

Доктором искусствоведения Кузнецов стал без защиты диссертации. Московская консерватория выдвинула его кандидатуру на степень доктора искусствоведческих наук по совокупности опубликованных трудов в 1935 году, но утвержден он был в этом звании только 8 лет спустя, в 1943 году.

Кузнецов профессионально занимался историей искусств около полувека, сам считал, что список его работ по музыке в 1945 году превышал 200 наименований. Однако сейчас нелегко выявить все им сделанное и опубликованное. Дело в том, что исследователь при публикации часто использовал изобретенные им самим псевдонимы.

Псевдонимов у Константина Алексеевича было как минимум шесть.

Один из них — *К.К.* легко поддается расшифровке: *Константин Кузнецов*. Другие два — *А.К.* и *К. Алексеев* — могли быть составлены путем комбинирования разных вариантов сочетания имени и отчества.

В 1930-е годы ученый начал подписывать некоторые брошюры и статьи, трактуя на английский манер имя и фамилию. Имя — *Константин*, записанное латиницей — *Constantin* — в своем корне выявляло качество константности, то есть твердости и упорства. Фамилия же, производная от существительного *Кузнец* могла быть переведена на английский как *Smith* и затем прочитана по-русски как *Смис*. Таким образом, псевдонимы — *А.К.С.*, *А.К. Смис* и *А. Константа Смис* — становится возможным разгадать как *Алексей Упорный Кузнец*.

Однажды при публикации статьи «Джакомо Пуччини. Жизнь и музыкальная деятельность в основных линиях» в журнале «Советская музыка (1935. № 9. С. 20–26) псевдоним *А.К. Смис* был указан дважды,

причем оба раза по-разному. *А.К. Смис* — в содержании журнала на обороте обложки. Но далее на колонтитулах, выставленных на страницах 22, 24, 26, было напечатано — *А. Констан Смис*, что являлось ошибкой. В личном архиве Е.М. Левашева сохранился экземпляр журнала с исправлениями, внесенными рукой К.А. Кузнецова: он вписал синим карандашом букву *Т* после *Констан*, то есть сделал все, чтобы читалось правильно — *Константа*.

В одной из своих автобиографий, Кузнецов упоминает первое самостоятельное исследование 1909 года — «Программная музыка», но не указывает место публикации очерка. Однако узловой работой, которая оставила значительный след в истории русской музыки, не утратив своей актуальности до наших дней, является статья, датированная 1916 годом, под названием «Скрябин и философия искусства».

Публикация написана как развернутая рецензия на сдвоенный номер журнала «Музыкальный современник» (книги 4–5; 1916), полностью посвященный творчеству недавно скончавшегося композитора. При жизни А.Н. Скрябина сложилась ситуация, когда, говоря о его сочинениях и эстетико-философских воззрениях, рядом с именем композитора всегда ставили фамилии двух музыкальных критиков и философов: Л.Л. Сабанеева и Б.Ф. Шлецера. К подобному объединению все привыкли. Однако Кузнецов предлагал коренным образом изменить устоявшийся взгляд и отделить гениальную музыку от «близоруких» толкований.

«Скрябин умер. И что же? Совершается ли отметание частей для его облика случайных, наносных, хотя бы психологически и объяснимых, как легко объяснимо скрябинское мессианство? Нет, не совершается. По крайней мере, лучшее доказательство противного — это все тот же скрябинский номер *«Музыкального современника»*. Ведь здесь не просто дань памяти успошего гения, а и программа, призыв понимать Скрябина именно так, а не иначе. Это своего рода Евангелие, которое хотят от имени учителя поведать миру ученики. Ознакомиться с подобным Евангелием — значит убедиться именно в том, что „не главный“ Скрябин поставлен в самый центр и под него подогнан Скрябин „главный“. Именно к этому нас приводит анализ статей Б. Шлецера и Л. Сабанеева — людей, столь близких к Скрябину. В близости их лежит ключ к той горячности, какою проникнуты писания и того,

и другого. Но в той же близости лежит объяснение близорукости, какую они обнаруживают в интерпретации творчества Скрябина» [10, с. 86].

«Интерпретаторы музыки Скрябина пришли в сущности к разным выводам. Б. Шлецер ждет от Скрябина мирового катаклизма. Л. Сабанеева интересует не столько это, сколько „одухотворение“ искусства, изъятие из физического плана. Мы видели, что новизна, с какою эта одухотворенность нам преподносится, свидетельствует о полной непродуманности свойств „плана“, в каком вращается искусство вообще, а скрябинское в частности. Без физического плана в качестве наизаконнейшего „средства“ никакое искусство не может существовать, ибо его подлиннейшее призвание в этот план вдохнуть новую жизнь, воздвигнуть мир физический к некоторому новому бытию, отныне не безразличному и едва ли даже сто́ящему „уничтожения“, а к бытию, имеющему бесспорное право на существование. Это и есть то таинственное „воскрешение мертвой плоти к жизни“, которое здесь вокруг нас немолчно совершается. Одним из величайших воскресителей был и Скрябин. Вовсе не Скрябин вот именно „этого“, а не „иного“ периода, а Скрябин всюду, где он подлинный художник, подлинный музыкант. Не с эпохи „Прометея“ он сделался „чудодеем“, а этим чудодеем родился. И в этом смысле путь, который он проделал, вовсе не есть путь „от Шопена к Мистерии“, как уверяет нас Л. Сабанеев, а путь под вечным знаком Мистерии, Таинства, которое он, Скрябин, совершает, преобразуя „физический план“ воздушных волн в „эстетический план“ музыкальных созвучий. То же Таинство совершал и Шопен. То же Таинство будет совершать и тот, кто возьмет в руки нить развития, оборвавшуюся на Скрябине…» [10, с. 91–92].

Период 1920-х годов следует определить как самый плодотворный в деятельности историка музыки. Его работа в уникальных исследовательских учреждениях — ГИМН и ГАХН — с 1921 по 1930 год, публикуемые капитальные исследования, многочисленные выступления с докладами, научное руководство музыкально-исторической секцией ГАХН — позволяет говорить о признании К.А. Кузнецова научным сообществом в качестве выдающегося ученого широкого гуманитарного профиля.

Наметим лишь основные линии работы музыкальной секции ГАХН—ГИМН и активное участие Кузнецова в разработках проблем

исторического музыкознания. Уже в первом номере журнала «Искусство», издаваемого Государственной [в 1923 — Российской] академией художественных наук, был опубликован отчет о деятельности музыкального подразделения за 1922–1923 год.

«Музыкальная секция организована в январе 1922 г. Основною задачею секции является всестороннее изучение вопросов науки о музыкальном искусстве. В частности, секция ставит своей задачей — изучить проблемы музыкальной теории, эстетики, истории, художественной техники, психологии и физиологии музыкального восприятия, а также музыкальной акустики.

Исходя из этих общих заданий, секция наметила следующий план занятий в 1922/1923 г.: 1) разработка отдельных вопросов по музыкальной теории. В первую очередь намечены вопросы музыкальной формы, получившие в последнее время некоторую остроту благодаря работам проф. Конюса и Н. Брюсовой. Предполагается ряд докладов на тему о музыкальных формах и принципах их строения; 2) собирание исторических материалов по русской музыке в средние века и библиографических материалов по новой русской музыке; 3) составление „большой музыкальной энциклопедии“, которая должна представить фундаментальный труд по сводке современных знаний музыкальных явлений. Эта работа займет не менее 2–3 лет» [9, с. 428–429].

Кроме упомянутого в отчете доклада «Об историко-музыкальных задачах нашего времени», Кузнецов в том же году выступил на пленарных заседаниях ГАХН с сообщениями: «Формы синтеза в искусстве» и «Основные этапы философии и истории музыки», по прочтении которых следовала обязательная научная дискуссия [9, с. 413].

Ежегодно ГАХН выпускал бюллетени, представлявшие собой развернутые аннотированные отчеты секций, лабораторий и комиссий, а иногда включавшие и научные статьи сотрудников академии. С 1925 по 1928 год было издано 11 выпусков, на страницах которых можно найти как сведения о деятельности академии в целом, так и каждого из ее подразделений.

Музыкальная секция ГАХН несколько позже была разделена на три подсекции: истории музыки, теории музыки, музыкальной психологии. Председателем исторического отдела стал Кузнецов.

Естественно, что как руководитель он составлял отчеты о всех видах научных работ. Так, из бюллетеня за 1925 год узнаем о продолжении трудов над коллективными многотомными изданиями, о прочитанных докладах с краткими аннотациями, о музыкальных иллюстрациях к ним, которые выразились, например, в исполнении вокального цикла Ф. Шуберта «Зимний путь» с новым русским текстом.

«Подсекция истории музыки на первый план выдвигает изучение русского музыкального искусства. Подготовка коллективного труда, который охватывал бы собою совокупность творческих итогов русской музыкальной эволюции — на фоне социального ее фундамента, является конечной целью в плане деятельности подсекции. При этом специфические русские элементы музыкального пути не отсекаются искусственно от общеевропейских и мировых путей, по которым двигалась и движется музыка. Если первые три печатные тома работ подсекции были посвящены преимущественно чисто русским проблемам, то в данный момент подсекция приступает к осуществлению задачи обследования обширной темы „Бетховен и русская музыка“ (юбилейный сборник).

Очередная работа подсекции включала в себя следующие доклады: *В.М. Беляев* — „Начало Беляевского кружка“ (доклад В.М. Беляева основан на непосредственных записях воспоминаний Н.С. Лаврова, бывшего членом названного кружка. Воспоминания Лаврова представляют ценный материал для характеристики М.П. Беляева, а равно и среды музыкантов того времени). *Б.С. Веселовский* — „Опыт нового перевода „Зимнего путешествия“ Шуберта“ (знаменитый цикл Шуберта — эмбрион „пролетарских настроений“ дан здесь в новой русской стихотворной редакции докладчика). Цикл был исполнен на заседании В.С. Кузнецовой и Н.С. Жиляевым. *Н.С. Жиляев* — „Глебов о Скрябине“ (Н.С. не соглашается с комментированием Глебова основных мыслей Скрябина и осуждает его, Глебова, стиль, который он находит неясным и претенциозным). *К.А. Кузнецов* — „Новое и старое о Глюке“ (в своем докладе К.А. Кузнецов знакомит с новейшей литературой о Глюке, этом великом революционере середины XVIII века, подлинном творце „музыкального классицизма“). *С.С. Попов* — „Неизданные письма Бородина“ (из сообщенных докладчиком 16 писем Бородина — 9 адресованы М.А. Балакиреву, 4 — В.В. Бесселю и 3 — С.И. Танееву). *С.С. Попов* — „Вновь найденная бытовая сцена у Мусоргского“ (по мнению докладчика, Мусоргский не опубликовал композиции, потому что она не удовлетворяла его; однако он сделал отсюда заимствования для своего „Бориса Годунова“). *Л.Л. Сабанеев* — автореферат о книге „Воспоминания о Скрябине“ (автор не решал никаких предвзятых проблем, имел лишь в виду обрисовать психологический и творческий лик Скрябина, а равно и его „окружение“). *З.Ф. Савелова* — „Фортепианная пьеса начала XIX в. — музыкальная „программа“ пресненских гуляний“ (пьеса эта, автором которой является Р. Гранмэзон, заслуживает внимания как опыт „музыкальной живописи“ и любопытный образец музыкального вкуса того времени). *С.Л. Толстой* — „Лопатин и Прокунин. Очерк их жизни и трудов“ (докладчик придает большое значение трудам названных авторов в области русской народной песни. Большого внимания заслуживают их сборники: 1) Прокунина — 63 народных песни; 2) Лопатина — тексты народных песен и 3) Лопатина и Прокунина, в котором литературная часть, как то: введение, комментарии к песням, тексты — составлены Лопатиным, напевы же записаны Прокуниным и им же гармонизованы)» [4, с. 41–42].

В следующем 1926 году тематика, объемы и формы научной деятельности Музыкальной секции ГАХН значительно укрупнились и трансформировались. Отчет о работе исторической подсекции занял не одну, а несколько страниц в бюллетене. По сути дела, Кузнецов инициировал разделение на четыре взаимосвязанных между собой направления исторических исследований: зарубежная музыка, русская музыка, новая музыка, подготовка академических нотных изданий.

«Научные заседания Музыкальной Секции (всего 104 за истекший 1925–1926 академический год) были посвящены заслушанию и обсуждению докладов (47 заседаний), лабораторной (47 заседаний) и экспериментальной (10 заседаний) работе. Всего за истекший год прочитано 43 доклада.

Подсекция истории музыки имеет в виду изучение „всемирной“ истории музыки. Истекший академический год явился для подсекции годом отчасти завершения начатых работ, отчасти внутренней реорганизации в смысле выделения работы архивно-документального характера в специальную ячейку, а именно в комиссию по изучению

истории русской музыки. Это выделение, надо полагать, будет иметь плодотворные результаты, поскольку архивная работа приобретает планомерный характер, а отчасти, поскольку в комиссию уже начали вливаться новые, свежие силы, которые здесь будут проходить как бы подготовительную стадию историко-музыкальной выучки.

1926–1927 академический год пройдет для подсекции под знаком имени Бетховена. Имея в виду должным образом отозваться на 100-летний юбилей этого композитора, подсекция в качестве основного стержня своих научных планов выдвигает подготовку и проведение через печать сборника „Бетховен и русская музыка“ по следующей программе:

1) Вступительная статья о Бетховене — в его созвучии нашим дням.
2) Бетховен и русское музыкальное творчество.
3) Бетховен и русская музыкальная критика.
4) Бетховен в русских художественно-литературных отражениях.
5) Бетховен в переписке, мемуарах русских композиторов.
6) Бетховен и русская музыкальная эстрада.
7) Бетховен и русская музыкальная провинция.
8) Бетховен и русская народная песня.
9) Бетховен в русской музыкально-исторической литературе.

Из докладов, прочитанных на заседаниях подсекции, особенную ценность имеют следующие: *В.М. Беляев* — „Борис Годунов“ (по материалам П.А. Ламма). Доклад выясняет подробности возникновения оперы Мусоргского „Борис Годунов“ и ее двух редакций и проливает свет на этапы сочинения оперы, до сих пор не освещенные в музыкальной литературе. *К.А. Кузнецов* — „Современные задачи истории музыки. I часть. История музыки к годам мирового кризиса“. К.А. Кузнецов в своем докладе стремился проследить основные моменты в росте историко-музыкальной дисциплины, начиная от средневековья. *К.А. Кузнецов* — „История музыки в наши дни“. Докладчик видит основную качественность современных историко-музыкальных дисциплин в их „прагматизации“, в преодолении спокойного академизма. Вместе с тем история музыки приобретает повышенное значение, как это и явствует из многочисленных исторических „ренессансов“, какие совершаются в самом музыкальном творчестве. И не случайно многие из современных творцов являются крупными историками музыки (Веллес) или во всяком случае обнаруживают живой исторический интерес (Казелла). (Оба названные доклада прочитаны на объединенных заседаниях подсекции истории музыки и комиссии по изучению новой музыки). *К.А. Кузнецов* — „Вебер и современность“. Докладчик находит сходство в чертах характера Вебера и современных музыкантов. Он обрисовал Вебера как практичного человека. Однако веберовская практичность есть не только его личное качество — это знамение века. *В.М. Металлов* — „Новогреческая музыка“. Докладчик делает обзор этапов истории греческой музыки, как то: подчинение ее восточному влиянию со времени падения Византийской империи, попытка греческих теоретиков начала XIX века восстановить самостоятельность древней эллинской музыки — и, вместе с Бурго-Дюкудрэ, предполагает возможность реформы новогреческой музыки в характере европейской. *П.А. Ламм* — „Переписка Чайковского и Юргенсона“. П.А. Ламм обработал и расположил в хронологическом порядке часть переписки (составляющей в общей сложности более 1000 писем). Ценность этой переписки заключается в широком охвате всех событий музыкальной жизни того времени и в освещении положения издательского дела. *С.С. Попов* — „Дневник Танеева за 1904 год“ и „Дневник Танеева за 1905 год“. С.С. Попов тщательно проработал и кончает подготовку к печати серии дневников С.И. Танеева. *З.Ф. Савелова* — „Переписка Верстовского“. Материалом к докладу послужили 13 неопубликованных писем Верстовского: 7 — к В.Ф. Одоевскому и 6 — к С.И. Потемкину. В письмах следует отметить крайне ценные бытовые штрихи.

Комиссия по изучению истории русской музыки, председателем которой состоит С.С. Попов, приступила к проработке сложнейшего вопроса о методах редакторских работ при подготовке к печати музыкальных произведений русских классиков в академическом издании. Начата работа по составлению описей рукописных материалов русских музыкальных классиков; разрабатываются способы регистрации и хранения подобных описей. Кроме того, комиссия разработала план научных работ в хранилищах автографов и редких изданий; завязываются связи комиссии с главными книгохранилищами (Книжная палата, Музыкально-теоретическая библиотека Московской государственной консерватории и других).

Секционная комиссия по изучению новой музыки (председатель В.М. Беляев) утверждена Правлением Г.А.Х.Н. лишь в январе 1926 г. Все же она имеет за собой проделанную работу. Комиссия работала

в тесном контакте с подсекцией истории музыки, так, четыре доклада были проведены на совместных заседаниях подсекции и комиссии, а именно: два доклада В.М. Беляева („Современная русская музыка за рубежом“ и „Концепция времени и ее влияние на музыку“) и два доклада К.А. Кузнецова („Современные задачи истории музыки. Часть I“, „История музыки в наши дни“). В 1926–1927 академическом году комиссия ближе подойдет к намеченной ею цели, то есть к планомерному изучению современной музыки во всех ее направлениях.

Основными работами на будущий год комиссия намечает: а) обработка вопросов новой музыки и, в частности, изучение атональности и политональности в современной музыке; б) пополнение переводной литературы о новой музыке, в частности перевод книги проф. Адольфа Вейсмана Die Musik in der Weltkrise[9] и в) организация семинария по музыкальной критике и журналистике» [5, с. 48–50].

В течение пяти лет (1924–1928), музыкальная секция ГАХН издает под редакцией К.А. Кузнецова серию из четырех фундаментальных книг и сборников статей под общим названием «История русской музыки в исследованиях и материалах», а пятый том посвящает 100-летию со дня смерти Ф. Шуберта:

1924 — Том 1. История русской музыки в исследованиях и материалах (М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1924. 204 с.);

1925 — Том 2. Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни (М.; Л.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1925. 205 с.);

1926 — Том 3. Глинка и его современники (М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1926. 70 с.);

1927 — Том 4. Русская книга о Бетховене (М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1927. 207 с.);

1928 — Том 5. Венок Шуберту. Этюды и материалы (М.: Госуд. изд-во. Музыкальный сектор, 1928. 79 с.).

Помимо колоссальной по объему исследовательской работы, сотрудники исторического подотдела музыкальной секции активно участвовали также в деятельности «Научно-показательного отдела»

(9) Вейсман, Вайсман (Weiβmann) Адольф (1873–1929). Die Musik in der Weltkrise. Stuttg., 1922.

в задачи которого входила «организация показательных выступлений в областях научной работы академии, популяризации искусствоведения и освещение выдающихся явлений в текущей жизни искусства» [3, с. 31]. Известно, что в 1926 году был проведен музыкальный вечер с исполнением сочинений композиторов-клавесинистов XVIII века, перед началом которого Кузнецов прочел доклад [5, с. 53].

А в год столетия со дня смерти Л. Бетховена (1927) в день смерти композитора (26 марта) прошло юбилейное заседание. Программа собрания делилась на две части — научную и художественную. В первой части прочитаны доклады З.Ф. Савеловой «О последних днях Бетховена», В.М. Беляева «Бетховен и современная русская музыка», К.А. Кузнецова «Бетховен и Сен-Симон». Музыкальная часть «включала редко исполняемую „Союзную песнь“ Бетховена для двух голосов соло, трехголосного хора двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов». Среди исполнителей можно увидеть пианиста Г.Г. Нейгауза, Медведя [неустановленное лицо] и нескольких вокалистов из хора П.Г. Чеснокова. На концерте-лекции присутствовало 133 слушателя [6, с. 45][10].

Объединение научно-исторической линии исследований с научно-просветительской деятельностью развивалось и далее. В том же 1927 году было проведено обсуждение доклада Г.М. Когана «О клавесинистах XVII—XVIII столетий», а затем совместно с научно-показательным отделом устроен «Вечер итальянской музыки XVII—XVIII столетия» (30 мая 1927). На концерте, открывшемся речью Кузнецова, прозвучали «венецианские баркаролы XVIII века, отрывки из интермедии Перголезе „Ливиетта и Траколло“ и редко исполняемые сонаты Доменико Скарлатти. Для преодоления трудностей венецианского диалекта XVIII века потребовалось любезное содействие профессора МГУ М.В. Сергиевского». В вечере принимали участие пианист Б.Л. Жилинский и певица В.С. Кузнецова [6, с. 46, 76][11].

(10) Сочинение Бетховена «Союзная песнь»: Bundeslied для голосов, хора и духовых инструментов, Op. 122.

(11) См.: Бюллетени Г.А.Х.Н. М., 1927–1928. № 8–9. С. 46, 76. Под названием «Ливиетта и Траколло» упоминается музыкальное интермеццо в двух частях Дж.Б. Перголези «Ливьетта и Траколло» («Лукавая крестьянка»). М.В. Сергиевский (1892–1946) — историк-филолог, профессор Московского университета. Один из основателей изучения романских языков, исследовал их историю, происхождение, грамматику, диалектологию, языковые смешения и контакты.

Из последнего Бюллетеня Г.А.Х.Н. (вып. 11, 1928) узнаем о том, что научная деятельность «подсекции истории музыки заключалась в продолжении и углублении работ по изучению музыкальных стилей, в подготовке материалов в связи с предстоящим в ноябре 1928 года 100-летием со дня смерти Ф. Шуберта, затем в художественной пропаганде „исторической“ музыки с помощью устройства показательных концертов. <…> К.А. Кузнецовым были проведены лекции-концерты: 1) концерт, посвященный фортепианному творчеству Скарлатти (отца и сына) (в сотрудничестве с Б.Л. Жилинским), и 2) концерт, посвященный французской художественной песне от начала XIX столетия и вплоть до современности (совместно с группой по изучению новой музыки; исполнителями были В.С. Кузнецова и Б.Л. Жилинский)» [7, с. 49–50].

По сути дела, 1928 год был последним годом, когда музыкальная секция, как и Академия художественных наук в целом могла творчески функционировать, осуществлять свои многочисленные издательские, просветительские и фундаментальные научные проекты. Уже в 1929 году начались тотальные проверки, так называемые «обследования» особыми комиссиями Наркомпроса, которые установили, что ГАХН «не представлял собой единого целого, а являлся скорее соединением разнообразных искусствоведческих групп без единого идеологического и практического руководства» [18, с. 100].

Среди завершенных и подготовленных к сдаче в издательство работ К.А. Кузнецова к лету 1929 года значились: «Очерк жизненного и творческого пути К.М. Вебера», сборник «Театр и музыка в Италии XVII—XVIII столетий», куда должны были войти его статьи: «Алессандро и Доменико Скарлатти», «„Музыка улицы“ в Венеции XVIII века», «Первые шаги итальянской оперы XVIII века», «„Интимные письма“ де-Брюсса и „Журналы“ Бернея как историко-музыкальный источник», «Неаполитанские консерватории в XVIII веке», «Монография Цуккера[12] о театральной декорации в XVII—XVIII столетиях и ее историко-музыкальное значение» [24].

(12) К.А. Кузнецов указывал на следующие книги: *Zucker P.* Die Theaterdekoration des Klassizismus. Berlin, 1925; *Zucker P.* Die Theaterdekoration des Barock. Berlin, 1925.

К счастью, после вынужденного ухода Кузнецова из разрушенного ГАХН, почти все из перечисленных трудов позже были опубликованы в журнале «Советская музыка» в период 1933–1934 годов, но сборник, посвященный итальянской музыке и театру, в том целостном виде, как задумывался и формировался, никогда не был издан.

Во второй половине 1930 года Кузнецов продолжает преподавать в Московской консерватории, однако целенаправленно заниматься историей музыки не может по причине отсутствия тогда в столице СССР академических научных организаций музыковедческой направленности. С 1938 года ученый, проживая в Москве, приступил к работе в должности старшего научного сотрудника в ленинградском Государственном научно-исследовательском Институте театра и музыки (ныне — Российский институт истории искусств).

Тема исторического исследования, заявленного Кузнецовым в Ленинграде, для него самого и для музыковедения того времени в научном плане была новаторской, а в идеологическом отношении конца 1930-х годов опасной для автора.

«Музыкальная культура Киевской Руси. Опыт музыкально-исторического синтеза» — корректура подписана в печать 16 июля 1941 года, «то есть уже после начала войны», помечено рукой Константина Алексеевича на гранках книги, которая так и не увидела своего читателя[13].

Книга объемом в 165 страниц состоит из следующих разделов: «Древняя музыкальная культура Черноморья и Поволжья», «Древняя музыкальная культура славян в Прибалтике и на Балканах», «Историко-культурные предпосылки музыкального искусства», «Музыка княжьего двора, войска, церкви, страны», «Технические условия исполнительства, исполнители, инструментарий», «Древнерусская монодия, осмигласие, византийская и русская стихира, духовный стих», «Русский эпос», «Лирическая и обрядовая, игровая песня», приложение «Музыкальная культура Византии».

Думается, что если бы этот труд увидел свет, то имя К.А. Кузнецова стояло в одном ряду с такими выдающимися отечественными иссле-

(13) Гранки книги, а также машинописный экземпляр с авторскими пометками хранятся в личном архиве Е.М. Левашева.

дователями древнерусской музыки, как В.М. Беляев, М.В. Бражников, а позже — Ю.В. Келдыш.

Годы войны Константин Алексеевич провел в Москве, не уезжая в эвакуацию, продолжая преподавательскую работу в консерватории. Именно тогда к нему в индивидуальный класс были распределены две студентки — Тамара Оболадзе и Люся Левашева. Темы, предложенные для плановых работ по истории музыки, привели девушек в полное замешательство, о чем Люся подробно написала Т.Н. Ливановой: «Расшифровка невменной нотации грузинских песнопений эпохи позднего средневековья» (для Т.В. Оболадзе), «Очерки по истории музыки к драме» (для О.Е. Левашевой). В том же письме Ольга Евгеньевна пишет, что Кузнецову предложили прочесть вступительный доклад для предполагаемого лектория: «Он сказал, что с удовольствием принимает это предложение и что у него „уже есть тема“ — „Музыка в Софийском соборе в XI—XII веках“ [16]**(14)**.

Уже в конце войны, после создания И.Э. Грабарем московского Института истории искусств Академии наук СССР (ныне — Государственный институт искусствознания), в апреле 1945 года Кузнецов был принят на работу в сектор истории музыки. Одно из первых выступлений Кузнецова на секторе относится к маю 1945 года, когда на предварительное обсуждение была вынесена глава «Музыкальная эстетика Стасова» докторской диссертации Ю.В. Келдыша. В основном рецензент сосредоточил свое внимание на двух научных проблемах: эстетика музыки Стасова в ее исторических связях и вопрос о музыкальной декламации в опере.

К.А. Кузнецов, как отражено в стенограмме, «отмечает любовь Келдыша к предмету работы, эта любовь к личности Стасова передается автором и читателю. Келдыш блестяще владеет материалом. Эстетика Стасова рассматривается на фоне французской и немецкой эстетической традиции XVIII и XIX веков. Диапазон охвата темы очень велик, и эта работа, несомненно, докторского уровня. Кузнецов отмечает, однако, что Келдыш иногда увлекается охватом материала и тем самым несколько заслоняется личность самого Стасова. Так, например, очень детализирован разбор работ Д. Дидро. Не отражен д'Аламбер с его работой „О самостоятельной роли музыки“. Рецензент отмечает отсутствие ссылок на работы об энциклопедистах и об английских эстетиках XVIII века. Исторический фон в работе, по мнению Кузнецова, должен быть сужен за счет объема и расширен за счет охвата эстетических явлений. Это особенно важно, потому что Стасов явление не только русского, но и мирового значения. Рецензент отмечает также некоторую публицистичность и несистематичность изложения; исторический подход должен стать основополагающим в данной главе. Слишком большое внимание уделено эстетике второй половины XVIII века. Рекомендует обратиться к трудам по музыкальной эстетике и ссылается на работы Карла Мооса. Считает, что работа Келдыша бесспорно важна в области становления русской научной мысли о музыке, имеет большое практическое значение. Споры, звучавшие в дни Стасова, остались актуальными и для нас. Далее Кузнецов ссылается на полемику по вопросам музыкальной декламации на страницах „Советского искусства“ в связи со статьей Бояджиева. Панегерическая речь Стасова о „Женитьбе“ Мусоргского не разрешит проблемы декламации в опере. Стасов оказался несколько запоздалым эстетиком в этом вопросе. Вопрос о музыкальной декламации, зашедший в некий тупик в неоконченной опере Мусоргского, волнует всех и сегодня. Проблема музыкальной речи в опере совсем не разрешена и остается спорной даже у такого композитора, как С.С. Прокофьев. Рецензент заканчивает свои соображения высказыванием, что глава Келдыша является работой большого докторского уровня» [22].

Другие разделы докторского исследования Келдыша «Художественное мировоззрение В.В. Стасова» еще несколько раз становились предметом обсуждения на секторе, а вскоре Кузнецов выступил в функции официального оппонента на защите этой диссертации [21].

Искусствоведческое наследие Кузнецова замечательно разнообразием своей тематики. Широчайший охват исторических эпох и стилей поражает воображение читателя. Так, например, в его планах научной работы на секторе истории музыки за весьма непродолжительный период значились доклады, поданные в виде написанного объемного текста: «Музыкальная культура Ирана» (19 мая 1945), «Исторический

(14) Письмо датировано 2 апреля 1942 г. Дипломная работа О.Е. Левашевой с многочисленными рукописными пометами К.А. Кузнецова хранится в личном архиве Е.М. Левашева.

метод музыкальной науки нашего времени» (29 октября 1945), «Свадебный чин» (дату уточнить не представляется возможным). Еще два сообщения: «Музыкальное творчество, музыкальное исполнительство и музыкальная наука» и «Драматургия русского музыкального фольклора» были заявлены в начале 1946 года, но, судя по всему, выступления не состоялись, а машинописные тексты отсутствуют в архиве [23][(15)].

Помимо отдельных тематических докладов, Кузнецов задумал и даже приступил к работе над многотомной коллективной «Историей русского музыкального театра». Известно, что совместное заседание музыкального и театрального секторов института, посвященное обсуждению подробного плана трехтомника, прошло 15 февраля 1946 года [20].

Столь масштабно заявлять о своих проектах, а затем столь же блестяще их осуществлять искусствоведу помогали его феноменальные знания и свободное владение многими иностранными языками, которые он осваивал постепенно в течение всей жизни. Естественно, что английским и староанглийским языком владел в совершенстве; превосходно знал латинский, древнегреческий, церковно-славянский, французский, немецкий; свободно разбирался в итальянском и испанском, «читая в подлиннике сочинения Сервантеса и других испанских классиков», как отмечал его почитатель Р.И. Грубер [8].

Думается, что вклад Кузнецова в русское историческое музыкознание был бы еще более значимым и просто огромным, если бы… не время, в которое довелось ему жить и работать. Нельзя с большим сожалением не видеть, как после серии фундаментальных исследований 1920-х годов, после расформирования ГАХН, круг и тематика публикаций все время сужались, все меньше оставалось возможных тем для рассмотрения, все миниатюрнее оказывались издания.

Нет сомнений в том, что сам Константин Алексеевич прекрасно понимал и объективно оценивал наступившую эпоху господства тоталитарной идеологии. Обладая даром исторического предвидения,

(15) Данные страницы содержат доклад-статью Кузнецова «Музыкальная культура Ирана» и представляют собой машинопись с его рукописной правкой.

Илл. 2. К.А. Кузнецов с О.Е. Левашевой за роялем. Середина 1940-х годов. Фото из личного архива Е.М. Левашева

Илл. 3. К.А. Кузнецов и О.Е. Левашева за чаепитием. Начало 1950-х годов. Фото из личного архива Е.М. Левашева

еще в 1924 году в предисловии к первому тому «Истории русской музыки в исследованиях и материалах» писал:

«В моменты великих исторических кризисов, поглощения культурных благ в потоке неумолимых событий, естественным кажется стремление твердо охранять то, что не погибло, то, что может облегчить и согреть грядущим поколениям их нелегкий путь строительства. В моменты после революционные всегда ждешь усиления „историзма“. <…> Действительно, разве реакционерами были и Мендельсон, и Шуман и многие другие музыканты начала XIX века, столь охотно обращавшие свои взоры к художественному наследию веков? Конечно, нет: именно через их посредство искусство двинулось мощно вперед. Тот же Мендельсон говорил: „идя назад, мы все же движемся вперед“ — как и не идет назад, к доисторическим временам тот, кто буравит землю в поисках нефтеносного источника» [14, с. 3].

Ученый никогда не был членом партии большевиков. Его сын в годы Великой Отечественной войны стал считаться предателем Родины и врагом народа, поскольку отказался выполнить приказ командира о расстреле беззащитной немецкой семьи, и был немедленно расстрелян сам…

Почитателей и учеников у Кузнецова было довольно много, хотя он никогда не имел в консерватории своего специального класса. Но, пожалуй, самой верной и преданной его ученицей осталась О.Е. Левашева, которая и свою дипломную работу в консерватории, и кандидатскую диссертацию писала, пользуясь рекомендациями учителя: «Скажу больше: мои научные интересы нередко были продиктованы его пристрастиями. Так, например, по совету К.А. Кузнецова я начала работать над Григом…» [17, с. 123].

В заключение имеет смысл процитировать слова Р.И. Грубера, произнесенные на открытом заседании кафедры всеобщей истории музыки Московской консерватории 21 ноября 1958 года, посвященном памяти Кузнецова: «Закончу свое сообщение уверенностью, что в недалеком будущем появится, наконец, долгожданный сборник избранных работ Константина Алексеевича, поскольку (как

Илл. 4. Вечер памяти К.А. Кузнецова в Московской консерватории. Ноябрь 1958 г. Фото из личного архива Е.М. Левашева

мне хорошо известно) издательство „Советский композитор“ готово в ближайшее время принять и опубликовать такой труд».

Заявленный в это пятилетие сборник избранных работ не был издан. За последующие 70 лет из неопубликованного наследия ученого не появилось ни одной новой публикации. Актуальной остается задача составления сводного списка научных трудов Кузнецова. Рано или поздно этот материал должен войти в смысловое поле русского исторического музыкознания.

Однако уже сейчас приходит видение целостной картины и осознание непреходящего значения научно-художественного творчества выдающегося искусствоведа. Вместе с тем все большее значение обретает мысль, что издание неопубликованных, равно и воспроизведение малодоступных, а — весьма желательно — и републикация наиболее ценных трудов К.А. Кузнецова может стать открытием для всех, кто ценит широту взглядов на искусство, масштабность исследовательских задач и энциклопедичность охвата явлений от юриспруденции и экономики до педагогики и всемирного культурного наследия.

Список литературы:

1 *Березкин А.В.* Историк государства и права Англии К.А. Кузнецов // Проблемы социальной истории и культуры средних веков и раннего Нового времени. 2005. Вып. 5. С. 147–156.

2 *Березкин А.В.* Профессор Восточного института К.А. Кузнецов // Гуманитарные исследования Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 1 (5). С. 11–16.

3 Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып. 1. М.: Государственная Академия Художественных Наук, 1925. 77 с.

4 Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып. 2–3. М., 1925. 60 с.

5 Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып. 4–5. М., 1926. 62 с.

6 Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып. 8–9. М., 1927–1928. 80 с.

7 Бюллетени Г.А.Х.Н. Вып. 11. М., 1928. 88 с.

8 *Грубер Р.И.* Сообщение на открытом заседании кафедры Всеобщей истории музыки Московской государственной консерватории 21 ноября 1958 г., посвященной памяти доктора искусствоведения проф. К.А. Кузнецова. РНММ. Ф. 307. Ед. хр. 246. Л. 2.

9 Искусство. Журнал Российской Академии художественных наук. М.: Государственное издательство, 1923. 451 с.

10 *Кузнецов К.А.* Скрябин и философия искусства // Русская мысль. Год 37-й. Кн. V. 1916. С. 83–92.

11 *Кузнецов К.А.* Автобиография (1945) // Личное дело К.А. Кузнецова. Архив. М.: Государственный институт искусствознания.

12 *Кузнецов К.А.* Даргомыжский и его окружение. Этюд «Пушкин и его „Русалка“». РНММ. Ф. 307. Ед. хр. 121. Л. 34.

13 *Кузнецов К.А.* Идея современного общества и государства. Одесса, Гносис, 1919. 147 с.

14 *Кузнецов К.А.* От редактора // История русской музыки в исследованиях и материалах. Под ред. проф. К.А. Кузнецова. Т. 1. М.: Музсектор Госиздата, 1924. 204 с.

15 *Левашева О.Е.* Воспоминания о К.А. Кузнецове. Рукопись. Личный архив Е.М. Левашева.

16 *Левашева О.Е.* Письмо Т.Н. Ливановой. РНММ. Ф. 194. Ед. хр. 772.

17 Открывая новые области исследований. К 50-летию Государственного института искусствознания / А.В. Лебедева-Емелина // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 121–127.

18 Печать и революция. Журнал литературы, искусства, критики и библиографии. Книга двенадцатая. Декабрь. М., 1929. С. 100.

19 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 578. Л. 137 об.

20 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 578. Л. 179.

21 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 578. Л. 362.

22 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 578. Лл. 66–67 об.

23 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 578. Лл. 77, 83–92, 108, 160, 165–166.

24 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 332. Лл. 2–3.

25 *Самойленко А.И., Розенберг Р.М.* История кафедры истории музыки и музыкальной этнографии. URL: http://odma.edu.ua/rus/about/history/etnography (дата обращения 23.09.2020).

26 *Серегина Н.С.* Струна России: Петербург — Владивосток (Владивосток в судьбе русских музыкантов: К.А. Кузнецов, В.П. Задерацкий, М.В. Бражников) // Византийский след в культуре и искусстве Тихоокеанского побережья в пространстве полилога Китай — Корея — США — Австралия — Россия. Материалы международной научной конференции 27 мая — 3 июня 2012. Владивосток: Дальнаука, 2012. С. 149–156.

27 *Тахо-Годи А.А.* Лосев. М.: Молодая гвардия: ЖЗЛ, 1997. 457 с.

References:

1 Berezkin A.V. Istorik gosudarstva i prava Anglii K.A. Kuznecov [Historian of English State and Law K.A. Kuznetsov]. *Problemy social'noj istorii i kul'tury srednih vekov i rannego Novogo vremeni* [Problems of Social History and Culture of the Middle Ages and Early Modern Times]. Issue 5. St. Petersburg, 2005, pp. 147–156. (In Russ.)

2 Berezkin A.V. Professor Vostochnogo instituta K.A. Kuznecov [Professor of the Oriental Institute K.A. Kuznetsov]. *Gumanitarnye issledovaniya Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke* [Humanitarian Studies of Eastern Siberia and the Far East], no. 1 (5). 2009, pp. 11–16. (In Russ.)

3 *Byulleteni G.A.H.N.* [Bulletins of GAKhN]. Issue 1. Moscow, Gosudarstvennaya Akademiya Hudozhestvennyh Nauk Publ., 1925. 77 p. (In Russ.)

4 *Byulleteni G.A.H.N.* [Bulletins of GAKhN]. Issue 2–3. Moscow, 1925. 60 p. (In Russ.)

5 *Byulleteni G.A.H.N.* [Bulletins of GAKhN]. Issue 4–5. Moscow, 1926. 62 p. (In Russ.)

6 *Byulleteni G.A.H.N.* [Bulletins of GAKhN]. Issue 8–9. Moscow, 1927–1928. 80 p. (In Russ.)

7 *Byulleteni G.A.H.N.* [Bulletins of GAKhN]. Issue 11. Moscow, 1928. 88 p. (In Russ.)

8 Gruber R.I. *Soobshchenie na otkrytom zasedanii kafedry Vseobshchej istorii muzyki Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii 21 noyabrya 1958 g., posvyashchennoj pamyati doktora iskusstvovedeniya prof. K.A. Kuznecova* [Presentation at an open meeting of the Department of General History of Music of the Moscow State Conservatory on November 21, 1958, dedicated to the memory of Doctor of Art History prof. K.A. Kuznetsov]. Archive and Manuscript Section of the Russian National Museum of Music (Moscow). Fund 307. Storage unit 246. Folio 2. (In Russ.)

9 *Iskusstvo. Zhurnal Rossijskoj Akademii hudozhestvennyh nauk* [Iskusstvo (Art). Journal of the Russian Academy of Art Studies]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1923. 451 p. (In Russ.)

10 Kuznecov K.A. Skryabin i filosofiya iskusstva [Scriabin and Philosophy of Art]. *Russkaya mysl'*. 37th year. Book V. 1916. Pp. 83–92. (In Russ.)

11 Kuznecov K.A. Avtobiografiya (1945) [Autobiography (1945)]. *Lichnoe delo K.A. Kuznecova.* Arhiv [Autobiography (1945) Kept in K.A. Kuznetsov's personal file in the archive of the State Institute for Art Studies (Moscow)]. (In Russ.)

12 Kuznecov K.A. *Dargomyzhskij i ego okruzhenie. Etyud "Pushkin i ego 'Rusalka'".* [Dargomyzhsky and his entourage. Etude "Pushkin and his 'Mermaid'"]. Archive and Manuscript Section of the Russian National Museum of Music. Moscow. Fund 307. Storage unit 121. Folio 34. (In Russ.)

13 Kuznecov K.A. *Ideya sovremennogo obshchestva i gosudarstva* [The Idea of a Modern Society and State]. Odessa, Gnosis Publ., 1919. 147 p. (In Russ.)

14 Kuznecov K.A. Ot redaktora [From the editor]. *Istoriya russkoj muzyki v issledovaniyah i materialah.* Ed. by prof. K.A. Kuznecov. Vol. 1. Moscow, Muzsektor Gosizdata, 1924. 204 s. (In Russ.)

15 Levasheva O.E. *Vospominaniya o K.A. Kuznecove. Rukopis'* [Memories of K.A. Kuznetsov. Manuscript]. Lichnyj arhiv E.M. Levasheva. [Piano pieces and preludes by K.A. Kuznetsov are stored in the Archive and Manuscript Section of the Russian National Museum of Music (Moscow). Fund 307. Storage units 1–5]. (In Russ.)

16 Levasheva O.E. *Pis'mo T.N. Livanovoj* [Letter to T.N. Livanova]. Archive and Manuscript Section of the Russian National Museum of Music. Moscow. Fund 194. Storage unit 772. (In Russ.)

17 Otkryvaya novye oblasti issledovanij. K 50-letiyu Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniya [Opening up new areas of research. To the 50th anniversary of the State Institute for Art Studies], A.V. Lebedeva-Emelina. Muzykal'naya akademiya, 1995, no. 3, pp. 121–127. (In Russ.)

18 *Pechat' i revolyuciya. Zhurnal literatury, iskusstva, kritiki i bibliografii. Kniga dvenadcataya. Dekabr'.* [Printing and Revolution. A journal of literature, art, criticism and bibliography. Book twelve. December]. Moscow, 1929. P. 100. (In Russ.)

19 Russian State Archive of Literature and Arts. Moscow. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 578. Folio 137 rev. (In Russ.)

20 Russian State Archive of Literature and Arts. Moscow. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 578. Folio 179. (In Russ.)

21 Russian State Archive of Literature and Arts. Moscow. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 578. Folio 362. (In Russ.)

22 Russian State Archive of Literature and Arts. Moscow. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 578. Folio 66–67 rev. (In Russ.)

23 Russian State Archive of Literature and Arts. Moscow. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 578. Folio 77, 83–92, 108, 160, 165–166. (In Russ.)

24 Russian State Archive of Literature and Arts. Moscow. Fund 941. Inventory 10. Storage unit 332. Folio 2–3. (In Russ.)

25 Samojlenko A.I., Rozenberg R.M. *Istoriya kafedry istorii muzyki i muzykal'noj etnografii* [History of the Department of Music History and Musical Ethnography]. Available at: http://odma.edu.ua/rus/about/history/etnography (accessed 23.09.2020). (In Russ.)

26 Seregina N.S. Struna Rossii: Peterburg — Vladivostok (Vladivostok v sud'be russkih muzykantov: K.A. Kuznecov, V.P. Zaderackij, M.V. Brazhnikov) [String of Russia: Petersburg — Vladivostok (Vladivostok in the fate of Russian musicians: K.A. Kuznetsov, V.P. Zaderatsky, M.V. Brazhnikov)]. *Vizantijskij sled v kul'ture i iskusstve Tihookeanskogo poberezh'ya v prostranstve poliloga Uitaj — Koreya — SSHA — Avstraliya — Rossiya. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 27 maya — 3 iyunya 2012* [Byzantine footprint in the culture and art of the Pacific coast in the space of the Whitai — Korea — USA — Australia — Russia polylogue. Materials of the international scientific conference May 27 — June 3, 2012]. Vladivostok, Dal'nauka Publ., 2012, pp. 149–156. (In Russ.)

27 Taho-Godi A.A. *Losev* [Losev]. Moscow, Molodaya gvardiya, ZHZL Publ., 1997. 457 p. (In Russ.)

УДК 78.03
ББК 85.31

Рахманова Марина Павловна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
rmarina@mail.ru
Ключевые слова: русская музыка, православное церковное пение, Литургические заметки, Журнал Московской Патриархии, знаменный роспев, богослужение.

Рахманова Марина Павловна

Православное церковное пение в послевоенные десятилетия (1940–1970-е)

Статья посвящена проблемам бытования музыки Русской православной церкви в послевоенные десятилетия (1940–1970-е). Эволюция стилистики и форм церковного пения рассматривается в контексте истории восстановления церковной жизни, сквозь призму рефлексии «официальных» и «неофициальных» источников. Речь идет, с одной стороны, о публикациях на страницах церковного периодического издания «Журнал Московской Патриархии» (о высказываниях патриарха Алексия I, протоиерея Николая Пономарева, о. Николая Трубецкого), с другой — о частных письмах или иных текстах православных священников, опубликованных в наше время («Литургических заметках» о. Сергия Желудкова, письме протоиерея Анатолия Правдолюбова). Попытка патриарха Алексия I, опираясь на «высокие идеалы» знаменного роспева, привести бытующую традицию к стилистическому единству предстает в соотнесении с эклектическим богослужебным контекстом, включающим разнообразие форм от партесного и «композиторского» творчества — до «духовных романсов» нэповского репертуара и «простого общенародного» пения.

Rakhmanova Marina P.
Doctor of Arts History, Leading Researcher, The Department of Music History, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
rmarina@mail.ru
Keywords: Russian music, Orthodox church singing, Journal of the Moscow Patriarchate, Liturgical Notes, znamenny chant, liturgy.

Rakhmanova Marina P.

Orthodox Church Singing in the Post-War Decades (1940s — 1970s)

The article is devoted to the issues of the Russian Orthodox Church music in the postwar decades (1940s — 1970s). The stylistics and forms of church singing are considered in the context of the history of the restoration of church life, through the prism of reflection of the official and unofficial sources. We are talking, on the one hand, about publications on the pages of the church periodical magazine *Journal of the Moscow Patriarchate* (the statements of Patriarch Alexy I, Archpriest Nikolai Ponomarev, Father Nikolai Trubetskoy), on the other — about private letters or other texts of Orthodox priests published in our time (*Liturgical Notes* by Father Sergiy Zheludkov, a letter from Archpriest Anatoly Pravdolyubov). The attempt of Patriarch Alexy I to bring the existing tradition to stylistic unity, relying on the "lofty ideals" of znamenny chant, appears in correlation with an eclectic liturgical context, which includes a variety of forms from partes and composer works to spiritual romances of the NEP repertoire and "simple nationwide" singing.

Первые послевоенные десятилетия в жизни Русской православной церкви — это, в целом, период восстановления, несмотря на многие препятствия, церковной жизни в разных ее аспектах. Понятно, что прежде всего речь шла о восстановлении вновь открывавшихся храмов, обеспечении их самым необходимым — иконами, утварью, богослужебными книгами, о поиске и «выведении» на открытое служение ранее рукоположенных епископов, священников, диаконов, в том числе тех, кто в предшествующие годы находился в заключении и ссылке, о рукоположении новых кандидатов, о духовном образовании, пусть жестко ограниченном, и прочем насущном. С другой же стороны, поскольку в это время, как и в последующие десятилетия, основным и чуть ли не единственным полем, на котором могла проявлять себя церковность, было богослужение (иная деятельность — просветительская, благотворительная, издательская — находилась, за редкими исключениями, под запретом), то стиль и формы богослужения вообще и церковного пения в частности скоро стали предметом обсуждения — открытого, «официального» и «неофициального». В первом случае речь идет о публикациях на страницах единственного тогда церковного периодического издания — Журнала Московской Патриархии (ЖМП), во втором — о частных письмах или иных текстах православных священников: как правило, эти тексты были опубликованы только в наше время, а в свое время «ходили по рукам» в ограниченном круге лиц.

Надо отметить, что оба патриарха послевоенной эпохи, Алексий I (1945–1970) и Пимен (1971–1990), были замечательными знатоками традиционного богослужебного стиля, в том числе пения и чтения. Прекрасно, непревзойденно до сих пор, читали церковные тексты оба патриарха; ныне опубликованы сохранившиеся (и иногда сделанные «из-под полы») звукозаписи, среди которых выделяется полная запись Великого покаянного канона в чтении Патриарха Пимена. Пимен, известный московский регент в довоенные годы, обладал на редкость красивым певческим голосом и после войны, до своего патриаршества иногда поднимался на клирос. Вкусы к пению у них были разные: более строгие у Патриарха Алексия, опиравшегося, по крайней мере теоретически, в этом вопросе на решения Поместного Собора Православной российской церкви 1917–1918 годов, более свободные у Патриарха Пимена, отлично знавшего обширный певческий репертуар.

Примером широты вкусов Патриарха Пимена может служить составленный им самим репертуар пения при его рукоположении во епископа Балтского в Одессе в 1957 году (там тогда имелся прекрасный большой хор под руководством Н.Г. Вирановского):

Всенощное бдение 16 ноября 1957 года

1. Предначинательный псалом — лаврского напева.
2. Великая ектения — Кастальского.
3. «Блажен муж» — лаврского напева.
4. «Свете тихий» — Фатеева.
5. Сугубая ектения — Смоленского.
6. Литийная ектения — Фатеева.
7. «Ныне отпущаеши» — Шмелева [Чмелева].
8. «Богородице Дево радуйся» — Чайковского.
9. Малое славословие — Шмелева № 1.
10. Великая ектения — Смоленского.
11. «Хвалите имя Господне» — Никольского (малое).
12. Степенны — Орфеева.
13. Великое славословие — Кольцова.

Божественная литургия 17 ноября 1957 года

1. Облачение. Поет семинарский хор.
2. Великая ектения — Чайковского.
3. «Единородный Сыне» — Рахманинова.
4. «Святый Боже» — Обиход.
5. Сугубая ектения — Чеснокова.
6. «Херувимская» — Кастальского.
7. «Милость мира» — Львовского.
8. «Достойно есть» — лаврского напева.
9. Запричастные концерты: «В молитвах неусыпающую» Рахманинова, «Хвалите Бога» Лирина, «Господи Боже Израилев» Бортнянского.
10. Конец литургии — Чеснокова.

Понятно также, что и патриархи, и священнослужители всегда рассматривали церковное пение не как таковое, а в контексте всего богослужения.

Что касается клиросов и регентов этой эпохи, то картина здесь складывалась по меньшей мере пестрая, чтобы не сказать — хаотиче-

ская. Лучше, в среднем, обстояло дело в тех городских храмах, которые оставались действующими в предшествующие войне десятилетия или закрывались ненадолго: именно в таких храмах чаще трудились образованные и опытные регенты (хорошим примером может служить известный московский храм Всех Святых на Соколе, который, правда, закрывался ненадолго, но в котором после войны десятилетия служил крупнейший регент, выпускник Синодального училища Николай Данилов). Во вновь открывавшихся храмах обстоятельства складывались по-разному. Если храм становился кафедральным собором, многое зависело от правящего епархией епископа: если он внимательно относился к пению, у него могли быть на примете «свои» регенты (а случалось, и певчие), которые, при очень частых в ту эпоху перемещениях епископов, ездили за своим владыкой по всей стране и на новом месте формировали хор и его репертуар по требуемому образцу. В крупных городах в хоры центральных храмов нередко приглашались профессиональные вокалисты — из филармонии, из оперного театра. Впоследствии такие «совмещения» преследовались государством, но все равно они имели место, как можно было встретить в качестве руководителя клироса и человека с хорошим светским, даже консерваторским, музыкальным образованием (что, кстати, не всегда гарантировало высокое качество регентования).

В деревнях и в маленьких городах профессиональные хоры и регенты встречались значительно реже (хотя случалось, что опытные и образованные музыканты попадали в такие места в ссылку, принудительную или добровольную, скрываясь от преследований властей); пели на клиросе обычно прихожане, часто — из тех, кто еще до 1917 года получил образование в церковно-приходской школе или позже пел какое-то время в церковном хоре. Если данная деревня или городок находились неподалеку от закрытого в революцию большого монастыря, на клиросе пели бывшие монахи и особенно монахини, которым удалось уцелеть, расселяясь по ближним деревням; они же учили пению и приходивших на клирос молодых людей. Охотников петь в первые послевоенные десятилетия хватало. Но из разного рода мемуаров явствует также, что чем далее, тем более не только пение, но и регентование становилось женской профессией — и в селах, и, в меньшей степени, в городах.

Заметим в скобках, даже не просто регентование: в силу ряда исторических причин Церковь сама становилась преобладающе женской. Об этом писал, например, — возможно, несколько сгущая краски, — один из видных деятелей эпохи, профессор Московской духовной академии Димитрий Огицкий:

> *Не берусь давать характеристику современной церковности в целом, но могу передать мои непосредственные личные впечатления. Здесь одни женщины, сплошное женское царство. Вероятно, вы возразите словами ап. Павла, что во Христе нет уже ни мужеского пола, ни женского. Но у нас получается так, что в Церкви нет мужского пола, а есть только женский. Редкие мужчины здесь либо вертятся около церковной казны, либо эксцентрики и обломки (вроде меня). И даже те мужчины, которые призваны руководить церковностью — священники, — и те заметно подпали под влияние женского пола (1961)* [цит. по: 7, с. 77].

Но другой выдающийся человек, профессор Московского университета Евгений Верещагин осветил эту хорошо всем знакомую картину с иной стороны:

> *В те далекие времена все московские храмы были, так сказать, внесословными. Это верно, что верующая интеллигенция предпочитала, скажем, Николу в Кузнецах (где настоятельствовал знаменитый пастырь и проповедник протоиерей Всеволод Шпиллер) или Скорбященский храм на Ордынке (где имелся прекрасный хор, и даже о. диакон — Константин Егоров — мог петь по нотам), но все же основная паства и этих храмов состояла из «простых людей». Низкий поклон «простецам», преимущественно женского пола и продвинутого возраста, «одуванчикам Божиим», — не никодимствовавшие интеллигенты[(1)], а именно они, отчисляя от пенсионных щедрот своих, позволили церковному кораблю проплыть по волнам лихолетий!* [2].

(1) Имеются в виду не последователи митрополита Никодима (Ротова), а люди, подобные евангельскому Никодиму, который тайно, по ночам приходил к Христу для беседы. — *М.Р.*

...При столь разнообразной картине на клиросах трудно было говорить о каком-то единстве стиля пения. Но можно было обозначить недопустимые явления и указать на высокие идеалы. Именно это и сделал Патриарх Алексий в своем Пасхальном послании к настоятелям московских храмов, опубликованном в ЖМП в 1946 году, а затем в своей речи в Московской духовной академии в апреле 1948 года:

Старинные церковные роспевы являются самым лучшим выражением высоких религиозных настроений. Это и понятно, потому что творцами их были люди высокого религиозного духа, подвижники, святые, одаренные тайной познания божественных звуков. И у нас на Руси, во многих древних обителях до последнего времени можно было утешаться истинно церковным пением, слышать пение т.н. «подобных», прекрасное исполнение осмогласника и т.д.

К величайшему прискорбию приходится сказать, что в настоящее время это почти полностью утрачено, и вместо небесной музыки, какая слышалась в древних строгих и величественных распевах, мы слышим мирское легкомысленное сочетание звуков. И, таким образом, пение в храмах наших, особенно городских, совершенно не соответствует той цели, которую оно должно преследовать, и храм из дома молитвы часто превращается в зал бесплатных концертов, привлекающих «публику», а не молящихся, которые поневоле должны терпеть это отвлекающее их от молитвы пение.

Почти забыты древние трогательные церковные роспевы — знаменные, греческие, болгарские, киевские, даже в переложениях недавних хороших композиторов. В храме часто слышишь такую музыку, под которой уместно было бы подписать вовсе не те слова, которые поются, так как нет никакого соответствия между словами и музыкой.

Такое пение не только не возбуждает молитвенного настроения, но вызывает возмущение у богомольцев и слушается с удовольствием только теми, кто стоит в храме как в театре и кто пришел сюда не молиться, а ласкать слух привычными светскими мелодиями.

Нельзя без негодования видеть, как часто после пения «Ныне отпущаеши» на всенощном бдении эта «публика» валом валит из храма, или как она же устремляется вон после так называемого «концерта» на литургии, пред самым явлением Св. Даров, поклониться которым она считает для себя совершенно излишним.

В угоду такой «публике», а не богомольцам, регенты изощряются друг перед другом в подыскании и исполнении самых вычурных, самых по их мнению эффектных «номеров», в которых главное место отводится исполнению солистов, причем ради этих мнимых музыкальных эффектов иные композиторы даже имеют дерзость жертвовать текстом песнопений, пропуская слова или наоборот вводя слова, не имеющиеся в данном песнопении, или же повторяя некоторые слова, хотя на них нет логического ударения...

Необходимо отметить, что «публика», ради которой так низкопоклонно стараются иные регенты, вовсе не щедра на пожертвования в пользу храма и хора. И правые хоры, поглощающие львиную долю храмового бюджета, содержатся на лепты тех богомольцев, религиозные требования которых совершенно игнорируются.

Что особенно прискорбно, — правые хоры считают своей обязанностью только нотное исполнение некоторых песнопений, а пение стихир, в которых излагается сущность праздника, предоставляется торопливому, невнятному и неумелому исполнению левого клироса, по большей части любителей, поющих без всякой предварительной подготовки, по одной в большинстве случаев книге, с трудом разбирая славянский текст. И так как исполнение «номеров» правого хора занимает много времени, то опускается большая часть стихир и производятся недопустимые сокращения церковного богослужения.

Все вышеизложенное говорит о том, что мы должны обратить самое тщательное внимание на дело церковного пения в наших храмах; что мы не имеем права игнорировать требования церковных людей, чтобы пение церковное соответствовало своей цели; что мы должны сделать все возможное для того, чтобы изгнать мирской дух из нашего церковного пения, обратиться к древним его прекрасным образцам, столь любезным сердцу верующего и молящегося православного христианина. Почин в этом деле должен принадлежать Москве, как церковному центру нашего Отечества.

Чтобы эти пожелания стали действительностью, необходимо придется церковной власти принять ряд постановлений, регулирующих правильную постановку церковного пения, выработать список

церковных композиций, разрешаемых к исполнению в Православных храмах, и установить церковную цензуру, без разрешения которой ни одно новое произведение духовных композиторов не может исполняться в наших храмах [6, с. 7–10].

Можно сочувствовать всем основным тезисам Патриарха, но вряд ли возможно было ограничить приходское церковное пение лишь «древними роспевами». Уже давно, сразу после падения духовной цензуры в 1905 году, когда началось свободное издание церковно-певческой литературы, на клирос хлынули обильные волны «композиторского» творчества весьма разного достоинства. Да, в эти годы достигло расцвета прекрасное Новое направление в духовной музыке (Кастальский, Гречанинов, Чесноков и проч.), но его вхождение в постоянный клиросный (а не концертный) репертуар происходило не так скоро, за исключением, может быть, отдельных композиций Павла Чеснокова, сразу всем полюбившихся (а также Александра Архангельского — автора, к Новому направлению не принадлежавшего). Годы НЭПа привнесли на клирос специфический «нэповский» репертуар, те самые «произведения» с солистами и «духовные романсы», которые гневно осуждает Патриарх и которые не переставали любить прихожане (и любят вплоть до наших дней). В послевоенные десятилетия все это продолжало жить в регентских библиотеках, многократно переписываясь и рассылаясь от одного регента к другому. Выдвигаемая же Патриархом (и тоже идущая от Поместного собора 1917/1918 года) идея церковной цензуры и рекомендательных списков в области церковного пения — идея, которую не раз пытались воплотить в жизнь еще с конца XIX столетия, — в очередной раз доказала свою несостоятельность…

Тем не менее задача была поставлена. В конце своей речи Патриарх упомянул, что он просил развить выдвинутые в речи мысли знатока церковного пения Л.Н. Парийского. С большой статьи Парийского в ЖМП и начинается череда публикаций на данную тему [3]. Собственно, это не была *дискуссия*: авторы текстов, конечно, не спорили с Патриархом, не спорили они и между собой, но в позиции каждого были свои оттенки и каждый предлагал свои рецепты для улучшения ситуации.

В очень длинной статье *Лев Николаевич Парийский*[(2)] подробнейшим образом излагает проблематику церковного пения, начиная со святоотеческой эпохи. Но любопытно, что начинает он с того, чем кончил свою речь Патриарх, — с цензуры и рекомендательных списков:

После речи Святейшего Патриарха Алексия о церковном пении, произнесенной 18 апреля 1948 года в Московской Духовной Академии, в Патриархию поступило множество устных и письменных просьб дать список одобренных к богослужебному употреблению духовно-музыкальных произведений. Эта просьба не могла быть выполнена уже, прежде всего, потому, что духовно-музыкальных произведений существует бесконечное количество и составлять списки рекомендуемых к исполнению духовно-музыкальных произведений практически бесполезно.

Самый надежный способ определения пригодности музыкальных произведений к богослужебному употреблению — уметь оценивать их с точки зрения церковности. Для этого не требуется специального музыкального образования [4].

(2) Лев Николаевич Парийский (1892–1972) — одна из ключевых фигур послевоенной церковной жизни Ленинграда и всей страны. В 1944 Патриарх Алексий назначил Парийского секретарем Московской Патриархии, одновременно он был псаломщиком в патриаршем Крестовом храме. В последующие годы — секретарь Хозяйственного управления, Учебного комитета при Св. Синоде и ответственный секретарь редакции ЖМП, в августе 1950 назначен инспектором ЛДАиС с оставлением в должности секретаря Учебного комитета. Ему также было поручено преподавание в академии патрологии и в семинарии — практического руководства для пастырей. 25 января 1951 Совет ЛДА присудил Парийскому ученую степень магистра богословия «по совокупности трудов по изъяснению богослужения Православной Церкви» и утвердил в звании профессора. Однако до этого Лев Николаевич прошел большой и трудный путь: в 1920-е побывал в заключении в связи с делом митрополита Вениамина (Казанского), всю блокаду прослужил в Князь-Владимирском соборе.

В ЖМП Парийский вообще выступал очень часто с материалами на разные темы, но особенно часто — по вопросам богослужения вообще и пения в частности. Будучи инспектором ЛДА, он устраивал вечера памяти духовных композиторов, сам читал на них доклады (например, о Львовском, Бортнянском, Кастальском, архимандрите Феофане, Турчанинове, Чайковском, Архангельском). При Парийском в ЛДА существовали струнный оркестр, кружок по постановке голоса и артикуляции, фортепианный кружок. Он делал обработки традиционных роспевов и сочинял, эти его произведения иногда публиковались в приложениях к ЖМП и часто исполнялись во время выступлений (обычно закрытых) академического хора.

Последняя фраза может вызвать сомнения, а «умение оценивать» — конечно, вполне субъективный, вкусовой фактор, даже если речь идет об образованных и церковных людях.

Например, десятилетие спустя, выполняя очередное распоряжение Патриарха, несколько московских настоятелей попытались все же составить некий рекомендательный певческий список.

Выписка из журнала № 4 от 17 февраля 1958 года заседания Совета благочинных г. Москвы

Слушали: Постановление Св. Синода, принятое на заседании под председательством Святейшего Патриарха от 27 декабря 1957 года.

Постановили: Для упорядочения церковного пения в храмах г. Москвы принять следующие меры:

1. Обязать всех регентов обратить самое серьезное внимание на исполнение простого гласового пения: стихир, прокимнов, тропарей и ирмосов. Все эти песнопения должны исполняться после тщательной подготовки на спевках, стройно, с хорошей дикцией и с сохранением роспевов, издавна принятых в данной епархии. Не смотреть на простое пение как на что-то второстепенное, что можно петь кое-как, а как на основное, заключающее в себе изложение содержания празднуемого события. Желательно исполнение песнопений из Обихода Киево-Печерской лавры и других монастырских роспевов.

2. Разрешить к исполнению произведения старых авторов, которые много лет звучали на церковных клиросах и любимы молящимися, а именно: Бортнянского, Турчанинова, Львова, Львовского, Архангельского, Ломакина, Старорусского, Лирина, Виноградова, арх. Феофана, иером. Виктора, Соломина, Соколова, Аллеманова.

Разрешить также ставшие традиционными Веделя «Покаяния отверзи ми двери» и Пасхальные ирмосы, а также и трио, «Да исправится молитва моя» Бортнянского, Турчанинова, иером. Геронтия, свящ. Никольского, «Разбойника благоразумнаго» Воротникова и «Воскресни Боже» Турчанинова, «Ангел вопияше» Макарова.

3. Из произведений позднейших авторов разрешить к исполнению те, которые по настроению и молитвенному духу соответствуют требованиям богослужения, как то: сочинения Богословского, свящ. Зиновьева, Давидовского, Азеева, переложения церковных роспевов… вариантов, Кастальского и некоторые, наиболее просто и церковно написанные произведения Чеснокова, как например: «Благослови душе моя Господа» — греческого роспева, «Свете тихий» — киевского роспева, «Ангельский собор удивися» — знаменного роспева, «Хвалите имя Господне» — знаменного роспева, «Отверзу уста моя»; при хорошем исполнении — произведения Чайковского и ставшие популярными «Единородный Сыне» и Херувимскую песнь Гречанинова, «Достойно есть» Черепнина.

Разрешить при хорошем исполнении пение классических, ставших традиционными концертов Бортнянского, Веделя, Дегтярева в качестве запричастных и при целовании креста после Литургии.

4. Совершенно запретить к исполнению сольные сочинения Завадского, Степанова, Курбатова, Рютова и вообще все сочинения для солистов, написанные в стиле арий и романсов.

5. Песнопения «Воскресение Христово видевше» за воскресной всенощной, а также пение Символа веры и Молитвы Господней за литургией, согласно указаниям Святейшего Патриарха, всегда петь с народом.

6. Временами полезно производить прослушивание церковных хоров во внебогослужебное время (на спевках) компетентными лицами.

Председатель Благочиннического Совета протопресвитер Колчицкий

Благочинный Москворецкого благочиния протоиерей Елховский

Благочинный Преображенского благочиния протоиерей Расторгуев[3].

(3) Выписка из журнала № 4 от 17 февраля 1958 года Заседания Совета благочинных г. Москвы // Музей имени М.И. Глинки. Ф. 286. Ед. хр. 1024.

Подписанный весьма уважаемыми священнослужителями[4], этот документ способен вызвать очень много вопросов: к примеру, соответствующими по «настроению» и «молитвенному духу» названы сочинения Григория Давидовского, ровно никакой «церковностью» не отличающиеся, в то же время Кастальский упоминается походя, а из Чеснокова делается небольшая выборка. Такое впечатление, что составители документа просто вспоминали, что поют в их храмах и что они знают и любят сами, — и все это внесли в рекомендательный список. И какие «компетентные лица» должны были «производить прослушивание» церковных хоров?

Возвращаясь к статье Парийского, отметим, что одним из выходов он считает введение *общенародного пения*. Необходимость постоянного хора на клиросе при этом не отрицается:

> *Церковный хор — не что-то побочное, но, напротив, очень важное в церковной жизни; не есть случайное, а постоянное; хор — не внешний придаток храма вроде орнамента на колоннах или росписи на стенах, а один из устоев в церковной жизни. Хор поистине принадлежит к жизненным нервам церковности и заслуживает самого внимательного к себе отношения.*
>
> *Истинное значение хора состоит в том, что он является передовым вождем поющей массы, учителем ее, руководителем ее, так сказать, коллективным канонархом и коллективным головщиком. Хор не должен отвлекать народ от богослужения своей музыкой, но должен привлекать молящихся к Богу текстом священных песнопений, исполненных разумно и сладкогласно.*
>
> *Каждый верующий, присутствующий в храме за службами, должен не только молча молиться, но и петь вместе со всеми. Однако пению надо учиться, ибо сразу не запоешь. Как младенцы научаются говорить материнским языком через слух, слыша слова матери, так и в церкви: чада церкви должны учиться церковному пению через слух, слушая хор.*
>
> *Хор от лица Матери-Церкви должен стать учителем верующих, как надо петь молитвы. Хор — это избранные певцы из верующих, ядро, центр, от которого исходят уставные песнопения, хор — это живой образец, живой пример, как требуется петь в церкви. Исполняя песнопения, положенные по чину богослужений, хор должен петь так, чтобы стоящие в храме, наслышавшись, могли усвоить песнопение и так же запеть* [4].

(4) Протоиерей Николай Федорович Колчицкий, настоятель Богоявленского кафедрального собора, был одним из самых влиятельных священнослужителей послевоенной эпохи, «правой рукой» Патриарха Алексия I; многие мемуаристы отмечают величественность и красоту его служения.

Протоиерей Владимир Евгеньевич Елховский, настоятель храма Воскресения Словущего на Успенском Вражке, в прошлом фронтовик, награжденный многими орденами (и сын новомученика), специально интересовался церковным пением и собирал нотную коллекцию.

Весьма известным московским священником был и протоиерей Андрей Иванович Расторгуев, настоятель храма Воскресения Христова в Сокольниках.

Понятно, что при такой постановке вопроса предпочитаются простые обиходные песнопения, которые могут быть усвоены прихожанами, и некоторые «старые», находящиеся на слуху авторские композиции — например, переложения Турчанинова и Бортнянского. Понятно также, что общенародное пение было возможно не везде. Правда, там, где общенародное пение было хорошо и издавна поставлено (например, на Западной Украине, но и не только там), оно производило сильное впечатление.

Об этом идет речь в публикации протоиерея Николая Александровича Пономарева (1876–1964), который с 1944 года и по конец своих дней являлся настоятелем Крестовоздвиженского храма в Иркутске.

> *Несколько лет тому назад автору этих строк пришлось присутствовать на всенощном бдении в одном из храмов Москвы. Ожидая услышать пение хора, я был совершенно поражен, когда после первого возгласа вся церковь запела «Аминь» под управлением руководителя, появившегося на возвышении левого клироса. О, с каким воодушевлением пели верующие люди все песнопения всенощного бдения! Я тогда и восчувствовал всю мощь и значение всенародного пения и свои впечатления увез в Иркутск, где при всяком удобном случае применяю на деле сей прекрасный пример*[5].

(5) Журнал Московской Патриархии. 1955. № 11. С. 12.

О. Николай свидетельствует, что за семь лет, прошедших после выступления Патриарха, клиросная ситуация не изменилась к лучшему:

К великому сожалению, в храмах и по сие время нередко преобладает пение партесное, с затемнением слов и смысла песнопений, с разновременным произнесением слов текста, с общим колоритом светскости. И любители партесного пения незаметно для себя все дальше и дальше отходят от простоты в пении, которая когда-то им нравилась и удовлетворяла их духовной потребности. Для примера укажем хотя бы на «Ныне отпущаеши» на всенощном бдении. Это одно из трогательных для верующей и особенно скорбной души молитвословий преимущественно перед прочими песнопениями исполняется хорами обычно по-светски и в мелодии, и в сопровождающей ее гармонии. Мало того, во многих композициях этого песнопения главное место отводится солирующему голосу, который стремится придать своему пению особую силу, страстность и внешнюю красоту, не имеющую ничего общего с молитвенным чувством, вложенным святым Симеоном в этот гимн души.

С еще большею скорбью приходится выслушивать на литургии исполнение «Отче наш» и тем переживать его больнее, что в рамки человеческой страстности влагается текст молитвы, данной Самим Господом, — простой молитвы, всем доступной и вместе с тем неизмеримо возвышенной[6].

Можно заметить в связи с этим, что, например, ныне в певческой библиотеке Курского кафедрального собора авторских вариантов «Ныне отпущаеши» насчитывается 36, из них с солистами — 16, «Отче наш» — 39 вариантов, из них с солистами — 12…

Будущий этап нашей церковной жизни — это, несомненно, простое общенародное пение, — утверждает о. Николай. И далее практический совет:

Сообразуясь со смыслом богослужебных указаний, в наших условиях было бы целесообразным и разумным остановиться на всенародном исполнении таких молитвословий, которые являются общеизвестными по тексту и легкими по напеву, например: на всенощном бдении — «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево», тропарь храмовой и праздничный, «Воскресение Христово», «Взбранной Воеводе», даже Великое славословие, а на Литургии — «Благослови душе», Заповеди блаженства, по малом входе тропарь праздничный и храмовой, на заупокойной ектении — «Со святыми упокой», «Верую», «Достойно есть», «Отче наш» и другие[7].

(6) Журнал Московской Патриархии. 1955. № 11. С. 14.

Комментируя это предложение, напомним, что, когда в 1950-х годах по распоряжению Патриарха Алексия было рекомендовано всенародное исполнение Символа веры и Молитвы Господней (что и сейчас соблюдается), далеко не все ценители истовой церковной службы остались довольны. Например, в 1958 году группа таких любителей обратилась с письмом к Патриарху, где говорилось:

Конечно, при пении Символа веры и Молитвы Господней с народом все верующие, находящиеся в храме, как бы становятся непосредственными участниками данного богослужения. Но, с другой стороны, исполнение этих песнопений всегда только с народом обедняет, упрощает церковное пение. Поэтому, учитывая пожелания многих молящихся — прихожан разных храмов г. Москвы, мы испрашиваем, Ваше Святейшество, Вашего благословения на то, чтобы в воскресные и праздничные дни Символ веры и «Отче наш» пели основные церковные хоры через одну службу по нотам. Мы позволяем себе посоветовать исполнение в таких случаях произведений следующих авторов: Символ веры — Кастальского № 1, Чайковского, Березовского, Гречанинова, «Отче наш» — Чайковского, Римского-Корсакова, Шведова, Рахманинова.

Эти произведения, по нашему мнению, наиболее выдержаны по своему церковному стилю и строгой простоте, но, конечно, могут исполняться и другие произведения по особому выбору[8].

(7) Журнал Московской Патриархии. 1955. № 11. С. 15.
(8) Письмо к Патриарху, 1958 // Музей имени И.М. Глинки. Ф. 286. № 1024.

И разве не правы на свой лад и эти любители?

С несколько иной точки зрения подошел к разрешению задачи священник Николай Никанорович Трубецкой (1907–1978)[9].

Он происходил из священнической семьи, окончил гимназию в Двинске (Даугавпилсе), затем учился в Рижской Художественной академии по специальности «иконопись» и в Рижской Духовной семинарии. Завершил свое образование в парижском Свято-Сергиевском богословском институте (где его духовником был о. Сергий Булгаков), причем пел в хоре Института (под управлением Н.М. Осоргина) и выступал с хором в концертах, которые проводились с целью сбора средств на содержание этого замечательного учебного заведения. Затем о. Николай служил в разных православных храмах Латвии, а с началом войны вошел в состав знаменитой Псковской Православной миссии, был секретарем Рижского епархиального управления, редактором журнала «Православный христианин».

При отступлении немецких войск он остался на родине, был арестован и в 1945 году осужден на 10 лет по делу Псковской миссии, отбывал заключение в Северо-Печорских железнодорожных лагерях, а после освобождения в 1954 году еще два года находился в ссылке в городе Печора (Коми) и только потом смог вернуться в Латвию к своей семье. С 1960 года по день смерти служил в рижском Спасском храме.

Тяжелые испытания не сломили о. Трубецкого: в 1971 году он (один из очень немногих священнослужителей) выступил с письмом в Предсоборную комиссию, где протестовал против решения о приходах Архиерейского собора 1961 года (по которому, напомним, всей властью в храме стала обладать так называемая «двадцатка» — приходской совет, а священник лишался всякого участия в повседневной жизни храма, кроме чисто богослужебных вопросов).

(9) См.: *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужебное пение (краткий исторический очерк происхождения и развития) // Журнал Московской Патриархии. 1959. № 10. С. 65–76; *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужебное пение (краткий исторический очерк происхождения и развития) // Журнал Московской Патриархии. 1959. № 11. С. 61–72; *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужебное пение (краткий исторический очерк происхождения и развития) // Журнал Московской Патриархии. 1959. № 12. С. 48–53.

Материал о пении демонстрирует высокую образованность автора: в сущности, это изложение всей истории русского церковного пения, от древности до наших дней. В условиях того времени, при недоступности специальной литературы, большая, печатавшаяся в нескольких номерах ЖМП, статья Трубецкого, несомненно, имела просветительское значение.

По поводу обсуждаемой всеми проблемы общего пения автор занимает разумную, взвешенную позицию:

> *При существующем в нашей Церкви богатейшем наследии песненного репертуара и сложной системе богослужебного устава практика общего церковного пения у нас не может осуществляться в своем полном объеме, и это уже само собой определяет все значение и необходимость клиросного хора. Клиросно-хоровое и общее пение в наших богослужениях не могут и не должны исключать друг друга, но призваны песненно восполнять друг друга и взаимодействовать, что обычно всегда и бывает при разумном распределении соответствующих песнопений между ними. При таком осмысленном взаимодействии клироса и верующих раскрывается очень широкая перспектива в деле воскрешения почти совсем забытого у нас древне-христианского «антифонного» способа пения, который отличается особым богатством и разнообразием музыкально-исполнительских форм. Способ антифонного, или строфического взаимного пения изобилует богатством музыкально-технических вариантов, когда, например, песнопения от начала до конца могут исполняться верующими, разделенными на два лика, или песнопение произносится нараспев одним певцом, а верующие припевают определенный стих, припев, доксологию; или верующие могут исполнять песнопение попеременно с ликом, делиться на мужские и женские голоса и т.д.* [8]

Что же касается репертуара, то здесь выпускник Свято-Сергиевского института закономерно проявляет строгость вкуса:

> *Обычно вопрос о «подлинности» церковного стиля пения у нас не простирается далее пределов обывательского суждения о нем, и с этим понятием чаще всего связывается представление*

о каком-то церковно-певческом «обскурантизме», «пережитке», «староверчестве» и т.д., что уж никак не может быть совмещено с нашими величественными кафедральными соборами, торжественными архиерейскими богослужениями и т.д. Этому «отсталому» практически и противополагается «иное» церковное пение, которое якобы более отвечает духу современности. Критерием для определения музыкального «качества» этого «иного» пения является его «умилительность», «молитвенность» и «красивость». И если регенту-самоучке удалось тот или иной священный текст «оформить» подходящей музыкальной стряпней, отвечающей этим требованиям, — значит, такое произведение уже и «православно», и «церковно», и смело может занять свое «законное» место в церковно-певческом репертуаре.

Многие руководители клиросно-хорового пения считают, что наш древний классический роспевный репертуар слишком неудачно и неудобоисполнимо представлен в гармонизациях; является слишком строгим, тяжеловесным, сухим и т.д., исполнение же его в оригинальном унисонном виде — музыкальная отсталость, не пригодная для православных храмов, поэтому-де, волей-неволей, православное сознание должно мириться хотя и с не совсем церковными, но зато уж музыкально полноценными произведениями, которые и привычны, и мелодичны, и умилительны и т.д. [9]

Каков же вывод? Только — возвращение к древним роспевам в классических формах их обработки:

…Наши древние церковные песнопения являются самым совершенным видом музыкально-поэтического творчества, в котором сочетается внутреннее единство священнодействия, слова и музыки — пения. Сочетания внутреннего единства в действии, слове и музыке всегда тщетно искали и ищут гениальнейшие поэты и музыканты, однако оно в полной мере возможно и осуществимо только в сфере религиозного миросозерцания, ибо является плодом глубокого религиозного вдохновения. Отсюда не удивительно, что наше древнее церковное пение всегда привлекало к себе внимание почти всех наших гениальных музыкантов-классиков. Наши нотные сборники древних церковных роспевов в большинстве случаев являлись для них постоянными руководствами, из которых они, как из неиссякаемого кладезя, почерпали для себя не только вдохновение, но и готовые темы для творчества [10].

Помимо общих вопросов, обсуждение церковного пения в официальных и неофициальных материалах часто касалось повседневной деятельности клира и клироса. По общему мнению, картина тут возникала не слишком приглядная (имелись, конечно, и исключения). Подчеркивались такие отрицательные моменты, как нарушение ритма богослужения. Например, Павел Васильевич Уржумцев (1925–2013), многолетний сотрудник Издательства Московской патриархии и Издательского совета РПЦ, редактор ЖМП, пишет:

В церковном пении необходимо избегать как чрезмерной спешки, так и ненужного затягивания, растянутого пения и больших пауз между возгласами и песнопениями. Медленное, тягучее пение с большими паузами совершенно излишне удлиняет службу и вынуждает, дабы не затягивалось время совершения богослужения, делать сокращения: например, сольное исполнение «Ныне отпущаеши» и другие концертные номера совершаются за счет сокращения других песнопений. Лучше, конечно, поступиться этими, ничего не дающими душе молящего «концертами» и при быстром, но четком пении исполнить полностью все стихиры и прочесть все тропари канона, что позволит верующему богомольцу насладиться бесценным богатством их глубочайшего догматического содержания и несравненной красотой церковной поэзии. Нужно еще также сказать, чтобы регенты готовились заранее к службам. Как и чтецы, они должны до начала службы вместе с настоятелем храма уяснить себе все особенности ее. Их обязанностью является просмотреть все так называемые меняющиеся песнопения данного дня и сделать в них расстановки строф»[10].

Особая и очень важная проблема — церковное чтение. Так, профессор Ленинградской Духовной академии, архиепископ Ми-

(10) Журнал Московской Патриархии. 1960, № 4. С. 49–50.

хаил (Михаил Николаевич Мудьюгин, 1912–2000), на основании долговременного своего опыта грустно констатирует:

За неясное произношение, за недостаточную громкость, за чтение вполголоса с чтецов, дьяконов, а тем более — священников взыскивают крайне редко. В результате народ Божий ничего не слышит или, во всяком случае, не может воспринять и осознать то немногое, что все-таки доходит до слуха.

Но есть еще один, вполне обычаем узаконенный и повсеместно признанный и применяемый способ лишить слушателя возможности сознательного усвоения читаемого молитвенного или поучительного текста: это монотонность чтения. Считается необходимым читать часы, шестопсалмие, кафизмы на одной ноте, не допуская даже намека на выразительность. Находятся любители такого якобы «уставного» чтения, которые в обоснование монотонности утверждают, что тем самым устраняется личная интерпретация чтецом читаемого текста, выражение его собственного к нему отношения, которое при выразительно-интонационном чтении будто бы навязывается слушателям. При этом поборники монотонности упускают из виду, что именно при монотонном чтении слушателям действительно навязывается то безразличие к содержанию текста, которое, к сожалению, свойственно подавляющему большинству церковных чтецов и которое находит свое выражение в чтении, лишенном каких-либо смысловых оттенков.

<…>

Дьяконы читают евангельский, а псаломщики — апостольский текст иначе: они начинают на возможном для их голоса низком звучании и по мере приближения к концу чтения постепенно звук повышают и усиливают, с тем чтобы последние слова прокричать (или, что ближе к истине, прореветь) неестественно громогласно. Многие дьяконы гордятся достигаемым эффектом. Все это не имеет никакого отношения к содержанию произносимых слов и фраз, и нередко звуковая кульминация приходится на слова, завершающие полагающийся текст, но не имеющие никакого особого значения или смысла. Такого рода чтение не может человеком, благоговеющим перед Словом Божьим, восприниматься иначе как кощунственное надругательство над библейским текстом… [1, с. 39, с. 51].

Несколько позже, с самого конца 1950-х и в 1960-е — начале 1970-х, разворачивается «неофициальная» дискуссия — уже не на страницах ЖМП, который чем далее, тем более, особенно начиная с 1970-х, становится не просто официальным, но прямо официозным изданием, — а в частных документах. Речь в них идет, конечно, не столько о пении, сколько о беспорядках в церковной службе и путях восстановления ее уставности. Все качества, в том числе певческие, отмечавшиеся в предыдущий период, в это время сохраняются и «застывают», становясь, так сказать, традицией, местной или общей. Ситуация усугубляется после Собора 1961 года, когда было принято новое постановление о приходах: вся власть над церковным имуществом переходила к приходскому совету и таким образом от старосты и совета (очень часто поставляемых «органами») зависело поступление в хор или увольнение певчих, наем и оплата регента и проч.

В 1958 году священник Сергий Желудков (1909–1984) закончил первую редакцию своей работы, получившей название «Литургические заметки», и отправил ее в созданную при патриархе Алексии I Календарно-богослужебную комиссию. Эта комиссия занималась составлением церковного календаря и богослужебных указаний, возглавлял ее епископ Афанасий (Сахаров), проведший более тридцати лет в лагерях и ссылках, один из крупнейших русских литургистов. Написать отзыв было поручено упоминавшемуся выше профессору Д.П. Огицкому. Оба они высоко оценили труд священника Желудкова, однако для официальных структур он оказался по крайней мере «сомнительным». В трудную эпоху начала 1960-х комиссия прекратила свое существование, но отец Сергий не оставил работу над книгой. Она получила широкое хождение в самиздате, ее читало духовенство, особенно столичное, автор получил немало откликов, некоторые из них использовал, создавая новую редакцию книги. Фрагменты ее печатались в мало кому доступном тогда в России журнале — выходившем в Париже Вестнике русского студенческого христианского движения, полностью в окончательном варианте «Заметки» были опубликованы только в наши дни [7].

Отец Сергий — одна из самых ярких и своеобразных личностей своей эпохи. Долго трудившийся на ответственной светской службе, он принял сан целибатом в 1946 году, вскоре за два года с отличием

закончил Ленинградскую семинарию и затем сменил длинный ряд приходов — в селах и малых городах, всегда и везде воюя за справедливость. К 1960 году, в разгар хрущевских репрессий Церкви, смелый батюшка был отправлен за штат, жил в крайней бедности, но продолжал работать как публицист и вскоре оказался в кругу правозащитного движения советской интеллигенции. Его книга «Почему я христианин» была опубликована за рубежом.

«Литургические заметки» — блестяще написанный, живой и остроумный текст, в котором освещаются все стороны русского православного богослужения — в их идеальном, исконном облике и в том облике, который они принимают в современности. Цитировать «Заметки» сложно, потому что они состоят из цепи ярких эпизодов, взятых из текущей церковной жизни, с комментариями о. Сергия. Автор очень музыкален и даже пользуется иногда для пояснения своих мыслей нотными примерами (кстати, в воспоминаниях одного из молодых друзей о. Сергия описывается, как он учил новообращенную молодежь пению «по гласам»).

Приговор о. Желудкова текущему церковному пению весьма строг:

Считается, что никак нельзя петь ничего «простого». Считается, что всякий раз нужно непременно менять «номера» и петь что-нибудь «новенькое». Ужасные провинциалы эти певчие, даже и в столицах… Так они загораживают своим пением от народа Евхаристию, молитвы которой в это время читает загороженный еще иконостасом священник. А народ мается от незнакомой, обычно к тому же и плохой или плохо исполняемой музыки. Кто старается уединенно молиться, кто размышляет о домашних делах, а кто и поворачивается уходить… И это — центральный момент Евхаристии! Если сумели мы так испортить свою литургию — то надо ли удивляться постигшим Церковь испытаниям? [7, с. 42]

Следовательно, рассуждает автор, «надо нам искать новых путей».

Нужно обратиться к так называемому «простому» пению в простых гармонизациях. По возможности восстановить древнюю антифонность и народность церковного пения. Подобрать наилучшие простые напевы.

Хотелось бы сказать дальше, что нужно поискать золота в древних мелодиях, исполненных суровой духовной энергии. Однако приходится признать, что все наши ревнители знаменного роспева остаются таковыми пока только на словах — не показывают ничего на деле, не дают практически никаких образцов для изучения и исполнения. И надо признать, что пение современных старообрядцев, при всем к ним уважении, не вдохновляет, не внушает желания им подражать. Гармонизации же Кастальского недоступны для современного церковного хора по их размаху [7, с. 14].

Но и с распространенными на современном клиросе «простыми напевами» далеко не все благополучно:

…Бывает в клиросном пении и такая «простота», которая хуже воровства. Имею в виду «придворные» запевы печальной памяти Бахметева. В своих переложениях он «упростил» церковные мелодии и умертвил в них самобытность и выразительность. Пользуясь своим положением директора Придворной Капеллы, Бахметев издал свои переложения в технически удобной форме на все голоса, и они получили широкое распространение по всей России. Что это такое — легко понять из сопоставления воскресных стихир и тропарей, например Второго или Седьмого гласов Киевского или Греческого роспевов, с тем, что получилось на те же слова в «придворном» напеве. А «придворные» стихиры Пасхи способны привести в настоящее уныние того, кто помнит, как поют их в Москве[(11)]*… И этот столь явно сравнительно худший «придворный» напев стихир Пасхи уже и сегодня распространяется все дальше и дальше, вытесняя чудный народный напев, выходящий, вероятно, из древнего Знаменного роспева.*

Не знаю, насколько виноват в этом Обиход Бахметева — но везде, везде распространены поразительно плохие дьячковские напевы, употребляемые на будничных литургиях. Обычно это второй глас «придворного» напева, который вполне мог бы быть музыкой на

(11) Очевидно, что в своих замечаниях о. Сергий опирается на хорошо знакомую ему ленинградскую певческую практику, где преобладал (и нередко преобладает сейчас) именно Бахметевский Обиход.

слова «Ах, как нам это все надоело…» Так исполняется «Единородный Сыне» и ектения, хотя есть превосходное простое изложение распева Д. Соловьева. Входное «Приидите, поклонимся», Трисвятое, благодарственные песнопения и ектения после Причащения — все это исполняется читком в миноре, как будто со специальной целью показать полнейшее равнодушие авторов к Божественной литургии… Такая «простота» — форменное бедствие русского церковного пения» [7, с. 11].

И далее важные соображения о певческой драматургии службы:

Так называемое«просто» пение совсем не так просто, если предъявить к нему должные требования: ритм, произношение, выразительность, легкость… Редкий хор не провалится на этом экзамене. Для регента экзаменом должна быть еще и музыкальная цельность службы, чтобы вся она с начала до конца была тщательно подготовлена, шла бы в хорошем темпе, выражающем нашу духовную собранность без малейшей неоправданной паузы, — при антифонном пении так, чтобы «лики» даже чуть-чуть перебивали друг друга!.. У культурного регента — не один, а четыре хора: правый, левый, алтарь, народ, и он должен смотреть на службу не как на концерт со своими отдельными «номерами», а как на цельную «оперу»… Скажут: церковь — не театр; это верно, церковь — выше театра, и поэтому церковные требования к качеству пения должны быть не ниже театральных. В театре не позволят, как это обычно у нас на клиросе, петь недоученное, смотря в ноты [7, с. 11][(12)].

Конечно, острие критики в «Заметках» задевает пение только краем, основной удар направлен на более фундаментальные проблемы — например, на многочисленные нарушения уставной дисциплины, на состояние богослужебных текстов. Но и «эстетическая» критика пения тоже задевала многих, что видно, к примеру, из другого

(12) Эти соображения — пение в церкви должно быть выше, художественнее пения в театре — очень типичны для дискуссий о церковном пении в начале XX века, в частности, об этом нередко писал Н.И. Компанейский.

интереснейшего документа эпохи — письма протоиерея Анатолия Правдолюбова [5].

Жизненный путь о. Правдолюбова тоже был весьма трудным. В пору, когда появился текст огромного по размерам письма, в 1963 году, он служил священником в церкви села Сынтул под Касимовым Рязанской области; позади остались годы, проведенные в лагере, и участие в Великой Отечественной войне. Отец Анатолий принадлежал к старинному разветвленному священническому роду, из которого ныне канонизировано семеро новомучеников (включая отца автора письма), и превосходно, с детства, знал богослужебные традиции и предания. Адресат письма — протоиерей Алексий Сергеевич Беляев (1904–1987), очень авторитетный, образованный священник, прошедший тюрьмы и лагеря (в частности, он упомянут в солженицынском «Архипелаге Гулаге»), а затем служивший в провинциальных храмах, особенно долго — в Киржаче Владимирской области.

Отец Анатолий во многом не согласен с «Литургическими заметками» и иной раз резко высказывается в адрес их автора. Однако внимательный читатель его письма не может не заметить, что довольно часто о. Анатолий «в душе» все же согласен с критикой о. Сергия, но с горечью вынужден признать невозможным воплощение высказываемых в «Заметках» идей в современной, и прежде всего в своей собственной, священнической практике. В особенности это касается как раз «эстетических» соображений.

Вот очень характерный пассаж:

Плохо то, что невозможно провести в жизнь свой идеал Богослужения, как он сложился в течение многих лет странствий, при наблюдении за самыми различными образцами положительными и отрицательными, при чтении и беседах со знатоками. Невозможно все это воплотить в жизнь, хотя немало и воплощено уже. Если бы священник располагал певчими обоих клиросов, регентом, псаломщиком, прислужниками, работниками ящика, которые уважали бы батюшку, которые обладали бы умением делать свое дело или хотя бы имели желание учиться у своего пастыря, то было бы и без экспериментальных храмов отца Желудкова множество образцовых храмов с примерным в них Богослужением.

Отец Алексий! Скажите по совести, можете ли Вы, будучи настоятелем, воплотить в службе то, что любите и считаете желательным, наиболее правильным? Думаю, по той или иной причине — нет. Даже прекраснейший музыкант митрополит Пимен, как я сам наблюдал, вынужден терпеть при своем Богослужении хор — настоящий антипод его райского дорогомиловского хора[13]*. Я тем более не могу устроить все так, как мило моей душе, пусть это было бы в самом скромном диапазоне. Придет эдакое зевло, которое в простоте сердца некоторые считают главной красой службы, куда его денешь? Долго я боролся, стараясь убрать хоть постоянное фортиссимо этой певицы, но оказалось, что по ее преклонному возрасту это фортиссимо у ней только и осталось, а чуть потише она вовсе не способна петь (это бывает). Значит, ревнуя об уничтожении так называемых «бесчинных воплей», приходится или просто, как владыка Николай*[14] *рекомендовал, «держать кулак в кармане», или вовсе гнать ее с клироса совсем, на что я не имею все-таки ни морального, ни, в наши дни, и юридического права. Так и все. Благоустраиваешь все «постольку-поскольку», а Желудковы, не учитывая исключительности наших условий, хамски глумятся* [5, с. 297].

Разумеется, живший в исключительно трудных условиях о. Желудков не хамил и не глумился над собратьями — в отце Анатолии говорит обида, а иногда и вызванное ею недопонимание. Например:

Между прочим, в цитируемых заметках налет некоторой неправильности понимания церковной службы, родственной с мировоззрением тех, кои устраивали во время НЭПа шикарные богослужения и удивлялись, почему простой народ и даже немалая часть народа непростого бежала от этого великолепия в окраинные убогие храмы и к ранним обедням. Они понимали, Господь им, младенцам, открыл,

(13) Автор письма сравнивает Патриарший хор кафедрального Богоявленского собора с прекрасным хором снесенного перед войной Дорогомиловского собора, в котором регентовал молодой иеромонах Пимен (Извеков)

(14) Владыка Николай (Чуфаровский; 1884–1967), епископ, с 1963 архиепископ Рязанский и Касимовский; выдающийся знаток церковного пения, любитель и перелагатель древних роспевов.

что нэпмановское великолепие Богослужения — чуждый огонь на жертвеннике Господнем. Не воспоминанием ли о НЭПе вызвана эта мелодраматическая фраза автора: «Вот все, что у нас осталось» (храм и Богослужение в нем, совершающееся повсеместно совсем не так, как хотелось бы Желудкову). <…> А между тем совсем никакой трагедии нет в том, что чужая театральная мишура свалилась с церковного Богослужения, остается только пожалеть, что она не везде, еще не совсем свалилась. <…> Всегда в наши годы, особенно в упомянутую нэпмановскую пору, совершенно никто не заботился о том, какова нравственность читающих и поющих в церкви, особенно в правом хоре. Были случаи, некий маэстро поет так, что все время бегут слезы, а потом такие вещи говорит, что заткни уши и беги вон, единственное твое спасение. И слова его под стать и самим делам. У иного же певца и певицы самый голос, самая манера произношения красноречиво говорит, что место певцы в самом что ни на есть захудалом кабаке, а не на клиросе. А мы, грешные, обуреваясь различными искушениями мира, окруженные постоянно впечатлениями, от которых порой не знаешь, как и избавиться, с каким трудом молимся в церкви, стараясь не глядеть на каторжного характера лик, стараясь изо всех сил не слушать сиплый пошлый вопль той или другой солистки [5, с. 290].

Но ведь и о. Сергий так же относится к «нэповскому» стилю, как о. Анатолий, и ратовал он не за нелепое «театральное» украшательство, а за истинно художественное богослужение.

***

По прочтении приведенных фрагментов текстов разных лиц встает вопрос, воплощались ли хоть в какой-то мере на практике высказанные пожелания.

До некоторой степени они могли воплощаться на клиросах очень немногих открытых тогда монастырей и лавр. В Киево-Печерской и Троице-Сергиевой лаврах уже начиналось движение по сбору и восстановлению традиционных монастырских роспевов, которое принесло замечательные результаты в последующие десятилетия.

В приходском же пении радикальных изменений не происходило — вплоть до 1988 года, когда вся жизнь Церкви начала радикально изменяться. До того времени проблемы, отмечаемые авторами текстов, никуда не уходили.

Но если так, если у пения послевоенных десятилетий, по мнению ряда цитированных выше авторов, было столько недостатков, почему же многие люди, жившие в ту эпоху — причем люди высококультурные, знатоки церковного пения, — позже все-таки вспоминали и до сих пор вспоминают то время с ностальгией?

Вероятно, особое значение имел трудный жизненный опыт людей — священников, регентов, певчих, прихожан, который придавал церковной службе особую глубину, особый смысл. Многие «произведения», которые с рациональной, чисто музыкальной точки зрения ныне представляются слабыми, были любимы в силу привычки к ним, в силу тех ассоциаций, которые они вызывали у поющих и слушающих. Церковь прожила очень трудные годы и до сих пор была притесняема, а потому хотелось видеть богослужение «роскошным», сохраняющим все традиции, все церковное достояние, а хоры — большими по составу, «богато» звучащими. Эклектичность певческих репертуаров не смущала участников церковной жизни. Да кроме того, во все времена талантливые регенты умели выстраивать репертуары в соответствии с требованиями данной службы в данном храме с его духовенством и умели добиваться особого, специфически «церковного» звучания хора, при котором сглаживались стилистические противоречия.

При благоприятных условиях такие репертуары, особенно праздничных служб, предварительно согласовывались со священниками и епископами. А случалось, что репертуары предлагали сами батюшки или владыки.

Вот очень яркий пример — распоряжение, направленное ярославским архиепископом Сергием (Лариным) духовенству и регенту кафедрального собора:

29 марта 1965
Ключарю Феодоровского кафедрального
Града Ярославля собора
О. Протоиерею Алексию Скобей

Копия: Регенту хора соборного Б.В. Соколову

9 апреля сего года, в пятницу будем чтить день Похвалы Пресвятыя Богородицы. Вечером встречи нет, начало обычное с утрени. Икону Божией Матери, лучше Феодоровской, поставить на престол, украсить цветами и множеством свечей, горящих в подсвечниках и канделябрах. Над ней и рипиды держать при чтении и пении Акафиста.

Ризницу иметь голубую, синюю и цветную, но не черную, не бордовую и не белую.

В положенное время станем на солее полукругом и будем петь 1-ю часть Акафиста (все «Радуйся» силами духовенства; последний возглас: «Радуйся, Невесто Неневестная», я произнесу сам, как и последующие читающие). Хор споет партесно: «Радуйся, Невесто Неневестная». При выходе кондак спеть правому хору, левому хору и народу при каждении всего храма.

Во время Акафиста полагается стоять с возженными свечами всем в церкви и тушить оные при окончании частей Акафиста.

2-ю часть Акафиста будем стоять на середине храма, а я на кафедре. Петь «Радуйся» будем на пятый глас. Кондаки, конечно, читать, и лишь хор будет заканчивать: «Аллилуйя».

3-ю часть петь хорам правому и левому особым роспевом. Во всех случаях «Взбранной Воеводе» начинает правый хор, а после чтения части заканчивает левый. Каждение совершают попарно священники с диаконами (алтаря, амвона, архирея, клира, клиросов и народа).

4-ю часть петь особым роспевом вкупе обоим хорам и духовенству. В третий раз «О Всепетая Мати» петь хору. На последнем икосе «Ангел предстатель» все «Радуйся» петь духовенству на пятый глас. После окончания вместо кондака хору спеть концерт «С небесных кругов», муз. Дегтярева. Я совершу каждение не всего храма. А затем произнесу проповедь. После проповеди о. протодиакону пригласить всех: «Ко Пресвятой Владычице нашей Богородице…» Хору спеть: «Пресвятая Богородице, спаси нас» и всему народу с духовенством спеть «К кому возопию, Владычице…»

На 9-й песни «Величит душа моя» петь поклиросно, а «Честнейшую» с народом. На Великое славословие сойтись обоим хорам у солеи и спеть муз. арх. Феофана или просто. Тропарь споет духовенство.

На 1-м часе псалом один, тропарь и кондак петь. По окончании часа можно спеть «Взбранной» из богородичных акафистов, но партесно.

Проводы, большое «Исполла» и что-либо при проводах, но посвященное тематике Богородицы.
Архиепископ Сергий.

Как видно, здесь не только расписан репертуар хора, но и срежиссировано все храмовое действо, с участием народа. Таких документов сохранилось не много, но наверняка подобные указания нередко давались в устной форме.

Вот еще один характерный «репертуар» того же владыки в его бытность архиепископом Пермским.

14 марта 1862
Регенту Архиерейского хора А.Д. Тарантину

Просьба исполнить за Божественной литургией 18 марта следующие песнопения.
На облачение: «Свыше пророцы» — муз. Скрипникова.
На литургии:
Великая ектения — муз. Толстякова,
«Единородный Сыне» — Речкунова,
«Во царствии» — Чистякова,
Сугубая ектения — Чеснокова,
Херувимская — Маркевича.
«Верую» спеть поклиросно, правого и левого хора, по остановкам и тактам, независимо от членов Символа веры. Но спеться предварительно.
«Милость мира» — Азеева,
«О Тебе радуется» — его же.
Концерт: «Воскликните Господеви» — Гречанинова.
Затем левый хор, кондак и тропари дню (Пречистому и Богородице).
Концерт: «Обновляйся» — Давыдова.
Молебен:
«Царю небесный» — Соломина.
Третий тропарь: «И ныне. Якоже вышния» — левому хору.

«Верую» всем петь: духовенству, правому и левому хору и всей церкви.

«Вечная память»:
партесное,
Архангельского,
партесное,
просто,
Архангельского,
просто.

Многолетия:
Восточным патриархам — Архангельского,
Нашему патриарху — Кастальского,
То же (кликанье) ему же — Кастальского,
То же — Зиновьева (патриаршее),
Патриархам балканским — Бортнянского (малое),
Местному епископу — «Спаси Христе Боже»,
Митрополитам, архиепископа и епископам — Турчанинова,
«Благоденственное…» — Старорусского,
«Всем православным» — Васильева (московское).

После чтения краткой молитвы: «Тебе Бога хвалим» № 1 все до конца — Бортнянского.
После отпуста: «Кто Бог велий» партесное неизвестного автора (раза три).
Примечание: Если во всенощной буду участвовать, то пение обычное, встречи не будет.

Архиепископ Сергий[15].

Перед нами — исключительно яркая праздничная служба, совершенно эклектичная по подбору авторов песнопений, но несомненно объединенная некоей «служебной драматургией». Возможно, имен-

(15) Документы архиепископа Сергия (Ларина) получены из частного архива ярославской исследовательницы и регента Л.А. Зуммер.

но такие «репертуары» наилучшим образом дают представление о певческом стиле эпохи. Мера эклектизма и мера исполнительского мастерства, конечно, были разными у разных хоров и регентов, но тенденция — общая. Она видна и в программах очень немногочисленных и, разумеется, «закрытых» духовных концертов той эпохи с участием реномированных светских солистов. Новая музыка в это время тоже иногда появлялась на клиросе, но только такая, которая могла встроиться в общий стиль, давая доступную пониманию регентов и прихожан вариацию на него (почти все авторы сами были регентами).

…Прошло время. Все поднимавшиеся в послевоенные десятилетия вопросы снова встали перед церковно-певческой средой после 1988 года, и целый ряд пожеланий давних дискуссий оказался теперь востребованным. Например, в некоторых храмах службы стали петь древними роспевами, в том числе знаменным унисоном, в других храмах образованные регенты стали культивировать произведения Нового направления и т.п. Стала проявляться забота о стилистической цельности службы. Стало всячески пропагандироваться и изучаться так называемое «простое пение», пение «на глас». Но сами хоры, ввиду массового открытия новых храмов и по другим причинам, постепенно переставали быть столь большими, какими были ранее, столь насыщенными яркими голосами. При смене поколений певчих и регентов повышался образовательный уровень поющих, но уходил тот самый специфический и плохо поддающийся словесным определениям церковный звук.

В целом же, оказалось, что столь критикуемая в свое время церковно-певческая культура послевоенного периода (понимаемого широко, от середины 1940-х до середины 1980-х) нуждается в осознании и изучении.

Список литературы:

1 *Архиепископ Михаил (Мудьюгин).* Русская православная церковность. Вторая половина XX века. М.: Библейско-Богословский инст., 1995. 124 с.

2 *Верещагин Е.* Потаенное христианство советских времен. Из воспоминаний о проф. А.Ч. Козаржевском // Православие.ru. 06.02.2009. URL: http://www2.pravoslavie.ru/37273.html (дата обращения 28.09.2020).

3 *Парийский Л.* Памяти Григория Федоровича Львовского // Журнал Московской Патриархии. 1948. № 11. С. 68–79.

4 *Парийский Л.* О церковном пении // Журнал Московской Патриархии. 1949. № 11. URL: http://www.jmp.ru/ya43.php?ys=49&my=11&rm=STAT&sr=491114 (дата обращения 28.09.2020).

5 Письмо протоиерея Анатолия Правдолюбова к протоиерею Алексию Беляеву о «Литургических заметках» священника [Сергия] Желудкова // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. История. Образование. Практика музыкального оформления Богослужения. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М.: Московская регентско-певческая семинария, 2005. С. 277–340.

6 Речь патриарха Алексия в Московской духовной академии на чтении о церковном пении 18 апреля 1948 года // Журнал Московской Патриархии. 1948. № 5. С. 7–10.

7 *Свящ. Сергий Желудков*. Литургические письма / Сост., вступ. статья С.С. Бычкова. М.: Sam & Sam, 2003. 251 с.

8 *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужебное пение. Часть 5 [Электронный ресурс] // Мир Вам! 25.01.2011. URL: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_5/14–1-0–183 (дата обращения 28.09.2020).

9 *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужебное пение. Часть 6 [Электронный ресурс] // Мир Вам! 25.01.2011. URL: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_6/14–1-0–184 (дата обращения 28.09.2020).

10 *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужебное пение. Часть 7 [Электронный ресурс] // Мир Вам! 25.01.2011. URL: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_7/14–1-0–185 (дата обращения 28.09.2020).

References:

1 Arhiepiskop Mihail (Mu'yugin). *Russkaya pravoslavnaya cerkovnost'. Vtoraya polovina XX veka* [Russian Orthodox Church. Second half of the twentieth century]. Moscow, Biblejsko-Bogoslovskij inst. Publ., 1995. 124 p. (In Russ.)

2 Vereshchagin E. Potaennoe hristianstvo sovetskih vremen. Iz vospominanij o prof. A.Ch. Kozarzhevskom [Secret Christianity of Soviet times. From the memoirs of prof. A.Ch. Kozarzhevsky]. *Pravoslavie.ru.* 06.02.2009. Available at: http://www2.pravoslavie.ru/37273.html (accessed 28.09.2020). (In Russ.)

3 Parijskij L. Pamyati Grigoriya Fedorovicha L'vovskogo [In memory of Grigory Fedorovich Lvovskiy]. *Zhurnal Moskovskoj Partiarhii*, 1948, no. 11, pp. 68–79. (In Russ.)

4 Parijskij L. O cerkovnom penii [About church singing]. *Zhurnal Moskovskoj Patriarhii*, 1949, no. 11. Available at: http://www.jmp.ru/ya43.php?ys=49&my=11&rm=STAT&sr=491114 (accessed 28.09.2020). (In Russ.)

5 Pis'mo protoiereya Anatoliya Pravdolyubova k protoiereyu Aleksiyu Belyaevu o "Liturgicheskih zametkah" svyashchennika [Sergiya] Zheludkova [Letter from Archpriest Anatoly Pravdolyubov to Archpriest Alexy Belyaev about the *Liturgical Notes* of priest [Sergius] Zheludkov]. *Trudy Moskovskoj regentsko-pevcheskoj seminarii. 2002–2003. Istoriya. Obrazovanie. Praktika muzykal'nogo oformleniya Bogosluzheniya* [Proceedings of the Moscow Regent-Singing Seminary. 2002–2003. History. Education. The practice of musical arrangement of the Divine service]. Collection of articles, memoirs, archival documents]. Moscow, Moskovskaya regentsko-pevcheskaya seminariya Publ., 2005, pp. 277–340. (In Russ.)

6 Rech' patriarha Aleksiya v Moskovskoj duhovnoj akademii na chtenii o cerkovnom penii 18 aprelya 1948 goda [Speech of Patriarch Alexy at the Moscow Theological Academy at a reading about church singing on April 18, 1948]. *Zhurnal Moskovskoj Patriarhii*, 1948, no. 5, pp. 7–10. (In Russ.)

7 Svyashchennik Sergij Zheludkov. *Liturgicheskie pis'ma* [Liturgical letters], ed. S.S. Bychkova. Moscow, Sam & Sam Publ., 2003. 251 p. (In Russ.)

8 Trubeckoj N., protoierej. Russkoe pravoslavnoe cerkovno-bogosluzhebnoe penie [Russian Orthodox Church liturgical singing]. Part 5. *Mir Vam!* 25.01.2011. Available at: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_5/14–1-0–183 (accessed 28.09.2020). (In Russ.)

9 Trubeckoj N., protoierej. Russkoe pravoslavnoe cerkovno-bogosluzhebnoe penie [Russian Orthodox Church liturgical singing]. Part 6. *Mir Vam!* 25.01.2011. Available at: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_6/14–1-0–184 (accessed 28.09.2020). (In Russ.)

10 Trubeckoj N., protoierej. Russkoe pravoslavnoe cerkovno-bogosluzhebnoe penie [Russian Orthodox Church liturgical singing]. Part 7. *Mir Vam!* 25.01.2011. Available at: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_7/14–1-0–185 (accessed 28.09.2020). (In Russ.)

УДК 78
ББК 85.31

Никольская Ирина Ильинична
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru
Ключевые слова: Зыгмунт Краузе, Жорж Лавелли, литературная опера, текст, музыка, вокальная партия, интонационно-мотивная структура.

Никольская Ирина Ильинична

Оперы Зыгмунта Краузе: новое прочтение жанра

Статья посвящена стилистическим особенностям музыкально-сценических произведений Зыгмунта Краузе, которые утвердились в творчестве композитора в ходе совместных постановок с Жоржем Лавелли. Новаторские черты опер Краузе рассматриваются в контексте общих тенденций развития жанра в XX — начале XXI века. К последним отнесем отказ авторов от развернутых сцен, арий, дуэтов и ансамблей, трансформацию стилистики вокального интонирования. Оперный жанр Краузе определяется в тексте как «литературная опера». Композитор использует в качестве словесной основы оперных произведений оригинальные тексты театральных пьес в их аутентичном виде. Главным конструктивным компонентом в музыкально-сценическом произведении становится слово. Композитор создает свой индивидуальный метод вокально-речевого интонирования текста, которому подчиняются все параметры музыкальной композиции, и делает драматический диалог главной движущей пружиной музыкального действия. Кроме того, новации оперной формы Краузе отражают жанровые наклонения литературных первоисточников — варьируются в диапазоне от мистериального театра («Даниил») и классической трагедии («Полиевкт») до абсурдистской moment-form («Ивона, принцесса Бургунда») и гипертеатра («Олимпия из Гданьска»).

Nikolskaya Irina I.
Doctor of Music Art, Leading Researcher, Central Europe Art Department,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru
Keywords: Zygmunt Krauze, Jorge Lavelli, literary opera, text, music, vocal part, motivic structure.

Nikolskaya Irina I.

Operas by Zygmunt Krause: A New Interpretation of Genre

The article is devoted to the style of musical scenic works by Zygmunt Krause, which was established in composer's joint theatrical productions with Georges Lavelli. The innovative features of Krause's operas are considered in the context of general trends in the development of genre in the 20th and early 21st centuries. The latter include the refusal of the authors from lengthy scenes, arias, duets and ensembles, the transformation of vocal style. The genre of Krause's scenic works is defined in the text as "literary opera". Composer uses the original texts of theatrical plays in their authentic forms as the verbal basis for operas. The word becomes the main constructive component of a musical scenic work. The composer creates his own individual method of musical declamation, to which all the parameters of the musical composition obeys, and makes the dramatic dialogue the main driving force of the musical action. In addition, the innovations of Krause's operatic form reflect the genre varieties of the literary sources — they range from the mystery theater (*Daniel*) and classical tragedy (*Polyeuct*) to the absurd moment-form (*Ivona, Princess of Burgundy*) and hyper-theater (*Olympia from Gdansk*).

Зыгмунт Краузе написал шесть опер, последнюю из которых закончил в августе 2015 года. Первая сочинена в 1981 году; остальные все — в XXI веке. Когда композитор начал писать оперы, он уже был известным мастером в области фортепианной, инструментальной и оркестровой музыки, публиковавшим свои произведения в престижном венском издательстве *Universal Edition*. Именно издательство помогло Краузе получить заказ на сочинение первой оперы в Оперном театре Мангейма (National Theater Mannheim).

Во время постановки оперы в городе Лилль в рамках фестиваля La Rose des Vents[1] в 1985 году, где она пользовалась большим успехом, Краузе близко подружился с ее режиссером-постановщиком — выдающимся французским артистом аргентинского происхождения Жоржем (Хорхе) Лавелли (Jorge Lavelli). Режиссер перенес постановку оперы в руководимый им французский Национальный театр де ла Коллин (Théâtre National de la Colline) в Париже, и вскоре началось многолетнее сотрудничество Лавелли и Краузе, для спектаклей которого композитор писал музыку. В театре Лавелли Краузе развил свое чувство театральности, что со временем помогло ему разработать собственную концепцию оперного жанра.

Его многодневное и многочасовое участие в репетициях Национального театра де ла Коллин стало для будущего оперного автора главной школой театрального мастерства. В это же время композитор активно посещал оперные театры в разных странах, но его не удовлетворяла в спектаклях главенствующая роль музыки и второстепенная роль текста. «…В итальянской опере XVШ и XIX века, где доминировала музыка, как бы совершенно независимая от слова, а в выходных ариях текст словно был не слишком обязательным, по сравнению с этим мои оперы являются скорее музыкальным театром. В них раскрывается театральная ситуация, усиленная музыкой»[2].

В результате Краузе оказался в весьма проблемной ситуации, типичной для оперного жанра второй половины XX века, с происходящим тогда пересмотром функций вокальных партий, почти повсеместным отказом от оперных развернутых сцен, арий, дуэтов

(1) *Фр.* «Роза ветров».

(2) Podwójne wyzwolenie. Wywiad z kompozytorem // Программный буклет оперы «Олимпия из Гданьска». Ноябрь 2015. С. 9.

и ансамблей, за редким исключением[3]. Вокальную мелодию заменяет «поющая речь». Так возникает речитативная опера сквозного развития, которую О. Мессиан, представляя «Святого Франциска Ассизского», назвал «музыкальным спектаклем». В музыковедческой литературе встречаются такие определения, как «драматический», «мелодический» речитатив, ритмодекламация, «импульсивное речевое интонирование», «поющая речь», «разговорное пение», «омузыкаленная речь» и т.д. [см.: 6]. В такой опере нет места протяженным во времени сольным эпизодам, в которых персонаж «самодовлеюще» раскрывает свои чувства. Встречаются лишь краткие лаконичные микроариозо.

В схожем подходе к жанру Краузе продвинулся еще дальше. Исходя из принципов драматического театра и сделав слово главным конструктивным компонентом оперы, он заострил внимание на обновлении интонационного аспекта вокальных партий и сделал драматический диалог главной движущей пружиной музыкального действия. Отказавшись от комментариев, ограничив роль музыкального звукового пласта, который не «договаривает», не находится «над словом», композитор поставил слово на лидирующую позицию. Он пытался создать свой индивидуальный мир вокального интонирования, которому подчинены все параметры музыкальной композиции. «Слово, его значение, возможности его трактовки, — в понимании Краузе, — основа для всех музыкальных идей — ритма, динамики, темпа. <…> Музыка полностью зависима от слова в любом измерении»[4]. Свой жанр оперы композитор назвал «театрально-драматическим». Этапы сочинения оперы таковы: сначала создается эскиз мелодических линий всех вокальных партий. Затем они налагаются на ритм. Далее в эскиз вводятся динамические характеристики. Следующий этап — поиски гармонии и работа над инструментовкой; создание клавира. И лишь после этого композитор приступает к написанию партитуры. Иными словами, интонационно-мотивная структура вокала, трактующая слово, определяет решительно все.

(3) Например, в ансамблевой опере Кшиштофа Пендерецкого «Черная маска» или в более ранних операх — «Война и мир» Сергея Прокофьева, «Катерина Измайлова» Дмитрия Шостаковича и др.

(4) Программный буклет к опере Polieukt / Варшавский оперный камерный театр. С. 6 (*на польск.*). Премьера состоялась 20 октября 2010 года.

Лавелли работает в европейских театрах с 1960 года, причем не только в драматических, но и в оперных[5]. Что же касается драматических постановок, отметим лишь те, для которых музыку писал Зыгмунт Краузе, привлекая для ее исполнения несколько раз свой ансамбль «Варштат Музычны» — «Музыкальная Мастерская» (Warsztat Muzyczny / Music Shop). Это: Le Public Федерико Гарсиа Лорки в сезоне 1988 года; Réveille-toi; Philadelphie французского драматурга Франсуа Биллетдо (François Billetdoux; в сезоне 1988–1989); «Оперетка» польского драматурга Витольда Гомбровича (в сезоне 1989–1990); «Макбет» французского писателя румынского происхождения Эжена Ионеско, одной из главных фигур театра абсурда (в сезоне 1992–1993); «Полиевкт» Пьера Корнеля, родоначальника французской трагедии (1987); Arloc бельгийского драматурга Крибуса Сержа (Kribus Serge; 1996). Все спектакли прошли в Национальном театре де ла Коллин[6], кроме «Полиевкта», поставленного в Комеди Франсез. В последнем, кстати, годом раньше Лавелли режиссировал «Сон в летнюю ночь» Шекспира с музыкой другого своего друга — Астора Пьяццоллы.

Придавая музыкальному оформлению большое значение, режиссер специально работал с Краузе над текстом пьес. Сначала они вдвоем два или три раза читали литературный источник, на что уходило до трех дней. Подразумевалось участие композитора во всех репетициях спектакля. Затем композитор делал свои музыкальные предложения, обсуждаемые весьма пристрастно[7].

(5) Среди оперных постановок: «Идоменей» Моцарта в сезонах 1975–1978 годов в Théâtre des Champs-Elysées; «Фауст» Гуно в Парижской Опере; «Испанский час», «Дитя и волшебство» Равеля и «Травиата» Верди — на фестивале Aux-en-Provence; «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси в Парижской Опере с Лорином Маазелем; «Мадам Баттерфляй» Пуччини в «Ла Скала» и др.

(6) Théâtre National de la Colline — один из немногих театров во Франции, который финансируется государством при условии, что в театре преобладает современная драматургия. Новое здание театра открылось пьесой *Le Public* Лорки с музыкой Краузе. На нем присутствовали президент Франсуа Миттеран и министр культуры Жак Ланг. В культурной жизни Парижа постановка Лорки стала большим событием.

(7) О том, что Лавелли был в высшей степени удовлетворен сотрудничеством, свидетельствует выпущенный во Франции диск «Краузе: музыка для Лавелли (Krauze: Musiques pour Lavelli (Thésis, THE 82055)», на котором записана существенная часть театральной музыки композитора. Диск этот получил высшую оценку (10 пунктов) ежемесячника Diapason и благодаря этому продавался во всех специализированных французских магазинах.

Краузе обратил внимание на популярный у Лавелли «метод разрушения» (metoda burzenia). Когда всему театральному коллективу казалось какое-либо режиссерское решение единственно возможным, Лавелли говорил «Стоп!» — и все рушил. «Я — говорил Краузе, — и сам был нередко возмущен этими вторжениями режиссера. Возникали неприятные ситуации. Это я наблюдал в Лилле, при работе Лавелли над моей оперой „Звезда“, — но позднее полностью согласился с таким подходом. Вот пример работы над „Макбетом“ Ионеско — пьесе, опирающейся на шекспировский сюжет. Я среди прочего написал музыку к сцене танца трех ведьм. И эта музыка с энтузиазмом была воспринята всей труппой театра. В процессе работы Лавелли отказался от музыки танца, оставив лишь эффекты шипения, возгласов и т.п. <…> Режиссер в своем методе идет как бы от противного. Чем гуще драматическая атмосфера, трагичнее кульминация — вместо предельного заострения выразительных средств, что бы следовало логике драматического действия, наоборот — следует прояснение, разрядка вместо нагнетания. И этот противоположный развитию драматургии ход еще больше воздействует на зрителя своей безысходной трагедийностью. Этот прием я многократно использую в своих операх»[8].

Лавелли о композиторе: «Краузе-композитор имеет в своей природе необъяснимое чувство театральности. <…> Я познакомился с ним во время постановки его оперы „Звезда“ (*Le Star),* что осуществил дважды: на Международном фестивале в Лилле и затем в Париже в Национальном театре де ла Коллин… И вскоре для нас обоих идея театральной музыки… стала частью нашего общего словаря» [8, с. 96].

Стоит заметить, что музыкальные идеи, возникавшие в театральной музыке, композитор затем использовал в своем инструментальном и оркестровом творчестве. Перестал сторониться мелодических построений, протяженных звуковых линий, принципа повтора, которого всегда избегал прежде. Это все можно встретить в сочинениях 1990-х годов, например в Фортепианном квинтете (1993), Terra incognita для 10 струнных инструментов и фортепиано (1994).

(8) Из личной беседы с композитором в августе 2014 года.

В операх Краузе обильно применяется метод «разрушения», то есть следование противоположному ожидаемому. Так, в «Ивоне, принцессе Бургунда» все приготовления к убийству главной героини сопровождаются неожиданными прояснениями звуковой ткани; от противного — введением консонантности, упрощением ритмической организации — интерпретирован предсмертный монолог Полиевкта в одноименной опере; разрежением диссонансовой аккордики характеризуется партия царя Валтасара в сцене его безумства (опера «Валтасар») и т.д.

Во всех операх, кроме первой «Звезды», главной формой высказывания является диалог. Композитор любит сталкивать героев в диалогах-разногласиях, где каждый имеет собственное интонационное поле. Встречаются и диалоги согласия, объединяющие персонажей в единой интонационной фабуле. Нередок и смешанный тип диалогов, где один из действующих лиц на какой-то момент сближается с мотивикой собеседника, либо, напротив, отходит от нее. Способов построения диалогов у Краузе множество. Вся гибкая система взаимодействия персонажей продиктована психологической парадигмой.

В связи с вышесказанным — одно наблюдение. В беседах о своем оперном искусстве Краузе всячески избегал аналогий и параллелей своего оперного творчества с образцами этого жанра у других композиторов. Но однажды он упомянул имя Леоша Яначека (1854–1928). И не случайно. Действительно, точки соприкосновения с чешским классиком есть. В операх Яначека общение героев происходит через интонации разговорного языка. Милан Кундера видит в этом его мелодическую оригинальность, «влияние, которое оказывает сиюминутное психологическое состояние говорящего на интонацию речи» [4, с. 136–137]. Как и Краузе, за основу первых своих опер Яначек взял театральные пьесы.

Есть у польского композитора точки соприкосновения с французами, что и сам Краузе, ряд лет проживший во Франции, отмечал в своем искусстве, не конкретизируя опять-таки каких-то образцов. Думается эстетизм и эстетство, свойственное польскому мастеру, усилились при соприкосновении с искусством французов. Если говорить о самом общем подходе к жанру оперы, точки соприкосновения в трактовке вокальных партий угадываются при сравнении с «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси. В частности, у великого француза линия голоса моделируется словом; предпочтение, как и у

Краузе, отдается узким (малым) интервалам (секундам и терциям); активно используется речитация на одном тоне; вокальная партия непрерывно обновляется и т.п. Но в целом вокальная линия у польского композитора более напевна. Важно и то, что оба композитора стремятся охарактеризовать прежде всего сценическую ситуацию, гибко повинуясь малейшим изменениям настроения и внезапным поворотам в развитии театрального действия.

Приведем пространное высказывание, где Дебюсси отвечает на нападки критиков по поводу отсутствия в «Пеллеасе» привычной для оперы певучести в духе Верди или Вагнера: «Я пробовал подчиниться закону красоты, о котором, казалось, абсолютно забыли, когда дело касалось театральной музыки. Персонажи моей оперы стараются петь так, как естественно поют люди, а не в условной манере устаревшей традиции. Вот откуда идут претензии в монотонной декламации и в отсутствии мелодии. Во-первых, это не так. Во-вторых, персонажи не могут все время выражаться с помощью протяженного пения. Кроме того, мелодия в театральной музыке не должна быть такой, как мелодия вообще» [3, с. 38].

Думается, Краузе придерживается (кроме жанровых эпизодов) таких же естественных интонаций. Дебюсси в вокальных партиях не дает никаких характеристик героев — вокальные партии Голо, Пеллеаса или Мелизанды построены по одному типу; а лейтмотивы содержит оркестровая партия. У Краузе также нет информации о персонажах в вокальных партиях. У него лейтмотивов нет вообще (кроме «Звезды»), а интонационная информация сосредоточена в ситуационных характеристиках, то есть дается обрисовка сценической ситуации, а не персонажа. У Краузе, подобно Дебюсси, декламация строго силлабическая: слог — звук. Эта традиция во французском искусстве прослеживается от Равеля до Мессиана и Булеза [3, с. 36]. Причем Краузе постоянно осуществляет переакцентировку в тексте, используя свой, идущий от Бартока, синкопированный лейтритм, когда первая акцентная нота предельно краткая, а слабая — предельно долгая. Хотя, как известно, первый слог в польском языке всегда слабый, а ударение приходится на предпоследний слог. И делает это композитор в целях усиления экспрессии. Отметим, что во французской традиции также происходит фонетическое смещение ударных и безударных слогов. Укажем на музыкальную трагедию Артюра Онеггера «Антигона», где

нарушена привычная просодия французского языка: композитор помещает слабые слоги на сильную долю такта [2, с. 61].

От французского символистского театра, представляется, воспринята и роль паузы как важнейшего экспрессивного элемента. Вспомним «театр молчания» Мориса Метерлинка, унаследованного в полной мере и Дебюсси. Что касается Краузе, то отношение к паузе у него совпало с французским. Пауза не только важнейшее средство передачи настроений в вокальной партии (неуверенность, замешательство, раздумье и другие аспекты взволнованной человеческой речи), но и в других жанрах — оркестровом, камерном, хоровом — столь же важна функция паузы, продиктованная и типом экспрессии, и формообразующими принципами. Впрочем, заметим, что роль паузы была огромна в инструментальном творчестве автора «Валтасара» — задолго до того как композитор увлекся оперным жанром.

Но вряд ли Краузе осознанно следовал какой-либо традиции. Сказались общие музыкальные впечатления, принадлежность к современной эпохе и собственная композиторская интуиция. Поэтому некоторые черты общего сходства можно обнаружить и с немецким оперным театром — а именно с Шёнбергом и Бергом — в плане трактовки вокальной линии, а также отношения к смыслу слова и его экспрессии. Альбан Берг в «Воццеке» и «Лулу» разрабатывает малейшие нюансы вокальной выразительности, отмечая изменения сменами ритма и темпа; то же самое наблюдается в «Ожидании» Арнольда Шёнберга. Автор монографии о музыкальном театре Берга М. Тараканов отмечает, что тематические построения в «Ожидании» далее не повторяются, но при этом каждый новый мотив восходит все к той же интонационной основе [5, с. 43]. Нечто подобное наблюдаем и у Краузе, особенно наглядно в опере «Валтасар». Внимание к тончайшим изгибам речевой выразительности проявлялось у Рихарда Штрауса в «Саломее» и «Электре», у Франца Шрекера в «Дальнем звоне». И у этих композиторов, особенно у Штрауса и Шрекера, имела место переплетенность речитативного и ариозного синтаксиса, когда, например, как пишет Наталья Дегтярёва о «Дальнем звоне» Шрекера, «речитатив переходит в ариозную мелодику, декламация

рождает мгновенный кантиленный отклик»[(9)]. Речь идет опять-таки об общей тенденции, рожденной оперной эстетикой XX столетия.

У Краузе найден свой индивидуальный подход ко всем этим проявлениям. Можно указать на то, сколь экономно и в зависимости от смысла слова включает композитор в вокальные партии большие интервалы, нередко при сохранении общего хода мелодической линии. Эти широкие интервалы, как правило, подчеркивают критичность ситуации в развертывании драматургии; иногда же они словно падают вниз, усиливая эффект эмоционального бессилия. Интонационная фабула в операх Краузе настолько изощрена и подвижна, подчинена сценическому действию, что ее невозможно жестко уподобить каким-либо образцам музыкально-театрального искусства. Синтез речитативного и ариозного начал достигает такого совершенства, что порой (например, в «Полиевкте») он составляет некое неделимое целое.

Стремление добиться максимально точной интонации у вокалистов привело к оперированию уменьшенными и увеличенными интервалами — любыми, в том числе увеличенной секстой, уменьшенной септимой или октавой и т.д. и т.п. При сменности интонационных полей композитор часто дублирует линию вокальных партий каким-либо инструментом или инструментами, обязательно добиваясь с помощью тембрового микста определенной краски звучания. Нередки также приблизительное совпадение голоса и инструмента, которые могут сочетаться свободно в технике *ad libitum,* или когда партии инструмента и голоса похожи, но не идентичны. В последнем случае возникают дуэты, которых в партитурах Краузе множество.

Тип оперы, который наследует Краузе, можно причислить к «литературной опере». Главная роль здесь у литературной основы, сопоставимой или равной музыке по своей выразительной и смысловой роли [7, p. 238–248], [1]. Первыми ее образцами могут служить «Саломея» Рихарда Штрауса, положившего на музыку пьесу Оскара Уайльда, и одноактные оперы Шёнберга «Ожидание», «Счастливая рука» (Die Erwartung, Die glückliche Hand), в которых, в отличие от традиционного специально сочиненного либретто, напрямую ис-

(9) *Дегтярёва Н.* Франц Шрекер: «Я импрессионист, экспрессионист, интернационалист, футурист» // Экспрессионизм в Австро-Венгерской империи. Сборник статей. Находится в процессе издания. Рукопись. С. 12.

пользуется текст уже имеющегося драматического произведения (как правило, с сокращениями). Все оперы Краузе написаны на текст оригинальных драм и трагедий. Либреттист (а композитор во многих случаях был соавтором либретто) лишь делал необходимые сокращения; в первую очередь убирались комментарии, бóльшая часть монологов; допускались перестановки отдельных фрагментов текста, но никогда не менялся текст оригинала (кроме оперы «Полиевкт», в которой александрийский стих Корнеля переведен на современную прозу при сохранении всех слов и выражений оригинала). Наиболее близка «Ожиданию» Шёнберга первая опера «Звезда» (1981; в первой немецко-язычной версии — Die Kleider), написанная на сокращенный текст одноименной драмы Хельмута Кайзара (либретто компоновалось совместно с композитором).

Как и у Шёнберга, центр тяжести драмы перемещается во внутреннее психологическое состояние героини. И там, и здесь текст структурирует сложение формы. А в остальном все различно: эпизоды оперной дивы — главного персонажа «Звезды» — переносит нас то в дом престарелых, то в костел, то на сцену, то на съемки фильма… Музыка, основанная на малых интервалах в форме свободного монолога, не стесненного тактовыми чертами, в зависимости от содержания текста, может быть лирико-созерцательной, взвинченно-протестующей, мечтательной, насыщенно-драматической; переходит от говора к пению и обратно.

Оперы, скомпонованные в основном в XXI веке, как говорилось, основаны на диалогах. В них — характеристика персонажей, но прежде всего общей сценической ситуации. Музыка полностью подчинена драматургии, зависима от нее. Конфронтация действующих лиц происходит так, как это бывает в драматическом театре. Все жанровые эпизоды (колыбельные в «Западне», танго в «Ивоне, принцессе Бургунда» и др.) также вписаны в логику сценического действия. Взаимодействие текста и музыки — главная задача композитора. Наибольшее удовлетворение в этом смысле принесла Краузе опера «Полиевкт», где достигнута определенная однородность в слиянии текста с музыкой, сказавшаяся на идеальной кристалличности формы целого. Роль монологов в операх Краузе невелика. Можно указать на предсмертный монолог Полиевкта, ставший кульминационным пунктом оперы, на небольшие монологи Франца Кафки в «Западне», на

арию Королевы в «Ивоне, принцессе Бургунда», на краткие монологи царя Валтасара и сольные выступления пророка Даниила, перемежаемые хором (опера «Валтасар»). Между тем эти немногочисленные сольные высказывания нередко несут новую информацию о персонаже, как, например, лаконичные монологи Франца в «Западне», углубляющие понимание психологического «устройства» героя, во многом проливающие свет на его порой необъяснимые поступки. В дальнейшем композитор предвидит установить некое равновесие между драматическими диалогами и лирическими высказываниями своих персонажей, и отсюда — возрастание роли ариозо (что и произошло в последней опере «Олимпия из Гданьска»). Ариозные элементы, как говорилось, обильно присутствуют в прозоподобном синтаксисе опер Краузе. Они, как правило, будто выплывают из речитатива, на два или несколько тактов окрашивая музыкальную речь. Среди них много таких, которые пленяют слушателя своей красотой, но, следуя принципам своего театрально-драматического действа и устремляясь за ходом драматургического действия, композитор никогда их не повторяет.

Сосредоточиваясь на поисках интонационной основы каждой оперы, стараясь давать все новые интерпретации слов, выражений и т.д., далеких от общепринятых, автор «Полиевкта» музыкальные средства как бы отодвигает на второй план. В звуковом оформлении опер почти нет приемов, которых бы не было в его инструментальных и оркестровых сочинениях предшествующих лет. Разумеется, каждая опера имеет свои оркестровые находки — тембровые миксты, свежие инструментальные сочетания, где участвуют саксофоны, расстроенное пианино, аккордеоны и др. Для стиля типичны гетерофония и полифония (особенно канонические структуры). Характерны внедрения в линеарные структуры, часто выполненные методом ограниченной алеаторики, четких аккордовых «разделителей», трактуемых как сиюминутно изменяемые звуковые краски, создающие цепочки «плывущих» тональностей. При этом, как говорилось, логика тонального мышления у композитора отсутствует. И вообще вертикаль демонстрирует большую структурную свободу в чередовании составляющих ее элементов, явно продиктованных внутренним слухом, композиторской интуицией: в гармонизации присутствуют унисоны, интервалы, трезвучия (всегда от пятой ступени), любые многозвучия, вплоть

до острозвучащих, почти кластерных. Часто встречаются созвучия мажоро-минорного, битонального вида, типичны обильные альтерации любых ступеней, включая первую. И конечно применение тех или иных музыкальных приемов диктуется сценической ситуацией.

При сходстве стилистического облика опер, все они разные, хотя и выдержаны в жанре театрально-драматическом. Здесь прямая зависимость от типа либретто. Монодрама «Звезда» (1980) — монолог актрисы (вместе с другими голосами — ее *alter ego*), лейтмотив которой объединяет форму. «Валтасар» (2001) — по пьесе Станислава Выспяньского (Stanisław Wyspiański, 1869–1907). «Даниил» имеет черты мистериального театра. «Ивона, принцесса Бургунда» (2004) Витольда Гомбровича (Witold Gombrowicz, 1904–1969) — с элементами театра абсурда и сюрреализма — представляет собой оперу быстро сменяемых театральных ситуаций наподобие moment-form. «Полиевкт» (2010) по Пьеру Корнелю наследует традиции классической французской трагедии, которые и определяют принципы ее формообразования. «Западня», или «Мышеловка» (2011), написанная на текст современной драмы Тадеуша Ружевича (Tadeusz Różewicz, 1921–2012), выдерживается в духе «поэтического реализма» польского поэта и драматурга: сюжет пьесы органично переходит из одной реальности в другую, насыщен приметами экспрессионизма. В 2015 году завершена шестая опера Краузе «Олимпия из Гданьска», в которой также присутствуют две (иногда и три) реальности; сложная переплетенность сюжетных линий способствует восприятию формы как некоего гипертеатра.

Успех и востребованность опер Зыгмунта Краузе на отечественных и зарубежных сценах (постановки в Тулузе, Париже, Лилле, Гамбурге, Мангейме, Будапеште, Копенгагене) может свидетельствовать о том, что композитор нашел свой индивидуальный путь в искусстве оперы.

Все оперы Краузе многосложны. Во всех ставятся общегуманистические, принципиальные для человека проблемы. Речь в них о свободе личности, о свободе вероисповедания (толерантности) и о трагических последствиях тиранической деспотии. Оперы Краузе о Человеке и как бы над Человеком, ибо находятся вопросы, в них затронутые, в самых общих философско-этических сферах.

Список литературы:

1 *Власова Н.О.* Музыкальный театр экспрессионизма: к истории одноактной оперы // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 12. С. 5–36. URL: http://hra.sias.ru/upload/iblock/510/2015_12_vlasova.pdf (дата обращения 29.09.2020).

2 *Горович Б.* Оперный театр. Ленинград: Музыка, 1984. 224 с.

3 *Кокорева Л.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010. 495 с.

4 *Кундера М.* Нарушение завещания / пер. с франц. М. Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 284 с.

5 *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Советский композитор, 1976. 567 с.

6 *Ярустовский Б.* Опера // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн. 3. М.: Музыка, 1980. С. 192–238.

7 *Dahlhaus C.* Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München, Salzburg: E. Katzbichler, 1983. 271 p.

8 *Tarnawska-Kaczorowska K.* Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością I zabawą. Wydawn. Naukowe PWN, 2001. 326 p.

References:

1 Vlasova N.O. Muzykal'nyj teatr ekspressionizma: k istorii odnoaktnoj opery [The Musical Theatre of Expressionism: on the History of One-Act Opera]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, 2015, no. 12, pp. 5–36. Available at: http://hra.sias.ru/upload/iblock/510/2015_12_vlasova.pdf (accessed 29.09.2020). (In Russ.)

2 Gorovich B. *Opernyj teatr* [Opera House]. Leningrad, Muzyka Publ., 1984. 224 p. (In Russ.)

3 Kokoreva L. *Klod Debyussi* [Claude Debussy]. Moscow, Muzyka Publ., 2010. 495 p. (In Russ.)

4 Kundera M. *Narushenie zaveshchaniya* [Breach of a will]. Transl. by M. Tajmanova. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 284 p. (In Russ.)

5 Tarakanov M. *Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga* [Musical Theater of Alban Berg]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1976. 567 p. (In Russ.)

6 Yarustovskij B. Opera [Opera]. *Muzyka XX veka* [Music of the XX century]. Essays. Part 2, book 3. Moscow, Muzyka Publ., 1980, pp. 192–238. (In Russ.)

7 Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte.* München, Salzburg, E. Katzbichler, 1983. 271 p.

8 Tarnawska-Kaczorowska K. *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością I zabawą.* Wydawn. Naukowe PWN, 2001. 326 p.

УДК 78.03
ББК 85.31

Собакина Ольга Валерьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
olas2005@mail.ru

Никольская Ирина Ильинична
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Ключевые слова: Кароль Шимановский, польская музыка, Тимошовка, Октябрьская революция, Генрих Нейгауз.

Собакина Ольга Валерьевна, Никольская Ирина Ильинична

Кароль Шимановский и русская культура

Жизненный и творческий путь основоположника современной польской композиторской школы Кароля Шимановского неразрывно связан с Россией. Огромную роль в его артистической позиции сыграли принципы, которые Шимановский воспринял в молодые годы и которые оказали влияние на весь процесс его творчества в дальнейшем. В этой статье анализируются и обобщаются факты и наблюдения, относящиеся именно к «русскому следу» в судьбе этого композитора. Впервые представлены неизвестные фрагменты личной переписки и эпизоды биографии. Период 1914–1919 годов стал переломным этапом в творчестве Шимановского. Оказавшись «запертым» в России, Шимановский благодаря поддержке друзей сумел наладить контакты с выдающимися русскими музыкантами, художниками и литераторами. Однако революция принесла крушение налаженного быта и всех творческих планов, — в начале 1917 года были отменены премьеры в Москве и Петрограде, в конце года было разграблено и сожжено имение в Тимошовке. Ослабленный тяжелой болезнью в первые месяцы 1917 года и ошеломленный политическими событиями, началом погромов, Шимановский провел последние годы в России, сочиняя свои выдающиеся произведения, принесшие ему мировое признание. Проецируя события жизни Шимановского на его творчество этого периода, хотелось бы подчеркнуть, что многие произведения композитора, написанные во время Первой мировой войны и революции в России, можно характеризовать как яркие проявления экспрессионизма в музыке.

Sobakina Olga V.
Doctor of Arts (Dr. Hab.), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
olas2005@mail.ru

Nikolskaya Irina I.
Doctor of Music Art, Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Keywords: Karol Szymanowski, the Polish music, Timoshovka, the October revolution, Heinrich Neuhaus.

Sobakina Olga V., Nikolskaya Irina I.

Karol Szymanowski and Russian Culture

The life and career of the founder of the modern Polish school of composition, Karol Szymanowski, is inextricably linked with Russia. A huge role in his artistic position was played by the principles that Szymanowski adopted in his younger years and which influenced the entire process of his work in the future. This article analyzes and summarizes facts and observations related specifically to the “Russian trace” in the fate of this composer. For the first time, unknown fragments of personal correspondence and episodes of biography are presented. The period of 1914–1919 was a turning point in the work of Szymanowski. Having found himself “locked up” in Russia, Szymanowski, thanks to the support of his friends, was able to establish contacts with outstanding Russian musicians, artists and writers. However, the revolution brought the collapse of the established life and all creative plans: at the beginning of 1917 the premieres in Moscow and Petrograd were canceled, at the end of the year the estate in Timoshovka was plundered and burned down. Weakened by a serious illness in the first months of 1917 and overwhelmed by political events and the beginning of pogroms, Szymanowski spent his last years in Russia, writing his outstanding works that brought him worldwide recognition. Projecting the events of Szymanowski’s life onto his work of this period, we would like to emphasize that many of the composer’s works written during the First World War and the revolution in Russia can be characterized as vivid manifestations of expressionism in music.

Как известно, творчество Кароля Шимановского (1882–1937) стало следующей после Шопена вершиной польской музыки. Ставя своей задачей достижение высочайшего уровня композиторского мастерства, он смог осуществить свою цель и создать новую, современную польскую композиторскую школу. 1919 год стал для Шимановского рубежным — политические реалии заставили Шимановского покинуть родовое поместье и навсегда проститься со многими друзьями и родственниками, оставшимися в будущем СССР[1]. Резко изменились и эстетические ориентиры композитора, а его намерения поднять польскую музыку на новый качественный уровень приобрели в новой ситуации реальные перспективы. В ситуации радикального пересмотра национальных ориентиров, изменившего восприятие культурного пространства той эпохи, нам хотелось бы лишний раз напомнить о том, что путь Шимановского начинался в Российской империи, и поэтому думается, что его творческий облик правомерно представлять в двух ипостасях — не только польской, но и русской. В этой статье нам хотелось бы обобщить факты и наблюдения, относящиеся именно к «русскому следу» в судьбе этого композитора. Ведь огромную роль в его артистической позиции сыграли принципы, которые Шимановский воспринял в молодые годы и которые оказали влияние на весь процесс его творчества в дальнейшем.

Кароль Шимановский родился 3 октября 1882 года в Тимошовке — деревне, расположенной в Киевской губернии, часть которой была собственностью польских помещиков Корвин-Шимановских[2]. В период раннего детства Кароля его родители Анна и Станислав Шимановские жили в деревне Орлова Балка (втором имении семьи) и вернулись в Тимошовку лишь после смерти деда, Феликса Шимановского. Зиму семья Шимановских проводила в Елизаветграде (Кировоград в советское время), где дети посещали реальное училище и музыкальную школу Нейгаузов. Семья Нейгаузов, подарившая русской культуре несколько поколений выдающихся пианистов, была в родстве с Шимановскими благодаря женитьбе Густава Нейгауза на дочери Блуменфельдов,

(1) Так, с Генрихом Нейгаузом Шимановский встретился только во время своих гастролей в Москве в 1934 году.

(2) В отличие от многих членов своей семьи Кароль никогда не пользовался «гербовой» частью своей шляхетской фамилии.

состоявших с Шимановскими в более близком родстве. Наиболее выдающимся музыкантом среди Блуменфельдов был Феликс — пианист, дирижер и композитор, занимавший видное место в русском музыкальном мире; его фортепианные сочинения часто звучали и в Тимошовке. Кроме того, в семье матери композитора, Анны Таубе, также было много музыкальных талантов[3]. Все эти семьи поддерживали между собой близкие отношения, благодаря чему в округе Елизаветграда был создан центр высокой художественной культуры.

Своим энциклопедическим образованием Шимановский был обязан родной Тимошовке[4]. Станислав Корвин-Шимановский справедливо считал, что художественный вкус вырабатывается благодаря изучению высоких образцов литературы и искусства, и поэтому пристально следил за тем, что его дети читали, слушали и играли. Он же был и первым учителем музыки своих детей. В доме звучали произведения только великих композиторов, начиная с Моцарта и Бетховена, они часто исполнялись в облегченном переложении для фортепиано, приспособленном к скромным возможностям молодых музыкантов. Эту «школу» прошли все дети Шимановских — Анна, Феликс, Кароль, Станислава и Зофья; впоследствии выдающейся певицей стала Станислава Корвин-Шимановская, а Феликс часто выступал как пианист. Среди музыкально одаренных детей, бывавших и живших в доме Шимановских, в числе которых были и его троюродные сестра и брат Наталия и Генрих Нейгаузы, Кароль (или, как называли его близкие, Катот) ничем не выделялся. Он увлекался чтением и не мог в полной мере разделять игры своих сверстников из-за тяжелого заболевания ноги, развившегося после сильного ушиба в четырехлетнем возрасте. Позднее знаменитый московский хирург Н.В. Склифосовский сделал ему операцию, после которой боли прекратились, однако на всю жизнь осталась легкая хромота.

Сильнейшие впечатления детства для Кароля навсегда остались связанными с оперой, они, по словам самого композитора, и определили выбор жизненного пути: в Елизаветграде он побывал на представлении

(3) Родственники матери Шимановского, представлявшей известную в музыкальной мире семью Таубе, жили также во Львове. 27 октября 1906 года именно во Львовском театре в роли Олимпии (*«Сказки Гофмана»* Ж. Оффенбаха) удачно дебютировала родная старшая сестра Кароля — Станислава Корвин-Шимановская (1881–1938), ставшая впоследствии знаменитой польской певицей.

(4) Особенно подчеркнем, что композитор в совершенстве владел русским языком.

«Русалки» Даргомыжского, а в Вене услышал *«Лоэнгрина»* Вагнера. Последнее событие было связано с поездкой Шимановских в Швейцарию для урегулирования наследственных вопросов. Полученную в результате завещания виллу они продали и перевезли в Тимошовку коллекцию исторических предметов, старинную мебель и библиотеку, в которой были представлены и оперы Вагнера. Юные музыканты со свойственной их возрасту уверенностью увлеклись коллективным сочинением опер, которые без промедления получали «сценическое воплощение» в усадьбе. Традиции этих импровизированных музыкальных представлений сохранились в Тимошовке вплоть до того времени, когда Шимановский стал уже зрелым композитором. Однако только к 1900 году появляются сочинения, которые Шимановский включил в свой композиторский список и представил вниманию выдающегося авторитета тогдашней музыкальной Варшавы Эмиля Млынарского. Позднее Шимановский с удовлетворением подчеркивал, что вопреки предостережениям Млынарского о неверной судьбе композиторов, редко приносящей достаточные доходы, он не бросил избранного им пути.

Шимановский не поступал в консерваторию и никогда не имел диплома об окончании профессионального музыкального учебного заведения. Решив получить образование в Варшаве, он брал частные уроки у известных польских музыкантов — профессоров Марка Завирского и Зыгмунта Носковского (с 1901 по 1905 год) и сразу же был признан их самым талантливым учеником. В Варшаве Шимановский ходил на репетиции и концерты в Варшавскую филармонию, сблизился со многими выдающимися исполнителями, изучал технику игры на различных инструментах. В первые годы пребывания в Варшаве возникают дружеские связи, сопутствующие всему дальнейшему творчеству Шимановского. В числе его самых близких друзей и исполнителей его произведений — дирижер Гжегож Фительберг, скрипач Павел Коханьский, пианист Артур Рубинштейн, ставшие впоследствии звездами мировой величины[5]. Творчество

(5) Гжегожу Фительбергу (1879–1953) принадлежит особая роль в пропаганде творчества не только Кароля Шимановского. В 1914–1920 годах он возглавлял работу оркестров филармонии и Мариинского театра в Петербурге (Петрограде), в сезоне 1920–1921 был дирижером Большого театра в Москве, а затем — главным дирижером балета Дягилева. С 1924 года работал в Польше, на период войны эмигрировав в Америку. Первый исполнитель сочинений многих композиторов, в том числе Стравинского и Прокофьева.

Шимановского в годы обучения в Варшаве развивалось главным образом под влиянием любимых композиторов — Шопена, Вагнера, Рихарда Штрауса и Скрябина, музыкой которого он увлекся в Тимошовке под впечатлением игры Блуменфельда и Нейгаузов. Опираясь на достижения этих композиторов, Шимановский стремился к созданию собственного музыкального языка[6].

К 1905 году был написан ряд фортепианных произведений: *Девять прелюдий*, op. 1 (1899–1900); *Четыре этюда*, op. 4 (1900–1902); *Вариации си-бемоль минор*, op. 3 (1901–1903); *Первая соната до минор*, op. 8 (1903–1909); *Вариации си минор на польскую народную тему*, op. 10 (1900–1904) и *Фантазия До мажор*, op. 14 (1904–1905). Более ранние опусы Шимановского не сохранились: половина их была утеряна, многое уничтожил сам композитор. Интересно впечатление Артура Рубинштейна, которого близкий знакомый Шимановского скрипач-любитель Бронислав Громадский познакомил в 1906 году с произведениями композитора, а позже и с их автором. В своих мемуарах он пишет: «Трудно описать наше удивление после того, как мы познакомились всего лишь с несколькими тактами одной прелюдии. Эта музыка была написана мастером! <…> Его стиль был многим обязан Шопену; форма имела что-то от Скрябина; но на всем лежала печать мощной и оригинальной индивидуальности, излучавшейся

(6) В Варшаве Шимановский оказался в художественной среде, отличавшейся весьма консервативным взглядом на искусство. В период обучения в Варшаве Шимановский сближается с молодыми композиторами, объединившимися вскоре в содружество «Молодая Польша в музыке». В него входили: Людомир Ружицкий, Гжегож Фительберг и Аполинарий Шелюто. Изредка к содружеству присоединялся Мечислав Карлович. Эта группа композиторов не стремилась к выработке единой эстетической позиции и собственного художественного направления. Их союз был обусловлен практическими соображениями, исходившими из необходимости обеспечить себе возможности творческой реализации. Летом 1905 года композиторы «Молодой Польши в музыке» предстали перед общественностью как самостоятельное творческое объединение — «Издательское общество молодых польских композиторов» (Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich), — созданное по совету Фительберга и избравшее своим центром Берлин, где его возглавил Альберт Шталь. Общество представляло собой издательский кооператив, в состав которого могли быть приняты новые члены, опиралось на капитал мецената князя Любомирского, бравшего уроки у Фительберга, и видело свою основную цель в свободном издании собственных сочинений и исполнении их за границей. Первый концерт содружества состоялся 6 февраля 1906 года в Варшаве и благодаря «подготовленной» прессе получил сенсационную огласку. Дебютом он был лишь для Шимановского и Шелюто.

из мелодической линии, из смелых и оригинальных модуляций» [2, с. 159]. Шимановский должен был пройти трудный путь постижения композиторского мастерства, искать новые средства музыкальной выразительности, тщательно изучая всю современную музыку. В этом процессе поисков собственного пути обращение к композиционным приемам своих кумиров было органичным процессом. Ведь по признанию Шимановского, «только тяжким и упорным трудом можно создать орудия собственного творчества, а в консерватории — можно получить не более чем простейшие навыки» [4, с. 52].

Творческий путь Шимановского начинался в период, особенно богатый различными художественными течениями — но нам хотелось бы вспомнить здесь также и о том, что он начинался именно тогда, когда Выспяньский и Пшибышевский в качестве редакторов литературного журнала Życie («Жизнь») провозглашали свои идеи нового искусства, в которых отчетливо заметны первые проявления польского экспрессионизма(7). Шимановского эти веяния не обошли стороной — он всегда воспринимал искусство эмоционально, говоря о произведениях, которые ему понравились, как о «взволновавших». Уже в юношеских произведениях проявляется наиболее характерный признак музыки Шимановского — сильная лирическая экспрессия и эмоциональная напряженность, порой доходящая до экстаза. Поэтому и интерес Шимановского к музыке Скрябина не был случайным. Он объяснялся сходством эстетических установок и художественных склонностей этих композиторов, родством интеллектуального склада личностей, стремящихся к познанию философии, литературы и живописи и воплощению в своем творчестве идеала Красоты.

Всего пять лет с этого момента отделяет молодого композитора от европейского признания — летом 1911 года, после премьеры *Второй симфонии* и *Второй сонаты* в Варшаве, возник план организации монографических концертов Шимановского, для осуществления которого с ноября 1911 года при финансовой поддержке князя Любомирского

(7) С. Пшибышевский возглавлял краковскую редакцию журнала с 1898 по 1901 год. Журнал издавался в Кракове и Львове. В 1899 он опубликовал в Życie свой манифест нового искусства Confiteor, в котором заявил: «Искусство является отражением жизни души во всех ее проявлениях, независимо от того, являются ли они хорошими или плохими, отталкивающими или прекрасными».

Фительберг и Шимановский поселяются в Вене. Концерты, в программу которых вошли эти произведения, прошли на рубеже 1911–1912 годов в Вене, Дрездене и Лейпциге, а затем в Кракове, Львове и Варшаве и были признаны крупнейшим музыкальным событием сезона. К этому времени фортепианные произведения Шимановского часто звучат в концертных программах Рубинштейна и Нейгауза. Кроме того, после блестящего венского успеха крупнейшее музыкальное издательство Universal Edition предложило Шимановскому многолетний контракт, послуживший широкому признанию его музыки. Контракт был подписан в 1912 году, когда польское «Издательское общество» распалось, и Шимановский смог действовать по своему усмотрению. В Вене Шимановский пробыл вплоть до 1914 года, на лето и осень уезжая в Тимошовку, где все его время было отдано творчеству. Работал он всегда по утрам, а время после обеда предназначалось для дружеского общения, прогулок, музицирования и чтения.

Достигнув несомненных вершин и обретя европейское признание, Шимановский продолжил поиски новых средств музыкальной выразительности в совершенно иной сфере. Период 1914–1919 годов стал переломным этапом в творчестве Шимановского. Определяющее значение в изменении сферы художественных интересов композитора имело непосредственное знакомство с новыми музыкальными культурами, увлечение внутренними проблемами развития искусства. Античная и арабская культуры стали основой для выражения композитором своего главного идеала — культа Красоты и Творчества, выраженного в них Божественного начала. Аналогичная устремлениям польских и русских художников интерпретация античности наблюдается в триптихах поэм Шимановского *«Метопы»* соч. 29, *«Мифы»* соч. 30, *«Маски»* соч. 34; в его кантатах *«Агава»* соч. 38 и *«Деметра»* соч. 37-bis, в вокальных циклах. Впечатления от непосредственного знакомства с восточным искусством проявились в изысканности и строгости форм, тончайшей орнаментике, темпераменте и внутренней сдержанности. Заметные перемены в стиле связаны с обращением к программным замыслам, а также с увлечением музыкой Дебюсси, Равеля и Стравинского, обогатившим произведения Шимановского изысканными звуковыми красками. Однако сам композитор никогда не ощущал себя импрессионистом в общепринятом смысле этого слова. В его творчестве всегда четко прослеживалась определенная конструктивность композиторского мышления; она

проявилась также в особом тяготении композитора к жанрам сонаты и симфонии. Не случайно музыкальный критик Л.Л. Сабанеев написал о Шимановском: «Это композитор, возможный вообще только на высших ступенях утончения музыкальной культуры, в нем есть та интеллектуальность, которая обращает эмоциональное царство звуков в царство звучащих идей. Быть может, поэтому неслучайно в его сонатах можно уловить черты сходства с наиболее высокодумными созданиями позднего Бетховена. В них — тот же мудрый расчет, и никогда эмоция, как бы сильна она ни была, не покоряет мысли» [цит. по: 4, с. 90].

Большое влияние на формирование творческих идеалов Шимановского в эти годы оказали его многочисленные путешествия. Так, зиму 1913–1914 года он провел в Татрах, где впервые познакомился с народным искусством этого сурового горного края — творчеством гуралей. Весной 1914 года Шимановский предпринял путешествие по северной Африке (через Италию и Сицилию), где посетил Алжир, Тунис, Константину и завершил поездку в Бискре, на границе Сахары. Путешествие принесло множество ярких музыкальных впечатлений, кроме того, его итогом стало знакомство в Лондоне со Стравинским (известно, что оба композитора отнеслись друг к другу с большим интересом). Убийство эрцгерцога Фердинанда застало Шимановского в Лондоне. Композитор успел добраться до Тимошовки последним предвоенным поездом — он не мог предположить, что надолго останется в России. Несмотря на войну, композитор вел до 1917 года образ жизни мирного времени. Зиму он, как и многие состоятельные помещики Украины, проводил в Киеве, где семья снимала дом в центре города. Более всего его огорчало вынужденное затворничество, невозможность творческих контактов с Европой. И несмотря на то что и ранее он значительную часть своей жизни проводил в Тимошовке, Шимановский был ориентирован на артистическую деятельность за границами Российской империи. Объясняется это, скорее всего, достаточно просто — обе российские столицы были переполнены музыкальными талантами и в них царили иные национальные приоритеты. Очень быстро он устает от однообразной жизни и, в отсутствие возможности вновь выехать на Сицилию, задумывается о длительной поездке в Крым. Эту идею быстро погасило предложение, поступившее 9 марта 1915 года от Рейнгольда Глиера — занять место старшего преподавателя теоретических дисциплин в Киевской консерватории, где Глиер, получив директорский пост,

намеревался собрать как можно больше заметных в музыкальном мире профессионалов. Однако, несмотря на выгодные условия долгосрочного контракта (и необходимость заработка!), несмотря на пример Генриха Нейгауза, уже преподававшего в Тифлисе, Шимановский, после мучительных размышлений, решил отказаться: «Какое-то новое, обязывающее и совершенно чуждое мне будущее, <…> прощание с тем, что мне дороже всего в жизни — со свободой, югом и пр. <…>» [цит. по: 5, с. 330]. Никакие доводы Глиера, ни доводы семьи в пользу необходимости обустройства своей профессиональной жизни не смогли убедить его. Тогда же, в начале марта, в Киеве состоялись последние композиторские концерты Скрябина (скорее всего, Шимановский побывал на них), а 5 апреля Шимановский и Коханьский уже исполнили *Фонтан Аретузы*, ставший визитной карточкой творчества композитора этих лет. На этом концерте побывал Прокофьев, заехавший в Киев по пути из Италии.

Оказавшись с 1914 года «запертым» в России, Шимановский вынужден был задуматься о более тесных контактах с русской музыкальной общественностью. Постепенно обретая мастерство и известность, он не мог игнорировать возможность получить признание и здесь. Тем более что этому способствовали определенные обстоятельства: его личная судьба оказалась более чем неоднозначной. Хозяйка соседнего поместья[8] Наталия Давыдова все более увлекалась Шимановским — и не только его музыкой. Переписка между Шимановским и Давыдовой свидетельствует о глубоких чувствах, связывавших их долгие годы до отъезда Шимановского из России; обстоятельства 1919 года (а также новые личные интересы самого композитора) разлучили их навсегда, хотя Наталия Давыдова и надеялась уехать из России вместе с Шимановским. Обретя восхищенного обожателя и мецената, а также, как бы мы теперь сказали, продюсера в ее лице, Шимановский получил возможность общения не только с российскими музыкантами (с которыми и сам он в силу родства с Блуменфельдами, Таубе и Нейгаузами имел определенные контакты),

(8) Поместье Каменка, принадлежавшая потомкам поэта Дениса Давыдова, где бывали в свое время Пушкин и Чайковский, находилось по соседству с фамильной усадьбой Корвин-Шимановских. Муж Наталии Давыдовой — Дмитрий Львович Давыдов (его отец — Лев Васильевич Давыдов — был женат на сестре П.И. Чайковского Александре) был не только богат, но и разносторонне образован, интересовался искусством. В Тимошовке семьи, владеющие поместьями в округе, встречались наиболее часто, украшая свой досуг беседами об искусстве и прослушиванием музыки.

но и с кругом радикально мыслящих российских литераторов и художников. Художники круга Ларионовой и Гончарова, из группы «Бубновый валет», Розанова, Экстер, Малевич, — все они бывали в салонах Давыдовых. В салоне Наталии Давыдовой в Москве композитор подружился с Александрой Экстер (в письмах он называет ее Асей), с увлечением знакомился со всем, что писали Ахматова и Маяковский (их творчество он особенно выделял среди прочего), интересовался идеями Малевича, провозгласившего концепцию супрематизма в живописи и ставшего организатором и сценографом «первых в мире представлений футуристического театра». Шимановский всегда интересовался авангардной русской поэзией, в том числе экспериментами поэтов-футуристов, стремившихся к созданию парадоксального языка, однако ни идеи Маринетти, ни российская «версия» футуризма ни нашли у него живого интереса. Более всего в современном российском искусстве его привлекали театральные идеи Александра Таирова (1885–1950). В них он находил то адекватное своему времени воплощение идей культурного синкретизма, которое было созвучно волновавшим его темам. Именно в интерпретации пьесы Иннокентия Анненского «Тамира (вакхическая драма)» Таировым, сценическое оформление которой создала Александра Экстер, он увидел тот сценический образ, отзвук которого различим в его зрелых сценических сочинениях, написанных в Польше — опере *«Король Рогер»* и балете *«Харнаси»*.

Как уточняет Тереса Хылиньска, в 1915 году Москва, куда эмигрировали многие польские деятели культуры, стала центром художественно-литературной жизни благодаря открытию Дома Польского с библиотекой и читальным залом, Театра Польского, а также созданию Польского комитета помощи жертвам войны. В Киев также приехало много переселенцев (15 000!), и кузина Шимановского Галя Пшишиховска-Глембоцка организовала Польское музыкальное общество для пропаганды польской музыки. Интересен киевский эпизод первой встречи Шимановского и Рахманинова, о котором упоминает сын известного книгоиздателя Владислава Идзиковского, пригласившего (с его слов, вероятно, в начале 1916 года) к себе в гости (в дом № 33 на Крещатике) Рахманинова, Глиера, Шимановского, Турчиньского и других: «Шимановскому было 34 года… между ним и Рахманиновым после речи Шимановского о Шопене возникла острая полемика, а отец всячески старался погасить ее…» [5, s. 371]. Со слов Нейгауза также известно, что в доме

фон Мекк (бывших крестными Давыдовых) Шимановский показывал свои сочинения Рахманинову и Метнеру [5, s. 372]. Некоторые реплики из писем самого композитора свидетельствуют о многочисленных встречах с музыкантами в доме Зилоти [6].

В начале 1916 года Наталия Давыдова стала настаивать на том, чтобы во время поездок в Москву и Петроград были установлены контакты с выдающимися русскими музыкантами. Эти планы, несмотря на неохоту Шимановского, были успешно и быстро осуществлены. Асафьев, Мясковский, Прокофьев, Зилоти, Кусевицкий, Римский-Корсаков — вот далеко неполный перечень музыкантов, давших произведениям Шимановского высочайшую оценку. В 1917 году планировалось издание произведений Шимановского фирмой Б.П. Юргенсона, исполнения *Третьей симфонии* и *Первого скрипичного концерта* под управлением А.И. Зилоти и С.А. Кусевицкого — революция перечеркнула многие радужные перспективы. Однако концерты, состоявшиеся ранее, вызвали искренние отклики маститых критиков, например, Л.Л. Сабанеев, характеризуя фортепианные произведения этих лет, пишет, что Шимановский — «превосходный фортепианный стилист, безусловно владеющий секретами фортепианной звучности, он любит прибегать к чисто декоративным методам звучания, к шумовой оркестровке на фортепиано» [4, с. 90]. В рецензии по поводу исполнения Александром Дубянским *Второй сонаты* и *«Масок»* (12 октября 1916 года) Асафьев отмечает, что у Шимановского «центр тяжести лежит в импрессионистской сложности и разнообразии фортепианных красок. Последнее условие, при большой полифоничности его музыки, требует от пианиста громадных чисто технических ресурсов…» [1, с. 7]. Любопытно, что второе отделение концерта было посвящено Скрябину, и в письме Дубянскому после концерта Шимановский написал по этому поводу следующее: «Я сам часто задавался вопросом — действительно ли Скрябин оказал на меня какое-то влияние? „Ранний“ Скрябин на мои первые сочинения, может, только *Прелюдии*, несомненно да. На более поздние сочинения, как мне кажется, скорее нет. Помимо того, что я очень люблю многие его опусы (особенно из последних), в целом очень мало им вдохновлялся, даже если бы это и было возможно» [5, s. 397].

Революция принесла крушение налаженного быта и творческих планов, — в начале 1917 года были отменены премьеры в Москве и Петрограде, в конце года была разграблена и сожжена родная Тимошовка.

Ослабленный тяжелой болезнью в первые месяцы 1917 года и ошеломленный политическими событиями, началом погромов, Шимановский провел свое последнее лето в Тимошовке, сочиняя *Третью сонату*, *Первый струнный квартет* и *две кантаты*. Летом этого года в Тимошовке состоялся своего рода съезд местных жителей — владельцев соседних усадеб. Воспоминания о нем — а точнее, о неповторимом облике усадьбы Шимановских — сохранились благодаря Владиславу Буркату: «Просторная тимошовская усадьба приняла несколько десятков гостей <…> и когда старшие думали, как противостоять надвигающейся с каждым днем агрессии, я думал о том, как бы мне осмотреть Тимошовку, приблизиться к Шимановскому, по отношению к которому чувствовал уже тогда восторг и уважение. В большой, несколько запутанной тимошовской усадьбе было что исследовать. С холма открывалась дальняя перспектива на несколько километров. Весь дом утопал в цветах, а за ним скрывался ухоженный старинный сад. Тут было полно разных строений — размещение 12 и более человек было делом обычным. Центром дома был большой салон в 5 окон, походящий на концертный зал. Тут происходили церемонии наших собраний, и тут также, вечером, мне удалось услышать игру Кароля Шимановского. <…> Настроение было совершенно особенное, поскольку в округе уже утверждался большевизм. <…> С утра, когда я оглядывал сад в лучах июльского солнца, Кароль уже работал. Далеко, среди деревьев, невидимая для глаз посторонних, скрывалась его „композиторня“, в которой, если позволяла погода, он проводил по меньшей мере пять или шесть часов…» [5, s. 431–432].

Виктор Голдфельд, выпускник Петербургской консерватории, оказавшийся в то время в Елизаветграде, так вспоминает свои встречи с Шимановским: «В городе рос бандитизм. Население организовало дружины дежурных, охранявшие порядок. Мне и Каролю Шимановскому неоднократно приходилось с карабином в руках патрулировать ночами неспокойные улицы тревожно спящего города. Выглядели мы очень комично: неоперившийся паренек и хромой интеллигент. В случае нападения мы стали бы скорее жертвами, чем охранниками — ни один из нас не умел стрелять. Эти бессонные ночи мы проводили в бесконечных разговорах об искусстве, которые я запомнил на всю жизнь» [5, s. 461]. Очень скоро эти дежурства переросли в репетиции, а в конце было решено дать концерт, на котором Шимановский аккомпанировал

Гольдфельду[9]. Интересно, как последний характеризует пианистическую манеру Шимановского (аналогичное описание известно также и в воспоминаниях Нейгауза): «Он не имел совершенной пианистической техники, но умел так искусно скрывать свои недостатки и интерпретировать музыку так глубоко, что его игра производила на слушателей действительно огромное впечатление. <…> Мы много играли Брамса, Франка, Бетховена, Шимановского…» [5, s. 461].

Следующий 1918 год был не менее трудным. 9 февраля в Бресте-Литовском Советская Россия и Германия подписали мирный договор[10]. Для польского землячества на Украине это принесло облегчение — советские войска оставили Киев, и многие смогли вернуться в Польшу. Семья Шимановских в это время жила в своем елизаветградском доме и, в отличие от семьи Нейгаузов[11], задумывалась о переезде — но для того чтобы вернуться в Польшу, нужно было не только наладить там быт, — для этого нужно было прежде продать дом! В июне 1918 года Шимановскому удалось вновь связаться с директором издательства Universal Edition Эмилем Херцки, который предложил Шимановскому переехать в Вену. Венская перспектива была более привлекательной, чем преподавание в Варшавской консерватории, и композитор принялся редактировать и готовить к печати произведения, написанные во время войны. Однако благоприятное время для продажи дома было упущено во время продолжительного отдыха в Одессе: недвижимость начала стремительно обесцениваться. Неопределенное положение семьи, которая должна была остаться в Елизаветграде, вынудило Шимановского отказаться от предложения Херцки. 1 ноября 1918 года закончилась эпоха австро-венгерской монархии, а вместе с ней, десятью днями позднее, закончилась и война. Власть на Украине захватил атаман Семен Петлюра, и композитор проклинал себя за наивность и упущенное

(9) Первый концерт состоялся 30.12.1917 (12.01.1918 по н.ст.), в нем также участвовала Таля Нейгауз.

(10) Брестский мир стал первым мирным договором, подписанным в ходе Первой мировой войны. Он означал суверенитет Украинской народной республики. Однако в апреле 1918 года немцы разогнали правительство Центральной Рады и установили консервативный режим гетмана Павла Скоропадского.

(11) Весной 1918 года Генрих Нейгауз перебрался из Тифлиса в Киев и начал преподавать в консерватории.

время — до этого очередного переворота семья Шимановских, несмотря ни на что, надеялась на сохранение хотя бы малой части своего быта.

Когда в Елизаветграде окончательно установилась советская власть, Шимановский начал работать в музыкальной секции в отделе популяризации культуры (МУЗО), выступая вместе с Генрихом Нейгаузом на концертах-митингах с исполнением классики и некоторых своих сочинений. Непосредственного отклика на политические события в творчестве Шимановского нет, лишь трагизм отдельных страниц вызывает аналогии с творчеством этих лет Рахманинова и Скрябина. Его отношение к происходящему выразилось в другой стороне его творчества — литературно-публицистических статьях и философском романе «Эфеб», о котором он часто упоминал в своей переписке [6]. Наиболее явно и публично свое отношение к событиям тех лет Шимановский выразил в двух опубликованных под его инициалом «SZ» заметках, фрагментах некоторых рукописей. Нам хотелось бы привести лишь некоторые наиболее существенные его высказывания, опубликованные Тересой Хылиньской, учитывая, что они транслируют одновременно и мысли Николая Бердяева о роли интеллигенции в Октябрьской революции, и современные ему негативные взгляды поляков на сущность «русской души». В рукописи, начинающейся словами «Темы для книги „Сны о свободе“» от 16 октября 1919 года, по мнению Хылиньской, являющейся неким проектом продолжения романа «Эфеб», Шимановский выражает удивление «непонятным ему психологическим феноменом приятия мыслящими русскими революции, которая — уничтожая моральные основы общественного уклада — уничтожила фундамент культуры». Он пишет: «…мне казалось, что я хорошо знал своих русских друзей… и встретил в России неслыханное количество симпатичных людей. Однако в итоге они всегда приводят к какому-то арифметическому пробелу, неожиданному повороту, против которого человек из Европы совершенно бессилен! <…> Я читал, что на собрании артистов в Александринском театре в Петербурге под предводительством Шаляпина (!) призывали к борьбе до последней капли крови за рабоче-крестьянское правительство! (Тот же Шаляпин 10 лет ранее пел *„Боже царя храни“*.) Excusez du peu! Означает это не меньше и не больше как добровольное падение до уровня криминального преступления. <…> Сейчас вообще сомнений нет! Русский большевизм является pure sang преступлением. И только кретин может этого не знать, или прикидываться, что не знает!» [5, s. 542–543].

В сентябре 1919 года по инициативе Дома Польского состоялся «концерт-бал», в котором приняли участие Нейгауз и Шимановский. Только тогда, в первый раз, композитор публично выразил отношение к революции в двух статьях, опубликованных в елизаветградской литературно-политической газете «Война и Мир» 4 (18) и 6 (20) октября 1919 года: «История и миф» и «Что не умирает. К русской интеллигенции» (его несомненное авторство подтвердил Сергей Пузенкин, однако, по мнению Хылиньской, оно очевидно благодаря типичной риторике и стилистике и сходству с более поздним докладом «Миф Фридерика Шопена о польской душе»). В первой Шимановский рассуждает об основополагающей роли мифа в жизни нации, которая превращает историю в миф, его резюме таково: «И не верьте врунам и лицемерам, которые хотят показать нам красоту революции! Революция — это, быть может, необходимая, но тем не менее ужасная, кошмарная, часто смертельная болезнь нации, и только преодолев ее, сбросив с себя ее кровавое пятно, нация может начать строить свое светлое будущее». Вторая статья посвящена осмыслению того факта, что «интеллигенция — это мозг нации, в котором объединяются… идейные течения времени и возвращаются в глубину народных масс как готовые лозунги…», ее призывы к либерализму и интернационализму в результате уничтожили все исторические ценности нации, и «ослепленная от удивления интеллигенция молчаливо смотрела на это адское зрелище». Статья заканчивается своего рода апострофом: «Пусть эти кошмарные годы служат как вечный незабываемый урок русскому интеллигенту, думающему, что после прочтения нескольких дешевых агитационных брошюр он освободился от своей совести… проблем религии и национальных чувств человека» [5, с. 548].

Проецируя события жизни Шимановского на его творчество этого периода, хотелось бы подчеркнуть, что многие произведения Шимановского, написанные во время Первой мировой войны в России, можно характеризовать как проявления экспрессионизма в музыке. В польской научной литературе об этом впервые написал известный музыковед Тадеуш Зелиньский [7]. В них очевидны присущие экспрессионизму способы выражения, такие как метафоры «абсолютных стихотворений» или диалектика «цветовых контрастов» (противопоставления контрастных, непропорциональных по структуре звуковых образов), запутанный лабиринт линий (насыщенность полифонической фактуры), смещение перспективы (деформация музыкальных структур), монтаж образов

(новый принцип построения формы в соответствии с развитием музыкального сюжета), абстрактность тематизма. Среди сочинений композитора в контексте экспрессионизма прежде всего можно рассматривать такие сочинения 1916–1917 годов, как *Третья симфония, «Маски», Третья соната*. Последняя высочайшим уровнем композиторской техники и сложностью своей концепции подвела итог всего предшествующего творчества Шимановского. Ее художественно-эмоциональное содержание оказалось глубоко родственным мироощущению русского искусства этого времени, проявившемуся в сонатах Скрябина, Рахманинова, Мясковского и Прокофьева. *Соната* посвящена знаменитому русскому пианисту и дирижеру Александру Зилоти, готовившему премьеру *Третьей симфонии* Шимановского в Петрограде, несостоявшуюся вследствие февральских революционных событий. Летом 1918 года *Третью сонату* впервые исполнил в Киеве Генрих Нейгауз. Сложность языка этого произведения привела композитора к мысли о необходимости поиска нового пути для своего творчества. В *Третьей сонате* наиболее ярко выявилась лирико-психологическая направленность творчества Шимановского, идущая от его ранних сочинений. Художественная концепция произведения перекликается с *Трагической сонатой до минор*, ор. 39 Метнера (1920), воплотившей тему противоборства полярных начал; с трагедийной *Второй сонатой фа-диез минор*, ор. 13 Мясковского (1912, 1948), в которой нашла убедительное выражение характерная для символизма антитеза жизни и смерти; а также со *Второй сонатой си-бемоль минор*, ор. 36 Рахманинова (1913) [3, с. 47–57].

Лишь в конце 1919 года Шимановский смог покинуть Елизаветград: перед ним открылась возможность вернуться в Польшу. Окольной дорогой через Румынию он добрался до Варшавы, его остававшаяся в Елизаветграде семья — мать, старшая сестра и Зофья с мужем — прибыла туда позднее. Радость по поводу возвращения в Польшу была недолгой, — здесь его никто не ждал, и никто не интересовался его творчеством, получившим к тому времени европейское признание. Однако он активно вторгается в варшавскую музыкальную жизнь и налаживает прежние контакты, понимая, что одним из путей развития его творчества, тем не менее, остается расширение зарубежной деятельности. Именно благодаря этому пути его творчество послужило блестящей пропаганде современной польской музыки в мире и было признано в самой Польше.

Список литературы:

1 *Асафьев Б.В.* Петроградские театры и концерты. Хроника // Музыкальный современник, 1916. № 4. С. 7.
2 *Рубинштейн А.* Дни моей молодости // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 109–166.
3 *Собакина О.В.* Польская фортепианная музыка XX века: научное издание. М.: ГИИ, 2012. 367 с.
4 Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / Ред. и сост. И. Никольская и Ю. Крейнина. М.: Сов. композитор, 1984. 296 с.
5 *Chylińska T.* Karol Szymanowski i jego epoka. T. I. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 330 s.
6 *Szymanowski K.* Korespondencja / Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora / T. 1. 1903–1919 / Zebrała i opracowała Teresa Chylińska. Kraków: PWM, 1982. 692 s.
7 *Zieliński T. A.* Szymanowski: Liryka i ekstaza. Kraków: PWM, 1997. 368 s.

References:

1 Asaf'ev B.V. Petrogradskie teatry i koncerty. Hronika [Theatres and concerts of Petrograd. Chronicle]. *Muzykal'nyj sovremennik*, 1916, no. 4, p. 7.
2 Rubinshtejn A. Dni moej molodosti [The days of my youth]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran* [Performing art of foreign countries]. Moscow, Muzyka Publ., 1981. Issue 9, pp. 109–166.
3 Sobakina O.V. *Pol'skaya fortepiannaya muzyka XX veka: nauchnoe izdanie* [Polish piano music of the twentieth century: a scientific publication]. Moscow, GII Publ., 2012. 367 p.
4 *Karol' Shimanovskij. Vospominaniya, stat'i, publikacii* [Memories, articles, publications] / Eds. I. Nikol'skaya and Yu. Krejnina. Moscow, Sov. Kompozitor Publ., 1984. 296p.
5 Chylińska T. *Karol Szymanowski i jego epoka* [Karol Szymanowski and his epochъ. Vol. I. Kraków, Musica Iagellonica Publ., 2008. 330 s.
6 Szymanowski K. *Korespondencja* / Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora / Vol. 1. 1903–1919 / Zebrała i opracowała Teresa Chylińska. Kraków, PWM, 1982. 692 s.
7 Zieliński T. A. *Szymanowski: Liryka i ekstaza*. Kraków, PWM, 1997. 368 s.

УДК 78.07
ББК 85.313

Цветковская Татьяна Анатольевна
Музыкальный журналист, руководитель специальных проектов радио «Орфей», Москва
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru
Ключевые слова: Кристофер Смолл, musicking, слушатель, аудитория академического музыкального искусства, паттерн, метафора, Грегори Бейтсон, Франц Йохен Херферт.

Цветковская Татьяна Анатольевна

Musicking: смыслы исполнения и слушания

В статье рассматриваются перспективы формирования нового взгляда на аудиторию академического музыкального искусства. Отправной точкой исследования послужила концепция Кристофера Смолла, где предложенный им термин — musicking — объясняет главное: музыка — это не предмет, а деятельность, характерной особенностью которой является многомерная система межличностных связей. Участниками коммуникационного процесса выступают все, кто имеет прямое или косвенное отношение к музыкальному событию на разных этапах его подготовки и проведения. Разрозненные действия акторов складываются в целостную картину в момент исполнения, которое Смолл трактует как встречу единомышленников. Ее звуковая проекция содержится в музыкальном произведении классической традиции в виде метафоры идеальной общественной модели.
Понимание сущности музыкального искусства как системы социального взаимодействия позволяет пересмотреть статус современного слушателя. В межгрупповой дифференциации на смену иерархии приходит принцип интеграции. Участники музыкального процесса выступают как партнеры, от слаженности действий которых зависит конечный творческий результат. Поскольку главным показателем уровня развития музыкальной жизни становится коммуникативная активность, на первый план выходят вопросы совершенствования контактов между представителями музыкального сообщества. Речь идет об укреплении внутрипрофессиональных связей, работе с публикой, а также об ответном влиянии со стороны слушателей и самосовершенствовании профильной аудитории.

Tsvetkovskaya Tatiana A.
Music journalist, Head of Special Projects Department, Orpheus Radio, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru
Keywords: Christopher Small, musicking, listener, audiences for classical music, pattern, metaphor, Gregory Bateson, Franz Jochen Herfert.

Tsvetkovskaya Tatiana A.

Musicking: The Meanings of Performing and Listening

The article discusses the prospects for a new view of the academic musical art audience. The starting point for the study was Christopher Small's theory, where the proposed term "musicking" captures the essence of the concept. Music is not a subject, but an activity which is characterized by a multi-dimensional system of interpersonal relations. Participants in the communication process are all those who are related to the musical event at different stages of its preparation and implementation. The isolated actions of the actors offer a coherent picture at the moment of performance, which Christopher Small interprets as a meeting of associates. Its sound projection is contained in a traditional musical work as a metaphor for an ideal social model.
Understanding of the essence of musical art as a system of social interaction allows us to reconsider the status of the modern listener. In intergroup differentiation, the hierarchy is replaced by the principle of integration. The participants of the musical process act as partners, the final result depends on the coherence of their actions. Since the main indicator of the level of musical life is the communicative activity, the issues of improving contacts between representatives of the musical community have come to the fore. This is about strengthening inter-professional linkages, working with the public, as well as feedback from listeners and self-improvement of the target audience.

Введение

На исходе XX века, в 1998 году в американском издательстве Wesleyan University Press вышла книга с интригующим заглавием «Musicking: смыслы исполнения и слушания» (Musicking: The Meanings of Performing and Listening). Ни жанр ее, впоследствии определенный исследователями как «длинное эссе в духе эмпирического трактата» [8, с. 65], ни язык повествования, далекий от стилистики строгих изысканий, ни имя автора, чья известность в академических кругах была достаточно локальной, не предвещали широкого резонанса. Однако концепция Кристофера Смолла (1927–2011) буквально взорвала интеллектуальное сообщество, дав толчок новому направлению в развитии музыковедческой мысли, а придуманный им неологизм закрепился в общенаучном тезаурусе.

Идея Смолла состоит в том, что музыка не вещь, но деятельность. Бессмысленно задаваться вопросом, что есть музыка, ведь слово «музыка» не отражает смысл явления [17, p. 2]. Логичнее использовать герундий «musicking», производный от якобы встречающегося в отдельных толстых словарях глагола «to music» [17, p. 9]. Еще до выхода в свет книги «Musicking: смыслы исполнения и слушания» (Musicking: the Meanings of Performing and Listening) Смолл признавался, что сам выдумал нужный ему глагол, и просил не приписывать этот смелый шаг «извращенности, эксцентричности или желанию показаться умным» [16, p. 50]. Что касается смысловой нагрузки, автор призывал четко разграничивать значения глаголов «*to perform», «to make music»* и «*to music»,* который, согласно Смоллу, указывает на участие в музыкальном представлении *в любом качестве* — в роли композитора, исполнителя, слушателя, концертного менеджера, директора оркестра, критика, рабочего сцены, ведь musicking — то, что люди делают вместе [18, p. 88].

Прочно ассоциируясь с именем Смолла, термин musicking обрел самостоятельную жизнь. Справедливости ради, отметим, что некоторые ученые выразили ему недоверие. Профессор Мичиганского университета в Дирборне Ричард Ришар посчитал позицию Смолла провокационной, его доводы малоубедительными, а взгляды поверхностными [15, p. 161]. Австрийский музыковед, профессор Лейпцигского университета Вольфганг Фурман заметил, что концепцию «Musicking: смыслы исполнения и слушания» можно принять за очередную версию теории действий, грубо сопоставимую с «Мирами искусства» Говарда Беккера. [8, p. 63]. Однако как станет ясно в дальнейшем, понимание музыки не сводится у Смолла к идее коллективной активности.

Что касается обоснования термина musicking, Смолла легко заподозрить в логической ошибке petitio principii (предвосхищение основания), когда утверждение выводится из самого себя. Найти в европейских языках достойный эквивалент ему тоже не получается. Профессор Шеффилдского университета Стефани Питтс, опираясь на концепцию musicking, старательно, как нам видится из ее текста, избегает употребления термина, что особенно бросается в глаза там, где Питтс излагает идеи Смолла [14, p. 1]. Подобным образом Клэр Д. Николлс (Университет Монаша, Мельбурн), ссылаясь на труды Смолла, использует логику его исследования, одновременно игнорируя выводы [13]. По-видимому, такой подход связан с желанием подчеркнуть оригинальность теоретического обоснования «педагогики слушания», однако отказ от использования в этом контексте идеи musicking в конечном счете сужает взгляд на проблему. Именно поэтому Энтони Гриттен (Королевская академия музыки, Лондон) активно внедряет неологизм, угадывая за его тривиальной истинностью подлинную глубину [9, p. 205], а признанный специалист в области этномузыкологии Мишель Кислюк (Университет Вирджинии) восхищается притягательной магией musicking [11, p. 87].

Под сомнение ставится и первенство Смолла в изобретении термина [8, p. 65]. В творчестве Дэвида Эллиотта встречается похожее слово — musicing. Однако сходство мнимое. «Music-ing» — производное от «music making» — используется Эллиотом как собирательное понятие, объединяющее пять форм музыкального творчества: исполнение, импровизацию, сочинение, аранжировку и дирижирование [7, p. 40]. Сопоставление слов-омофонов позволяет выявить принципиальное отличие концепции Смолла — *целостный подход в изучении музыкальных процессов*.

Главная ошибка, с которой приходится сталкиваться при анализе толкования термина musicking — *желание очертить границы музыкальной деятельности*. Большинство последователей Смолла подчеркивают импровизационную природу musicking [4, p. 159],

что верно в случае, если речь идет о бесконечной вариативности результата [11, p. 88], синтезе эмоционального и рационального [10, p. 8], но не может быть понято как развенчивание академической культуры [15, p. 164]. Напротив, комплексное изучение различных музыкальных стилей помогает переформатировать исследовательский подход, переключившись с «вселенского и вневременного» на «здесь и сейчас» [12, p. 25]. То же самое можно сказать о видах музыкальной деятельности, которые существуют не абстрактно-разрозненно [10, p. 5], но в неразрывном единстве слышимого и неслышимого [5, p. 177], реального и ирреального [6, p. 3].

Несмотря на острую полемику, развернувшуюся вокруг утверждений Смолла, его работа «Musicking: смыслы исполнения и слушания» заняла почетное место в современном музыкознании. Причина, по которой Роберт Уолсер, профессор Кейсовского университета (США) посчитал Кристофера Смолла самым глубоким и оригинальным музыкальным мыслителем XX века [18, p. VII], кроется в широких возможностях использования его универсальной концепции. Сегодня классическое искусствоведение активно обогащается новыми подходами. Всплеск интереса к партиципаторному искусству, массовизации всех форм творческой деятельности, медиатизации художественных практик требует новых инструментов анализа встречных публичных творческих процессов [2, p. 29]. Musicking, словно нить Ариадны, служит надежным ориентиром в музыкально-философских изысканиях [10], историко-теоретических [12] и социально-педагогических трудах [5], [6], позволяет объяснить морфологию музыкального искусства, обобщить итоги и обозначить перспективы развития творческого взаимодействия. Главная же цель состоит в том, чтобы понять, какое значение музыка имеет в жизни *каждого* человека [17, p. 13].

Основные положения концепции

Смолл настаивал, что для объяснения общечеловеческого значения музыки не нужны сложные интеллектуальные конструкции. По его словам, если бы Иммануил Кант отважился выйти из своего «затхлого» кабинета и пройти вниз по улице до ближайшей таверны, он был бы вынужден признать, что идея музыки как объекта для созерцания,

бескорыстного или нет, имеет мало общего с музыкой в том виде, как она фактически практикуется человечеством. В реальном мире — в концертных залах и пригородных гостиницах, в ванных комнатах и на политических митингах, в супермаркетах и церквях, в магазинах грампластинок и храмах, на полях и в ночных клубах, дискотеках и дворцах, стадионах и лифтах, именно исполнение (performance) является ядром музыки [18, p. 155]. Автор адресует свои рассуждения не высокообразованному культурному сообществу, но обычным людям, поскольку *каждый имеет свое представление о роли musicking*, на основе которого должна быть проверена объективность воззрений Смолла. Для него не столь важно убедить читателя в собственной правоте. Главное — заставить задуматься над тем, как и почему участие в музыкальном акте столь сложным образом влияет на наше существование [17, p. 13]. И здесь Смолл разделяет позицию выдающегося антрополога Грегори Бейтсона (1904–1980), на труды которого часто ссылается: «Наука исследует; она не доказывает» [1, p. 29].

Доступная пониманию широкого читателя концепция потребовала серьезных обоснований. Чтобы не затуманивать ход популярного изложения, Смолл сгруппировал научные доводы в трех интерлюдиях, которые вместе с прелюдией и постлюдией придали тексту форму, близкую музыкальной. В «Прелюдии» Смолл объяснил необходимость подобных отступлений, которые читатель может, по желанию, пропускать [17, p. 18]. Однако интерлюдии не только дают возможность проследить истоки musicking, а также сориентироваться в используемых терминах (ритуал, паттерн, метафора), но раздвигают горизонты исследования.

Понимание музыки как musicking ломает иерархическую модель, верхнюю ступень которой занимает композитор. Смолл не только отказывается от изучения музыкальных сочинений вкупе с обстоятельствами их создания, оставляя это малополезное занятие музыковедам. Он оспаривает неприкосновенность авторской партитуры и покушается на ценностные критерии. Он заявляет, что нет противоречия в утверждении, что слабое музыкальное произведение может быть прекрасно исполнено (к примеру, песня «Дом, милый дом» Генри Роули Бишопа в интерпретации Аделины Патти становится, по его мнению, подлинным шедевром). Более того, важно не качество самого музыкального материала или техническое

совершенство исполнительской подачи, но наше *стремление добиться лучшего результата* [17, p. 6–7].

Ключевое значение приобретает слово «участие». Части, понимаемые как взаимодополняющие формы музыкальной деятельности, не могут вступать в конкуренцию и тем более в конфронтацию. У каждой свои функции, направленные к общей цели — музыкальному событию. Отношения между частями целого рождают *паттерны*. Смолл идет по пути, обозначенному Бейтсоном в его культовых книгах «Шаги в направлении экологии разума», «Разум и природа. Необходимое единство», «Ангелы страшатся: к эпистемологии священного», используя предложенный ученым логический принцип организации живого для понимания законов устройства музыкального мира. Смолл рассуждает о связующем паттерне (метапаттерне), который складывается из паттернов первого, второго, третьего порядка, объединяющих, сопоставляющих и описывающих разные типы отношений. Например, классическое музыкальное произведение это паттерн звуков, который всегда исполняется в одних и тех же сочетаниях, как одновременных, так и последовательных, которые наделяются метафорическим смыслом через действие семиологии звуковых отношений. Возникает связь между исполнителями, с одной стороны, и связь звуковых отношений, с другой. Это паттерн второго порядка. Когда мы объединяем эти связи, возникает паттерн третьего порядка — связь между отношениями элементов физической среды, с одной стороны, и отношениями исполнителей и слушателей, с другой; связь между тем, как исполнители относятся к слушателям, и связь между исполнителями и звуковыми отношениями, которые они создают, и т.д. [17, p. 199]. Каждый виток раскручивающейся спирали расширяет понимание той реальности, которую мы создаем и которая формируется окружающим обществом. Через участие в musicking мы считываем метафору связующего паттерна, и чувственный опыт проецируется на более абстрактные внутренние переживания. Кульминационным моментом становится музыкальное представление, когда все участники могут «примерить, оценить и пережить» идеальные отношения, не обязательно связывая себя с ними на время большее, нежели длительность исполнения [17, p. 183].

Сами отношения внутри музыкального события облечены в ритуальную форму. Только ритуал способен через язык жестовой

коммуникации «утверждать, исследовать и прославлять» идеальные отношения, объединяя трансляцию опыта и самообучение в акте социальной солидарности [17, p. 95]. Невербальная коммуникация лучше подходит для артикуляции отношений, которые не поддаются конкретизации. Именно поэтому нужно в совершенстве владеть музыкальным языком. У многих, по мнению Смолла, врожденная предрасположенность к musicking атрофирована, ведь «органы, борющиеся против музыкальности обычных людей, многочисленны и разнообразны» [17, p. 210].

Смолл не критикует современную систему музыкального образования. Он лишь вскользь упоминает известный стереотип: «Настоящие музыкальные способности столь же редки, как алмазы, и так же трудно культивируются, как орхидеи» [17, p. 210]. Но автору не до смеха, ведь речь идет о массовой «демузыкализации» человечества (термин Смолла). *Он приходит к выводу, что нас сознательно лишили творческого дара*, и сегодняшняя концертная жизнь, в которой «талантливые немногие» имеют право исполнять музыку для «бездарного большинства», основана на лжи [17, p. 8].

Кажется, Смолл здесь противоречит сам себе, ведь musicking не требует музыкального образования. Однако формальное участие, хотя и влияет на конечный результат, не позволяет в полной мере ощутить магию музыкального события. Кроме того, нельзя забывать о паттернах отношений, которые напрямую зависят от взаимопонимания и, как уже было сказано выше, стремления *общими усилиями добиться максимально возможного результата.*

Вопросы обоснования модели гармоничных отношений на основе рецепции идей Кристофера Смолла

Музыкальный мир — материя тонкая и подвижная, и потому Смолл не делит участников musicking на устойчивые группы. Проблемы композиторского творчества он выносит за скобки, так как считает, что персоне композитора и так уделяется слишком много внимания. По большей части, он рассуждает об отношениях исполнителей и слушателей, которые далеко не идеальны. Смолл намеренно сгущает

краски, чтобы подчеркнуть важность темы. Согласно его концепции, поскольку сочинение является звуковой проекцией метафорических паттернов человеческих отношений, любые противоречия разрушают логику музыкального содержания.

По его оценке, исполнители не хотят, чтобы их мир был слишком приближен к миру слушателей, и ревностно охраняют свою частную жизнь [17, p. 73]. Слушатели, похоже, тоже не стремятся изменить существующий порядок вещей и не ищут новых впечатлений, которые могли бы расширить их представления о сущности мира. Им достаточно получить очередное подтверждение знакомой модели отношений [17, p. 216].

Однако в процессе анализа музыкальной деятельности выясняется, что роли исполнителей и слушателей часто пересекаются. Так, Смолл утверждает, что исполнители являются самыми активными слушателями, поскольку они переживают музыку через собственные телесные ощущения, а кроме того, достаточно часто оказываются единственными слушателями, например во время репетиций [18, p. 184]. Что касается слушателей, если у них нет другой альтернативы, кроме как слушать, это умаляет их человеческое достоинство. Лишь напряженная вдумчивая внутренняя работа со стороны воспринимающего способна преобразовать сырой стимул в подлинный смысл [17, p. 213, с. 219].

Как показывает практика, степень вовлеченности публики коррелирует с репутационными характеристиками организации, такими как престиж концертного зала, имидж исполнительского коллектива, статус оперного театра, узнаваемость фестивального бренда. Показателем сложившихся отношений становится формирование когорты постоянных слушателей. Во время одной из командировок в Санкт-Петербург осенью 2003 года мне довелось пообщаться с одной из преданных поклонниц Мариинского театра. К моменту «очного» знакомства с оперой Вагнера «Парсифаль» она детально изучила либретто, подробно знала биографию композитора, прочла все статьи и письма Вагнера и могла ответить на любой вопрос относительно истории создания оперы. К сожалению, мои знания об опере «Парсифаль» были куда скромнее, и лишь вовремя признавшись в том, что мое посещение Мариинского театра связано с работой на радио «Орфей», я смогла спасти положение.

Иногда сами слушатели целенаправленно работают не только над укреплением отношений с музыкальным сочинением, но с другими слушателями и даже с исполнителями. Главный врач Центра медицинской косметологии Оксана Волкова (Санкт-Петербург) — большая поклонница оперного искусства, настоящий знаток, меломан и меценат. Она пристально следит за всеми мировыми оперными событиями, регулярно бывает в Мариинском театре, приобщает к этому увлечению клиентов и сотрудников своего центра, издает корпоративный журнал, в котором публикуются посвященные музыкальной теме статьи, и является учредителем Благотворительного фонда содействия деятельности в сфере культуры и искусства, который поддерживает молодых исполнителей.

Возвращаясь к идеям Кристофера Смолла, *необходимо затронуть проблемы еще одной группы отношений — профессионалов и любителей.* Тотальная профессионализация музыкального искусства, по мнению автора концепции, разрушила естественный баланс между участниками musicking, которые до определенного момента действовали заодно, во имя общей цели. В результате произошедшего в музыкальных рядах «раскола» возник ряд проблем. Профессиональное сообщество дистанцировалось от меломанов, исключив их из волшебного мира музыкантов, чью обособленность так ярко символизирует разделение концертного зала на две части. Им суждено быть не более чем потребителями создаваемой для них музыки. Они платят за товар — музыку, но лишены права голоса на стадии заказа на производство этого товара. У них один выбор: покупать или не покупать.

Смолл констатирует захват власти профессионалами [17, p. 71]. Однако осмелимся утверждать, что любительское начало, понимаемое как свобода от стереотипов, сегодня ценится куда выше профессионального лоска. Все чаще блестящую музыкальную карьеру делают композиторы и исполнители, чей путь в профессию складывается необычно. История успеха лауреата XV Международного конкурса им. Чайковского, французского пианиста Люки Дебарга доказала преимущества естественного и неспешного творческого развития, когда в основе всего лежит искренняя любовь к музыкальному искусству, а профессиональное мастерство является не самоцелью, а инструментом самовыражения. Характерно, что Дебарг пробует себя и на композиторском поприще.

Другой показательный пример — биография профессора Университета Аугсбурга и Высшей школы музыки Тюбингена Франца Йохена Херферта. Получив степень доктора медицины, Херферт в разные годы стажировался у О. Мессиана, Л. Ноно, Я. Ксенакиса, М. Фелдмана. Его высокий статус признан в профессиональных кругах. Он был лектором Дармштадтских летних курсов, публиковал научные статьи о методах анализа и кибернетике. Его музыка исполнялась на крупнейших международных фестивалях, в том числе на Международном фестивале новой музыки «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге.

Профессор Херферт называет себя «странным композитором». Он вспоминает, что перелом в его судьбе случился примерно в 23-летнем возрасте. Будучи студентом медицинского факультета и музыкантом-любителем, он с удовольствием исполнял (не только для себя, но и на публике) фортепианные сочинения композиторов-романтиков. На тот момент это была «его музыка» в том смысле, что он находил в ней отклик собственным эмоциям. Затем он почувствовал, что музыка Шопена и Рахманинова не вполне выражает его индивидуальность, и стал искать альтернативу в произведениях современных авторов, однако был разочарован. «Наконец я понял: для того, чтобы услышать музыку, которая полностью соответствует моим собственным ощущениям, мне придется сочинять ее самому. Поэтому я стал композитором и решил заниматься этим профессионально, а не только как дилетант (что тоже было бы вариантом после окончания медицинского факультета). Только тогда я перешел к отношениям с музыкой, которые были не только любительскими, но и профессиональными» (электронное письмо Ф.Й. Хейферта Т. Цветковской от 12.07.2020).

Несмотря на позитивные тенденции, преодоление дистанции между профессионалами и любителями требует серьезных усилий обеих сторон. Смолл вовсе не призывает упразднить публичные выступления или ввести мораторий на профессиональную музыкальную деятельность. Собственно, он не предлагает готовых рецептов, однако логика его рассуждений подводит к тому, чтобы сделать следующий шаг. По нашему убеждению, решением станет *модель гармоничных отношений,* связывающих исполнителей и слушателей, исполнителей между собой, исполнителей и исполняемые сочинения, отдельных слушателей; исполнителей, слушателей и концертное пространство.

Прототипы подобной модели можно найти среди реализованных творческих проектов.

Огромный общественный резонанс вызвал большой праздничный концерт «Песни военных лет» с участием Дмитрия Хворостовского, Константина Орбеляна и Академического ансамбля песни и пляски внутренних войск МВД РФ (ныне — Академический ансамбль песни и пляски войск национальной гвардии РФ). Художественный руководитель и главный дирижер коллектива, генерал-майор Виктор Елисеев решающую роль отводит личности солиста. «Хворостовский — уникальное явление. Когда выступаешь с музыкантом такого масштаба, получаешь максимум отдачи от всех артистов ансамбля. Песни о войне Хворостовский исполнял с особой пронзительностью. Он по-настоящему вживался в тексты, чувствовал высказанную в них боль как свою собственную». Концерт, состоявшийся 9 мая 2015 года на ВДНХ, дал импульс дальнейшему сотрудничеству. «Дмитрий охотно пробовал себя в новых форматах, старался расширить репертуарные рамки. Жаль, не все намеченное удалось реализовать» (телефонный разговор Т. Цветковской с В. Елисеевым, 21.07.2020).

Созданная в 2004 году программа многократно исполнялась знаменитым баритоном на лучших сценах мира. Однако благотворительный концерт к 70-летию Великой Победы стал знаковым. Повод (эпохальное событие), исполнители (звезда мировой оперы и военный коллектив), место (открытое пространство внутри популярного столичного рекреационного комплекса) и грамотно выстроенная музыкальная программа обеспечили грандиозный успех. «У меня и сегодня мороз по коже», — вспоминает автор идеи проекта, легендарный российский продюсер Николай Гулевич. На вопрос относительно профессиональных компетенций, позволяющих добиться желаемого результата, Николай Иосифович отшучивается: «Это озарение, которое рождается чисто интуитивно. Требуются лишь колоссальный опыт, воспитание и безупречная репутация» (телефонный разговор Т. Цветковской с Н. Гулевичем, 06.07.2020).

Тем не менее, помимо интуитивного начала, составляющего основу творческого подхода, есть ценностные ориентиры, которые задают общую структуру и определяют внутреннюю логику проекта. Обозначить соответствующую систему координат могут только практики, владеющие актуальной информацией, — специалисты в области

общественного музыковедения. Функция музыкальных критиков не сводится к односторонней и подчас субъективной оценке художественных результатов [17, p. 34]. Сверхзадачей видится целостный анализ музыкальной жизни во всех ее проявлениях.

Заключение

Знакомство с идеями Кристофера Смолла позволяет оценить характер, масштаб, разнообразие, значение множества отношений внутри музыкального события. Несмотря на то что Смолл рассматривает феномен musicking преимущественно на примере симфонического концерта, само явление гораздо шире. Учиться музыке, общаться и дружить с музыкантами, коллекционировать записи, читать и писать о музыке, думать о ней — тоже формы musicking. Нужно помнить, что смысл музыкальной деятельности проявляется только при условии *активного* включения в процесс всех его участников. Присутствие не обеспечивает вовлеченность. Проблема не сводится к дефициту внешних признаков проявления инициативы. В свою очередь, их наличие не гарантирует фактического участия. Исполнители не просто «играют», но играют для кого-то (возможно, для самих себя), не просто выступают, но выступают с какой-то целью, где-то, с кем-то.

Концепция Смолла перебрасывает мост во времени и пространстве между культурными эпохами, произведениями и их творцами, исполнителями и аудиторией. Поиск метапаттернов приводит к пониманию ценности *совокупной* информации. Актуальные процессы в музыкальном искусстве нельзя рассматривать изолированно, ведь отношения складываются как внутри предметных областей или специальностей, так и между ними. Вопросы музыкальной науки, образования, исполнительства, творческой коммуникации должны решаться с учетом важнейшей задачи — создания новых условий взаимодействия участников musicking.

Смолл очень точно подметил характерную особенность нынешнего состояния музыкального искусства, где чрезвычайно важна *непосредственность как исполнения, так и восприятия*. Уровень исполнительского мастерства достиг исключительных высот. Дальнейшее его развитие может идти либо в направлении абсурдного

техницизма (вспомним курьезные попытки поставить «мировой рекорд» в скорости исполнения «Полета шмеля» Римского-Корсакова), либо в непрерывном поиске новых средств выражения. По словам валторниста, композитора, аранжировщика, неутомимого экспериментатора Аркадия Шилклопера, *ключевое значение имеет понимание смысла творческого процесса:* «Велимир Хлебников придумал прекрасное слово — творянин. Существует внушительное отличие между исполнителем и творянином, между ремесленником, представителем школы, профессионалом и демиургом. Мне, например, не понятна формулировка „исполнительское искусство“! Исполнитель — это тот, кто исполняет что-либо, по воле кого-либо. А искусство — это полет, душевный подъем, внутреннее волнение и потрясение, катарсис, ощущение счастья от того, что ты творишь и создаешь что-то абсолютно новое, чего никогда до тебя не было!» (электронное письмо А. Шилклопера Т. Цветковской от 14.07.2020).

Ощущение самоценности пребывания в творческом состоянии присуще и слушателю, ведь «креативная функция как возможность осуществления полноты Я открыта каждому» [3, p. 18]. Непосредственность слушательской реакции обусловлена опытом. Однако и здесь так называемое «общепринятое мнение» служит преградой на пути к осознанию подлинного новаторства. Расставить приоритеты способен музыкальный критик, но только при условии четко обозначенной позиции по отношению ко *всем* участникам события, включая слушателей. Существует две крайности: попытка подстроиться под невзыскательные вкусы и подмена широкой просветительской деятельности демонстрацией интеллектуального превосходства. И в этом отношении книга «Musicking: смыслы исполнения и слушания» является примером, достойным подражания. Автор не стремится к тому, чтобы все поняли его одинаково. Важно, чтобы каждый читатель познал «свою часть», соответственно той ступени музыкального развития, на которой он находятся в данный момент, и тогда его дальнейший «путь в музыку» будет прямым и осмысленным.

Список литературы:

1 *Бейтсон Г.* Разум и природа. Необходимое единство / пер. с англ. А.И. Фета. Nyköping: Philosophical arkiv, 2016. 214 с.

2 *Соколов К.Б., Крутоус В.П.* Публика. К проблеме восприятия искусства // Художественная культура, 2019. № 3. Т. 2 (30). p. 22–33. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf (дата обращения 15.08.2020).

3 *Ступин С.С.* Homo Faber. Креативность как экзистенциал человеческого бытия // Художественная культура, 2020. № 2 (33). p. 8–31. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c99/hk_2020_2_8_31_stupin.pdf (дата обращения 10.08.2020).

4 *Aldridge D.* Music Therapy and Spirituality: A Transcendental Understanding of Suffering // Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2009. Pp. 155–172.

5 *Angelo E.* Music Education as a Dialogue between the Outer and the Inner. A Jazz Pedagogue's Philosophy of Music Education // Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations: Music, Education and Personal Development. Dordrecht: Springer, 2015. Pp. 169–185.

6 *Clarke Eric F., Doffman M.* Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. New York: Oxford University Press, 2017. 349 p.

7 *Elliott David J.* Music Matters. A New Philosophy of Music Education. New York: Oxford University Press, 1995. 380 p.

8 *Fuhrmann W.* Musicking // Handbuch Sound. Geschichte — Begriffe — Ansätze. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2018. S. 63–67.

9 *Gritten A.* The Subject (of) Listening // Journal of the British Society for Phenomenology. 2014. № 45 (3). Pp. 203–219.

10 *Hall Mirko M.* Musical Revolutions in German Culture: Musicking Against the Grain, 1800–1980. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 233 p.

11 Kisliuk M. Writing the Magnified Musicking Moment // Theorizing Sound Writing. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2017. Pp. 86–117.

12 *McClary S.* From the Universal and Timeless to the Here and Now: Rethinking Music Studies // Music's Immanent Future: The Deleuzian Turn in Music Studies. New York: Taylor and Francis, 2016. Pp. 25–36.

13 *Nicholls Claire D., Hall C., Forgasz R.* Charting the past to understand the cultural inheritance of concert hall listening and audience development practices // Paedagogica Historica, 2018. Vol. 54. № 4. Pp. 502–516.

14 *Pitts S.* Valuing Musical Participation. Aldershot: Ashgate, 2005. 168 p.

15 *Rischar R.* Review of Small's Musicking: The Meanings of Performing and Listening // Music Theory Spectrum. 2003. № 25 (1). Pp. 161–165.

16 *Small Ch.* Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998. 509 p.

17 *Small Ch.* Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Hanover: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.

18 *Walser R.* (Ed.): The Christopher Small Reader. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2016. 224 p.

References:

1 Bateson G. *Razum i priroda. Neobhodimoe edinstvo* [Mind and Nature: A Necessary Unity], trans. from Eng. A.I. Fet. Nyköping, Philosophical arkiv, 2016. 214 p. (In Russ.)

2 Sokolov K.B., Krutous V.P. Publika. K probleme vospriyatiya iskusstva Public [To the Problem of Perception of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 2 (30), pp. 22–33. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf (accessed 15.08.2020). (In Russ.)

3 Stupin S.S. Homo Faber. Kreativnost' kak ekzistencial chelovecheskogo bytiya [Homo Faber. Creativity as an Existential of Human Being]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2 (33), pp. 8–31. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c99/hk_2020_2_8_31_stupin.pdf (accessed 10.08.2020). (In Russ.)

4 Aldridge D. Music Therapy and Spirituality: A Transcendental Understanding of Suffering. *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London and Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers, 2009, pp. 155–172.

5 Angelo E. Music Education as a Dialogue between the Outer and the Inner. A Jazz Pedagogue's Philosophy of Music Education. *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations: Music, Education and Personal Development*. Dordrecht, Springer, 2015, pp. 169–185.

6 Clarke Eric F.; Doffman M. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York, Oxford University Press, 2017. 349 p.

7 Elliott David J. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York, Oxford University Press, 1995. 380 p.

8 Fuhrmann W. Musicking. *Handbuch Sound. Geschichte — Begriffe — Ansätze*. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2018. S. 63–67.

9 Gritten A. The Subject (of) Listening. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 2014, no. 45 (3), pp. 203–219.

10 Hall Mirko M. *Musical Revolutions in German Culture: Musicking Against the Grain, 1800–1980*. New York, Palgrave Macmillan, 2014. 233 p.

11 Kisliuk M. Writing the Magnified Musicking Moment. *Theorizing Sound Writing*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2017, pp. 86–117.

12 McClary S. From the Universal and Timeless to the Here and Now: Rethinking Music Studies. *Music's Immanent Future: The Deleuzian Turn in Music Studies*. New York, Taylor and Francis, 2016, pp. 25–36.

13 Nicholls Claire D., Hall C., Forgasz R. Charting the past to understand the cultural inheritance of concert hall listening and audience development practices. *Paedagogica Historica*, 2018, vol. 54, no. 4, pp. 502–516.

14 Pitts S. *Valuing Musical Participation*. Aldershot, Ashgate, 2005. 168 p.

15 Rischar R. Review of Small's Musicking: The Meanings of Performing and Listening. *Music Theory Spectrum*, 2003, no. 25 (1), pp. 161–165.

16 Small Ch. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover and London, Wesleyan University Press, 1998. 509 p.

17 Small Ch. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London, Wesleyan University Press, 1998. 230 p.

18 Walser R., ed. *The Christopher Small Reader*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2016. 224 p.

УДК 791
ББК 85.374

Воробьева Анна Евгеньевна
Аспирант, сектор кино и телевидения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0294-3064
pauzatacta@bk.ru
Ключевые слова: советское авторское кино, «новая волна», кинопритча, национальные кинематографии, поэтическое кино, иносказание.

Воробьева Анна Евгеньевна

Два направления «новой волны» в советском поэтическом кино 1960–70-х годов

В статье анализируется феномен «новой советской волны» 60–70-х годов XX века. Данное явление рассматривается как часть формирования независимого авторского кинематографа во всем мире и как уникальные творческие поиски создания поэтического кинообраза.

Многочисленные дебюты советских кинематографистов периода оттепели были наполнены стремлением уловить и передать дух времени. Вне зависимости от того, обращались ли режиссеры к историческому, биографическому или литературному материалу, в их фильмах обнаруживается стремление к созданию художественного образа, наполненного философским восприятием жизни. Сопоставляя многообразие стилей и жанров поэтического направления, автор выявляет общую для всех форму кинопритчи и различает особенности работы иносказания, основанного в разных фильмах на национальных литературных и живописных традициях.

Vorobyova Anna E.
Postgraduate Student, Film and Television Sector, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0294-3064
pauzatacta@bk.ru
Keywords: new Soviet wave, national cinematography, poetic cinema, author's film, allegory.

Vorobyova Anna E.

Two Directions of the "New Wave" in the Soviet Poetic Cinema of 1960–1970s

The article analyses phenomenon of the "new Soviet wave" in the 1960–70s. This phenomenon is considered both as a part of independent author cinema formation around the world, and as a unique search of poetic image creating.

Soviet author cinema of the 60–70s is original cultural phenomenon, in which a special place is occupied by "poetic cinema", that is the consequence of the cinematographer's research of the 20s.

Numerous debuts of the soviet authors of the Thaw period were filled with desire to grasp and show the spirit of the time. Regardless of whether the directors used historical, biographic or literary material, there is an aspiration in their films to create the artistic image, filled with philosophical perception of life.

By comparing variety of styles and genres of figurative line author reveals the common parable form and distinguish features of the parable function, based on literary and visual arts (symbolic) traditions.

Отечественный авторский кинематограф 60–70-х годов представляет собой самобытное явление культуры, в котором ярко проявилось направление «поэтического кино». О более поздних модификациях советского авторского кино, как и о кинематографиях социалистических стран Европы, продолжают активно писать [3; 9], в то время как феномен «поэтического» кино 60-х, к которому мы обращаемся в данной статье, остается недостаточно изученным.

60-е годы в советском кинематографе были временем коренного преобразования пластически-изобразительного строя. Именно тогда наиболее полно реализовались поиски в области визуальности кинематографистов 20-х годов. Что же касается самого термина «поэтическое кино», то в разные годы он понимался и интерпретировался по-разному.

Впервые границу между «прозаическим» и «поэтическим» кинематографическими направлениями провел В. Шкловский в 1927 году, утверждая, что деление на прозаическое и поэтическое является основным для жанров: «они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино есть „стихотворное» кино“ [15, с. 3].

Таким образом, В. Шкловский говорил о том, что бессюжетное кино (или бесфабульное[1], как называл его киновед Виктор Демин [4, с. 40–41]) и есть «поэтическое» кино, и его поэтизм определяется прежде всего формальными художественными средствами. Этими средствами являются свет, цвет, звук, монтаж, композиция, построение кадра, костюм, декорации, именно в 60-е годы приобретающие новое качество, связанное с происходившими в тот период тенденциями фольклоризации кинематографа.

Особенно ярко это обнаруживается в фильмах, сделанных на республиканских киностудиях и ориентирующихся на национальные изобразительные и мифопоэтические традиции. В этих картинах данные художественные средства стали наиболее значимыми. К специфической изобразительности тяготели образы фильмов

(1) См.: Демин В.П. Фильм без интриги. М., 1966. [4, с. 40–41].

С. Параджанова, Т. Абуладзе, А. Хамраева, Б. Мансурова, Л. Осыки, Ю. Ильенко и многих других авторов, которые «не мыслили» в рамках «традиционного повествования», но обращались к фольклорным мотивам, экспериментально воплощая переосмысленный национальный материал на экране. Именно фильмы этих режиссеров становились в определенную оппозицию по отношению к фабульному кино.

Вообще, фабула и сюжет — это центральные категории драматургии. Фабула — всегда события в их логической последовательности, или причинно-следственной связи. Если события в фильме определяют драматический конфликт, а сюжет совпадает с фабулой (с настоящим временем), то это фабульный сюжет. Таким образом, настоящее время в фильме всегда событийно, еще его называют фабулярным временем. А остальное время — метафорическое, соответственно, если события не определяют логику развития фильма, а углубляют развитие внутреннего драматического конфликта, то можно говорить о бесфабульном сюжете.

Взаимодействие фабулы, сюжета и композиции в середине 1960-х годов изучал В. Демин. Он предложил рассматривать взаимодействие фабулы и сюжета, понимая под фабулой развитие событий, а под сюжетом — развитие драматического конфликта [4, с. 40–41].

Говоря о советском кино 60–70-х, следует отметить, что в это время наиболее ярко выявляет себя стилистическое направление «поэтического» кино, основанного именно на фольклорном материале и закономерно использующего в своей структуре в числе прочего и метафорическое время. Изобразительное начало в подобном поэтическом кино противостоит «литературной» традиции, доминировавшей в кино ранее. Тем не менее нельзя однозначно утверждать, что «литературной» традиции не был присущ своеобразный поэтизм.

Этот факт обусловлен тем, что в нашей стране в то время происходило многоуровневое изменение в кинематографическом процессе. Именно поэтому нельзя сказать, что кинематограф данного периода — исключительно «авторский» или исключительно «поэтический». В данном случае уместно сделать разграничение между различными стилевыми направленностями, которым был свойственен и разный способ работы с материалом, положенным

в основу фильмов. Для этого необходимо пристально всматриваться в соотношение понятий «поэтическое» и «прозаическое».

Например, отечественный киновед и драматург А.И. Пиотровский разделил вообще жанры кинематографа на две большие группы — сюжетные («прозаические») фильмы и бессюжетные («поэтические») фильмы [10, с. 214–217], [7].

Анализируя фильмы 60–70-х годов, мы приходим к выводу, что провести жесткое разграничение не так-то просто. «Прозаические» киноленты могут быть «поэтическими» по стилистике, но при этом не обязательно являются метафорическими. В других случаях метафоричность сюжета, вступая во взаимодействие с метафоричностью отдельных элементов фильма, начинает преобладать над сюжетом. Несмотря на то что может происходить внутреннее сближение метафорического и прозаического направлений, между ними сохраняется определенная граница. Понятие «метафорическое» определяет границы, за пределами которых находится область прозаического, иногда называемого повествовательным, что в данном случае не совсем верно, так как и поэтическому (метафорическому) кино присуща своя повествовательность, но основанная на иной форме построения сюжета.

Например, в фильмах О. Иоселиани «Листопад» (1966), «Жил певчий дрозд» (1970), в меньшей степени «Пастораль» (1976) происходит иносказательное преображение «повествовательной» бытийной реальности через метафоризм событий и собирательность образа персонажей. Спрятанные в повседневности аспекты, выходя наружу, посредством наблюдения (отчасти иронического) за самой жизнью, показанные с такого ракурса они становятся символами философских обобщенных идей.

Итак, несмотря на то что общие тенденции развития кинематографа того периода не были однородны, большинство авторских советских фильмов тяготело к созданию особого живописного строя, отличающегося вниманием к пластическому решению и ориентацией на образное иносказание, тем самым приближаясь к «поэтическому» кино.

В начале 60-х годов М. Туровская определяет основной принцип «поэтического» кино как «иносказание, как попытку искусства в первом приближении определить еще не определимое логикой»

[12, с. 10], добавляя при этом, что деление на «прозу» и «поэзию» кинематографа относительно. Тем не менее поэтическое кино, на наш взгляд, во множестве случаев связано с иносказательностью. А это, в свою очередь, является неотъемлемой частью притчевого повествования, ставшего основной стилистической формой, доминирующей в кинематографе того периода.

Многочисленные дебюты молодых режиссеров 60–70-х были наполнены стремлением уловить и передать дух времени с помощью ярких и символических образов. Вне зависимости от того, обращались ли авторы к историческому, биографическому или литературному материалу, в их фильмах обнаруживается стремление к лирической исповеди, к созданию философского образа посредством специфического повествования. Анализ многообразия стилей и жанров кинематографа 60–70-х свидетельствует о том, что происходит равноправное сосуществование фильмов разной степени условности.

Характерно, что тенденция к формированию поэтического, ориентированного на притчевую иносказательность стиля наиболее ярко проявилась в творчестве некоторых авторов из союзных республик. Причем активное использование новых художественных средств (оригинальное построение кадра, особая цветовая палитра, приближенность изобразительности кинокадра к изобразительности в живописи) в наибольшей степени присутствует в фильмах, созданных именно на самобытном материале народного искусства. Чаще всего оно воплощалось в фильмах, сделанных на республиканских киностудиях и использующих в своей основе фольклорный материал. Например «Алавердоба» Г. Шенгелая [2, с. 186–203]; «Тени забытых предков», «Цвет граната» С. Параджанова; «Мольба» Т. Абуладзе; «Вечер на кануне Ивана Купала», «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко; «Тризна», «Состязание» Б. Мансурова; «Зной» Л. Шепитько; «Каменный крест» Л. Осыка и многие другие.

Обращение к фольклору само по себе требовало специфического языка для воплощения на экране. Новая стилистика формировалась на украинской, белорусской, молдавской, грузинской, литовской киностудиях, а также на студиях восточных республик СССР.

Интересно отметить тот факт, что этот процесс находился внутри закономерного, свойственного кинематографу как молодому виду искусства, непрерывному поиску особой образности, стилистики

и формы, что максимально отвечало внутренним запросам молодых режиссеров во всем мире.

Таким образом, процесс проявления авторского кино был актуален для кинематографий многих стран, в том числе и для советского кинематографа 60–70-х, что способствовало проявлению и нашей, «советской новой волны».

Именно использование иносказательного образного языка позволяло режиссерам конструировать особенную кинематографическую реальность, а исповедальное выражение, свойственное авторскому стилю, становится причиной некоего отторжения традиционных форм кино. Вместо них режиссеры «нового» кинематографа стремились привнести иное понимание реальности.

Почему это стало возможным именно в 1960-е?

Одной из причин, по которой в 60–70-х авторский кинематограф обратился к свойственной фольклору иносказательности и поэтичности, стала нарастающая необходимость обретения новой формы художественного языка для выражения на экране тем и образов, находившихся под гласным или негласным запретом. Данное обращение к «говорящей» изобразительности кинематографа 60-х можно связать с тем, что этому историческому периоду, по сути, была присуща (другая, по отношению к кино 20-х годов) «немота», невозможность говорить о многом открыто. То есть, помимо высокохудожественной ценности формы иносказания, она еще и является своеобразным эзоповым языком.

Как отмечает В. Фомин, «советское кино, начиная еще с 20-х годов, настойчиво стремилось к разнонаправленному развитию, освоению возможностей нового искусства в самом широком диапазоне. Поразительно широк был и спектр индивидуальностей, работавших тогда и потом в нашем кино. Но до поры до времени удавка советской цензуры, стальные каноны соцреализма и железобетон ленинско-сталинского вероучения твердо и уверенно удерживали немыслимо яркое и пестрое собрание индивидуальностей в строгих и определенных рамках» [13, с. 93]. Эти жесткие рамки разрушаются после эпохи оттепели.

К 60-м годам молодые кинематографисты, выпускники ВГИКа — поколение, ощутившее себя в центре мировой культуры, — превратили кинематограф в пространство свободного творческого

самовыражения. По времени это совпало и с развитием республиканских киностудий, на которых создавались дебютные картины будущих мастеров этого периода.

В любой национальной киношколе[(2)] всегда взаимодействуют два фактора — национальная самобытность и обусловленность развитием всего мирового киноискусства. И действительно, формирование авторского отечественного кинематографа этого периода было закономерным следствием трансформации мышления, происходившей не только в социалистических странах Европы, но и во всем мире. Но была в нем и своя специфика: «отраженный киномыслью своего времени кинематограф оттепели выглядит прямым наследником классического советского кино 20–30-х годов и антиподом парадного и дидактического искусства периода „малокартинья“» [6, с. 3].

Таким образом, можно сказать, что новаторские достижения поэтического киноязыка, появившиеся в 20-е годы XX века, спустя полвека возрождаются на новом уровне в «поэтическом кино» 60-х, но уже имея устойчивый фундамент.

К первым фильмам поэтического кино (при всей неоднозначности этого термина) 50–60-х годов можно отнести и многочисленные работы молдавских, литовских, украинских и грузинских режиссеров.

Параллельно этому процессу в советской кинокритике тех лет разрабатывается новая (в отличие от немого периода) концепция «поэтического» кино, построенного в первую очередь не только на повествовании, но в большей степени на изобразительных решениях, ассоциациях, иносказательности образов: «…сразу же за появлением понятия авторского кино в словаре отечественной кинокритики начинает мелькать родственный термин, понятие-собрат „трудный фильм“. Оно вызвано к жизни прежде всего прокатной судьбой таких фильмов, как „Иваново девство“, „Тени забытых предков“, „Состязание“» [13, с. 93].

Фильмы, выполненные в обновленной стилистике, неоднозначно воспринятые советским зрителем и критикой, оказали кардинальное

(2) В данном случае более уместным было бы сказать «национальной традиции», так как все режиссеры учились в одной киношколе — ВГИК. Тем не менее на различных республиканских студиях формировались свои специфические кинематографические направления, или республиканские кинематографии.

влияние на отечественный кинематограф 60–70-х. А закономерным изменением явилось и отношение (как в теории, так и в практике) к поэтическим средствам иносказания или новому уровню метафоричности в кинематографе.

Говоря о том, что «поэтическое» кино 60-х во многом стало продолжением творческих поисков кинематографистов 20-х годов, экспериментировавших с созданием экранной метафоры, необходимо вспомнить, что центром интереса советских режиссеров второй половины 1920-х был монтаж. Несмотря на все различия художественных стилей, монтажная доминанта преобладала в творчестве С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, Ф. Эрмлера, Л. Кулешова.

Монтаж формировал у зрителей способность мыслить ассоциативно и образно, а также воспринимать отдельный кадр как художественное целое. В 60-е годы это находит отражение в целом ряде фильмов, в которых явно ощущается стремление «изолировать» отдельный кадр, сделать его максимально информативным, приближенным к изобразительному полотну. В качестве примера можно привести фильм «Цвет граната» С. Параджанова, в котором эта особенность приобрела максимальное художественное воплощение. Каждый кадр этого фильма представляет собой отдельное живописное полотно, или «кадр-картину», по терминологии И.В. Евтеевой [5, с. 57].

Таким образом, кинопоэзия, зародившаяся в фильмах 1920-х годов и ставшая вновь актуальной в 60–70-х, привела к более интенсивному развитию кинематографического языка. Но совершенствование всей системы киновыразительности — от изобразительного решения кадра до монтажно-повествовательных сопоставлений — происходило на фоне еще одной тенденции, значимой для кинематографа 60-х.

По словам И.В. Евтеевой, именно тогда, когда в конце 1960-х — начале 1970-х в игровом кинематографе проявляется сильное влияние документализма, «когда общим было стремление максимального приближения экранного зрелища к „формам самой жизни“, а феномен достоверности становился критерием высокой художественности, происходит сдвиг в сторону сугубо условную, метафорическую» [5, с. 57]. Это направление выбирало в качестве основного вектора движения иную поэтизацию действительности,

благодаря которой «образ превращается в поэтическую метафору, в отличие от архаической метафоры, не отделимой от наивной конкретики. Эта чисто поэтическая метафора никак не связана с монтажом или иными выразительными средствами, считающимися сугубо кинематографическими» [6, с. 91].

Таким образом, сама по себе специфика «советской новой волны» работала по законам всех «новых волн» других стран. Она также являлась течением, которое противопоставляло себя определенным сформировавшимся тенденциям в официально одобряемом искусстве и его общественном восприятии. И прежде всего в новом искусстве прочитывалось сопротивление догматизму социального реализма в кинематографе(3). Парадоксальным образом, и соцреализм не исключал в своем роде поэтического взгляда на мир, сочетал в себе героические и романтические мотивы. Однако в отличие от новой кинопоэтичности 60-х, фильмы обозначенного направления были пронизаны смыслами, отвечавшими официальной идеологии. Так что и поэтическая образность в них была на службе у надличного идеологического дискурса и не несла в себе глубоко личностного мировидения режиссера, уж не говоря о внутренней свободе мироощущения. Тем не менее внутреннее тяготение к поэтической образности, равно как и к достоверности, сохранялось, хотя и было предельно затруднено всеми обстоятельствами идеологического давления на художника.

Итак, одним из веяний эпохи 60-х была увлеченность кинорежиссеров неканонической достоверностью, или «правдой жизни». Среди игровых фильмов можно назвать следующие: «До будущей весны» (1962) В. Соколова, «Чужие дети» (1958) Т. Абуладзе; «Любить» М. Калика (1967) и др. Отдельного упоминания достойны документальные фильмы: «Обыкновенный фашизм» (1965) М. Ромма; «Взгляните на лицо» (1966) П. Когана, П. Мостового, «Если дорог тебе твой дом…» (1967) В. Ордынского, Л. Инденбом, короткометражный фильм «Чугун» (1964) О. Иоселиани.

Через стремление к правдивому отображению жизни выражалось желание уловить саму жизнь «как она есть» или отразить

(3) Конечно же, к этому несводимо все дооттепельное кино.

«подлинность факта реальности», свободного от изначальных идеологических установок (что находило отражение в использовании хроникальных кадров, встроенных в игровые фильмы).

Мы обозначаем целый ряд стилистических направлений для того, чтобы отметить парадоксальность процессов, происходивших в то время, когда слияние многих тенденций выливалось в необычный сплав новой иносказательной стилистики фильмов указанного периода.

Так, несмотря на то что приверженцы «документальной» формы кинематографического повествования культивировали достоверность отражения жизненных процессов (стремились к жизнеподобию экранного зрелища), среди многочисленных фильмов, сделанных в документальной эстетике, были картины, в которых авторы соединяли приемы игрового и документального кино в новой сюжетной организации драматургического материала.

Ослабление фабулы, тяготение к внутрикадровому монтажу, новаторские технические средства создавали новый повествовательный ритм кинопроизведений. Например, в 1956 году на экран вышел фильм Ф. Миронера и М. Хуциева «Весна на Заречной улице», в нем утвердили себя изобразительные приемы летящей камеры и длинных панорам, которые выглядели новаторски по сравнению с «неподвижностью», характерной для кино сталинской эпохи.

Одна за другой стали выходить на экран оригинальные картины. И во многих из них мы видим различные варианты сочетания приемов документального и игрового кино: «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелии, «Живет такой парень» (1965) В. Шукшина, «Первый учитель» (1965) А. Михалкова-Кончаловского, «Листопад» (1966) О. Иоселиани, «Июльский дождь» (1966) М. Хуциева, «Крылья» (1966) Л. Шепитько, «Короткие встречи» (1967) К. Муратовой, «Твой современник» (1967) Ю. Райзмана.

Новаторские тенденции находят отражение во многих фильмах, разделяющихся по способу работы с материалом, положенным в их основу, на две основные тенденции.

Фильмы «литературного» направления (А. Тарковский, Г. Панфилов, В. Шукшин, Э. Климов, Л. Шепитько, В. Рубинчик, К. Муратова и др.) обращались к «близкой» по времени истории, к недавно пережитым событиям (как правило, такое прошлое отражалось в литературе современников).

Фильмы второго, «живописно-символического» направления, базирующиеся на иконическом символе, характерном для той или иной национальной, фольклорной этнокультуры союзных республик (Т. Абуладзе, С. Параджанов, Ю. Ильенко, Э. Шангелая, Э. Лотяну, Т. Океев, А. Хамраев, О. Иоселиани, Б. Мансуров и др.), характеризовались погружением в более далекое прошлое, обращением к фольклору, эпосу, легендам и мифам.

В обоих направлениях обнаруживается иносказательность и поэтичность, но во втором случае сюжеты картин, строящиеся на основе фольклорного материала, становились некими архетипическими историями («Цвет граната» — описание творческих поисков поэта Саят-Нова, «Тени забытых предков» — история вражды двух родов, «Мольба» — противостояние индивидуума общинному строю, «Алавердоба» — становление героя, обличающего пороки современников, «Каменный крест» — расставание с родной землей, «Родник для жаждущих» — жизнь, приобретающая смысл перед лицом вечности и многие другие примеры).

Однако эти фильмы, наполненные своеобразной сказочностью, иносказательной условностью, на первый взгляд кажущиеся далекими от реалий современной жизни, на самом деле отражали и происходящее в стране, в судьбах поколений того времени.

Новую стилистику фильмов обоих направлений объединял и «новый» герой, который являлся своеобразным alter ego режиссеров 60–70-х, — герой-художник, герой-поэт.

В фильмах «литературного» направления этот новый герой находился в современных условиях и «выбивался» из обстоятельств реальности («Листопад», «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани; «Крылья» Л. Шепитько и др.).

В фильмах «живописно-символического» направления наличие этого героя обуславливало сюжетный конфликт мифологического характера, когда герой метафорически становился «воином света» или «певцом истины», что тоже обуславливало его противопоставление. В этом случае он противопоставлялся злу в классическом притчевом понимании сюжета (дихотомии добра и зла), что находило отражение в сюжетах противопоставления поэта власти или самой форме несправедливости: «Тризна» Б. Мансурова; «Мольба» Т. Абуладзе и др.).

Мы отмечаем, что иносказательность стала характерной чертой фильмов обеих тенденций. Это действительно так, но дихотомия добра и зла (свойственная притчевому иносказательному повествованию) в фильмах «литературной» традиции могла выражаться в несколько ином ключе, а в качестве противопоставлению добру зло могло выступать в образе войны (непреодолимых обстоятельств).

Одним из методов формирования метафоризма в фильмах на военную тематику становился прием введения в повествование документального изображения. Например, хроникальные кадры, использованные в структуре фильмов (в качестве эпилогов или прологов), за счет взаимодействия с авторским (иносказательным) замыслом обретали символический уровень и вплетались в общее метафорическое повествование.

Иногда поверх хроникальных кадров накладывались звучащие за кадром стихи, что напрямую отражало поэтизацию действительности («Мир входящему» (1961) А.А. Алова и В.Н. Наумова; «Кто вернется — долюбит» (1966) Л. Осыки; «Венок сонетов» (1976) В. Рубинчика и др.).

Например, в фильме «Мир входящему» поверх хроникальных кадров положен закадровый голос, произносящий драматичный текст, именно в этой интонации обнаруживается «расстановка»: зло открыто названо злом, а добро — добром.

Таким образом, посредством хроникальных кадров (исторического материала) во взаимодействии с поэтическим замыслом автора (вымышленным сюжетом) повествование обретает дополнительный уровень метафоричности. А фильм становится иносказательным.

В фильме «Кто вернется — долюбит» (1966) Л. Осыки одновременно обнаруживается несколько уровней, присущих различным направлениям, что усложняет его структуру. На протяжении фильма звучат стихи поэтов-фронтовиков, что обуславливает его литературную составляющую. Сама картина обрамлена хроникальными кадрами (на гранитных плитах высекаются бесконечные столбцы с датами рождения, они все разные, а дата смерти одинаковая).

Но в этом фильме происходит смыкание исторического времени (военного) и метафорического, которое показано через условность происходящего. Все встречи случаются в абстрактных пространствах, диалоги не имеют ни начала, ни конца, а сцены вырваны из своей

временной протяженности. То есть, с одной стороны, координаты времени и пространства обозначены четко, а с другой стороны — это символическое время безвременья.

Так, в фильме возникает поэтический собирательный образ всех городов и деревень, затронутых войной, а герой олицетворяет собой множество судеб таких же поэтов, вынужденных уйти на фронт. И только молоточек стучит, как пульс часов, высекая на гранитной плите бесконечные ряды с четырьмя одинаковыми цифрами…

Интересно также отметить, что героем в подобных картинах мог выступать ребенок, чей невинный взгляд свидетеля драматических событий усиливал уровень метафоризма.

В своих качествах непосредственного восприятия мира ребенок-герой похож на героя-поэта. В подтверждение этой мысли можно привести строчки стихов Б. Ахмадулиной, звучащие в последней сцене фильма В. Рубинчика (1976) «Венок сонетов», где главным героем является ребенок, желающий совершить свой взрослый героический поступок, совсем не в детском мире: «…Так кончается краткая повесть. / Жизнь давно разминулась с войной. / Но стараньем детей и поэтов / Неизбывных цветов и сонетов / На Земле нескончаем венок».

Тема желания совершить подвиг раскрывается и в фильме «Мир входящему». Хотя в этом фильме стремление принадлежит не ребенку, а юноше, но все же ценность детской жизни, и в более глобальном смысле — человеческой, является центральной и становится метафорой, за счет которой сам фильм подобен мифологическому сюжету путешествия героя. Это путешествие разворачивается на современном материале, наполненном хроникальными кадрами военных действий, что усиливает его иносказательность.

Интересен и аллегорический пролог к этому фильму: среди множества сделанных из деревьев крестов выделяется один, на котором появились живые ростки, закадровый голос комментирует эти кадры: «Он жив. Говорят, в этом нет никакого чуда. Просто срубленное дерево снова пустило корни в земле… В нем жизнь вопреки всему».

Также в качестве примера смыкания нескольких стилистических уровней можно привести фильм «Первый учитель» А. Кончаловского, сделанный на республиканской студии.

Эта картина также интересна и тем, что является образцом некоего парадокса того времени, когда помимо стилистического взаимовлияния, происходило и взаимовлияние национальных культур[4].

Одновременно с тематикой борьбы между новым миром и сформированными веками традициями (в данном случае киргизского аила) в «Первом учителе» поднимаются вопросы, связанные с формирующимся будущим. В картине мы видим современный сюжет, который в одной из последних сцен обретает символичность и обращается к метафорическому осмыслению поставленных вопросов.

Молодому учителю Дюйшену, стремящемуся принести знания в киргизскую деревню, приходится вступить в неравный бой с местными традициями. В финале картины это противостояние обретает символическое значение: учитель, увидев, что его школа сожжена, ощущает тщетность своих усилий и крах устремлений. Это чувство усугубляется тем, что пожар пытался потушить его ученик и погиб. Теперь совсем озлоблены на учителя жители, и для него остается только один путь — уйти. Но Дюйшен берет в руки топор и говорит: «Я уйду только тогда, когда срублю ваш тополь! Я построю новую школу с большими окнами и крепкой крышей. Я назову ее именем Сумана — настоящего героя. И в этой школе будут учиться ваши дети и дети ваших детей. И учить их буду не я — безграмотный, нищий бродяга, а настоящие учителя с микроскопами и картами. Если вы не хотите этого, у вас есть только один выход — убейте меня».

Вымещая свою злобу, он принимается рубить единственное в селе дерево — священный тополь. Но можно ли покарать невежество, умножая его? Уничтожая это дерево, Дюйшен сам становится проводником невежества.

Звонко вонзается топор в древесину, а жители застывают и просто смотрят, как он раз за разом ударяет по священному тополю острым топором. И не хотят они защитить свои символические ценности, которые, может быть, для них и не имеют глубинного смысла. И вот уже один из жителей присоединяется к Дюйшену и тоже начинает рубить дерево. Молчаливо смотрят все остальные.

Таким образом, в этой картине, сделанной на литературном материале Ч. Айматова, метафорический смысл просвечивает сквозь обыденность, что и обуславливает его поэтизм. Несмотря на то что в картине присутствуют и ожидаемые, распространенные смыслы советского времени, фильм несет в себе символический пласт, притчевость, не связанную с непременным одобрением «нового» и осуждением «старого».

Итак, все эти и многие другие картины являются образцом возможностей нового понимания эстетики документализма, когда в одних и тех же фильмах переплетаются поэзия и проза. Таким образом, на наш взгляд, правомерно говорить о синтезировании двух художественных направлений в советском «оттепельном» и «послеоттепельном» кинематографе, а также о тенденциях, которые приводят и к развитию феномена документально-поэтического фильма.

(4) Фильм «Первый учитель» стал импульсом к поискам национальной самобытности в кино народов Средней Азии. В качестве примеров можно привести фильмы «Зной» Л. Шепитько; «Тени забытых предков» С. Параджанова. Данная тема выходит за пределы нашей статьи, поэтому не может быть раскрыта в полной мере.

Список литературы:

1. *Аверинцев С.С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 6: Присказка. 1040 с.
2. *Воробьева А.Е.* Лирический герой и его роль в кинопритче («Алавердоба» Георгия Шенгелая) // Художественная культура. 2019. № 4. С. 186–203.
3. *Вирен Д.Г.* Кино второй половины 1970-х в общественной жизни Польши // Художественная культура. 2019. № 4. С. 204–215.
4. *Демин В.П.* Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. 220 с.
5. *Евтеева И.В.* О взаимодействии киновидов: монография. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2011. 154 с.
6. *Изволова И.В.* Другое пространство. Кинематограф оттепели. Кн. 1. (К столетию мирового кино): сборник / РОСКОМКИНО, Науч. исслед. ин-т киноиск-ва. М.: ВГИК, 1996. С. 77–98.
7. *Козлов Л.К.* Изображение и образ: очерки по истории поэтике сов. кино. М.: Искусство, 1980. 288 с.
8. *Разлогов К.Э.* История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии. М.: Академический проект, 2018. 773 с.
9. *Михеева Ю.В.* Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского // Художественная культура. 2020. № 1. С. 295–314.
10. *Пиотровский А.И.* К теории киножанров // Театр. Кино. Жизнь / ред. Е.С. Добина. Л.: Искусство, 1969. С. 214–217.
11. Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М. — Л.: ГИХЛ, 1959. 470 с.
12. Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.
13. Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 456 с.
14. Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. 251 с.
15. Шкловский В.Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. 135 с.

References:

1. Averincev S.S. Pritcha [Paravle]. Kratkaya literaturnaya enciklopediya [Brief Encyclopedia of Literature]. Ed. A.A. Surkov. Moscow, Sov. encikl. Publ., 1962–1978. Vol. 6: Priskazka. Sovetskaya Rossiya Publ., 1971. 1040 p. (In Russ.)
2. Vorobeva A.E. Liricheskij geroj i ego rol' v kinopritche ("Alaverdoba" Georgiya SHengelaya) [Lyrical Character and Its Role in the Cinema Parables (Alaverdoba by Georgiy Shengelay)]. Hudozhestvennaya kul'tura, 2019, no. 4, pp. 186–203. (In Russ.)
3. Viren D.G. Kino vtoroj poloviny 1970-h v obshchestvennoj zhizni Pol'shi [Cinema of the Second Half of the 1970s in Polish Social Life]. Hudozhestvennaya kul'tura, 2019, no. 4, pp. 204–215. (In Russ.)
4. Demin V.P. Fil'm bez intrigi [Movie without intrigue]. Moscow, Iskusstvo, 1966. 220 p. (In Russ.)
5. Evteeva I.V. *O vzaimodejstvii kinovidov: monografiya* [On the interaction of kinovidov. A Monograph]. St. Petersburg, Rossijskij in-t istorii iskusstv Publ., 2011. 154 p. (In Russ.)
6. Izvolova I. *Drugoe prostranstvo. Kinematograf ottepeli* [Another space. Cinema of the Thaw]. Ed. V. Troyanovskij. Book one. Collective monograph. Moscow, VGIK Publ., 1996, pp. 77–98. (In Russ.)
7. Kozlov L.K. *Izobrazhenie i obraz: ocherki po istorii poetike sov. kino* [Picture and image: essays on the history of the poetics of Sov. Kino]. Moscow, Iskusstvo, Publ. 1980. 250 p. (In Russ.)
8. Razlogov K. *Istoriya nacional'nyh kinematografij v SSSR i perspektivy razvitiya kino gosudarstv-uchastnikov SNG, stran Baltii i Gruzii* [The history of national cinematography in the USSR and the prospects for the development of cinema of the CIS member states, the Baltic countries and Georgia]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2018. 773 p. (In Russ.)
9. Tomashevskij B.V. *Stih i yazyk. Filologicheskie ocherki* [Verse and language. Philological essays]. Moscow—Leningrad, GIHL Publ., 1959. 470 p. (In Russ.)
10. Piotrovskij A.I. K teorii kinozhanrov [To the theory of film genre]. *Teatr. Kino. ZHizn'.* Ed. E.S. Dobin. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1969, pp. 214–217. (In Russ.)
11. Turovskaya M. *7 s 1/2, ili Fil'my Andreya Tarkovskogo* [Seven and a half, or Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 255 p. (In Russ.)
12. Miheeva YU.V. Dualizm simvoliki vody v fil'mah A. Tarkovskogo i K. Lopushanskogo [Dualism of Water Symbolism in the Films by A. Tarkovsky and K. Lopushansky]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2020, no. 1, pp. 295–314. (In Russ.)
13. Fomin V.I. Pravda skazki. *Kino i tradicii fol'klora* [True tales. Cinema and folklore traditions]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya" Publ., 2012. 456 p. (In Russ.)
14. Frejlih S.I. *Teoriya kino. Ot Ejzenshtejna do Tarkovskogo* [Theory of cinema. From Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992. 251 p. (In Russ.)
15. Shklovskij V.B. Poeziya i proza v kinematografii [Poetry and prose in cinematography]. *Poetika kino. Perechityvaya poetiku kino* [The poetics of cinema. Re-reading the poetics of cinema]. St. Petersburg, Rossijskij institut istorii iskusstv Publ., 2001. 135 p. (In Russ.)

УДК 791, 82
ББК 71 / 85.37

Сараскина Людмила Ивановна
Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com
Ключевые слова: А.П. Чехов, «Черный монах», психиатрия, мания величия, мистика, визуальное воплощение миража, Иван Дыховичный, Станислав Любшин.

Сараскина Людмила Ивановна

«Черный монах»: повесть плюс кино

В статье анализируется одна из самых загадочных повестей А.П. Чехова «Черный монах» (1894), написанная в период серьезного увлечения писателя психиатрией. Он называл эту повесть сочинением сугубо медицинским — про «молодого человека, страдающего манией величия», однако современники видели в ней и разное другое: разоблачение идей Дмитрия Мережковского об избранничестве, критику теории вырождения немецкого врача и писателя Макса Нордау, насмешку над учением профессора судебной медицины Чезаре Ломброзо о родстве гениальности с безумием.
«Замысел был один, а вышло что-то другое…» — признавался Чехов. По-видимому, это «что-то другое» девять десятилетий никого не подпускало к экранизации повести — факт тот, что первая и единственная попытка (1988, режиссер Иван Дыховичный, мощная съемочная группа) могла стать, но не стала кинематографическим прорывом. Чехов в своей «медицинской» истории будто «забывает» о врачевании, признавая приоритет мистической тайны в жизни человека. Фильм, чуждый мистических интуиций, остается в рамках учебника психиатрии.

Saraskina Liudmila I.
Doctor of Philology, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com
Keywords: A.P. Chekhov, The Black Monk, psychiatry, megalomania, mysticism, a visual embodiment of a mirage, Ivan Dykhovichny, Stanislav Lyubshin.

Saraskina Liudmila I.

The Black Monk: The Novelette Plus the Movie

The paper analyses one of the most mysterious works of A.P. Chekhov, *The Black Monk* (1894), written when the author was very seriously interested in psychiatry. A.P. Chekhov called this novelette a purely medical writing: about “a young man suffering from megalomania”. But the writer’s contemporaries saw in the story many other things:
— a denouncement of Dmitry Merezhkovsky’s ideas about “chosenness”;
— a critique of the “degeneration theory” developed by the German writer Max Nordau;
— a mockery of Cesare Lombroso’s theory about the affinity between being a man of genius and being mad.
A.P. Chekhov himself confessed: “The result has become different from the intention…”. It looks like this very “difference”, for ninety years, did not allow anybody to make a screen version of the novelette. The first and only attempt (1988: Ivan Dykhovichny as the film director plus a very impressive film crew) could have become but has failed to become a breakthrough in film-making. A.P. Chekhov, in this “medical” story, “forgets”, as it were, about his medical training and puts forward mysterious elements in human life. The film, giving up mysterious intuitions, remains within the limits of psychiatry textbooks.

— О, как вы жестоко поступили со мной!
Я видел галлюцинации, но кому это мешало?
Я спрашиваю: кому это мешало?
А.П. Чехов. Черный монах

Повесть А.П. Чехова «Черный монах» (1894) была опубликована почти вровень с рождением кинематографа, но прошло девяносто четыре года, прежде чем российское кино решилось обратить на нее внимание и рискнуло создать экранную версию. Стоит заметить, что Чехов до сих пор остается лидером по числу и отечественных, и зарубежных экранизаций русской классики — фильмография по его произведениям стремительно движется к числу *шестьсот* [8].

Западный кинематограф, который так любит «Дядю Ваню», «Трех сестер» и особенно шуточную комедию «Медведь» (двадцать пять кино- и телеверсий), только недавно обратил свой взор на «Черного монаха»: события повести и ее загадка в американской версии, снятой «по мотивам», извлечены из чеховского контекста, радикально осовременены и перенесены в сегодняшний день. Анонс полнометражного (105 мин.) фильма The Black Monk (2017) режиссеров Marylou Tibaldo-Bongiorno и Jerome Bongiorno отмечен слоганом: «What do you seek?» («Что же ты ищешь?»). Авторы картины, вдохновившись чеховской повестью («Inspired by the Chekhov short story»), восприняли ее сюжет весьма приблизительно: «Кинематографист, борясь со своим безумием, встречает легендарного черного монаха и раскрывает для себя смысл жизни и потерянной любви» [10].

Почему все же бесподобная чеховская повесть так редко обращала на себя внимание кинематографистов? Что так отпугивало и отпугивает мастеров экрана от нее и в чем был риск первой и пока единственной отечественной экранизации?

I

О повести много, порой недоуменно и раздраженно, писали — и современники Чехова, и позднейшие критики. Только Лев Толстой, прочитав повесть сразу, как только она вышла, говорил о ней с особенной нежностью и восхищением: «Это прелесть! Ах, какая это прелесть!» [4, с. 536].

Сам Чехов называл свою повесть сугубо медицинской — вроде как про молодого человека, страдающего манией величия. Писатель, отвечая издателю «Нового времени» А.С. Суворину, заподозрившему, что автор изобразил в повести собственное душевное состояние, признавался: «Кажется, я психически здоров. Правда, нет особенного желания жить, но это пока не болезнь в настоящем смысле, а нечто, вероятно, переходное и житейски естественное. Во всяком случае, если автор изображает психически больного, то это не значит, что он сам болен. „Черного монаха“ я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении. Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через поле, приснился мне, и я, проснувшись утром, рассказал о нем Мише… Бедный Антон Павлович, слава Богу, еще не сошел с ума, но за ужином много ест, а потому и видит во сне монахов» [5, т. 12, с. 42–43].

Достоверно известно, что во время создания повести Чехов серьезно увлекался психиатрией. Он рассказывал знакомому писателю Иерониму Ясинскому о своем «крайнем интересе к всяким уклонам так называемой души» и признавался: «Если бы я не сделался писателем, вероятно, из меня вышел бы психиатр, но, должно быть, второстепенный, а я психиатром предпочел бы стать первостепенным» [9, с. 368].

Примерно то же самое Чехов внушал и правнучке Михаила Щепкина актрисе и переводчице Татьяне Львовне Щепкиной-Куперник, с которой в 1890-х тесно и дружественно общался. Она вспоминала: «Одно время он очень увлекался психиатрией (как раз писал для „Артиста“[1] рассказ „Черный монах“) и серьезно говорил мне: „Если хотите сделаться настоящим писателем, кума, — изучайте психиатрию, это необходимо“» [7, с. 317].

В Мелихове Чехов сблизился с известным русским психиатром Владимиром Ивановичем Яковенко, основателем и директором лучшей в России в конце XIX века психиатрической лечебницы,

(1) «Артист» — русский иллюстрированный театральный, музыкальный и художественный журнал, одно из ведущих изданий театральной периодики последней трети XIX века. Издавался в Москве с 1889 по 1895 год в течение театральных сезонов (7 номеров в год с сентября по апрель).

находившейся в селе Мещерское Подольского уезда (ныне Московская областная психиатрическая больница № 2 им. В.И. Яковенко). Один из основоположников социальной психиатрии, организатор психиатрической помощи в России, он стал авторитетом для Чехова — писатель бывал в Мещерском и мог видеть, как удачно размещены больничные павильоны, как грамотно используется живописный рельеф местности, какой заботой проникнуто лечение душевнобольных.

Откликаясь на присланный ему рассказ медицинского содержания писательницы Елены Михайловны Шавровой, Чехов писал: «Чтобы решать вопросы о вырождении, психозах и т.п., надо быть знакомым с ними научно» [5, т. 12, с. 70]. Упрекая Шаврову за поверхностное знание предмета, Чехов замечал: «Предоставьте нам, лекарям, изображать калек и черных монахов. Я скоро начну писать юмористические рассказы, ибо мой психопатологический репертуар уже исчерпан» [там же, с. 71].

Исходя из этих и подобных сведений, проще всего было бы числить повесть «Черный монах» как раз по ведомству психопатологического репертуара — считать ее либо психиатрическим этюдом, либо рассказом психиатра-клинициста, либо случаем из врачебной практики, либо правдивой историей одного безумия и т.п. Так, собственно, и случилось: значительное число трактовок повести к этому обычно и сводилось. Правда, современники писателя пытались, ради оригинальности, увидеть в ней и нечто другое: разоблачение идей Дмитрия Мережковского об избранничестве, критику теории вырождения немецкого врача и писателя Макса Нордау, насмешку над учением профессора судебной медицины, учителя Нордау, Чезаре Ломброзо о родстве гениальности с безумием, неприятие декадентского мироощущения, когда пленительная иллюзия как наркотик всецело подчиняет себе человека и вытесняет из его сознания и разум, и реальность.

Назову еще одну из самых, пожалуй, любопытных трактовок: «Черный монах» — повесть из цикла произведений «fin de siècle» («конец века»), что роднит ее с творчеством таких художников слова и сцены, как Оскар Уайльд, Фридрих Ницше, Рихард Вагнер, Генрик Ибсен с их увлечением невротиками, истериками и безумцами.

Не стану обсуждать здесь авторство и убедительность подобных трактовок, замечу лишь одно: оценка Чеховым своей повести как

этюда из сферы психопатологии мало кого интересовала — критика шла или мимо, или дальше.

Но можно ли и в самом деле безоглядно доверять оценкам Чехова своих произведений? Вопрос крайне деликатный — в любом случае есть смысл учитывать фактор адресата. Вот Чехов сообщает симпатичной ему даме — Лидии Алексеевне Авиловой, известной по мемуарам «А.П. Чехов в моей жизни» (написанных под девизом: «роман, о котором никогда никто не знал, хотя он длился целых десять лет») о «Палате № 6»: «Кончаю повесть, очень скучную, так как в ней совершенно отсутствуют женщина и элемент любви. Терпеть не могу таких повестей, написал же как-то нечаянно, по легкомыслию» [5, т. 11, с. 552].

Полезно сравнить этот лукавый (если не сказать кокетливый) авторский анонс с тем колоссальным впечатлением и теми восторгами, которые «Палата № 6» произвела на русских читателей — Л.Н. Толстого и И.Е. Репина, В.И. Ленина и Н.С. Лескова. Характерен как раз отзыв Лескова: «В „Палате № 6“ в миниатюре изображены общие наши порядки и характеры. Всюду — палата № 6. Это — Россия… Чехов сам не думал того, что написал (он мне говорил это), а между тем это так. Палата его — это Русь!» [3, с. 316].

Может быть, Чехов на самом деле и думал, и понимал, и знал себе цену, но по скромности характера, избегая ложного пафоса, сообщал прекрасной литературной даме, что только легкомыслие подвигло его, и то нечаянно, создать эту «скучную» повесть. В том же 1894 году, работая над повестью «Три года», сразу после «Черного монаха», Чехов писал Шавровой: «Замысел был один, а вышло что-то другое, довольно вялое и не шелковое, как я хотел, а батистовое… Надоело все одно и то же, хочется про чертей писать, про страшных, вулканических женщин, про колдунов, но, увы! требуют благонамеренных повестей и рассказов из жизни Иванов Гавриловичей и их супруг» [5, т. 12, с. 57].

Итак:

«Чехов сам не думал того, что написал…»

«Замысел был один, а вышло что-то другое…»

Меж тем современник и собеседник Чехова, упомянутый выше Иероним Ясинский, вспоминал об авторе повести: «Он был любезным молодым человеком с той положительной складкой в обращении, какая

обличает обыкновенно врача, изучающего мир сквозь реальные очки. Последнее обстоятельство не помешало Чехову, однако, написать, как раз во время нашего пребывания в [гостинице] „Лоскутной“, почти мистический рассказ „Черный монах“» [9, с. 368].

Почти мистический рассказ… Все дело было в этом сакраментальном *почти*.

II

Художественный фильм-драма «Черный монах» [6] был снят на студии «Мосфильм» актером Театра на Таганке Иваном Дыховичным в 1988 году и стал его первой полнометражной (88 мин.) режиссерской работой. Сценарий к дебютной экранизации по мотивам чеховской повести написали Дыховичный и режиссер Сергей Соловьев. По-видимому, загадочный «Черный монах» манил сценаристов завидным шансом прервать молчание кинематографа и покорить эту, по словам Льва Толстого, *прелестную*, но доселе неприступную крепость. Время было самое подходящее — в 1988-м художникам удавалось то, что не удавалось ни до, ни после.

Надо отдать должное художественному вкусу авторов картины — на роль главного героя повести Андрея Васильевича Коврина был приглашен 55-летний народный артист РСФСР (1981), известный московским зрителям большими театральными работами Станислав Любшин, снявшийся к тому моменту в тридцати пяти фильмах, в числе которых была картина Никиты Михалкова «Пять вечеров» (1978), где Любшину досталась главная мужская роль. Тот факт, что чеховскому магистру философии Коврину нет еще и сорока, и он сильно моложе, чем исполнитель его роли, к счастью, совсем не испортил впечатления. Зрители картины восторженно говорили: Любшин стал актером, чтобы играть чеховских героев (за восемь лет до «Черного монаха» Любшин снялся в экранизации чеховской повести «Три года»).

Роль давней знакомой, а потом и невесты Коврина Татьяны Песоцкой сыграла (по-видимому, по рекомендации С. Соловьева), героиня «Ассы» Татьяна Друбич; правда, почему-то озвучила эту роль Марина Неелова. В роли отца Татьяны, помещика и садовода Егора Семеновича Песоцкого, снялся выдающийся театральный мастер Петр Наумович Фоменко.

Грузинский композитор Теймураз Бакурадзе («Жил певчий дрозд», 1970) наполнил картину волнующей, тревожной музыкой, которая причудливо переплеталась со звуками дождя, шелестом листвы, шумом деревьев, пением соловьев и криками перепелов, всплеском весел, хлопаньем ставень, а также сочинениями Людвига ван Бетховена и Густава Малера.

Всемирно известный камерамен Андрея Тарковского — кинооператор, народный артист РСФСР (1979), лауреат множества кинематографических премий Вадим Юсов запечатлел изумительные пейзажи с цветами, травами и деревьями, незабываемые интерьеры и крупные планы персонажей (за свою работу в «Черном монахе» он будет удостоен специального приза Венецианского кинофестиваля «Золотая Оселла»).

Съемки картины по большей части происходили в красивейшей подмосковной усадьбе Середниково, бывшем имении Всеволожских и Столыпиных, парково-усадебном ансамбле конца XVIII — начала XIX века, одном из самых известных лермонтовских мест России, где впоследствии будут снимать многие телесериалы.

Все эти обстоятельства — загадочная повесть Чехова, мощная съемочная группа, место и время съемок — предвещали, казалось, грандиозный успех картине, обещали стать вехой в кинематографической чеховиане, новым словом в искусстве экранизаций русской классики, шедевром, прорывом и т.п.

Ничего подобного, однако, не случилось. Успех оказался средний, работа была отмечена всего только как лучший фильм-дебют года. Используя метафору из письма Чехова, у авторов картины вышло нечто батистовое, а не шелковое. Приведу типичные зрительские отзывы:

«Плохо снято. Есть Антон Павлович. Зачем его исправлять? Зачем снимать „по мотивам“? Результат налицо: разве бы Чехов такое позволил? Идет, идет. Смотрит, смотрит. Тучи плывут, плывут. Ветер дует, дует. Он молчит, молчит. Потом идет, идет».

«Скучно, длинно, нудно. Лучше прочитать книгу. От недостатка таланта режиссеру пришлось снимать обнаженную героиню. Но это не спасает фильм от провала. Так же как и игра великолепного Станислава Любшина» [2].

Поразительно другое. Сценаристы то ли совершенно забыли, то ли не захотели принять во внимание, то ли не сочли важным, что повесть называется не «Магистр философии», не «Алексей Коврин», не «Садовод Песоцкий и его дочь», а «Черный монах». Именно это непонятное существо, эта таинственная субстанция, этот невыразимый образ стоит в центре сюжета, именно в нем вся интрига повествования и та самая непознанная и непостижимая прелесть. Ведь именно *монах, несущийся через поле*, а не худощавая большеглазая девушка, влюбленная в магистра, и не сам магистр, приснился Чехову. Ради него, монаха из легенды, сказочник Чехов выстроил декорации, придумал садовое изобилие, собрал персонажей, сочинил им биографии и взял в свои руки ниточки их судеб.

А в одноименной картине, замечу, черного монаха не было даже в перечне действующих лиц, а значит, нет и не могло быть актера, который бы его представил и сыграл.

В повести, в отличие от фильма, присутствие монаха сверхактивно, можно сказать, тотально. И это у Чехова, который, как правило, избегал всякой нарочитой фантасмагории, иронизировал над ней, крепко опираясь на «реализм действительной жизни».

Свой сон о монахе автор повести отдает герою, магистру философии («Или, быть может, черный монах снился мне?»), помогает сочинить историческую родословную, разворачивая ее на «тысячу лет тому назад», а также помещает в экзотическое пространство (пустыню где-то в Сирии или Аравии).

Коврин заранее предупреждает Таню Песоцкую, которой рассказывает легенду, что не отвечает за источник, а также за саму легенду — странную, ни с чем не сообразную. «Какой-то монах, одетый в черное» — герой легенды. Собственно, он и называется *черным* монахом, потому что одет в черную одежду.

Монах из легенды тысячелетней давности обладает мифическим свойством: умножаться, порождать двойников (клонов, как сказали бы сейчас), так что одновременно с ним является миру другой монах (то есть мираж), медленно двигающийся по поверхности озера. По легенде, повторю, странной, неясной, мираж тоже стремится умножиться и рождает подобия: «От миража получился другой мираж, потом от другого третий, так что образ черного монаха стал без конца передаваться из одного слоя атмосферы в другой. Его видели то

в Африке, то в Испании, то в Индии, то на Дальнем Севере… Наконец, он вышел из пределов земной атмосферы и теперь блуждает по всей вселенной, все никак не попадая в те условия, при которых он мог бы померкнуть. Быть может, его видят теперь где-нибудь на Марсе или на какой-нибудь звезде Южного Креста» [4, с. 295].

Суть легенды, самый ее гвоздь, заключался, однако, в том, что «ровно через тысячу лет после того, как монах шел по пустыне, мираж опять попадет в земную атмосферу и покажется людям. И будто бы эта тысяча лет уже на исходе… Черного монаха мы должны ждать не сегодня — завтра» [там же].

Итак, магистр, который не помнит, откуда знает эту легенду (слышал? читал? приснилась?), готовится к появлению черного монаха. Ждет его, уповая на желанную встречу. *И вся повесть — это нервически взволнованное ожидание, предвкушение и предчувствие. И — нескрываемая радость, что легенда не подвела, оказалась правдой.*

Первая встреча не обманула ожиданий: черный монах явился прямо пред очи магистра. Чехов пишет об этом невозможном для его мировосприятия нарушении правды жизни так, будто все происходит на самом деле; пишет без предупреждения, принятого в реалистической эстетике: дескать, Коврину «показалось», «почудилось», «пригрезилось». На первой встрече ни разу не было упомянуто слово «мираж», «призрак», «привидение». Граница между реальным и воображаемым *как будто случайно* стерта: приближение монаха сродни порыву ветра, раскату грома, хлынувшему ливню. «Вот по ржи пробежали волны, и легкий вечерний ветерок нежно коснулся его непокрытой головы. Через минуту опять порыв ветра, но уже сильнее, — зашумела рожь, и послышался сзади глухой ропот сосен. Коврин остановился в изумлении. На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Контуры у него были неясны, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте, а двигался с страшною быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он подвигался, тем становился все меньше и яснее. Коврин бросился в сторону, в рожь, чтобы дать ему дорогу, и едва успел это сделать…» [4, с. 296].

Поразительно, но факт: автор-повествователь полностью устраняется; повествование ведется исключительно с точки зрения героя, как выяснится, безумца.

Коврину удается *разглядеть* в ржаном поле монаха, его лицо и глаза, черную одежду, седую голову, черные брови, босые ноги, не касавшиеся земли, руки, скрещенные на груди, страшно бледное худое лицо и даже ласковую, лукавую улыбку. Монах «оглянулся на Коврина, кивнул головой и улыбнулся ему». Коврина не смущает то обстоятельство, что монах пролетел через реку и исчез как дым; он доволен, что смог так близко увидеть монаха, и не старается объяснить себе странность случившегося. Коврин убеждается, что только он один и видел монаха, и ничуть не беспокоится по этому поводу. «Он громко смеялся, пел, танцевал мазурку, ему было весело, и все, гости и Таня, находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен» [4, с. 297].

Ему очень хотелось рассказать о замечательной встрече со странным гостем Тане или ее отцу, но как расскажешь *правду* девушке, которой, кроме яблонь и груш, ничего никогда не снится?

III

Первой, важнейшей встречи Коврина с монахом в фильме совсем нет; она элементарно сокращена. Знакомство состоялось только на сороковой минуте ленты — и это вторая встреча повести, когда магистр и монах сидят рядом на скамейке в саду и разговаривают наедине, глаза в глаза. Но в картине *магистр монаха не видит, а будто только чувствует* — вроде вблизи кто-то есть. Коврин стоит в комнате, смотрит то в окно, то на кружевную занавеску, то прямо перед собой, в пустоту, его глаза сияют восторгом и блаженством — однако ни рядом, ни спереди, ни сзади никого нет. Он говорит важные слова, и кто-то второй отвечает ему его голосом, с его, ковринскими, интонациями — произнося то, что он, магистр философии, всегда мечтал услышать: о наслаждении познания, о вечной жизни, о том, что он, Коврин, принадлежит к одаренным свыше благородным натурам, что многие гениальные люди тоже видели призраков, что так называемые нормальные, заурядные люди живут в стаде, а мученики за идею, пророки, поэты счастливо наделены возбужденным сознанием и одержимы экстатическим состоянием. А главное — что не надо бояться безумия: ведь гениальность всегда сродни умопомешательству.

Слышать такое Коврину было не просто приятно, но лестно и радостно.

Встречи с черным монахом становятся регулярными. «Раз или два в неделю, в парке или в доме, он встречался с черным монахом и подолгу беседовал с ним, но это не пугало, а, напротив, восхищало его, так как он был уже крепко убежден, что подобные видения посещают только избранных, выдающихся людей, посвятивших себя служению идее» [4, с. 310].

Коврин всегда не просто *чувствует* присутствие монаха, он его *видит*.

Со временем монах становился все смелее и настойчивей — его тянет к Коврину, как и Коврина тянет к монаху. Им следовало маскировать встречи, держать ситуацию под контролем. Коврин преуспел и в этом хитром занятии.

«Однажды монах явился во время обеда и сел в столовой у окна. Коврин обрадовался и очень ловко завел разговор с Егором Семеновичем и с Таней о том, что могло быть интересно для монаха; черный гость слушал и приветливо кивал головой, а Егор Семенович и Таня тоже слушали и весело улыбались, не подозревая, что Коврин говорит не с ними, а со своей галлюцинацией» [там же].

Какой грандиозной по своей магической красоте могла бы быть эта сцена, снятая камерой Вадима Юсова. Зритель, благодаря оператору и его киноглазу, мог бы как следует разглядеть монаха, увидеть вблизи выражение его лица и глаз, черную одежду и седые пряди, заслушаться его речами. Но камере и ее камерамену, по-видимому, велено было снимать сцену глазами унылых Песоцких — садовода Егора Семеновича и его дочери Тани, сразу не полюбившей легенду о монахе. Создать черного монаха на экране во плоти — с лицом, глазами, руками и босыми ногами, в черной одежде, сидящим в столовой за обедом рядом с магистром, который его радостно видит, а другие не видят, то есть допустить на экран мистику — фильм не рискнул. Садовод и его дочь не видят черного гостя и подозревают, что Коврин, разговаривая сам с собой, тяжело болен. Камера смиренно повинуется и тоже выносит магистру приговор: лечиться от безумия.

В конце концов Коврин попался. Песоцкие разоблачили его, доказав, что надо пить молоко, принимать бром и теплые ванны. Создателям фильма, таким образом, предстояло решить, что́ важнее

для его героя: быть свободным философом и безумствовать, радостно отдаваясь мании величия, ликовать и упиваться запретными встречами с черным гостем, или стать рассудительным, солидным, скучным, здоровым, лишенным счастья общения с неизвестно откуда взявшимся призраком. Фильм встал на сторону докторского надзора и бромистых препаратов. Единственное, что сделала для магистра съемочная группа вопреки приговору повести, — его не остригли; гримеры оставили ему его поседевшие длинные шелковистые волосы, прямую спину, легкую, а не вялую походку, стройную фигуру, не дав ей огрузнуть, а лицу оплыть и располнеть.

Но даже и в смертный час, когда уже не в доме у Песоцких, а в номере ялтинской гостиницы (за ширмой спала его новая подруга Варвара) к Коврину явился чернобровый босой монах с непокрытой седой головой и стал укорять прежнего своего собеседника в малодушии и непослушании, камера зафиксировала только хлынувшую горлом кровь философа, но не его безграничное счастье, не чудесную сладкую радость от встречи с гостем и не самого гостя. Блаженная улыбка, застывшая на лице умершего в луже своей крови Коврина, стыдливо осталась за кадром.

Сугубо медицинская версия картины перпендикулярна возвышенному настроению душевнобольного философа — которому, несмотря ни на что, явно благоволит Чехов: «Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения! — незадолго до своей кончины сказал Коврин. — Если бы Магомет принимал от нервов бромистый калий, работал только два часа в сутки и пил молоко, то после этого замечательного человека осталось бы так же мало, как после его собаки. Доктора и добрые родственники в конце концов сделают то, что человечество отупеет, посредственность будет считаться гением и цивилизация погибнет» [4, с. 315].

Повесть Чехова «Черный монах» слишком отличается от всего им написанного. Слишком она необычна для его прозрачной стилистики, для его ясного ума. Кажется, писатель в своем «медицинском» повествовании (historia morbi) парадоксально «забывает» о приоритете и авторитете врачевания, искусно создавая некую неопределенность и мерцание, впуская в историю встреч монаха и философа нечто

недоступное здравому смыслу, признавая приоритет присутствия мистической тайны в жизни человека [1, с. 42–50].

Магия. Ворожба.

Фильм Дыховичного «Черный монах», напротив, при всех своих впечатляющих красотах, слишком однозначен, обычен и рационален, лишен ощущения мистики и тайны; потому обошелся без визуального воплощения Призрака, умопомрачительных галлюцинаций героя и его восхитительного сумасбродства. Получилась яркая картинка из учебного пособия по курсу психиатрии.

Стало быть, кому-то сильно мешали все эти галлюцинации, приступы вдохновения и запретные экстазы (напомню горячечный, пронзительный упрек Андрея Коврина: «О, как вы жестоко поступили со мной!»).

Но вот же рискнул Григорий Козинцев в своей легендарной картине (1964) зримо, во плоти и в полном рыцарском снаряжении представить на экране Призрака — его роль исполнил Виталий Щенников (имя актера есть в титрах), озвучил роль Григорий Гай. На двадцатой минуте фильма Гамлет близко видит Призрака своего погибшего отца, видят его и Горацио, и два офицера стражи; увлеченный Призраком Гамлет слышит его, разговаривает с ним, смотрит ему в глаза, на мгновение вышедшие из густой тени, узнает от него страшную правду. Перед Гамлетом — Человек-Призрак, а не сгусток пустоты или туманности.

Предвижу возражения: то Шекспир, с ним не поспоришь…

Понять, как обстоит дело с явлением Призрака злодейски убитого короля Дании в других экранизациях шекспировской трагедии (их около ста тридцати, созданных в интервале между 1900 и 2015 годами), — прелюбопытная творческая задача, но уже несколько другая.

Чехов — несостоявшийся психиатр, в экранизации самой таинственной его повести ревниво теснит Чехова — гениального художника.

Список литературы:

1. *Белякова* М.М. Парадокс душевной болезни в рассказе А.П. Чехова «Черный монах» // Филология и лингвистика в современном обществе: материалы II Междунар. науч. конф. (Москва, февраль 2014 г.). М.: Буки-Веди, 2014. URL: https://moluch.ru/conf/phil/archive/107/4908/ (дата обращения 11.03.2020).
2. Зрительские отзывы // URL: https://yandex.ru/search/?lr=213&text=%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%85%201988 (дата обращения 15.03.2020).
3. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1947. 518 с.
4. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 7. Примечания. М.: ГИХЛ, 1962. 549 с.
5. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 11, 12. Письма. М.: ГИХЛ, 1962.
6. «Черный монах». СССР, 1988 // URL: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=18263480967813498578&text=%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%85%201988&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1584045681677425-827209501003463548000075-vla1-3759&redircnt=1584045749.1 (дата обращения 10.03.2020).
7. Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни: мемуары. М.: Федерация — Круг, 1928. 528 с.
8. Экранизации произведений Чехова // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B8%D0%B7%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD %D0%B8%D0%B9_%D0%A7%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (дата обращения 09.03.2020).
9. Ясинский И.И. Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М., Л.: ГИЗ, 1926. 360 с.
10. «The Black Monk» // URL: http://www.bongiornoproductions.com/THE_BLACK_MONK/The_Black_Monk.html (дата обращения 02.09.2020).

References:

1. Belyakova M.M. Paradoks dushevnoj bolezni v rasskaze A.P. Chekhova “Chyornyj monakh” [The Paradox of Mental Illness in A.P. Chekhov’s Story “The Black Monk”]. *Filologiya i lingvistika v sovremennom obshchestve: materialy II Mezhdunar. nauch. konf.* (Moskva, fevral’ 2014 g.). Moscow, Buki-Vedi Publ., 2014. Available at: https://moluch.ru/conf/phil/archive/107/4908/ (accessed 11.03.2020). (In Russ.)
2. *Zritel’skie otzyvy* [Comments of cinema goers]. Available at: https://yandex.ru/search/?lr=213&text=%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%85%201988 (accessed 15.03.2020). (In Russ.)
3. A.*P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov* [A.P. Chekhov in the Reminescences of His Contemporaries]. Moscow, GIKHL Publ., 1947. 518 p. (In Russ.)
4. Chekhov A.P. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. In 12 vols. Vol. 7. Notes. Moscow, GIKHL Publ., 1962. 549 p. (In Russ.).
5. Chekhov A.P. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. In 12 vols. Vol. 11, 12. Pis’ma [Letters]. Moscow, GIKHL Publ., 1962. (In Russ.)
6. “Chyornyj monakh”. SSSR, 1988 [*The Black Monk*. USSR, 1988]. Available at: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=18263480967813498578&text=%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%85%201988&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1584045681677425-827209501003463548000075-vla1-3759&redircnt=1584045749.1 (accessed 10.03.2020). (In Russ.)
7. Shchepkina-Kupernik T.L. *Dni moej zhizni: memuary* [Days of My Life]. Moscow, Federaciya — Krug Publ., 1928. 528 p. (In Russ.)
8. Ehkranizacii proizvedenij Chekhova [Screen Versions of Chekhov’s Works]. Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B8%D0%B7%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD %D0%B8%D0%B9_%D0%A7%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (accessed 09.03.2020). (In Russ.).
9. Yasinskij I.I. *Roman moej zhizni. Kniga vospominanij* [The Novel of My Life. A Book of Reminiscences]. Moscow, Leningrad, GIZ Publ., 1926. 360 p. (In Russ.)
10. The Black Monk. Available at: http://www.bongiornoproductions.com/THE_BLACK_MONK/The_Black_Monk.html (accessed 02.09.2020).

УДК 778.5
ББК 85.375

Казючиц Максим Федорович
Кандидат философских наук, профессор кафедры экранных искусств
Академии медиаиндустрии, Москва
ORCID ID: 0000–0002–3015–3046
mkazuchitz@gmail.com
Ключевые слова: кино США, документальное кино США, Майкл Мур, Михаил Бахтин, автор, нарратив, репрезентация.

Казючиц Максим Федорович

Проблема репрезентации автора и критика социокультурного контекста в документальном кино США 2000-х годов

В статье исследуются вопросы, связанные с поисками новых художественных стратегий (нарратив, выразительные средства) в современном документальном кино США. К 1990–2000-м годам документалистикой был накоплен значительный потенциал способов репрезентации в кино, в том числе и неигровом. В связи с этим стиль, типология приемов и художественная система фильмов американского режиссера документального кино Майкла Мура представляет значительный интерес. Стилевая специфика его работ синтетична и в известной мере определяется его литературной деятельностью. Не только стилистика и лексика закадрового комментария, но такие элементы, как автор-герой в кадре, эклектичный монтаж разнообразных материалов (от анимации до частной кинохроники и видео), косвенно свидетельствуют о том, что режиссер использует данные элементы в качестве экранного эквивалента художественных приемов своего литературного текста. Вместе с тем подобный персонаж — герой и автор в одном лице — с его сильной комической, сатирической стороной, непосредственно влияет на организацию нарратива в ряде фильмов в традициях литературы *путешествия*. Изучение осуществляется в рамках исследовательской *модели путешествия автора,* позволяющей выявить и типологизировать художественные приемы, способы репрезентации автора и определить возможности критики социокультурного контекста различных сторон жизни США через сатирическую интерпретацию.

Kaziuchyts Maksim F.
PhD in Art, Professor, Department of Screen Arts,
The Academy of Media Industry, Moscow
ORCID ID: 0000–0002–3015–3046
mkazuchitz@gmail.com
Keywords: USA cinema, USA documentary, Michael Moore, Mikhail Bakhtin, author, narrative, representation.

Kaziuchyts Maksim F.

Representation of the Author and Critique of the Social and Cultural Context in USA Documentary Films of the 2000s

The author of the article explores issues related to the search for new artistic technologies (narrative, expressive means) in modern documentary cinema in the United States. By the 1990s—2000s, the United States documentary film industry had accumulated considerable experience of representation in films, including non-fiction. In this regard, the style, types of techniques and artistic picture in the films of Michael Moore can hardly be overestimated. The original style of his films is based on the synthesis of cinema, television, animation, and his books also influence his films. Not only the style and vocabulary of the voice-over commentary, but also the author-hero in the frame, the use of animation, news releases, home video, and so on — all suggest that Moore uses them as the equivalent of his literary codes. However, both the hero and the author, who has a strong connection with film comedy and satire, directly influence the narrative of a number of his films, with this influence being related to travel literature. The study is carried out within the framework of the research model of the author's journey, which allows to identify and typologize artistic techniques, ways of representing the author and determine the possibilities of criticism of the socio-cultural context of various aspects of life in the United States through satirical interpretation.

Проблема репрезентации автора и возможности критики контекста традиционно занимает в документальном кино важнейшее место. В США, в частности, к 2000-м годам был накоплен значительный художественный опыт. Начиная с 1960–1970-х годов здесь трансформировались прежние и динамично возникали новые стилевые направления и формировались новые выразительные возможности. Многие художественные явления в документальном кино США, такие как «прямое кино», отличались известным параллелизмом с европейскими традициями. Однако целый ряд режиссеров, исходя из творческого синтеза, смогли создать интересные, обладающие оригинальностью стилистики.

В связи с этим обращает на себя внимание интерес американских режиссеров-документалистов к критике различных сфер общественной и политической жизни, в которой громадную роль играют символические построения (Э. Антонио, Ф. Уайзмен, К. Рафферти и др.) [3, с. 82–88], которые создавались различными средствами: монтаж, закадровый комментарий, отсутствие закадрового комментария и т.д. К 1990–2000-м годам документалистикой был накоплен значительный потенциал способов репрезентации в кино, в том числе и неигровом. В связи с этим одним из наиболее оригинальных современных режиссеров, создавших свой, синтетический стиль, в котором вариативность репрезентации автора достигает впечатляющего разнообразия, является Майкл Мур. Большинство механизмов репрезентации у него направлены на развернутую критику различных сфер жизни США: главным образом, через сатиру, гротеск, абсурд и иные приемы.

В отличие от российских исследований, фильмы Мура весьма часто оказываются в сфере интересов не только искусствоведов (например, см. 6, с. 25–30 и др.). В силу политической и общественной активности режиссера, его работы рассматривается также в культурологии [7, с. 69–85], иных смежных гуманитарных дисциплинах [10, с. 166–178; 11, с. 113–131]. В рамках истории кино, киноведения следует отметить сборник научных и критических работ Michael Moore and the Rhetoric of Documentary [8]. Здесь сделана попытка комплексного изучения его фильмов. В частности, выделяются особенности драматургии (риторических приемов), делается попытка связать стилистику его фильмов с предшествующей традицией.

Стилевая специфика фильмов Мура синтетична и в известной мере определяется его литературной деятельностью. Не только стилистика и лексика закадрового комментария, но такие элементы, как автор-герой в кадре, эклектичный монтаж разнообразных материалов (от анимации до частной кинохроники и видео), косвенно свидетельствуют о том, что режиссер использует данные элементы в качестве экранного эквивалента художественных приемов из литературного текста. Вместе с тем подобный персонаж, герой и автор в одном лице, с его сильной комической, сатирической стороной, непосредственно влияет на организацию нарратива в ряде фильмов в традициях литературного *путешествия*. Наиболее эффективно данная художественная стратегия Мура проявляется в таких фильмах, как «Большая» (The Big One, 1997), «Восстание бездельников» (Slacker Uprising, 2007), «Куда бы еще вторгнуться» (Where to Invade Next, 2015), «Майкл Мур в Трампленде» (Michael Moore in Trumpland, 2016). Сюжетные конструкции указанных фильмов объединяет «образный одночленный схематизм» [2, с. 301], то есть мотив: путешествие, странствие автора по территории Америки (отдельным городам, различным локациям — заводы, офисы компаний, магазины, кафе, частное жилье и т.д.), путешествие может выходить за пределы страны и приобретать символический характер. Данный мотив является структурным: он определяет саму возможность сюжетно-фабульной конструкции и развитие фильма в целом. Вместе с тем следует учитывать, что истоки данного мотива проявляются в экранных искусствах через литературную основу, сценарий. Общие закономерности нарратива в экранном произведении коррелируют с *путешествием*, получившим широчайшую разработку в мировой литературе различных жанров и в различные исторические периоды[1]. Для удобства типологизации художественных приемов Мура

(1) Отечественная научная литература о путешествии на сегодняшний день достаточно репрезентативна, см., например: Михельсон В.А. «Путешествие» в русской литературе. Ростов-на-Дону, 1974; Гуминский В.М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 1979; Маслова Н.М. Путевой очерк: проблемы жанра. М., 1980; Михайлов В.А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII—XIX веков: диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.01. Волгоград, 1999. Гуминский В.М. Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте. М., 2017 и др.

и выявления художественных стратегий критики США средствами сатиры вводится *модель путешествия автора*.

Название выбрано условно и призвано подчеркнуть, прежде всего, интерес режиссера к определенному мотиву, который позволяет ему расширить возможности приемов сатиры в оценке важных сфер жизни США.

Авторская инстанция в фильмах Мура реализуется, как правило, на нескольких уровнях: помимо традиционного закадрового комментария, универсального приема, присущего всем фильмам режиссера, ключевое место играет автор в кадре. Напомним, что этот важнейший элемент художественной системы Мура впервые возникает в фильме «Роджер и я», в полной мере не относящемся к модели путешествия автора. Однако он важен для понимания истоков. В этом фильме формируется специфический стиль комментария, который определяют многочисленные отступления, экспрессивность речи, острые, заведомо полемичные суждения, придающие концепции Мура подчеркнуто субъективный и личностный характер.

Одновременно функционирует фигура автора-героя, выступающего в кадре. Манера действовать режиссера перед камерой близка в целом работе тележурналиста и телевизионной группы. Функцию корреспондента выполняет Мур, в других фильмах в кадр периодически попадают и другие участники съемочной группы: оператор, звукорежиссер. Любопытно, что в «Роджер и я» режиссер непосредственно говорит об истоках поэтики собственного имиджа: идея выступить в качестве телевизионной группы пришла спонтанно, когда нужно было заставить нервничать руководство одного из закрывшихся заводов General Motors. Мур со знакомыми пришли на встречу увольняемого коллектива с руководством в качестве фиктивной «четвертой власти». Таким образом, существенно, что Мур в кадре и, соответственно, вся журналистская атрибутика, как и риторика его общения с различными персонажами, является составной частью стиля его фильмов. К образу автора в кадре следует отнести специфический гардероб: бейсболка, мешковатая, бесформенная ветровка или футболка, неопределенного кроя джинсы/брюки (в фильме «Боулинг для Колумбины» Мур также носит шорты), кроссовки. Вся одежда, как правило, темных тонов (из соображений экономии, как говорит сам автор в фильме «Большая») и создает впечатление случайности в выборе и сочетании всех элементов. Важные характеристики, отражающие *общее, типическое* в имидже автора — избыточный вес, но при этом чрезвычайная живость в общении, подвижность, напористость в обращении с простыми людьми или представителями официальных институтов. Подобная эстетика/риторика образа наглядно демонстрирует, как автором эксплуатируется типичный для литературы, игрового кино[(2)] и в гораздо меньшей степени документального образ *чудака*, *странного человека*, который, будучи «одним из миллионов», типичным обывателем, обладает, тем не менее, всеми указанными чертами, но в гиперболизированной, гротескно усиленной форме.

В свое время М.М. Бахтиным в рамках теории романа была введена типология хронотопов, позволяющих эффективно описать и выявить специфику эволюции форм романа в историческом развитии мировой литературы. В рамках настоящей статьи интересен анализ функций архаического персонажа плута, шута и дурака из сказочно-мифологической традиции и образ чудака в традиции романа. Так, показателен потенциал архаических персонажей, трансформировавшихся к новоевропейскому роману в чудака. «Очень важный момент при этом — непрямое, переносное значение всего образа человека, сплошная иносказательность его» [1, с. 414], — отмечает Бахтин. Благодаря этой функции данный тип «существенного героя», героя-маски, как известно, становится «носителем авторских точек зрения». При этом важнейшая функция подобной авторской инстанции — тотальная критика конвенциональности, официального дискурса: «Все идеологические формы — институтов — становились лицемерными и ложными, а реальная жизнь, лишенная идеологического осмысления, становилась животно-грубой», —подчеркивает Бахтин. При этом способами осуществления такой функции становятся различные формы разрушения пространства официального: подобные герои стремятся «не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь… говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою…» [1, с. 415]. Таким образом, драматургический конфликт в известной степени обусловливался функциональной чужеродностью подобного

(2) Ср., напр., персонажей в исполнении В. Алена и др.

персонажа по отношению к прочему массиву линий, персонажей, описаний и т.д.

Язык прозы Мура обладает рядом специфических черт. Прежде всего, это бытовая лексика, использование разговорных конструкций, в тексте множество восклицаний, междометий, позволяющих передать экспрессию автора. Важен подчеркнуто персоналистский тон суждений: рассказ ведется от первого лица. Более того, внутри Мур нередко использует элементы других литературных жанров и стилей (крутого детектива, газетного репортажа, эпистолярный, канцелярский и пр.). Ряд подобных приемов необходим именно для сатирической трактовки материала, которая возможна лишь при условии разрушения формы официального дискурса.

В своей первой книге Downsize This! Random Threats from an Unarmed American[3] Мур допускает нередко резкие полемические высказывания. Так, в главе «Почему GM[4] не продает крэк?» он прямо сравнивает жесткую конкуренцию компании GM на рынке с торговлей наркотиками. Собственно, фильм «Большая» начинается с выступления режиссера на сцене, где он опровергает тезис о том, что максимальные прибыли компаний превращаются в самооправдание любых действий. «Итак, вот чего я не понимаю, если прибыль превыше всего, то почему же такая компания, как General Motors, не торгует крэком? Крэк — очень выгодный товар. За каждый фунт кокаина, который превращается в крэк, дилер получает 45 000 долларов. Доход от продажи автомобиля составляет меньше 2000 долларов. Крэк к тому же безопаснее, чем автомобили. Каждый год 40 000 человек умирают в автокатастрофах. А крэк убивает всего несколько сотен человек в год, да еще и не загрязняет окружающую среду. Спрашивается, почему же GM не торгует крэком? Если прибыль превыше всего, то почему бы не крэк?» [9, с. 112]. Далее Мур переходит к контраргументу: торговля наркотиками незаконна, ибо разрушает общество, но что же тогда можно сказать о деятельности компаний, которые переносят ради больших прибылей производство в развивающиеся страны и создают тем самым безработицу в собственной? Не разрушение ли это общества?

(3) «Сведи на нет! Случайные угрозы от безоружного американца» (перевод здесь и далее мой, кроме оговоренных случаев. — *М.К.*).

(4) General Motors.

Таким образом Мур, придавая изначально публицистическому тексту форму монолога героя, — которым, без сомнения, является Мур в кадре, — стремится к адаптации признаков, «примет» авторской инстанции в своей литературе к экранному материалу. В связи с этим подобные блоки в его фильмах следует относить к экранным эквивалентам его литературных произведений. Достаточный объем текста этой книги в переработанном виде лег в основу фильма «Большая» или непосредственно воспроизводится режиссером в кадре. Некоторые полемические приемы публицистики Мура заведомо провокационны и включают обращение к личности противника. Так, в фильме Мур со сцены фактически пересказывает фрагмент о миллиардере и политическом деятеле Стивене Форбсе, заметив при этом, что он никогда не моргает.

«Я позвонил офтальмологу… и он сказал, что если я не буду моргать целую минуту, то это вызовет непроизвольные слезы. Я же ответил, что этот Форбс выступал (в передаче на ТВ. — *М.К.*) целых полторы минуты и не моргнул ни разу!

— Невозможно, — заверил меня доктор. — *Ты,* должно быть, моргнул вместе с Форбсом и все пропустил. Как можно так долго не моргать? Это не характерно для человека.

— Не… человека?

На следующий день Форбс был на CNN и снова НЕ МОРГАЛ (все выделения в тексте соответствуют оригиналу. — М. К.)! Я позвал мою жену Кэтлин в комнату.

— А теперь смотри внимательно. Ты видишь, как он моргает? Он не моргает, правда ведь?

— Не моргает, — ответила Кэтлин, надеясь, что я успокоюсь, и она сможет вернуться к более важным делам.

— Не моргает, — подтвердил я. — *И не моргнет. Вообще никогда!* Он же не человек!

— Ну, тогда, ради Бога, — воскликнула Кэтлин в притворном ужасе, — не смотри ему в глаза!» [9, p. 45].

Подобная стратегия интересна прежде всего тем, что Мур, часто практически дословно воспроизводя какие-либо фрагменты книги в виде комического скетча, выступления на публике, по сути осуществляет синтез авторской инстанции своего текста и своего экранного героя в кадре. Таким образом, разнообразный риторический и лек-

сический арсенал автора публицистических книг получает зримое воплощение в образе экранного образа Мура.

Стилевое разнообразие в книгах Мура является важным инструментом сатирической трактовки общественных и политических реалий. Так, в известной книге «Глупые белые люди» вторая глава «Дорогой Джордж» представляет собой личное послание Мура: «Открытое письмо „президенту“ Джорджу У. Бушу». Текст полон сарказма, объектами иронии становятся низкая успеваемость президента в школе, сравнительно невысокий интеллектуальный уровень, безграмотность и узкий кругозор [5, с. 46–64]. Сходное разнообразие стилей можно встретить и в не менее известном издании «Где моя страна, чувак?», в основу которого легли материалы к фильму «Фаренгейт 9/11». Так, основной текст книги начинается с предуведомления (в качестве авторов которого иронично указаны министр внутренних дел Т. Ридж и президент Дж. Буш), выполненного в стилистике канцелярских запретов-предписаний, обычно размещаемых на печатной или видеопродукции, разъясняющих последствия незаконного копирования, воспроизведения, незаконного использования: «Поскольку вы приобрели данную книгу, мы должны предупредить вас, что в соответствии с разделом 29 пункт „А“ „Закона о патриотизме“ ваша фамилия занесена в базу данных потенциальных неблагонадежных <…> Не пытайтесь вырвать эту страницу из книги — СЛИШКОМ ПОЗДНО! Не пытайтесь бежать, потому что мы уже вас засекли, грязный, подлый злоумышленник… СТОЯТЬ! НИ С МЕСТА! БРОСЬТЕ КНИГУ! РУКИ ВВЕРХ! У ВАС ЕСТЬ ПРАВО… ЗАБУДЬ ОБ ЭТОМ! У ТЕБЯ НЕТ НИКАКИХ ПРАВ!!! ТЕБЯ БОЛЬШЕ НЕТ НА СВЕТЕ! ПОДУМАТЬ ТОЛЬКО, ОЦЕНИВ ПО ДОСТОИНСТВУ НАШ ОБРАЗ ЖИЗНИ, ТЫ МОГ БЫ ПОЛУЧИТЬ КУХОННУЮ МОЙКУ „ФОРМИКА“ ИЗ НЕРЖАВЕЮЩЕЙ СТАЛИ! (прописные буквы в оригинале. — *М.К.*)» [4, с. 5].

Таким образом, показательно, что Мур в качестве героя в кадре коррелирует с авторской инстанцией его литературной публицистики. Персонаж Мура в фильмах определяют такие детали (следуя за Бахтиным, можно использовать термин «приметы»), как принципиальное неприятие каких-либо отказов коммуницировать со стороны оппонентов, игнорирование режиссером просьб, угроз персонажей, но что более важно, *многократное* повторение определенных фигур поведения, разительно отличающих его аттитюд от аттитюдов других

героев. Мур в кадре по нескольку раз задает один и тот же вопрос (или обращается с просьбой), вновь и вновь пытается проникнуть в здание, встретиться со своим оппонентом, не сообразуясь с общепринятыми нормами поведения, особенно если речь идет об официальных пространствах (здания компаний, приемные и кабинеты руководителей или высокопоставленных чиновников). Подобным образом проходит большинство визитов режиссера в фильмах «Большая», «Боулинг для Колумбины», «Фаренгейт 9/11», «Куда бы еще вторгнуться?» и др. Следует обратить внимание, что фигура автора носит универсальный характер, встречается в большинстве фильмов Мура и является стилеобразующим элементом.

Указанные детали-приметы позволяют говорить о попытке автора перенести литературный дискурс в плоскость киноискусства, создать экранный эквивалент эссеистики, что открывает возможности и для сатирической интерпретации материала, включая и ее формы гротеска, гиперболизации, иронии. Герой Мура в кадре или за кадром потенциально является источником основного конфликта в фильме. Подобная стратегия обусловлена тем, что без провоцирования риторика любых официальных структур остается совершенно непроницаемой для критики, сатирической оценки и пр. Мур обычно получает вежливый или нейтральный отказ, который является частью стратегии компаний, направленной на жесткую формализацию связей с общественностью, стремление использовать клише и шаблоны при взаимодействии с прессой или индивидами, чтобы лишить их мотивации к дальнейшему коммуницированию, не предоставлять неоднозначные сведения, которые могут стать аргументами против самих компаний. Нарушение официального пространства-времени (повторный приход, многократное повторение вопросов, попытка встретить официальное лицо перед зданием или в неофициальной обстановке) вынуждает официальных представителей организаций допускать, в разумных пределах, ошибки в исполнении инструкций, протоколов, что иногда дает возможность Муру выявить и продемонстрировать истинные намерения организации. Примером может служить один из героев фильма «Роджер и я» — представитель и лоббист General Motors Т. Кей, уволенный после выхода фильма за слишком пространные интервью режиссеру о политике компании.

В основе фабулы фильма «Большая» — рекламный тур Мура по США, в который его отправило издательство, выпустившее его книгу[5]. Помимо выступления на презентациях в различных книжных магазинах режиссер занимается активной общественной деятельностью, которая весьма разнообразна: например, он встречается с работниками одного из книжных магазинов и поддерживает их в создании профсоюза; пытается передать в представительства крупных компаний (Johnson & Johnson, Johnson Controls и др.) специально напечатанный диплом «Увольнитель года», посещает в финале штаб-квартиру компании Nike и т.д. Формальная композиционная основа (рекламный тур) постоянно акцентируется, по фильму равномерно распределены эпизоды, включающие снятые презентации книги в различных городах. Однако основной объем фильма составляют документальные эпизоды вторжений на территорию компаний и отдельные юмористические скетчи, в которые перерастают некоторые книжные презентации: режиссер рассказывает анекдоты, случаи из профессиональной деятельности, личной жизни и пр. Так, интересен эпизод, где Мур, стоя перед зрителями, вспоминает свое детство — обучение в католическом колледже, тотальный контроль со стороны монахинь и массу нелепых, абсурдных подробностей. Следует подчеркнуть, что подобная композиция, включающая ряд второстепенных линий, авторских отступлений, может казаться хаотичной. Однако данный подход к структуре фильма, прежде всего, призван усилить ощущение спонтанности происходящих коллизий и создать впечатление о сходстве кинокартины с обычными, практически любительскими съемками, путевыми заметками.

Важным приемом, позволяющим реализовать авторскую инстанцию, в рамках данной модели продолжает оставаться провокация перед камерой: режиссер входит вместе со съемочной группой в офисы различных компаний, требует встречи с руководством и т.д. Однако в фильме «Большая» Мур очевидно, в отличие от формата журналистского фильма-расследования с достаточно предсказуемыми коллизиями, как в «Роджер и я» или «Больной» (Siko, 2007), стремится найти более емкое художественное решение — подчеркнуть абсурдность вообще всего происходящего, в том числе собственных действий, чтобы в итоге добиться большей достоверности материала, сделать его более органичным для зрительского восприятия. Так, войдя в фойе компании Johnson & Johnson, режиссер, передав «диплом» за лидерство в увольнении сотрудников, внезапно начинает поблагодарить представителей компании за качественный продукт (порошок «Тайд»), рассказывает к слову, как дома его критикует жена за привычку стирать все вещи, не отделяя темные от светлых и т.д.

Сходным образом не связан с критикой общества или политики большой эпизод, где Мур пытается избавиться от представителя (агента) издательства, всюду сопровождающего его на презентациях. Поступки режиссера никак не обусловлены сюжетом фильма, формально никак не способствуют достижению поставленных задач, что также усиливает впечатление свободного путешествия автора по стране и акцидентного характера происходящих с ним событий. В то же время приведенный эпизод, как и многие другие в фильме, по-видимому, может объясняться противоречивостью экранного образа самого Мура.

Важное место в развитии модели путешествия автора занимает фильм «Восстание бездельников» (Slackers Uprising, 2007). Напомним, данный фильм смонтирован из видеозаписей поездок Мура по городам двадцати штатов США, где он призывал молодежь активнее принимать участие в выборах и, одновременно, не допустить второго президентства Буша. По завершении производства фильм был безвозмездно размещен в интернете в свободном доступе. В фильме широко использована модель путешествия автора, включающая разнообразные видеоматериалы, связанные с городами, которые посетил режиссер в ходе тура.

«Восстание бездельников» интересен тем, что закадровый комментарий здесь сведен к минимуму, при этом выступления Мура в этом фильме являются элементом зрелища и включают: 1) скандирование различных слоганов, призывы к зрителям повторить их вместе; 2) импровизированные выступления, направленные против Буша; 3) дальнейшую эксплуатацию собственного имиджа обеспокоенного-рядового-гражданина-чудака, при этом режиссер поддерживает, например, свой созданный в фильмах стиль одежды (ветровка или футболка, бейсболка и т.д.).

(5) Moore M. Downsize This! Random Threats from an Unarmed American. New York, Harper Perennial, 1997. 336 p.

Несмотря на особенности каждого эпизода, обусловленные возможностями фактически отснятого материала, в фильме в целом последовательно использована общая универсальная нарратологическая структура: 1) экспозиция, поясняющая ситуацию в городе, где выступит Мур (монтаж выразительных планов облика города, фрагменты местных новостных телеканалов, отражающих общее настроение администрации и жителей, и т.д.); 2) факультативный блок — выступление приглашенного артиста (певца, барда, известного актера), который затем представляет публике режиссера (порядок в эпизодах может меняться); 3) блок-резюме — закадровый комментарий о реакции жителей или администрации или фрагмент из соответствующего выпуска новостей.

Интересен эпизод приезда Мура в штат Юта. Экспозиция эпизода включает монтажную нарезку из сообщений о политическом и общественном скандале, которые произвел приезд Мура. Его выступление в Университете долины Юты (Utah Valley State College) пытались сорвать представители демократического блока, издав судебный запрет. В одном из интервью председатель студенческого союза колледжа комментирует пришедшие ему электронные письма с диаметрально противоположными суждениями о режиссере. Во всех эпизодах фильма Мур, один или с какой-либо приглашенной звездой, выступает всегда перед полным залом, в котором от десятков сотен до нескольких тысяч зрителей. Его заявления полемичны, часто носят провокационный характер. В Юте он поясняет, почему республиканское правительство Буша противодействует его туру по стране. Закрывает эпизод стендап корреспондента местных новостей, называющего Мура шоуменом, который «был в ударе, растоптал оппозицию… порвал толпу».

Само выступление нередко включает не меньше коллизий, чем перипетии в преддверии. Так, речь Мура в одном из городов Западной Вирджинии (штат, имеющий наиболее низкий уровень дохода на душу населения в США) неоднократно прерывалась активистами-республиканцами. Молодые люди разворачивали транспаранты в поддержку Буша. В одном случае католические активисты, встав и взявшись за руки, начали громко декламировать «Ave, Maria», затем демонстративно покинули зал. Завершает эпизод фрагмент из новостей: руководство штата отменило выступление Мура в Университете им. Дж. Мэйсона

Илл. 1. М. Мур выступает перед студенческой аудиторией, д/ф «Восстание бездельников» (2007), режиссер М. Мур

Илл. 2. Активисты — сторонники Дж. Буша, д/ф «Восстание бездельников» (2007), режиссер М. Мур

(в том же штате) по запросу сенаторов-республиканцев, при этом высказывания режиссера были названы безнравственными.

Вместе с тем структура эпизода может нарушаться. Показателен приезд Мура в Государственный университет Кента (штат Огайо), известный студенческим выступлением 1970 года против войны во Вьетнаме и его трагическими последствиями. Прибыв поздно вечером в город, Мур с небольшой группой местных представителей отправляется к тому месту, где произошли волнения. В визуальный ряд при этом включены хроникальные фотографии разгона студентов войсками Национальной гвардии. Далее следует выступление на сцене актера В. Мортенсена, затем — выступление Мура.

Фильм «Куда бы еще вторгнуться» с точки зрения эволюции модели путешествия автора может рассматриваться как этапный: здесь в той или иной степени разрешаются вопросы, поставленные режиссером в предыдущих фильмах, возникают ранее известные темы (здравоохранение, начальное, общее и высшее образование, сфера социального обеспечения, власть, милитаризм). Мур впервые последовательно вводит целостный метафорический образ и пытается реализовать его на различных уровнях фильма.

Стилизация и гротеск становятся главными приемами сатирической интерпретации экранного материала. Так, экспозиция «Куда бы еще вторгнуться» выполнена в стиле боевика, но в гротескно-абсурдистской манере: в кадре демонстрируются фотографии военных чиновников, архивные фотографии операций в Корее, Вьетнаме, Персидском заливе и т.д. Мур за кадром сообщает, что главный штаб США подвел итоги военных кампаний последних пятидесяти лет: большинство бездарно проиграли, однако создали собственными руками террористические организации, вскормили не один тоталитарный режим и пр. Поэтому теперь весь генералитет обращается к Муру за помощью. Режиссер представлен в кадре также на фотографиях, где стоит на трибуне в военной форме, темных очках и бейсболке, однако камуфляжной расцветки. Параллельно за кадром он выдвигает свой план: США больше не нужно вести изнурительные военные кампании, потому что армия бессильна против внутренних проблем Америки (сокращение бюджетов на содержание семей военных, снижение субсидий на поддержку ветеранов и др.). Мур предлагает военным отправить его самого в страны Европы с тем, чтобы взять все лучшее

от их общественного и культурного устройства и привезти в США. Сатирический характер эпизода достигается благодаря комбинированию ряда элементов. **1)** Закадровый комментарий режиссера, его голос за кадром риторически также стилизован: лексика, тон речи отсылают к клише коммерческих боевиков, триллеров, шпионских лент, в которых герой должен выполнить какое-либо задание, миссию, либо уже выполняет его и поясняет зрителю суть происходящего, а также рефлектирует, комментирует развитие сюжета и т.д. Данный прием становится особенно популярным в американских фильмах поджанра «нуар» середины 1940-х — конца 1950-х годов («Мертв по прибытии», «Мальтийский сокол», «Это убийство, моя милочка» и т.д.). Хотя, разумеется, подобные клише встречаются и позже, например в таких этапных работах, как «Апокалипсис сегодня», «Цельнометаллическая оболочка», «Взвод» и др. Так, в указанных трех фильмах закадровый комментарий (от лица главного героя) используется в различном качестве. Функции героя-комментатора варьируются от сугубо драматургической, усиливающей драматизм действия («Апокалипсис сегодня», «Взвод»), до подчеркнуто авторской, используемой в качестве сатирической оценки армии и самой войны («Цельнометаллическая оболочка»). **2)** Художественное решение фильма «Куда бы еще вторгнуться» включает абсурд и гиперболизацию. В рассмотренной экспозиции Мур представлял все вооруженные силы США и заменял собой всю армию. Гардероб Мура, традиционно важный в функциональном отношении, также трансформируется. На протяжении всего фильма он носит военную форму, используемую для строевой службы (куртка с камуфляжным рисунком; армейские ботинки; традиционная бейсболка заменена на армейскую кепку). Милитаристский стиль иронично символизирует военный поход, в который выступил режиссер против стран Европы. Данные элементы позволяют автору реализовать сатирический дискурс.

До Италии, первой страны, которую предстоит «захватить», Мур, словно на попутной машине, добирается на авианосце. Естественно, такая «высадка» иронически отсылает к открытию Второго фронта — высадке американского десанта на Сицилии и освобождения Италии от фашистских войск. Вполне естественно, что к подобным элементам гротеска и абсурда относится и государственный флаг США, который режиссер символически водружает в каждой «завоеванной» стра-

Илл. 3. Сатира и ирония через использование клише жанрового кино, д/ф «Куда бы еще вторгнуться» (2015), режиссер М. Мур

Илл. 4. Сатира и ирония через использование клише жанрового кино, д/ф «Куда бы еще вторгнуться» (2015), режиссер М. Мур

не. На уровне композиции милитаристская риторика завершается в финале эпизодом у руин берлинской стены. Мур беседует со своим давним знакомым, живущим в Берлине, вспоминая создание и падение стены и ее символическое значение для цивилизованного мира. **3)** С точки зрения композиции «Куда бы еще вторгнуться», безусловно, является метафорическим путешествием автора, которое позволяет представить критику социально-политического устройства США, демонстрируя преимущества социальных институтов той или иной страны. Однако каждая поездка оформляется, разумеется, в соответствии со стилистикой милитаризма как «вторжение», «захват»; то или иное прогрессивное явление, которого нет в Америке, — как «военный трофей», который Мур символически вывозит с собой. Каждый поход завершается установкой флага на «завоеванной» территории. **4)** Эпизод вторжения в каждое государство предваряет инфографика: площадь, население, промышленность, уровень опасности, — что также является воспроизведением клише из шпионских боевиков (например, из недавних «Идентификация Борна», «Ультиматум Борна», «Шпионские игры» и др.). В фильме «Куда бы еще вторгнуться» совокупность художественных приемов позволила создать образ странствующего автора, который вместе с тем символизирует американский народ.

Важным этапом дальнейшей эволюции художественного стиля в рамках модели путешествия автора стал телеспектакль «Майкл Мур в Трампленде» (Michael Moore in Trumpland, 2016). Тематически проект связан с победой Д. Трампа, проигрышем Х. Клинтон и кругом вопросов современной жизни США, где главным стала критика политики нового, сорок пятого президента. Сцена оформлена в стиле студийных шоу 1950–1960-х годов. Все элементы одежды режиссера здесь по-прежнему соответствуют известному имиджу. Вместе с тем следует обратить внимание на очевидную аллюзию: название шоу Мура отсылает к названию знаменитой Alice in Wonderland.

С точки зрения сценографии путешествие решено как перемещение Мура между различными странами (land) — зонами сцены, в зависимости от содержания его монолога. Например, на авансцене расположена трибуна с надписью «Страна Клинтона» (Clinton Land), на мизансцене справа расположена декорация крылатой ракеты с надписью «ВВС США» (US Air Forces). На авансцене справа находится массивный кабинетный стол, за которым Мур зачитывает и комменти-

рует различные высказывания Трампа. На авансцене слева размещено домашнее кресло со столиком и абажуром — здесь Мур рассказывает различные случаи из собственной личной и профессиональной жизни.

Интересно, что в пространстве театрального зала и сцены использованы игровые элементы, которые являются неотъемлемой частью зрелища. Шоу Мура интерактивно: он обращается к залу с вопросом о Трампе и Х. Клинтон, выслушивает мнения отдельных зрителей, затем сообщает, что хочет услышать мексиканцев. В эстетическую систему телеспектакля введена пресловутая стена на границе с Мексикой, обещанная Трампом: на балконе зала сооружена декорация — транспарант с нанесенной грубой текстурой кирпичной кладки, из-за которого доносится ответ на испанском.

Далее режиссер спрашивает мнение мусульман. Здесь монтажно включены несколько планов черно-белой съемки зала ручной мини-камерой, которая совершает небольшой пролет, сопровождаемый тряской и звуком жужжания мухи. За кадром голос с сильным арабским акцентом отвечает Муру: «Мы не расслышали ваш вопрос, дрон работает очень громко».

Проведенное исследование позволяет установить зависимость между мотивом путешествия автора и степенью эмансипации фигуры самого героя-автора. Изученные в данной перспективе фильмы позволяют утверждать, что фигура автора получает тем большую свободу, чем более символичным, условным, формальным становится мотив странствия. Так, уже в фильме «Восстание бездельников» статус автора значительно изменился: не случайно один из местных корреспондентов назвал режиссера шоуменом, — действительно, авторская инстанция и герой-автор (выступающий в кадре) соединились. Фактически, монтаж в фильме сводился к весьма безыскусной компоновке отснятого материала, также было малосущественно, как именно снят выступающий Мур (ракурс), монтажная схема здесь также типична: крупные и средние планы на важные тезисы, включение различных происшествий во время путешествия. Однако гораздо большее значение имеет то, что именно говорит Мур, и общая реакция зала, которая подчеркивает эстетическое воздействие выступления.

Одним из важных аспектов научной теории (исследовательской модели) является возможность объяснения поведения системы, что верно и для экранных искусств. В частности, в свете сказанно-

Илл. 5. Основная декорация Трамплэнда, д/ф «Майкл Мур в Трамлэнде» (2016) , режиссер М. Мур

Илл. 6. Условное пространство — мексиканцы за стеной, д/ф «Майкл Мур в Трамлэнде» (2016), режиссер М. Мур

го интересен вопрос, почему была реализована сама возможность столь резкого перехода от вполне традиционного документального очерка, фильма-путешествия («Большая», «Восстание бездельников») к гораздо более формально сложному и явно символическому по содержанию произведению («Куда бы еще вторгнуться?», «Майкл Мур в Трампленде»). Как было показано выше, выбранный Муром персонаж простого-обеспокоенного-американского-гражданина, начиная с аттитюда (напористость, резкость суждений, бесцеремонность) и заканчивая имиджем (одежда, тучность), изначально имел коннотации с комическим и носил яркие признаки гротеска. Контекст вполне традиционен, начиная с цирковых толстых клоунов, — который заимствовала и американская комическая фильма (например, киноленты со знаменитым толстяком Фатти Арбаклом, с которым начинал еще Чаплин), — и заканчивая общекультурным представлением об Америке как стране свободной продажи оружия и людей с избыточным весом.

Хорошо видно, что зрелищный аспект, обусловленный имиджем (напористость, полнота, остроумие и острословие), Мур активно использовал и в других фильмах, применяя свой традиционный прием провокации перед камерой. Вместе с тем формат журналистского расследования, к которому несомненно относятся и другие его фильмы, оказался слишком жестким для того, чтобы даже столь агрессивная фигура героя-автора смогла его трансформировать. В связи с этим сюжетно-фабульная конструкция путешествия давала много большие возможности, прежде всего потому, что мотив странствия, путешествия эффективен не только в реалистическом аспекте, но и в символическом. Не случайно жанр путешествия успешно воплощался в разнообразных жанровых и исторических формах литературы, в том числе в реалистической традиции, беллетристике, критических произведениях, посвященных критике социального устройства (Дж. Свифт, Н. Гоголь и др.). Последнее обстоятельство позволяет показать, что в фильме «Куда бы еще вторгнуться?» изначально фигура Мура-героя трансформируется в символ американского народа (не больше, но и не меньше). В свою очередь столь абсурдная и гипертрофированная фигура стала возможна лишь в столь же условном сюжете (отвоевать у стран Европы различных социальных и культурных благ и возвратить их в США).

Пространство театра с его традиционной условностью, символизмом оказалось чрезвычайно эффективным для дальнейшей символизации героя Мура. Достаточно напомнить, что подобный потенциал театра был оценен кинематографистами еще в немой период. Кинопроекция ранее использовалась в качестве элемента театрального представления, например, в знаменитой постановке С. Эйзенштейна «Мудрец» (снятый им короткометражный фильм «Дневник Глумова») и т.д. Следует отметить, что проекционный экран есть и у Мура. В фильме «Майкл Мур в Трампленде» он расположен по центральной оси непосредственно над панно с фотографиями Х. Клинтон в юности. На экране демонстрируются сатирические ролики, пародирующие политическую телерекламу, фрагменты из интервью Трампа и пр. Мур на сцене комментирует материал или предлагает высказаться зрителям в зале. В бенефисе режиссера пространство сцены и зала, как было показано, стало абсолютно условным: в нем соединились репрезентации наиболее скандальных сторон политики Трампа (стена против мексиканцев), наследие политики Буша (арабский дрон), нереализованные возможности Клинтон и жизнь самого режиссера, писателя, общественного деятеля и американского гражданина Майкла Мура.

Таким образом, стратегия репрезентации автора в фильмах Мура, обусловленных мотивом путешествия, со временем усложняется в направлении большей обобщенности, символизма. Развитие художественной системы фильмов в рамках модели определено условностью самого автора в кадре в качестве героя, который (будучи манифестацией авторской инстанции) со временем значительно перестаивает художественную систему фильмов Мура.

Список литературы:

1 *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М.: Русское слово, 1996–2012. Т. 3. Теория романа (1930–1961). 877 с.

2 *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

3 *Казючиц М.Ф.* Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000-х гг. М.: Акад. медиаиндустрии, 2016. 166 с.

4 *Мур М.Ф.* Где моя страна, чувак? Америка, которую мы потеряли. М.: АСТ: ЛЮКС, 2004. 300 с.

5 *Мур М.Ф.* Глупые белые люди. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. 318 с.

6 *Cohan C., Crowdus G.* Reflections on Roger & Me, Michael Moore, and His Critics // Cinéaste. Vol. 17. No. 4 (1990). Pp. 25–30.

7 *Fleischmann A.* The Rhetorical Function of Comedy in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11" // Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal. Vol. 40. No. 4 (December 2007). Pp. 69–85.

8 Michael Moore and the Rhetoric of Documentary / ed. by Benson Th.W., Snee B.J. Southern Illinois University Press, 2015. 240 p.

9 *Moore M.* Downsize This! Random Threats from an Unarmed American. New York, Harper Perennial, 1997. 336 p.

10 *Wanner K.J.* "Lord help us": Religion in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11" // Method & Theory in the Study of Religion. Vol. 18. No. 2 (2006). Pp. 166–178.

11 *Weber C.* Fahrenheit 9/11: The Temperature Where Morality Burns // Journal of American Studies. 2006. 40. Pp. 113–131.

References:

1 Bahtin M.M. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. In 7 vol. Moscow, Russkoe slovo Publ., 1996–2012. Vol. 3. Teoriya romana (1930–1961) [Theory of Novel]. 877 p. (In Russ.)

2 Veselovskij A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow, Vysshaya shkola, Publ., 1989. 404 p. (In Russ.)

3 Kazyuchic M.F. *Neigrovoe. Eksperimental'nyj i dokumental'nyj fil'm v SSHA, Kanade i Rossii 1950–2000-h gg.* [Non-fiction. Experimental and documentary film in the USA, Canada and Russia of the 1950s—2000s]. Moscow, Akad. mediaindustrii, Publ., 2016. 166 p. (In Russ.)

4 Mur M.F. *Gde moya strana, chuvak? Amerika, kotoruyu my poteryali* [Dude, Where's My Country?]. Moscow, AST: LYUKS Publ., 2004. 300 p. (In Russ.)

5 Mur M.F. *Glupye belye lyudi* [Stupid White Men]. Moscow, AST: LYUKS Publ., 2005. 318 p. (In Russ.)

6 Cohan C., Crowdus G. Reflections on Roger & Me, Michael Moore, and His Critics. *Cinéaste*, vol. 17, no. 4 (1990), pp. 25–30.

7 Fleischmann A. The Rhetorical Function of Comedy in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 40, no. 4 (December 2007), pp. 69–85.

8 *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Ed. by Benson Th.W., Snee B.J. Southern Illinois University Press, 2015. 240 p.

9 Moore M. *Downsize This! Random Threats from an Unarmed American*. New York, Harper Perennial, 1997. 336 p.

10 Wanner K. J. "Lord help us": Religion in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11". *Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 18, no. 2 (2006), pp. 166–178.

11 Weber C. Fahrenheit 9/11: The Temperature Where Morality Burns. *Journal of American Studies*, 2006, no. 40, pp. 113–131.

УДК 008 / 069
ББК 77.5 /79.1

Эвалльё Виолетта Дмитриевна
Кандидат культурологии, научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru
Ключевые слова: визуальная культура, произведение искусства, арт-объект, музей, цифровой музей, виртуальный музей, социокультурная среда, аура художественного произведения.

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

Произведение искусства в цифровом музейном пространстве

В наше время тотальной цифровизации общей проблемой для всех видов искусства оказывается поиск возможностей их отображения в новой специфической среде — цифровом пространстве. Процессы попадания в эту среду, как правило, ведут к циркуляции произведений искусства в пространстве массовой культуры, с одной стороны, и к расширению спектра его толкований, с другой стороны. Данная статья посвящена проблемам цифровых модификаций музея в текущий период. Собственно, само отображение произведения искусства в цифровом музее уже является и его визуальной / вербальной / аудиальной трактовкой. Поле таких трактовок необычайно широко и характеризуется многообразием визуальных и синтетических форм, ориентированных на различные аудитории. Лектории, видеозаписи, виртуальные экспозиции и экскурсии, образовательные онлайн-проекты реализуют информационно-просветительские задачи.

Evallyo Violetta D.
PhD in Culture Studies, Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru
Keywords: visual culture, a work of art, art-object, museum, digital museum, virtual museum, sociocultural environment, an aura of a work of art.

Evallyo Violetta D.

A Work of Art in a Digital Museum

In our time of total digitalization, a common problem for all types of art is finding opportunities to display them in a new specific environment — digital space. The processes of getting into this environment, as a rule, lead to the circulation of works of art in the space of mass culture, on the one hand, and to an expansion of the range of its interpretations, on the other hand. This article is devoted to the problems of digital modifications of the museum in the current period. Actually, the very display of a work of art in a digital museum is already its visual / verbal / auditory interpretation. The field of such interpretations is unusually wide and is characterized by a variety of visual and synthetic forms aimed at various audiences. Lecture halls, video recordings, virtual exhibitions and excursions, educational online projects implement information and educational tasks.

Введение

В условиях глобальной цифровизации, общество по разным причинам не может воспринимать произведение искусства в его традиционной среде обитания. Таким образом, появляется проблема самого существования произведения искусства в современном мире. Одним из способов включения экспонатов в современность является активное использование цифровых технологий, в процессе внедрения которых частично утрачивается идентичность экспонатов. Взамен приобретается иная культурная ценность, характеризующаяся возникновением новых ассоциативных контекстов, форм коммуникации со зрителем.

Предпосылки выхода музеев в цифровое пространство начались с создания институций современного искусства как постмодернистских проектов еще в 1970-е годы [5, с. 205]. Сейчас на Западе практика оцифровки экспонатов, научных, литературных материалов широко распространена не только у музеев, связанных с современными художественными практиками, но и хранящих предметы классического искусства. Проблема успешности цифровых музейных коллекций многосоставная, в данной статье внимание в основном сосредоточено на циркуляции произведений искусства в массовой культуре, вариативности их цифровой репрезентации и информационного сопровождения.

Особый интерес к обозначенной проблеме обусловлен новыми процессами и социально-культурной значимостью внедрения цифровых и мультимедийных технологий в пространство музеев. Так, в области внедрения цифровых технологий в выставочную среду можно обозначить ряд ракурсов. Наиболее существенны, по нашему мнению, расширение информационного потенциала, сопутствующего коллекциям и произведениям искусства; разнообразие репрезентативных форм; попытки переосмысления ключевой роли музейных институций. Немаловажную роль играют взаимоотношения публики как с музейными институциями, так и с произведениями искусства, будь это привычная выставочная среда или цифровое пространство. Как уже отмечалось недавно, «на смену внешне сдержанной и пассивной рецепции, не подразумевающей параллельного, явного, открытого для лицезрения творческого процесса, приходит эпоха встречных публичных творческих процессов — публики и авторов того произведения, которое уже завоевало для себя статус искусства» [10, с. 29]. Этот ракурс исследования представляется перспективным и требующим дальнейшего изучения. В данной статье внимание преимущественно будет сосредоточенно именно на произведении искусства в его цифровой среде обитания, однако исследование было бы неполным без зарисовок характеристики нового зрителя, на которого во многом ориентирован цифровой музейный контент.

С точки зрения внедрения информационных технологий А. Лебедев выделяет ряд функций компьютеров в музейном деле: облегчающие работу по учету и хранению, поясняющие представленное в экспозиции и дополняющие ее [6, с. 507]. Ракурс расширения информационного потенциала обозначим наиболее показательными на наш взгляд работами. Так, Д. Феррьеро полагает, что цифровые технологии позволяют расширить информационное и общественное пространства [18, p. 12], а Т. Смирнова делает вывод, что цифровые технологии «способствуют раскрытию новых уровней размещения информации и интерпретации истории экспоната» [9, с. 15].

Некоторые исследователи рассматривают проблематику цифровых и виртуальных расширений музеев в ракурсе дополнения к впечатлениям посетителей. П. Марти на основании проведенного опроса делает вывод, что контент сайта музеев позволяет посетителю физического пространства дополнить свои впечатления [21]; М. Руссоу и Л. Пижоль пишут, что «цифровое повествование — это один из ресурсов, который музеи могут использовать с целью обогащения своего предложения для аудитории и общества в целом» [25].

Следующий аспект посвящен самому экспонату в связи с его цифровым оформлением. По мнению К. Хадсона, музеи обладают неоспоримым преимуществом репрезентации художественного объекта в его неподвижности [12, с. 73]. То есть цифровые технологии позволяют при необходимости преодолеть и статичность, разнообразив музейный «контент». Р. Ваз, П. Фернандес и А. Вейга выявляют здесь значение развлекающей составляющей, способствующей визуальному разнообразию [26].

Наиболее перспективными представляются ракурсы исследования относительно попыток сформулировать новое понимание концепта музея и его роли в социокультурной среде. К. Бадж и А. Бернесс считают, что цифровизация формирует тенденции к переосмыслению концепта музея, в первую очередь характеризующиеся потребностью посетителей взаимодействовать с музейными объектами посредством визуальных медиаплатформ [17]. П. Росс обнаруживает новую роль музейных образований, заключающуюся в переосмыслении, реорганизации культурного наследия [24]. С. Перри и его соавторы делают вывод, что виртуальные музеи имеют широкое поле возможностей для создания увлекательного культурного опыта [23].

В ракурсе данного исследования представляется справедливым вывод С. Феоктистовой, что «увеличилось многообразие посредников между экспонатами и зрителем. Экспонаты начали обрастать новыми интерпретациями и историями, а музейный дискурс — представлять различные точки зрения» [7, с. 42]. На наш взгляд, основой успешности цифровых расширений становится вариативность альтернативных авторских концепций, взаимодействующих с культурным наследием и обеспечивающих к ним широкий доступ посетителей. То есть внимание зрителя не всецело сосредоточено на произведении искусства, а относительно равномерно распределяется между шедевром как таковым и спектром его трактовок, что усиливает динамику коммуникации с цифровой средой, иначе — «идет постоянное переключение от „высокого“ искусства в привычной ему среде обитания к его циркуляции в массовом поле, и обратно. Продолжается размывание границ художественной и нехудожественной сред» [14, с. 481]. А значит, в цифровой музейной среде жизнь произведения искусства характеризуется многообразием форм его репрезентации. Не случайно сайты музеев представляют собой «топографические» карты с предусмотренными маршрутами к шедеврам искусства или к экспонатам, особо рекомендуемым экспертами.

В данной работе предприняты попытки осмысления процессов цифровизации, обостренных в период коронавирусного карантина 2020 года, и тенденций, связанных с циркуляцией произведений

искусства в границах виртуального музея. В связи с этим произведен анализ визуальных решений сайтов музеев.

Цифровое музейное пространство

Цифровое пространство музея сегодня, как правило, характеризуется многообразием визуальных форм, ориентированных на различные аудитории. Это и дистанционные лектории, и разнообразные видеозаписи, реализующие основные информационно-просветительские задачи. В первую очередь стоит отметить возросшую публикационную активность музея в социальных сетях. Например, Дом-музей В.М. Васнецова, ранее довольно редко (хоть и регулярно) публиковавшийся на своей странице в Facebook, теперь каждую неделю выкладывает любопытные факты, фотографии из биографии художника, как правило, не включавшиеся в экспозиции и экскурсионный рассказ вне карантинной жизни музея. То есть существуют функции медийной жизни музеев, призванные поддерживать имиджевый статус институции, а публикации в интернет-среде реализовывали именно эти задачи.

Показательно имиджевым можно охарактеризовать фильм «Эрмитаж. Снято на iPhone», премьера которого состоялась 10 марта 2020 года, то есть накануне начала карантина в Москве. Камера в этом фильме ведет себя как вертовский кино-глаз, выхватывает «на бегу» эпизоды из жизни Эрмитажа, иногда застывает, любуясь полотнами, иногда — словно прислушивается к музейной жизни «как она есть». Танцевальные пары плавно двигаются в контемпорари — Эрмитаж созвучен современности. «Случайными» героями фильма становятся художники, работающие непосредственно в залах, — Эрмитаж продолжает взращивать поколения творческих людей. Моряк почтительно замирает перед входом в зал, словно не было залпа Авроры; простые посетители застыли, окутанные художественной аурой картины.

Эрмитаж открыт и новым формам в искусстве, синтезу стилистик. В балетное адажио включается современный танец — два мира сосуществуют, взаимодействуют. А кино-глаз движется дальше: черно-белая съемка зала с античными скульптурами; панора-

Илл. 1. Кадр из фильма «Эрмитаж. Снято на iPhone 11 Pro — кинопутешествие по великому музею». URL: https://www.youtube.com/watch?v=_MU73rsL9qE (дата обращения 05.10.2020).

ма приводит к дверному проему, где проходит концерт. Движение в пространстве словно переносит и во времени: от античного искусства — к реальности, но не обыденной, а наполненной классической музыкой.

Камера отъезжает, словно ее уносит течение музейной жизни, но еще на несколько минут кино-глаз задерживается, чтобы зафиксировать интеграцию современности в классическое искусство музыки, в архитектуру Эрмитажа. Люминесцентные лампы, установленные над лестницей Эрмитажа, поочередно включаются и выключаются, создавая эффект стробоскопа, но пульсирующего плавно, отражаясь молниями Зевса на мраморных стенах. Закольцовывая фабулу, пары будто оживают на мгновенье музыкального такта. Мгновенье — и фигуры, музыка, свет — застывают, словно в ожидании снятия изоляции, потока посетителей.

Фильм «Эрмитаж. Снято на iPhone» показателен с точки зрения акцентирования имиджа музея. Однако в условиях коронавирусной пандемии и изоляции он обретает новые интерпретации, в связи с чем обнаруживается тенденция к более четкому разграничению музея и произведения искусства. В интернет-среде, по сути, существуют два главных арт-объекта: сам музей и его экспонаты. В некотором роде доказательством этому может послужить и онлайн-проект Государственной Третьяковской галереи 2017 года «Как Третьяковская галерея стала общественным музеем». Проект представляет собой хронику жизни галереи в период с 1892 по 1893 годы. Архитектура интернет-страницы состоит из десяти глав — блоков, каждый из которых имеет внутреннюю конструкцию и может расширяться. Можно «развернуть» внутренний блок с текстом, открыть прикрепленный изобразительный материал; подсказки дают возможность расширить информационную секцию. В проекте позиционируется интерактивность: интернет-страница становится виртуальным лэпбуком «на тему», со всеми окошечками, ячейками, таящими в себе дополнительную информацию. То есть как арт-объект цифровой музей, аналогично произведению искусства, «наращивает» информационную насыщенность, интерпретационную и репрезентативную вариативность.

Медианаполнение сайтов музеев содержит и образовательные проекты, например 3D-модели черепов и слепков на канале Дарвиновского музея, 3D-реконструкции экспонатов ГМИИ им. А.С. Пушкина. Такие виртуальные реконструкции частично реализуют потребность покрутить, рассмотреть объект, присутствует и высокий уровень игровой эстетики при коммуникации с 3D-проектами. А. Пагано, Э. Пьетрони и И. Серато делают вывод, что «внимание посетителя цифрового музея может привлечь именно захватывающий контекст, моделируемый посредством трехмерных конструкций, обеспечивающих, помимо прочего, и „чувство прошлого“» [22, p. 10]. Речь идет о некой сопричастности, иллюзии близости исторического прошлого и возможности «подержать» объект в руках, хоть и через посредника — компьютерную мышь или тачпад. В этом случае можно говорить о виртуальной интерактивности, усиливаемой в том числе и возможностью применения различных фильтров. Косвенно возникает и иммерсивность. Как мы отмечали ранее в своих исследованиях, «зачастую интерактивность гарантирует и эмоциональное погружение, которое не постулируется

в рекламных проспектах. Как правило, строгого деления на интерактивное и иммерсивное нет, оно бывает условным и характеризуется по большей части концепцией самого культурного продукта, но не сутью его „правил игры“» [13, с. 252].

Немаловажной представляется перспектива печати объектов на 3D-принтере, которая позволит дополнить впечатления за счет тактильного восприятия текстуры, шероховатостей, неровностей (хотя и очевидна «подмена» исходного материала современными аналогами). Однако Т.Ю. Юренева замечает, что еще в I веке н.э. в Риме «получило развитие массовое производство копий с прославленных оригиналов. И если бы не тысячи этих воспроизведений, вряд ли наша эпоха смогла бы написать историю античного искусства» [16, с. 31]. Таким образом, цифровые трехмерные копии экспонатов косвенно способствуют сохранению культурного наследия, а цифровизация дает им шанс на бессмертие. Однако данный вопрос можно рассмотреть и с другой стороны. Как отмечает О.В. Строева по отношению к мультимедиа-музею, «оригиналы этих картин начинают утрачивать свое значение <…> экран стирает границы между оригиналами и копиями, в принципе обессмысливая наличие или сохранность оригинала» [11, с. 82].

Как бы то ни было, медиаконтент сайтов демонстрирует тенденцию выхода музеев из амплуа служителя высокого искусства навстречу массовому потребителю визуальной продукции и запуска артефактов в поле массовой культуры. Однако аура произведения искусства безвозвратно теряется после трансформации в цифровые коды, и остается лишь плоская картинка на экранной поверхности. В середине XX века В. Беньямин уже поднимал вопрос об утере ауры художественного произведения при его тиражировании [1], и в эпоху тотальной оцифровки, как резюмирует И. Захарченко, «репродуцируемое произведение утрачивает свою <…> уникальность. <…> Представляемая цифровыми копиями художественная информация оказывается „гламурной“ — более яркой и интенсивной. Художественное произведение упрощается до внешней презентации, превращается в одну из составляющих плотного медийного потока» [4, с. 109]. О. Хайлланд также делает вывод, что в условиях цифровизации, воспроизводства музейных объектов уникальность подменяется доступностью [20, p. 78].

Но можно диагностировать «обрастание» предметов искусства альтернативными «прочтениями» и новой — цифровой — аурой медиаконтекста.

Исследователи фиксируют ряд проблем, характерных для активного включения музейных экспонатов в дискурс виртуальности. И. Хёльцль диагностирует утрату фиксированной связи между изображением и носителем изображения [19, p. 474]. И это во многом справедливо: активное включение экспонатов в поле массовой культуры лишает их исходных связей и контекстов, а циркуляция в медиасреде способствует фрагментации не только сопутствующих данных, но и самого предмета искусства. Так, А.С. Дриккер отмечает, что «художественное воздействие связывается с цельностью восприятия, сознание идет от общего к частному и деталям» [2]. При потреблении культуры и предметов искусства в цифровом виде, как правило, укрупнение ведет к фрагментации — «обрезанию» полноценного изображения границами экрана компьютера, планшета, смартфона. Стоит подчеркнуть, что и в виртуальных музейных решениях (экспозициях, выставках) в принципе отсутствует возможность перехода между разными уровнями «крупности» плана.

Итак, в интернет-среде музей можно рассматривать с точки зрения обособленного произведения искусства, который реализует ряд тенденций: является неотъемлемой частью имиджа институции как материального объекта, способен к включению в различные репрезентативные формы, несет в себе информацию.

Вариативность репрезентативных форм

Важной частью цифрового расширения музеев является возможность виртуальных прогулок по экспозициям, например, стартовая страница Виртуального Русского музея и цифровая экспозиция Михайловского дворца.

Итак, стартовое окно Виртуального Русского музея представляет собой полиэкранно оформленное меню интернет-страницы. Большая часть экранного пространства отдана картинам коллекции. Цифровой отпечаток выполнен в очень хорошем качестве,

Илл. 2. Интернет-страница Виртуального Русского музея.
URL: https://virtual.rusmuseumvrm.ru (дата обращения 05.10.2020)

возможно разглядеть трещины и шероховатости на холсте, то есть фактуру исходного изображения. Изображение не статично, а панорамировано, что придает эффект динамичности внутриэкранной жизни. Стоит отметить, что изображение при этом не активно, оно является не дверью или окном, а конечной точкой. То есть оно — последняя инстанция, доступная для реципиента, блуждающего по цифровой экспозиции и само уже не оказывается «графически оформленным порталом для перехода в иные слои виртуальности» [8, с. 36]. И в этом — своего рода дань уважения оригиналу, его вещности, автономности в реальном трехмерном пространстве, о наличии которого цифровой музей как бы тем самым напоминает и нам, и себе.

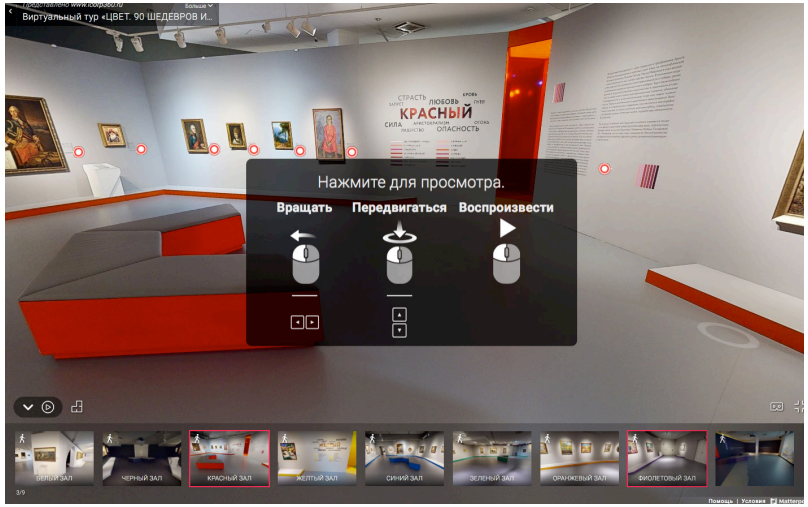
Чуть ниже центра страницы в полупрозрачном фризе расположены логотипы Русского музея (закругленный, демонстрирующий высокий уровень каллиграфического мастерства дизайнера) и его виртуального воплощения (прямые линии, маленький наклон напоминают первые цифровые эксперименты веб-дизайна). В нижней части экранного пространства в небольших квадратиках расположены восемь объектов, входящие в состав музейного комплекса и доступные для виртуальной коммуникации.

Страница Михайловского дворца представляет собой коллаж маршрутов и форм визуального контента. Музей предлагает несколько вариантов коммуникации с экспонатами: виртуальную прогулку, видеоконтент, картотечный каталог экспозиции или же подборку наиболее известных шедевров коллекции. Стоит отметить, что ядром цифрового контента остается конкретное произведение искусства. Конструкция сайта предполагает несколько способов приближения к нему: неспешно прогуляться по виртуальным залам, ознакомиться с шедевром в контексте той или иной подборки или, сократив маршрут, сразу оказаться в конечной точке — непосредственно перед цифровой копией экспоната. С одной стороны, можно зафиксировать парадоксальную ситуацию, которую четко сформулировала А.Л. Юргенева: «возникает идея глобальности шедевра, его существования вне географических координат, где-то над физическим миром, а также его принадлежности и доступности каждому из живущих» [15, с. 138]. С другой стороны, разнообразие маршрутов к конкретному произведению создает иллюзию его «прописки», «адреса» в цифровой реальности (разумеется, помимо очевидной ссылки на интернет-страницу объекта).

Довольно интересное решение для своего виртуального тура по выставке «Цвет. 90 шедевров из музеев Подмосковья» реализовал музейно-выставочный комплекс Новый Иерусалим. В первую очередь стоит отметить, что данный контент подразумевает и полное погружение в виртуальную среду посредством VR-очков, но ряд концептов можно обозначить и вне этих процессов.

Виртуальный тур предполагает два способа коммуникации с цифровой выставочной средой: воспроизведение перемещений по залам (стоит отметить, что довольно динамичное, традиционно неприемлемое при непосредственном посещении музея), самостоятельный выбор направления движения и его скорости, переключение посредством выбора точек на плане выставки. Навигационная система довольно проста, тем не менее дополнена инструкциями — всплывающими на поле подсказками.

При таком ознакомлении с выставочной средой передвижения осуществляются посредством нажатия точек на полу, пред-



Илл. 3. Скриншот Виртуального тура «Цвет. 90 шедевров из музеев Подмосковья» // Музейно-выставочный комплекс Новый Иерусалим.
URL: https://my.matterport.com/show/?m=eqjieYYjLAq&brand=0
(дата обращения 05.10.2020)

полагающих удобный обзор. Любопытно, что не предусмотрена возможность автоматического выравнивания угла обзора шедевра, это приходится делать вручную кнопками «вправо-влево», что активирует игровой элемент всего зрелища — с одной стороны. С другой — подобные микродвижения рифмуются с физическим посещением выставки в условиях большого количества публики, когда приходится несколько раз менять положение собственного тела в пространстве, чтобы разглядеть картину. При наведении курсора мыши на точку рядом с картиной, автоматически, без физического нажатия всплывает плашка с описанием работы. Этот прием также ассоциируется с реальным присутствием в выставочном пространстве, где грамотный посетитель будет непременно обращаться к предметным информационным ресурсам, как правило, прикрепленным к стенам или установленным на специальных подставках, стендах и пр. Однако в реальном экспозиционном пространстве само наличие таких ресурсов не является сюрпризом, они не могут то появляться, то исчезать. Напротив, цель организаторов экспозиции сделать информацию заметной, предельно доступной, удобной для восприятия. А в случае, описанном выше, само возникновение плашки с информацией выполняет функции дополнительного аттракциона, о наличии которого иногда зритель узнает, когда его, как волшебный невидимый предмет, случайно задевает курсором.

Интересно, что на картинах сохраняются блики и засвеченные вспышкой места, что не воспринимается как недостаток виртуального проекта, а напротив, усиливает эффект непосредственного присутствия на выставке. Визуальные впечатления от такой репрезентативной формы можно дополнить информацией в форме видеоэкскурсии, подготовленной сотрудниками музейного комплекса.

Аналогичным образом Новый Иерусалим реализовал и выставку «Стиль Фаберже. Превосходство вне времени», которая проходила 15.12.2018–24.03.2019. То есть реализуется довольно актуальная тенденция фиксации события в цифровом виде, включение его в медиапространство. Однако, как отмечают Д. Евстафьев и Л. Цыганова, «постглобальность несет за собой виртуализацию культуры, и ценность материальных артефактов девальвируется» [3]. Таким образом, с оглядкой на идеи В. Беньямина об утрате ауры художественного произведения в процессе его воспроизведения, можно заключить, что уникальности лишается не только произведение искусства, но и само зрелище — в цифровой форме оно, так или иначе, начинает существовать перманентно, многократно, перестает быть разновидностью живого зрелища, какой является экспозиция традиционного музея, воспринимаемая физически пришедшими посетителями.

В контексте цифровых музейных расширений и многообразия репрезентативных форм произведения искусства ожидаемо включаются в интерактивные образовательные проекты.

Онлайн-проект Государственной Третьяковской галереи «Уроки Куинджи» выглядит как традиционная интернет-страница с необходимостью пролистывания вниз. Контент представляет собой комплекс блоков, реализующих информационную задачу музея; также присутствуют элементы «обыгрывания»: по мере пролисты-

вания страницы вниз, «неумело» вырезанное изображение А. Куинджи встает «в контекст», занимая свое место на фотографии.

Интернет-страница имеет и горизонтальное расширение посредством интерактивного взаимодействия стрелочек. Например, блок «Как рисовать свет» представляет собой пошаговую инструкцию создания собственного шедевра в узнаваемой манере художника. Иллюстрируя каждый этап, картина А. Куинджи слой за слоем утрачивает свою завершенность до исходного «кода» — наброска. Можно зафиксировать процессы нивелировки художественной составляющей шедевра до категории «сделанности». Создается иллюзия элементарности и простоты работы художника, творческий процесс предстает ясным, визуализированным, словно его свидетелями были организаторы цифрового музея, а теперь — и зрители.

Финальным штрихом в развенчивании «мифа искусства» становится блок «Введение в мастер-класс „Как рисовать свет“». В небольшом треугольном окошке, представляющем собой типичную кнопку просмотра видео, открывается соответствующий видеоурок. Таким образом, информационные задачи контента решаются посредством игровых манипуляций посетителя интернет-страницы вкупе с комментариями эксперта в соответствующем окошке.

Контент страницы предлагает и игру-тест «Отличить Куинджи от других художников», представляющую собой пять вопросов и два варианта ответа. В роли подсказки выступает фрагмент картины, заключенный в замочную скважину. В первую очередь такая композиция напоминает первые опыты мастеров немого кино (например, фильмы Par le trou de serrure, реж. Ф. Зекка, 1901 и Par le trou de serrure, реж. Ж. Мельес, 1902). И, разумеется, присутствует элемент подглядывания «в учебник».

Таким образом, для данного онлайн-проекта в целом характерна игровая манера подачи информации, с ориентацией на привычки целевой аудитории в довольно поверхностном, но концептуальном обзоре темы, вставками лайфхак-контента. Детальный разбор техники художника реализует потребность «потрогать», разобрать и впоследствии собрать воедино некий предмет. Можно диагностировать, что подобные онлайн-проекты довольно закономерны как тенденция включения шедевров в трансмедийный дискурс. Речь идет о паззлах, раскрасках по номерам, вышивках, — а теперь и интерактивные образовательные проекты и мастер-классы предлагают сделать шедевр «своими руками», по большей части если не нивелировав, то разделив «участь» соавтора с самим художником.

Система противовесов: роль эксперта

Довольно показательна в ракурсе данного исследования выставка «Тату» (ГМИИ им. А.С. Пушкина), на сайте музея она дана в трех взаимодополняющих формах. В первую очередь стоит обратить внимание на многосерийные кураторские экскурсии, представляющие собой небольшие видео, записанные в мизансцене выставочной экспозиции. Кураторский рассказ — это по большому счету раскадровка концептуальной составляющей выставки, раскрытие наиболее ярких элементов. Например, в первой части экскурсоводы познакомили с «тактильным макетом», а именно — воссозданной ложечкой, оригинал которой хранится в коллекции музея. Это видится следующим шагом в формировании новой жизни произведений искусства, музейных предметов в материальной среде, но рожденных не в условиях обыденной реальности, а в цифровом пространстве.

В пространстве виртуальной выставки «Тату» полностью отсутствует возможность не только приблизиться к объектам, но и ознакомиться с описанием, то есть самостоятельная, приватная коммуникация с экспозиционным пространством не предусмотрена. Эта репрезентативная форма наглядно демонстрирует, что без информационного наполнения и/или концептуального, экспертного сопровождения, цифровой отпечаток предмета искусства, арт-объекта становится как бы закрытым, мало доступным для постижения его эстетической природы. Показательно, что такая проблема отсутствует при непосредственном созерцании объектов материальной музейной среды.

В связи с обозначенной выше особенностью цифрового решения выставки «Тату», виртуальная онлайн экскурсия на платформе Zoom представляется наиболее приближенной к своему аналогу в реальной жизни. Характер коммуникации экскурсовода с «посетителями» строится традиционным образом посредством актив-

ного использования дополнительных инструментов: виртуальной экспозиции, подготовленной презентации с фотографиями объектов и четко выстроенного рассказа. Интересен тот факт, что «жанр» онлайн-экскурсии обладает устойчивой аурой эксклюзивности, уникальности переживаемого зрелища. Его, как и офлайн-экскурсию, невозможно поставить на паузу, сохранить, посмотреть позже.

Таким образом, мы сталкиваемся, с одной стороны, с довольно широким ассортиментом цифрового контента, а с другой — с актуализацией роли специалиста и его необходимости для структуризации потоков информации, транслируемых в цифровом виде. В свете этого вывода важно обратить внимание на рубрику «Спросите хранителя», которая стала прямой реакцией Пушкинского музея на изоляцию и размещена на сайте ГМИИ им. А.С. Пушкина. Медиафайлы представляют записанный стрим события в Zoom, во многом созвучный виртуальным экскурсиям. Хранитель предлагает тему для беседы, сопровождая ее презентацией. Свои вопросы пользователи могут задавать в чате платформы или включившись в эфир. Эта визуальная форма рифмуется со звонками на радиостанции и телевизионные студии, ответами на «письма в редакцию». То есть все более значимую роль играет личность эксперта, профессионала, специалиста, формирующего сетку ориентиров в цифровой среде.

Заключение

Мы рассмотрели ряд явлений, возникающих в сфере цифровых музейных расширений. Отвечая запросам нового времени, музеи стремятся расширять спектр виртуальных репрезентативных форм, ориентируясь как минимум на две из трех целевых групп: готовых дополнить впечатления непосредственного посещения выставочного пространства и ориентированных всецело на цифровой контент в силу разных причин (невозможности посещения, ориентации на интерактивную коммуникацию и др.).

Стоит отметить, что степень ухода от «классического» экспонирования у каждого музея разная. Можно выделить стадии, совместимые с традиционными формами репрезентации, частично

совместимые и несовместимые вовсе. Каждый этап во многом соотносится и с обозначенными зрительскими группами. Остается открытым вопрос о приемлемости манипуляций с классическими музейными формами или же допустимой степени оторванности от традиционной репрезентации.

С одной стороны, в гонке цифровизации полностью нивелируется концепт ауры художественного произведения, экспозиционного и даже музейного пространства. Несмотря на тщательное цифровое воссоздание реальной музейной среды, возможность «подойти вплотную» к шедевру (фактическое расстояние между объектом и реципиентом) становится неосуществимой. То есть в цифровой реальности произведение искусства как материальная единица больше не является «вещью в себе». Тем не менее негативная сторона цифровизации во многом компенсируется как вариативностью репрезентативных форм, так и активной работой экспертов, музейных хранителей и экскурсоводов. Попадая в цифровую среду, произведение искусства наращивает свой информационный и концептуальный потенциал, что дает ему новые перспективы существования в социокультурной среде.

Список литературы:

1 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.

2 *Дриккер А.С.* Виртуальный музей: от информационных технологий к новому качеству художественных решений [Электронный ресурс] // Культура Архангельской области. URL: https://www.culture29.ru/upload/medialibrary/1b7/1b728e7ad7bfabcb0de0be88d7963497.pdf (дата обращения 16.05.2020).

3 *Евстафьев Д., Цыганова Л.* Трансформации социального пространства как предчувствие нового мира // Эксперт Online. 06.05.2020. URL: https://expert.ru/2020/05/6/transformatsii-sotsialnogo-prostranstva-kak-predchuvstvie-novogo-mira/ (дата обращения 26.05.2020).

4 *Захарченко И.Н.* Цифровые презентации искусства в контексте мультимедийных экспозиций: проблемы восприятия // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2017. № 6 (27). С. 107–113.

5 *Кривцун О.А.* Музей 2.0 // Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства: Энциклопедический словарь. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с.

6 *Лебедев А.* Виртуализация музея или новая предметность? // Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 507–522.

7 Музей в цифровую эпоху: Перезагрузка / П.О. Васильева, Д.В. Качуровская, А.В. Михайлова, С.Э. Феоктисова. М.: Издательские решения, 2019. 190 с.

8 *Сальникова Е.В.* К предыстории внутриэкранной мизансцены компьютера на «рабочем столе» и за его пределами // Наука телевидения. 2016. № 12. Вып. 2. С. 30–58.

9 *Смирнова Т.А.* Цифровые технологии в экспозиционном пространстве музея: современные тенденции и перспективы развития // Вестник ЯрГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 4/1. С. 14–18.

10 *Соколов К.Б, Крутоус В.П.* Публика. К проблеме восприятия искусства [Электронный ресурс] // Художественная культура. 2019. № 3, т. 2. С. 22–33. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf (дата обращения 05.10.2020).

11 *Строева О.В.* Новый тип мимесиса в эпоху экранной культуры? // Наука телевидения и экранных искусств. 2016. № 12. Вып. 2. С. 73–85.

12 *Хадсон К.* Влиятельные музеи / пер. с англ. Л. Мотылев. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 194 с.

13 *Эвальлё В.Д.* Интерактивность и иммерсивность в современном культурном пространстве. К проблеме разграничения понятий [Электронный ресурс] // Художественная культура. 2019. № 3. С. 248–271. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9cf/hk_2019_3_248_271_evallyo.pdf (дата обращения 23.05.2020).

14 *Эвальлё В.Д.* Музеи онлайн // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. А.А. Новиковой, Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвальлё. М.: Издательские решения, 2020. С. 476–498.

15 *Юргенева А.Л.* Живописное произведение как универсальный мультимедийный слой // Наука телевидения. 2019. № 15.3. С. 127–144.

16 *Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М.: Русское слово—РС, 2003. 532 с.

17 *Budge K., Burness A.* Museum objects and Instagram: Agency and communication in digital engagement // Continuum. 2018. Vol. 32, issue 2. Pp. 137–150. DOI: 10.1080/10304312.2017.1337079.

18 *Ferriero D.S.* Information policy, Census and National Archives of the House Committee on Oversight and Government Reform // History museum or records access agency? Defining and fulfilling the mission of the National Archives and Records Administration: Hearing before the Subcommittee on Information Policy, Census, and National Archives of the Committee on Oversight and Government Reform, House of Representatives, One Hundred Eleventh Congress, first session, December 16, 2009. Washington: U.S. G.P.O., 2012. 92 p.

19 *Hoelzl I.* Screens — the place of the image in digital culture // Leonardo. 2012. Vol. 45, No 5. Pp. 474–475.

20 *Hylland O.M.* Even Better than the Real Thing? Digital Copies and Digital Museums in a Digital Cultural Policy // Culture Unbound. 2017. Volume 9, issue 1. Pp. 62–84. URL: http://www.cultureunbound.ep.liu.se

21 *Marty P.F.* Museum Websites and Museum Visitors: Before and After the Museum Visit // Museum Management and Curatorship. 2007. Vol. 22, issue 4. Pp. 337–360. DOI: 10.1080/09647770701757708.

22 *Pagano A., Pietroni E., Cerato I.* User experience evaluation of immersive virtual contexts: the case of the virtual museum of the Tiber Valley project // International conference on education and new learning technologies / Conference Paper, March 2017. Pp. 1–11. DOI: 10.21125/edulearn.2017.1735.

23 *Perry S., Roussou M., Economou M., Young H., Pujol L.* Moving beyond the virtual museum: Engaging visitors emotionally // 23rd International Conference on Virtual System & Multimedia (VSMM). Dublin, 2017. Pp. 1–8. DOI: 10.1109/VSMM.2017.8346276.

24 *Ross P.* Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change. London: Routledge, 2007. 192 p. DOI: 10.4324/9780203347485.

25 *Roussou M., Pujol L.* The museum as digital storyteller. Collaborative participatory creation of interactive digital experience // MW2015: Museum and the Web, 2015. URL: https://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/the-museum-as-digital-storyteller-collaborative-participatory-creation-of-interactive-digital-experiences/ (accessed 23.05.2020).

26 *Vaz R.I, Fernandes P.O., Veiga A.C.* Interactive Technologies in Museums: How Digital Installations and Media Are Enhancing the Visitors' Experience // Handbook of Research on Technological Developments for Cultural Heritage and eTourism Applications / Rodrigues J.M., Ramos C.M., Cardoso P.J., & Henriques C. (Eds.). Hershey, PA: IGI Global, 2018. Pp. 30–53. DOI: 10.4018/978-1-5225-2927-9.ch002.

References:

1 Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoj vosproizvodimosti* [A work of art in the era of its technical reproducibility]. Moscow, Medium Publ., 1996, pp. 15–65. (In Russ.)

2 Drikker A.S. Virtual'nyj muzej: ot informacionnyh tekhnologij k novomu kachestvu hudozhestvennyh reshenij [Virtual museum: from information technology to a new quality of artistic solutions]. *Culture of the Arkhangelsk region*. Available at: https://www.culture29.ru/upload/medialibrary/1b7/1b728e7ad7bfabcb0de0be88d7963497.pdf (accessed 05.16.2020). (In Russ.)

3 Evstafiev D., Tsyganova L. Transformacii social'nogo prostranstva kak predchuvstvie novogo mira [Transformation of social space as a premonition of a new world]. *Expert Online*, 05/06/2020. Available at: https://expert.ru/2020/05/6/transformatsii-sotsialnogo-prostranstva-kak-predchuvstvie-novogo-mira/ (accessed 05.26.2020). (In Russ.)

4 Zakharchenko I.N. Cifrovye prezentacii iskusstva v kontekste mul'timedijnyh ekspozicij: problemy vospriyatiya [Digital presentations of art in the context of multimedia expositions: problems of perception]. *Bulletin of the RSUH*, Series: Literary Studies. Linguistics. Culturology, 2017, no. 6 (27), pp. 107–113. (In Russ.)

5 Krivcun O.A. Muzej 2.0 [Museums 2.0]. Krivcun O.A. *Osnovnye ponyatiya teorii iskusstva: Enciklopedicheskij slovar'* [Basic concepts of art theory: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2018. 448 p. (In Russ.)

6 Lebedev A. Virtualizaciya muzeya ili novaya predmetnost'? [Virtualization of a museum or a new objectivity?]. *Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy* [Screen culture. Theoretical problems], ed. by K.E. Razlogov. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2012, pp. 507–522. (In Russ.)

7 *Muzej v cifrovuyu epohu: Perezagruzka* [Museum in the Digital Age: Reloading], P.O. Vasiliev, D.V. Kachurovskaya, A.V. Mikhailova, S.E. Feoktisova. Moscow, Publishing Solutions Publ., 2019. 190 p. (In Russ.)

8 Salnikova E.V. K predystorii vnutriekrannoj mizansceny komp'yutera na «rabochem stole» i za ego predelami [To the background of the on-screen mise-en-scene of the computer on the "desktop" and beyond]. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2016, no. 12, issue 2, pp. 30–58. (In Russ.)

9 Smirnova T.A. Cifrovye tekhnologii v ekspozicionnom prostranstve muzeya: sovremennye tendencii i perspektivy razvitiya [Digital technologies in the exposition space of the museum: current trends and development prospects]. *Bulletin of the Yaroslavl State University*, Humanities Series, 2012, no. 4/1, pp. 14–18. (In Russ.)

10 Sokolov K.B., Krutous V.P. Publika. K probleme vospriyatiya iskusstva [Public. To the Problem of Perception of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and culture studies], 2019, no. 3, vol. 2, pp. 22–33. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf (accessed 05.10.2020). (In Russ.)

11 Stroeva O.V. Novyj tip mimesisa v epohu ekrannoj kul'tury? [A new type of mimesis in the era of screen culture?]. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2016, no. 12, issue 2, pp. 73–85. (In Russ.)

12 Hudson K. Vliyatel'nye muzei [Influential museums], trans. from English by L. Motylev. Novosibirsk, Siberian Chronograph Publ., 2001. 194 p. (In Russ.)

13 Evallyo V.D. Interaktivnost' i immersivnost' v sovremennom kul'turnom prostranstve. K probleme razgranicheniya ponyatij [Interactivity and immersiveness of the modern cultural media. The problem of differentiation of concepts]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and culture studies], 2019, no. 3, pp. 248–271. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9cf/hk_2019_3_248_271_evallyo.pdf (accessed 23.05.2020). (In Russ.)

14 Evallyo V.D. Muzei onlajn [Online museums]. *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizaciya i diskurs katastrofizma* [Art in the context of a pandemic: the mediatization and the discourse of catastrophism], ed. by A.A. Novikova, E.V. Salnikova, V.D. Evallyo. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp. 476–498. (In Russ.)

15 Yurgeneva A.L. Zhivopisnoe proizvedenie kak universal'nyj mul'timedijnyj sloj [A painting as a universal multimedia layer]. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2019, no. 15, issue 3, pp. 127–144. (In Russ.)

16 Yureneva T.Yu. Muzej v mirovoj kul'ture [Museum in World Culture]. Moscow, Russkoe slovo — RS Publ., 2003. 532 p. (In Russ.)

17 Budge K., Burness A. Museum objects and Instagram: agency and communication in digital engagement. *Continuum*, 2018, vol. 32, issue, pp. 137–150. DOI: 10.1080/10304312.2017.1337079.

18 Ferriero D.S. Information policy, Census and National Archives of the House Committee on Oversight and Government Reform. History museum or records access agency? Defining and fulfilling the mission of the National Archives and Records Administration: Hearing before the Subcommittee on Information Policy, Census, and National Archives of the Committee on Oversight and Government Reform, House of Representatives, One Hundred Eleventh Congress, first session, December 16, 2009. Washington, U.S. G.P.O., 2012. 92 p. Available at: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822038361523&view=1up&seq=14 (accessed 16.09.2020).

19 Hoelzl I. Screens — the place of the image in digital culture. *Leonardo*, 2012, vol. 45, no. 5, pp. 474–475.

20 Hylland O.M. Even Better than the real Thing? Digital Copies and Digital Museums in a Digital Cultural Policy. *Culture Unbound*, 2017, vol. 9, issue 1, pp. 62–84. Available at: http://www.cultureun- bound.ep.liu.se (accessed 23.05.2020).

21 Marty P.F. Museum Websites and Museum Visitors: Before and After the Museum Visit. Museum Management and Curatorship, 2007, vol. 22, issue 4, pp. 337–360. DOI: 10.1080/09647770701757708.

22 Pagano A., Pietroni E., Cerato I. User experience evaluation of immersive virtual contexts: the case of the virtual museum of the Tiber Valley project. *International Conference on education and new learning technologies, Conference Paper*, March 2017, pp. 1–11. DOI: 10.21125/edulearn.2017.1735.

23 Perry S., Roussou M., Economou M., Young H., Pujol L. *Moving beyond the virtual museum: Engaging visitors emotionally.* 23rd International Conference on Virtual System & Multimedia (VSMM). Dublin, 2017, pp. 1–8. DOI: 10.1109/VSMM.2017.8346276.

24 Ross P. *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*. London, Routledge, 2007. 192 p. DOI: 10.4324/9780203347485.

25 Roussou M., Pujol L. The museum as digital storyteller. Collaborative participatory creation of interactive digital experience. *MW2015: Museum and the Web*, 2015. Available at: https://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/the-museum-as-digital-storyteller-collaborative-participatory-creation-of-interactive-digital-experiences/ (accessed 23.05.2020).

26 Vaz R.I., Fernandes P.O., Veiga A.C. Interactive Technologies in Museums: How Digital Installations and Media Are Enhancing the Visitors' Experience. *Handbook of Research on Technological Developments for Cultural Heritage and eTourism Applications*, Rodrigues J.M., Ramos C.M., Cardoso P.J., & Henriques C. (Eds.). Hershey, PA, IGI Global, 2018, pp. 30–53. DOI: 10.4018/978-1-5225-2927-9.ch002.

УДК 79
ББК 85.38 / 85с

Шабалин Владимир Васильевич
Кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства Российской Федерации, Москва
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
v-shabalin@mail.ru
Ключевые слова: дополненная реальность, дополнительная визуализированная информация, монтаж, телекадр, усеченная реальность, художественный эффект, экранное пространство.

Шабалин Владимир Васильевич

Художественные эффекты на телеэкране: от визуального аттракциона к выразительному средству монтажа

В исследовательском ключе данной статьи рассматривается феномен художественного эффекта на телеэкране. Автор приводит ряд примеров эффектов, воплощаемых в процессе внутрикадрового и межкадрового монтажа при решении задачи выразительного перехода от одного действия в эпизоде к другому. В ходе изучения специфики художественных эффектов на телевидении уделяется пристальное внимание взаимосвязи основного изобразительного ряда и объектов дополнительной визуализированной информации на экране, являющих новую коммуникативную парадигму. Также читатель ознакомится с артефактами дополненной и усеченной реальности в аудиовизуальной ткани телевизионного контента как способами выражения творческих идей автора. В завершении данной работы будут представлены предварительные итоги исследования экранного пространства телекадра в ракурсе дефиниции «художественный эффект».

Shabalin Vladimir V.
PhD in Art, cameraman, Government Office of the Russian Federation, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
v-shabalin@mail.ru
Keywords: additional visuals, art effect, augmented reality, installation, screen space, television frame, truncated reality.

Shabalin Vladimir V.

Art Effects on TV Screen: From Visual Attraction to Expressive Means of Editing

In the research key of this article, the phenomenon of artistic effect on the television screen is considered. The author gives a number of examples of effects embodied in the process of intra-frame and inter-frame editing when solving the problem of expressive transition from one action in an episode to another. In the course of studying the specifics of artistic effects on television, close attention is paid to the relationship between the main visual series and objects of additional visuals on the screen, which are a new communicative paradigm, and the reader will get acquainted with artifacts of augmented and truncated reality in the audiovisual fabric of television content as a way of expressing the author's creative ideas. At the end of this work, the preliminary results of the study of the screen space of the television frame in the perspective of the definition of "art effect" will be presented.

В качестве введения

Телевидение перманентно видоизменяется, подобно окружающей нас объективной реальности, что, несомненно, актуализирует вопрос стилистических решений построения экранного пространства телекадра. Применение творческих приемов в телевизионном монтаже характеризует отличие новой аудиовизуальной эстетики от традиционных форм. Кандидат философских наук Е. Тихомирова отмечает, что «культура стала уже не просто процессом создания единиц информации, процессом обмена, сохранением этих единиц. Культура сегодня — высокотехнологичное пространство» [11, с. 48]. Масштабное развитие технической базы расширяет ряд применяемых художественных эффектов, входящих в основу построения выразительного образа на телеэкране.

Креативные решения по созданию контента и дальнейшего его релиза повлекли за собой резкий сдвиг в массовом восприятии аудиовизуальной структуры [5, с. 137], — констатирует Н.Б. Маньковская. Электронные цифровые средства записи и передачи изображений с помощью видеосигнала [4, с. 172] благоприятно способствовали применению эффектов в телевизионной практике, а запрос на разнообразие форм предоставления аудиовизуального ряда зрителю подтолкнул к видоизменению экранной стилистики. Автор монографии «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» Е. Сальникова поясняет, что вариативность соотношений зримого и физического восприятия влияет на культурные процессы, художественные принципы искусства и атмосферу повседневности [10, с. 36]. Проблематика обусловлена и возникновением нового коммуникативного пространства.

Актуальность исследования вызвана уплотняющимся аудиовизуальным потоком на телевизионном экране в эпоху цифровых технологий. В связи с этим телеаудитория воспринимает информацию в едином, сквозном пространственно-временно́м континууме. И предпочтение все чаще отдается просмотру события на экране благодаря художественному эффекту, в том числе, в виде анимированного титрования, динамично оформленных межкадровых склеек, внутрикадрового формирования экранного пространства, дополненной и усеченной реальности. Визуальные конструкты, характеризующие телевизионный монтаж, расширяют палитру творческих решений автора. Эффект на телеэкране как способ выражения и преобразования структуры отображений [8, с. 236] является сегодня одним из центральных средств создания телевизионного контента.

В начале работы поставим цель: исследовать художественные эффекты с указанием их специфики и функциональности как творческого инструментария в процессе телесъемки и монтажа, а также задачи: проследить сущность художественного эффекта как способа организации внутрикадрового монтажа и в ракурсе монтажной склейки кадров аудиовизуального ряда материала. Вместе с тем изучить художественные эффекты, применяемые в экранном пространстве в качестве объектов дополнительной визуализированной информации[1], включая тотиент дополненной и усеченной реальности[2] в телевизионной визуальной среде, а также проследить их конгруэнтность (согласованность).

Эффекты, воплощаемые во время съемочного процесса

В отличие от первых фильмов[3] братьев Люмьер последующие кинокартины являли зрителю визуальные трюки, присущие синематографу того времени. Как известно, Ж. Мельес в фильмах-аттракционах[4] впервые применил специальные эффекты. «Случайная ошибка при съемках Мельеса наградила зрителей: был открыт новый эффект — „волшебное“ исчезновение объекта на глазах у изумленной публики. Так реалистический, документально зафиксированный мир кинематографа братьев

(1) Дополнительная визуализированная информация «как самостоятельная единица понятийного ряда в области новостного ТВ» [8, с. 120] может быть представлена в композиции кадра титром, логотипом, бегущей строкой, визуальной копией реального объекта, а также симулякром и объектом, уплотняющим и завершающим композицию полиэкранного кадра.

(2) Усеченная реальность — понятие, введенное автором в научный оборот, отражающее «...творческо-технический процесс отсечения некоторой части изображения, либо удаления определенных элементов из экранной композиции телевизионного кадра, представляющих конкретные предметы на экранне, но не изъятия самих физических объектов из мизансцены» [9, с. 105].

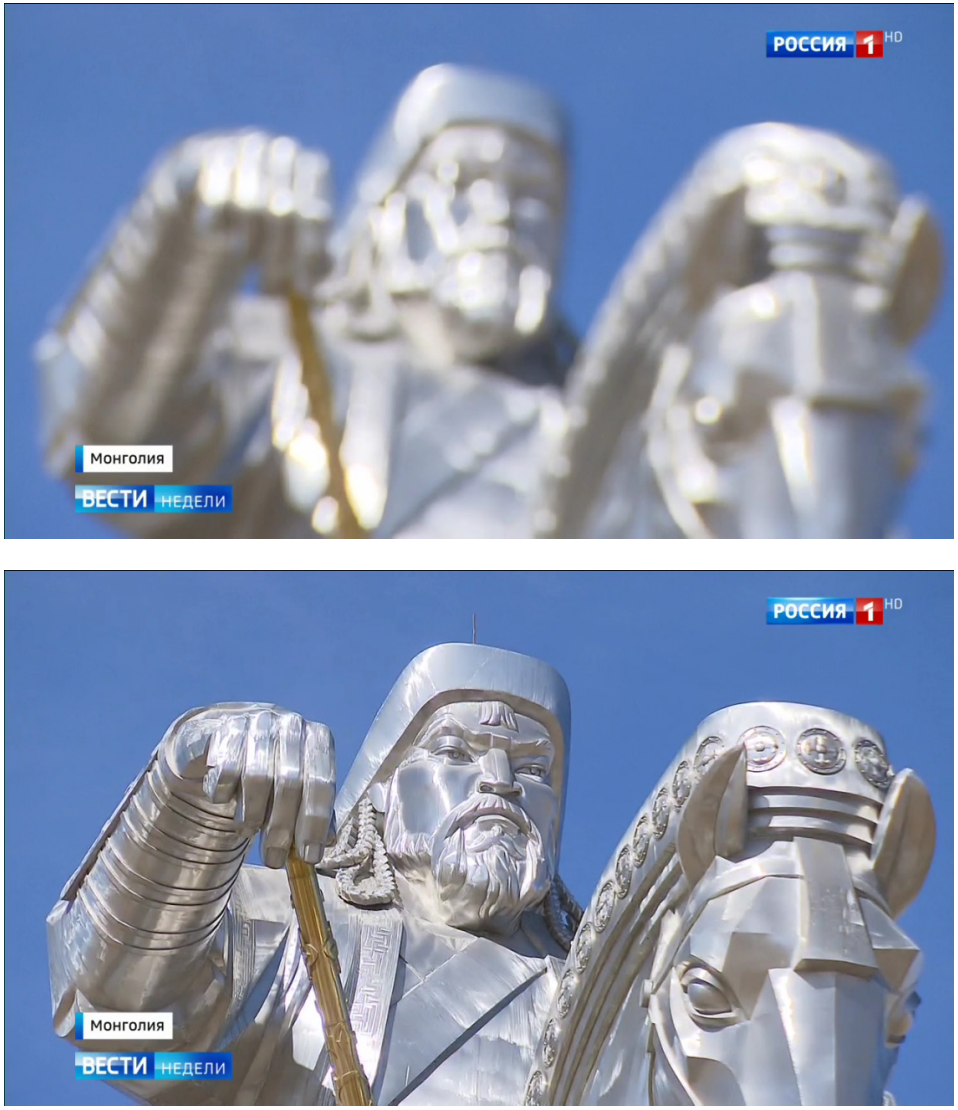
(3) «Выход рабочих с фабрики» (Arbeiter verlassen die Fabrik, 1895), «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (L'Arrivée d'un train à la Ciotat, 1895).

(4) «Фокусник, достающий из воздуха за одну минуту десять шляп» (Dix chapeaux en 60 secondes, 1896), «Молниеносные превращения» (L'homme Protée, 1899).

Илл. 1. Скриншот кадра из телевизионной трансляции концерта к юбилею К. Меладзе // «Первый канал» (телевизионный эфир: 13.05.2018). URL: 1tv.ru

Люмьер стал „рушиться“, обретая новые грани, которыми брезжила фантазия Ж. Мельеса, — спецэффекты стали неотъемлемой частью создания „иллюзорного мира“» [12, с. 141], — подчеркивает Н.И. Утилова. В дальнейшем, встречаясь вне рамок иллюзиона, кинотрюк превратился из средства изображения в средство выражения [14, с. 35], а затем, к примеру, в кинокартине Стэнли Кубрика «Космическая одиссея» (2001: A Space Odyssey, 1968) поднялся до уровня самоценного художественного явления [14, с. 45], — отмечает С. Хлыстунова.

Перед детальным рассмотрением темы разделим художественные эффекты на две группы: 1) выполняемые в период постпродакшн (к ним вернемся позднее) и 2) воплощаемые во время съемочного процесса, то есть, как правило, техническим способом. Продолжим исследование, обратившись к приемам технологического характера и композиционного решения кадра. Приведем первый пример. При определенном ракурсе съемки в атмосфере зрительного зала просматривается рисующий луч света. Причем его вектор пролегает в кадре через образ видеомонитора, демонстрирующего крупным планом участников проходящего мероприятия. При просмотре у телезрите-



Илл. 2. Скриншоты кадров из материала М. Киселева (телеоператор В. Казаков) «Русский язык доказал свою живучесть в Монголии». «Вести недели» // Россия 1HD. URL: https://russia.tv/video/show/brand_id/5206/episode_id/1750267/video_id/1845913/viewtype/picture/ (дата обращения 12.04.2018)

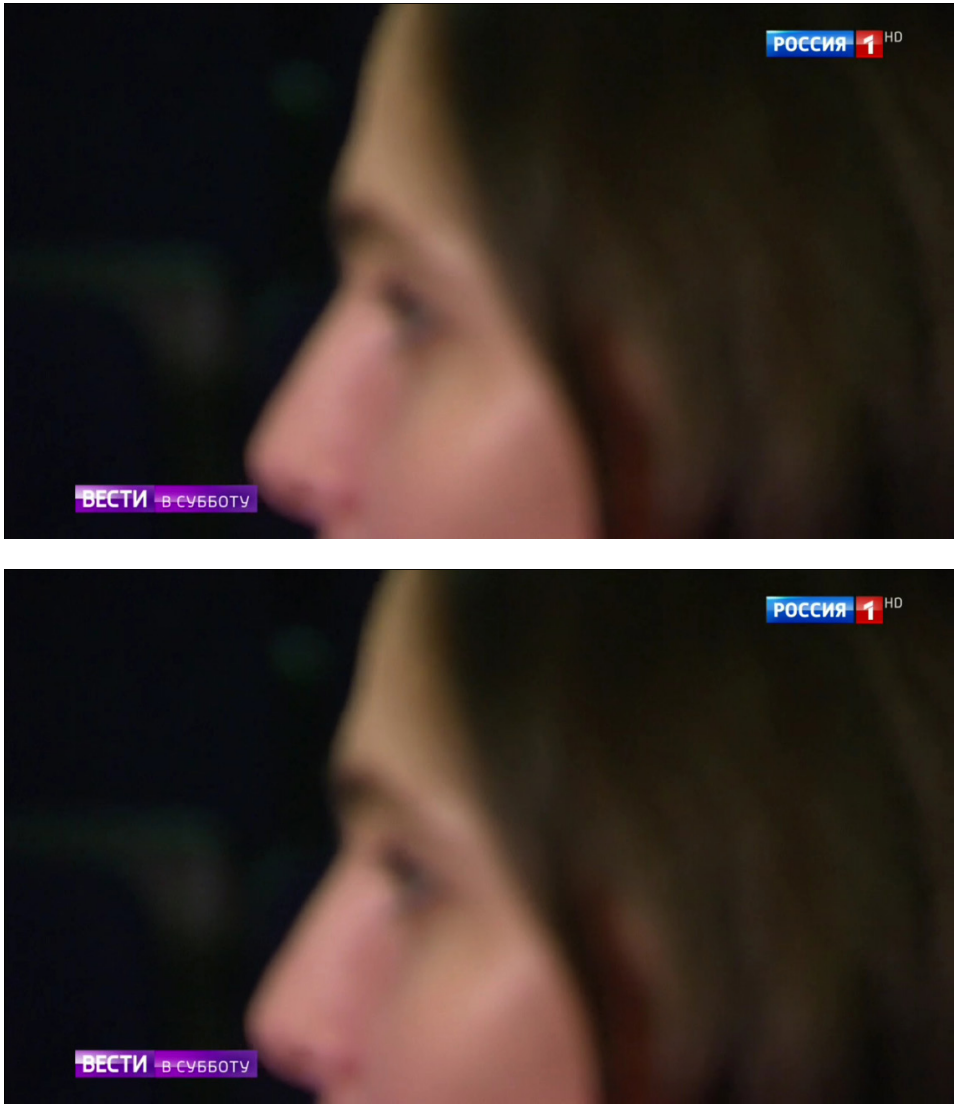
Илл. 3. . Скриншот кадра из трансляции телевизионного конкурса «Голос» // «Первый канал». URL: https://www.1tv.ru/shows/golos-2-y-sezon/vystupleniya/aleksey-minchenko-i-kirill-astapov-sneg (дата обращения 13.05.2020)

ля возникает ощущение присутствия в кинозале, когда пучок света устремляется от проекционного аппарата к полотну экрана.

Иной творческий прием подразумевает эффект размытого изображения в начальной стадии его появления на экране, при этом не предоставляется сразу вся визуальная информация об объекте. С проявлением фокуса на картинке образ полнее открывается зрителю, как если бы в театре сначала сцена была закрыта тюлевым, полупрозрачным занавесом, который потом был бы убран. Такая пауза в детализации изображения объекта помогает отвлечься от предыдущего плана и подготовить восприятие телеаудитории к ознакомлению с очередным кадром.

Кратковременный уход от резкоотображаемого экранного пространства применяется и для концентрации внимания зрителя, в том числе на аудиальной составляющей звукозрительного ряда кадров, например во время демонстрации на экране телеприемника музыкального номера.

Следующий вариант выполнения художественного эффекта из программы «Вести в субботу». В кадрах интервью с Ю. Снигирь



Илл. 4. Скриншоты кадров из телевизионного материала о фильме «Кровавая барыня», программа «Вести в субботу» // телеканал «Россия 1HD» (дата телевизионного эфира: 17.02.2018). URL: https://russia.tv/video/show/brand_id/5217/episode_id/1687947/video_id/1796328/ (дата обращения 18.02.2018)

телеоператор показал крупным планом глаза актрисы в легком расфокусе с последующей поправкой изображения по резкости, что может трактоваться как своего рода иллюстрация воспоминаний исполнительницы главной роли.

Более того, «расфокус» следует рассматривать и с позиции понятия «усеченная реальность», так как информативность визуального ряда теряется в нечетком изображении. На признаки элемента усеченной реальности может указывать изменение некоторых свойств изображения наряду с такими, как цветность, яркость, контрастность, а отнюдь не только в удалении объекта композиции кадра [подробнее см.: 16].

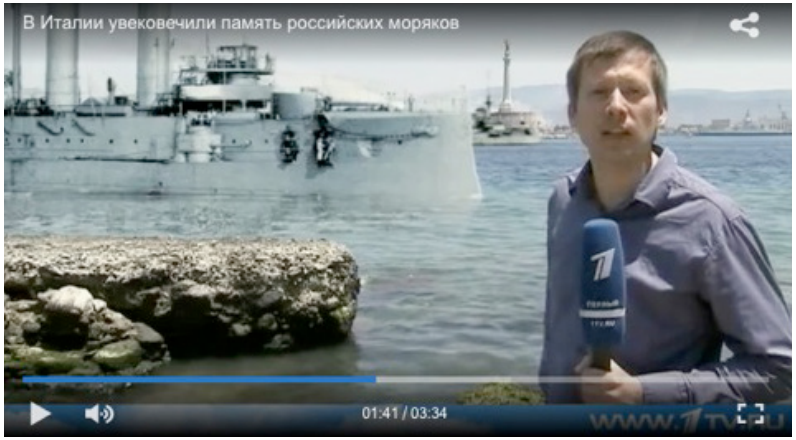
Художественные эффекты, выполняемые на монтаже

На следующем этапе развития многослойности телекадра в основное изображение с помощью компьютерных технологий вводится искусственно смоделированный дополнительный элемент на отдельном виртуальном слое [18, с. 57], который включается в экранную композицию. В одном из выпусков новостей в материале об открытии российским морякам памятника на Сицилии автор использует в стендапе прием дополненной реальности. Образ морского судна дорисовывается к изображению реального морского пейзажа, на фоне которого и стоит репортер.

В созданной протовиртуальной реальности[(5)] дополнительный элемент в структуре основного изображения представляет собой не что иное, как симулякр. В этом контексте Н.И. Утилова подчеркивает, что «при помощи компьютерной графики можно создать несуществующее в природе „творение“, которое воспринимается как реальное, объемное, имеющее свое колористическое решение» [13, с. 66].

Вместе с тем в современном сегменте новостного вещания отмечаются композиции, в которых процент «дополненного» в кадре

(5) К протовиртуальной реальности относятся «все формы и элементы виртуальности, возникающие или сознательно создаваемые на базе или с применением современной электронной техники. <…> На протовиртуальном этапе ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается, чувство дистанции сохраняется, полного погружения в виртуальную реальность не происходит» [13, с. 38–39].



Илл. 5. Скриншот кадра из репортажа «В Италии увековечили память российских моряков». Новости, «Первый канал». URL: http://www.1tv.ru/news/world/209252 (дата обращения 17.11.2013)

больше, чем основного изображения, что говорит уже о свойствах не дополненной реальности, а дополненной виртуальности. Сложение изобразительных сегментов показывает экранную реальность не только как производную визуального эффекта, но и генерацию нового экранного пространства — актуальный конструкт из нескольких изобразительных слоев в едином кадре-образе. В этом случае визуальный эффект способствует более полному раскрытию темы события и зрелищной иллюстрации текста, излагаемого ведущим выпуска новостей перед выходом репортажа в телевизионный эфир.

Функция художественного эффекта во внутрикадровом построении

Для введения в экранное пространство объектов дополнительной визуализированной информации в некоторых случаях также необходим намеренный уход от резкоизображаемого пространства телекадра, подчеркивающий важность визуальной информационной детали на экране. Так, в информационной программе телеканала «Россия 24» дополнительный элемент композиции в виде скриншота ленты из соц-

Илл. 6. Скриншот кадра из выпуска новостей в 18:00 // «Первый канал» (телевизионный эфир: 9.04.2019). URL: https://www.1tv.ru/news/issue/2019-04-09/18:00#2 (дата обращения 09.04.2019)

Илл. 7. Скриншоты кадров из информационной программы телеканала «Россия 24»

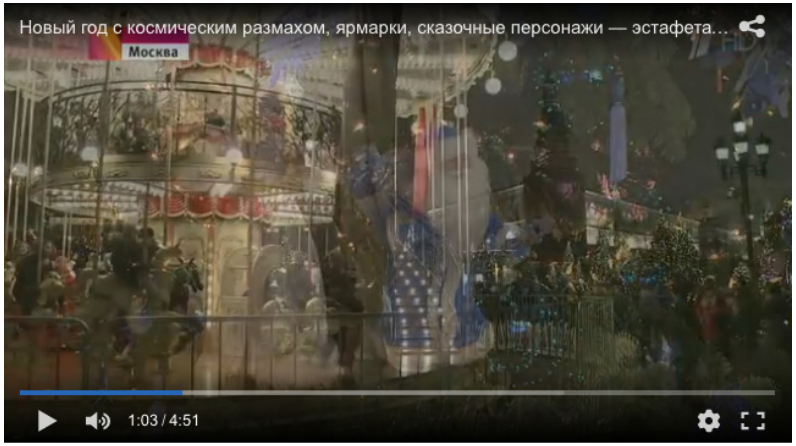
сети выводится в кадре на передний план. В этот момент изображение телестудии с ведущим на втором плане (относительно дополненной визуальной плоскости в экранном пространстве указанного кадра) размывается. Эффект выполняется непосредственно на монтаже, но расфокус также может быть реализован во время съемочного процесса.

Данный пример показателен и отвечает свойствам изображения мизансцены, зафиксированной в «натуральных» условиях, то есть когда при фокусировке на предметы мизансцены объекты фона в композиции указанного кадра теряют свою детализацию, как говорится — размываются. Во внутриэкранном процессе воссоздания аудиовизуальной среды «переброска» фокуса с одного объекта композиции на другой также являет сменяемое изменение четкости их отображения. Действительно, в телевизионном контенте сегодня весьма востребовано внутрикадровое построение, и применяя, в том числе, новые инструменты цифрового искусства [6, с. 41], руководствоваться прежде всего необходимо классическими художественными законами.

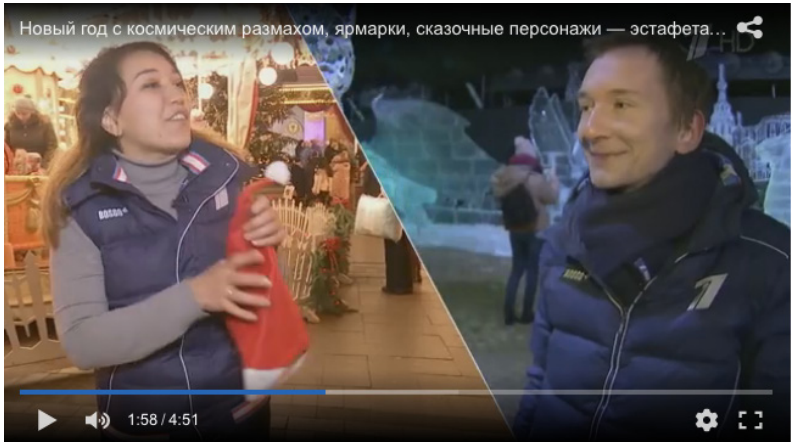
Свойства художественного эффекта в межкадровом сопоставлении

В следующем примере применение творческого приема «расфокус» происходит уже в межкадровом сопоставлении, что способствует мягкому переходу между планами. Так, через размытие концовки предыдущего и в некоторых случаях начала следующего, зачастую производится их смена в микшерном переходе. Через «наплыв» выполняется плавное перемещение между определенными дискретными длительностями экранного времени, что обеспечивает, например, демонстрацию хода размышлений действующего лица в телефильме «Элементарно» (Elementary, 2012). В смежных кадрах представлен один и тот же объект — герой фильма Шерлок Холмс, но запечатленный в разных фазах движения в кадре. Плавный переход обеспечивает логичность визуального повествования [17, с. 41], применение же прямой монтажной склейки здесь чревато временны́м скачком.

Подобно решалась задача организации экранного пространства и в репортаже о новогодних празднованиях.



Илл. 8. Скриншот кадра в момент смены телевизионных планов в репортаже «Новый год с космическим размахом, ярмарки, сказочные персонажи — эстафета в масштабах страны!» // «Первый канал» (телеэфир: 30.12.2017). URL: https://www.1tv.ru/news/2017-12-30/338828-novyy_god_s_kosmicheskim_razmahom_yarmarki_skazochnye_personazhi_estafeta_v_masshtabah_strany (дата обращения 14.05.2020)



Илл. 9. Скриншот кадра в момент смены телевизионных планов в репортаже «Новый год с космическим размахом, ярмарки, сказочные персонажи — эстафета в масштабах страны!» // «Первый канал» (телеэфир: 30.12.2017). URL: https://www.1tv.ru/news/2017-12-30/338828-novyy_god_s_kosmicheskim_razmahom_yarmarki_skazochnye_personazhi_estafeta_v_masshtabah_strany (дата обращения 14.05.2020)

Илл. 10. Скриншот кадра в момент смены телевизионных планов в репортаже П. Зарубина «День Москвы: столица помолодела и ждет гостей», «Вести недели» // «Россия 1». URL: http://russia.tv/video/show/brand_id/5206/episode_id/1543331/video_id/1674428/viewtype/picture/ (дата обращения 17.05.2020)

Смена локаций телесъемки на экране наблюдалась посредством того же визуального эффекта. Таким образом, в межкадровом монтаже находят место художественные эффекты, связанные со становлением новых форм экранного пространства. Внутренняя связь между кадрами в замене предыдущего последующим заключена в общем пространстве телевизионного материала, связывающем ячейки визуального ряда, находящиеся по разные стороны оригинального монтажного стыка, в том числе и в виде перехода-шторки или зигзагообразной линии. С помощью такого рода эффектов привносится стилистическое разнообразие визуального повествования новостного материала, а межкадровый монтаж выводится за рамки понимания его свойств, отражающих обычную смену телевизионных планов. .

Художественные эффекты технологического характера

Несмотря на палитру применяемых художественных эффектов, все же чаще используется прямая монтажная склейка. Но в некоторых случаях

сопоставление планов одной крупности напрямую неприемлемо с точки зрения правил монтажа. При отсутствии возможности включения вставки, скрывающей момент смены составных частей визуального ряда, на помощь приходит прием виртуальной камеры. При изменении масштаба одного из стыкуемых изображений производится выкадровка некоторой его части. Укрупненный план ставится до или после смежного, оставленного в полноформатном виде, а монтажный переход между ними, основанный на принципе склейки «с крупного на общий», либо в обратной последовательности предоставления изображений на телеэкране, выглядит весьма гармонично.

Вместе с тем необходимо отметить, что корректировка композиции кадра выполняется не в момент съемочного процесса, и в большинстве случаев не телеоператором, а при участии режиссера монтажа. Таким образом, творческие решения, относящиеся к своего рода технологической необходимости, находят распространение на постпродакшн. По высказыванию В. Шкловского, «Определенный прием, введенный как не эстетический, может эстетизироваться, то есть изменить свою функцию» [19, с. 94]. Еще одним примером послужит эффект, при выполнении которого видеосигнал как медиум являет новые визуальные формы на телевизионном экране. «Благодаря цифровым технологиям художники получили возможность создавать новые формы „производства“, а не „воспроизведения“» [9, с. 184], — говорит М. Раш.

В узких рамках данной публикации мы не касаемся других способов организации художественных эффектов. Но отметим одну работу под названием «Видеопространство» (1968), в которой Р. Загон создал «тревожное видео» [9, с. 102]. Эффект заключается в том, что «направляя камеру на экран, вы бесконечно множите изображение» [9, с. 102]. В скользящем «взгляде» телекамеры по экрану эффект акцентирует наше внимание на новой эстетике пространства кадра. Видеосигнал здесь выступает в роли обеспечивающего особенность визуального повествования. Художественная выразительность изобразительного ряда кадров выходит на уровень, соответствующий требованию искусства, когда каждый прием, «обогащая и углубляя передаваемую от автора к зрителю образную идею произведения» [1, с. 47], должен быть осмыслен и понятен. Приведенная сентенция важна с точки зрения эффектов как группы художественно-выразительных средств, позволяющих «усилить эмоциональную сторону произведения и одновременно углубить его смысл» [3, с. 29].

В завершении работы вынесем следующие положения:

Художественный эффект в телевизионном материале концептуализируется как изобразительное средство.

В процессе выполнения эффекта в межкадровом и внутрикадровом монтаже решается задача пластичного перехода от одного действия в эпизоде к другому.

В ходе изучения специфики эффектов на ТВ выявлена взаимосвязь основного изображения и дополнительной визуализированной информации, являющей новую коммуникативную парадигму. Она дополняет традиционные формы общения между людьми [7, с. 15] в диалогической системе «автор — зритель».

В сочетании информативности и художественной ценности эффекта в современном медиапространстве отмечается его качественная трансформация из средства визуализации объекта телесъемки в способ творческого выражения автора/режиссера телевизионного материала.

При этом сегодня не приходится разделять эффекты по принципу их применения в том или ином жанре телевидения. В частности, включения одних и тех же эффектов в аудиовизуальный ряд как документального, так и игрового фильма, а также информационного контента или материалов, относящихся к жанру инфотеймент. Поэтому определенный протокол рекомендаций будет не приемлем с точки зрения ни творческой составляющей, ни стиля подачи материала. Правильнее предоставить принятие решения по этому вопросу непосредственно автору телевизионного материала, который, применяя художественный эффект, формирует экранное пространство произведения. Эмпирические примеры эволюции структуры и техники исполнения эффекта подтверждают его наполнение новыми смыслами, что требует дальнейшего изучения феномена художественного эффекта в рамках исследования экранного пространства телевизионного материала и визуальных искусств в целом.

Список литературы:

1. *Бровченко Г.Н., Борисов С.И.* «Форматный» этап развития российского документального телевизионного фильма: достоинства и недостатки // Современный российский форматный документальный телефильм. Сборник научных статей. М.: Ф-т журн. МГУ, 2017. С. 25–60.
2. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 32–61.
3. *Горюнова Н.Л.* Художественно-выразительные средства экрана. В 3 ч. Ч. 1. Пластическая выразительность кадра. М.: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. 39 с.
4. *Кривошеев М.И.* Международная стандартизация цифрового телевизионного вещания. М.: НИИР, 2006. 927 с.
5. *Маньковская Н.Б.* Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. М.: ИФРАН, 1995. 220 с.
6. *Некрасов Д.Ю.* Классификация произведений изобразительного искусства в зависимости от носителя // Дизайн. Материалы. Технология. 2015. № 1 (36). С. 41–47.
7. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. Отв. ред. К.Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005. 481 с.
8. *Пондопуло Г.К.* Фотография. История. Эстетика. Культура. М.: ВГИК, 2008. 336 с.
9. *Раш М.* Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 256 с.
10. *Сальникова Е.В.* Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. Монография. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 575 с.
11. *Тихомирова Е.Г.* Идея маски в smart-пространстве (культурологический обзор) // Вестник МГУКИ, 2014, № 4 (60). С. 46–50.
12. *Утилова Н.И.* Клиповый монтаж и иллюзорный мир // Вестник ВГИК. 2012. № 12/13. С. 131–146.
13. *Утилова Н.И.* Монтаж: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2004. 167 с.
14. *Хлыстунова С.В.* Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2012. 286 с.
15. *Шабалин В.В.* Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 3. С. 101–110.
16. *Шабалин В.В.* Феномен усеченной реальности как визуальный троп экранной интерпретации образа события в пространстве телевизионного кадра // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа. Сборник материалов научно-практической конференции. Москва, 29–30 октября 2018 г. / Сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н.Г. Кривуля. М.: Издательство Московского университета, 2019. С. 161–166.
17. *Шабалин В.В.* Функция времени в образной структуре телевизионного репортажа. Дис. ... канд. искусств. : 17.00.03. Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. М., 2017. 150 с.
18. *Шеметова Т.* Картина мира как видеосфера в современной реальности // Наука телевидения. 2013. Вып. № 10. С. 56–65.
19. *Шкловский В.* За 60 лет. М.: Искусство, 1985. 573 с.

References:

1. Brovchenko G.N., Borisov S I. «Formatnyj» etap razvitiya rossijskogo documental'nogo televizionnogo fil'ma: dostoinstva i nedostatki ["Format" stage of development of Russian documentary television film: advantages and shortcomings]. *Sovremennyj rossijskij formatnyj documental'nyj telefil'm* [Contemporary Russian format TV documentary]. Digest of scientific articles. Moscow, F-t zhurn. MGU Publ., 2017, pp. 25–60. (In Russ.)
2. Bychkov V.V., Mankovskaya N.B. Virtual'naya real'nost' kak fenomen sovremennogo iskusstva [Virtual reality as a phenomenon of contemporary art]. *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda.* Issue 2. Moscow, IF RAN Publ., 2006, pp. 32–61. (In Russ.)
3. Goryunova N.L. *Hudozhestvenno-vyrazitel'nye sredstva ekrana* [Screen art means of expression]. In 3 parts. Part 1. Plasticheskaya vyrazitel'nost' kadra [Plastic expressiveness of the frame]. Moscow, In-t povy`sheniya kvalifikacii rabotnikov televideniya i radioveshhaniya Publ., 2000. 39 p. (In Russ.)
4. Krivosheev M.I. *Mezhdunarodnaya standartizaciya cifrovogo televizionnogo veshhaniya* [International standardization of digital television broadcasting]. Moscow, NIIR Publ., 2006. 927 p. (In Russ.)
5. Mankovskaya N.B. *Parizh so zmeyami. Vvedenie v e`stetiku postmodernizma* [Paris with snakes. Introduction to post-modernist aesthetics]. Moscow, IFRAN Publ., 1995. 220 p. (In Russ.)
6. Nekrasov D.Yu. Klassifikaciya proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva v zavisimosti ot nositelya [Classification of fine arts by medium]. *Dizajn. Materialy. Tehnologiya*, 2015, no. 1 (36), pp. 41–47. (In Russ.)
7. *Novye audiovisual'nye tehnologii* [New audiovisual technologies]. Textbook. Ed. K.E. Razlogov. Moscow, Editorial URSS Publ., 2005. 481 p. (In Russ.)
8. Pondopulo G.K. *Fotografiya. Istoriya. E`stetika. Kul'tura* [Photo. History. Esthetics. Culture]. Moscow, VGIK Publ., 2008. 336 p. (In Russ.)
9. Rash M. *Novye media v iskusstve* [New Media in Art]. Moscow, Ad Marginem Press, 2018. 256 p. (In Russ.)
10. Salnikova E.V. *Fenomen visual'nogo. Ot drevnih istokov k nachalu XXI veka* [Phenomenon of visual. From ancient origins to early 21st century]. Monograph. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2012. 575 p. (In Russ.)
11. Tihomirova E.G. Ideya maski v smart-prostranstve (kul`turologicheskij obzor) [Idea of mask in smart space (cultural review)] *// Vestnik MGUKI*, 2014, № 4 (60), pp. 46–50. (In Russ.)
12. Utilova N.I. Klipovy'j montazh i illyuzorny'j mir [Clip installation and illusory world]. *Vestnik VGIK*, 2012, no. 12/13, pp. 131–146. (In Russ.)
13. Utilova N.I. *Montazh: ucheb. posobie dlya studentov vuzov* [Editing: study manual for university students]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2004. 167 p. (In Russ.)
14. Hlystunova S.V. *Special'nye effekty v zarubezhnom kinematografe: etapy istorii* [Special effects in foreign cinema: stages of history]. St. Petersburg, Ros. in-t istorii iskusstv Publ., 2012. 286 p. (In Russ.)
15. Shabalin V.V. Vizual'nyj obraz usechennoj real'nosti v ekrannom televizionnom izobrazhenii [The visual image of the truncated reality in the on-screen television image]. In: *Dom Burganova. Prostranstvo kultury*, 2018, no. 3, pp. 101–110. (In Russ.)
16. Shabalin V.V. Fenomen usechennoj real`nosti kak visual'nyj trop ekrannoj interpretacii obraza sobytiya v prostranstve televizionnogo kadra [The phenomenon of truncated reality as a visual path of screen interpretation of the image of an event in the space of a television frame]. *Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media* [Actual problems of screen and interactive media]. Collection of materials of the scientific and practical conference. Moscow, October 29–30, 2018. Ed. N.G. Krivulya. Moscow, Izdatel`stvo Moskovskogo universiteta Publ., 2019, pp. 161–166. (In Russ.)
17. Shabalin V.V. *Funkciya vremeni v obraznoj strukture televizionnogo reportazha* [The function of time in the aesthetic structure of television report]. Diss. ... candidate of Art History: 17.00.03. S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK). Moscow, 2017. 150 p. (In Russ.)
18. Shemetova T. Kartina mira kak videosfera v sovremennoj real'nosti [A Picture of the World as a Videosphere in Modern Reality]. *Nauka televideniya*, 2013, no. 10, pp. 56–65. (in Russ.)
19. Shklovskij V. *Za 60 let* [In 60 years]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 573 p. (In Russ.)

УДК 7
ББК 79 / 85.3

Дуков Евгений Викторович
Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
evdukov@mail.ru
Ключевые слова: Эллада, аттракцион, эпоха машин, луллиевы круги, магнетизм, Musurgia Universalis, механическая музыка, технизация жизни.

Дуков Евгений Викторович

К истории аттракциона

Настоящая статья посвящена гениальным людям, которые жили и творили в эпоху, когда искусство еще называлось «Ars», и результаты их трудов в XVII веке люди назовут «аттракционами». В статье рассматривается творчество людей, сыгравших выдающуюся роль в истории европейской культуры. Это Ктезибий Александрийский и его ученик Герон старший Александрийский, великие инженеры Эллады, частью изобретений которых мы до сих пор пользуемся. И два монаха — средневековый изобретатель Луллий, создатель «логической машины», которая должна была дать ответы на все вопросы, и иезуит Кирхер, живший на рубеже Возрождения и Нового времени.
Важным аспектом данной статьи является прослеживание истории аттракциона в ракурсе его инженерных реализаций. Технические открытия в разные эпохи во многом способствовали развитию зрелищной культуры. Также результатом данного исследования становится своего рода апология технологий в сфере современного искусства.

Dukov Evgeny V.
Doctor of Philosophy, PhD in Art History, Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
evdukov@mail.ru
Keywords: Hellas, attraction, era of machines, Llull's circles, magnetism, Musurgia Universalis, mechanical music, technization of life.

Dukov Evgeny V.

On the History of Attractions

This article is dedicated to the genius people who lived and worked in the era when art was still called "Ars", and the results of their labors in the 17th century people will call "attractions". Three chapters of the article examine the work of people who have played an outstanding role in the history of European culture. These are Ctesibius of Alexandria and his student Geron the elder of Alexandria, the great engineers of Hellas, and we still use some of their inventions. And two monks — the medieval inventor of the "logical machine" Llull, which was supposed to provide answers to all questions, and the Jesuit Kircher, who lived at the turn of the Renaissance and the New Age and received the title of "the last man who knew everything".
An important aspect of this article is tracing the history of the attraction in terms of its engineering implementations. Technical discoveries in different eras have largely contributed to the development of spectacle culture. Also, the result of this research is a kind of apology for technology in the field of contemporary art.

Пора двигаться дальше.
Но мы можем перейти к лучшим теориям только тогда,
когда всерьез воспримем лучшие из
наших существующих теорий.
Д. Дойч. Структура реальности [5, с. 370].

Великий народ эллины

Древние греки уже были «аттракционными» с самого начала. Ведь в истории не существовало «Древней Греции», как и «древних греков», хотя о них и написаны тонны книг. Мало кто из греков знает, откуда греки взяли название своей страны и своей национальности. В античные времена Пелопонесский полуостров населяли разные племена: эллины, ахейцы, дорийцы и еще несколько племен поменьше, а потом из них вдруг возникла Великая Эллада. Среди них лингвист Г. Хадзидакис нашел маленькое племя, носившие название «греки», но оно не было заметным, чтобы стать названием великой страны. Этноним «грек» употребил Аристотель в сочинении «Метеорологика», но не по-гречески, а по латыни. Наконец, римляне, захватив Элладу, назвали «греками» всех эллинов [7, с. 17]. Почему? Никто не знает. Плутарх использовал название Graeculus, но только для тех, к кому он относился с презрением. Но Цицерона часто называли «грек», что означало еще — «ученый».

Эллины сделали для европейской культуры очень многое. Они заложили основы почти всех наук и технологий. И досуг тоже заслуга эллинов. Античная цивилизация выросла на «схоле» — на досуге. Она оставила нам огромные Олимпийские и Дельфийские игры, игры помельче, конкурсы, массу досуговых удовольствий и, конечно, аттракционы. Свободные эллины могли иметь свободное время, вместо них трудились рабы. Эллины пользовались человеческим материалом, который, впрочем, тогда и не рассматривали как человеческий. Ведь рабы были человекообразными машинами, часть из которых с детства готовилась стать аттракционом. Вот фрагмент из «Пира» Ксенофонта: «Когда столы были унесены, гости совершили возлияния, пропели пеан. В это время к ним приходит на попойку один сиракузянин с хорошей флейтисткой, с танцовщицей, одной из

таких, которые умеют выделывать удивительные штуки, и с мальчиком, очень красивым, превосходно игравшим на кифаре и танцевавшим. Их искусство он показывал как чудо и брал за это деньги» [9, с. 163]. Вот «живой» аттракцион.

Аттракцион, как известно, — сооружение или устройство, созданное для развлечений. Эллины изобрели очень много «машинных» аттракционов — ведь сочетание в образовании философии, математики и механики для образованных эллинов было нормой. Особенно славился город Александрия, куда стекались все «придумщики». Там в Александрийском Музеоне был научный центр античного Эллинизма и находилась знаменитая Александрийская библиотека, хранившая до 700 тысяч папирусных свитков — считалось, что это все книги мира.

Первым «заведующим» Александрийского Музеона (Музея Муз) был Ктезибий Александрийский, киник, живший в III веке до Р. Х., поклонник всего необычного. Одна из легенд, переданная Диогеном Лаэртским, гласит, что Ктезибий был сыном брадобрея и, «унаследовав от отца этот род занятий, уже в парикмахерском деле проявил свои исследовательские способности: чтобы облегчить себе работу, он придумал зеркало, положение которого регулировалось противовесом, тем самым освободив себе руки для работы. Зеркало регулировалось отягощением, которое представляло собой свинцовый шар, перемещающийся внутри трубки, а целая система стержней различного уровня была создана для того, чтобы можно было отображать клиентов разного роста. Характерный звук, сопровождающий перемещение свинцового шара по стержню, как раз и привлек внимание парикмахера, что стало стимулом для разработки теории органа, инструмента, извлекающего звуки. Кроме того, незатейливое приспособление для парикмахерских нужд оказалось истоком возникновения целой науки — пневматики, основы которой были изложены впоследствии в трудах Ктезибия» [1, с. 14]. Кроме того, он изобрел «поршневой насос, который применяется для поднятия воды из колодца и создания сильной направленной струи воды. <…> …На основе таких первых приспособлений был создан сифон» [16, с. 196]. «Гидравлический орга́н (гидравлос), который первоначально приводился в движение двумя поршневыми насосами (один зака-

чивал воздух внутрь, а другой подавал его к трубам) и использовал резервуар с водой для выравнивания давления… считается прообразом современного органа»[1].

С.В. Смирнов пишет, что «наиболее известным изобретением Ктезибия стали водяные часы (клепсидры), точность которых считалась непревзойденной до XVII века, когда стал использоваться маятник[2] для часовых механизмов» [16, с. 196]. Цилиндр, благодаря которому часы шли, совершал полный оборот за год (!) и всегда указывал правильное время! Механические часы, изобретенные в XIV веке, по точности не могли сравниться с клепсидрой. Изобретателю приписывают также создание статуи бога, которая умела садиться и вставать, двигать руками, поражая своей подвижностью [1, с. 14].

В Элладе изобрели автоматы для продажи святой воды — их приводила в действие монета, брошенная в щель приемника. Они придумали важный астрономический инструмент тысячелетия — астролябию, которую некоторые называют «первым компьютером»[3], а также различные устройства, которые работали от энергии водяного пара (по сути, это были первые прамодели паровых двигателей). Они научились метать огонь на расстояния. Им принадлежит также первенство изобретения хитроумных рычагов и блоков, насосов и прессов, водяной мельницы, будильника, автоматической служанки, центрального отопления, душа, маяков, термометра, музыкальных инструментов, которые могли играть без людей, и др.[4]

Ученик Ктезибия Герон старший Александрийский считается одним из великих и талантливых инженеров в истории человечества. Он был автором следующих изобретений:

– автоматических дверей;
– торгового автомата;
– переносного насоса для тушения пожаров;
– превращения воды в вино;

(1) Ктесибий // Випипедия. Свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ктесибий (дата обращения 05.10.2020).
(2) Маятник в часах придумал голландец Х. Гюйгенс ван Зёйлихем.
(3) Астрономический инструмент, по форме напоминающий паука.
(4) Подробнее см.: [8].

– вечного фонтана Герона;
– музыкальной шкатулки предсказаний;
– игрушки «Геркулес и дракон»;
– полиболоса — «многократного метателя»;
– автоматического ручного арбалета Герона — машины, которая запускала большие стрелы на большие расстояния;
– автоматических передвижных декораций Герона;
– автоматических театров Герона, где использовались элементы программирования;
– диоптрии Герона;
– одометра Герона;
– парового бойлера Герона[5];
– автоматической масляной лампы;
– шприца Герона;
– эолипила — фактически первого реактивного двигателя[6];
– автоматизированого гидравлиса — органа его учителя Ктесибия, который приводил у Герона в действие ветер.

В отличие от Архимеда, который не интересовался прикладными аспектами изобретений и практически ничего не оставил механике, поскольку считал ее «неблагородным ремеслом», в противовес математике, Герон писал книги, в которых описывал свои и чужие изобретения. Его самыми известными трудами являются «Пневматика» с 80 устройствами и механизмами, действующими с использованием принципов пневматики и гидравлики, и «Механика», где он изложил достижения античной науки в области математики и прикладной механики. В последней книге содержатся принципы геодезического инструмента — теодолита, который с небольшими вариациями дошел до наших дней, а также правила геодезической съемки. В книге «Катоптритрика» он привел обоснование для закона отражения, а также исследовал прямолинейность световых лучей. Этот гений

(5) См. История изобретений. Герон Александрийский. URL: http://kakizobreli.ru/geron-aleksandrijskij/#shkatulka (дата обращения 04.10.2020). Переоткрыл эолипил Герона венгерский механик Янош Сегнер^ который показал в 1750 году прообраз гидравлической турбины.
(6) *Романенко Д.* Забытые изобретения Герона. URL: http://www.rgo-sib.ru/news/53.htm (дата обращения 04.10.2020).

изучил свойства зеркал[7]. Герон написал трактат «Об изготовлении метательных машин», где описал артиллерию Античности.

Установлено, что Герон старший Александрийский преподавал в Мусеоне. Практическое значение получили только его гидравлические машины, усовершенствовавшие технику водочерпальных машин. Герон начинает свою книгу «Пневматика» так: «Занятия воздушными и гидравлическими искусствами высоко ценились философами и механиками, — последними из-за силы и могущества воды, а первыми из-за чувственной видимой силы этих искусств» [1, с. 17]. Впрочем, основные его изобретения выполняли роль забавных механических игрушек. Наука Нового и Новейшего времени обратилась к изобретениям Герона, развив их на новой основе.

Понятно, что именно эллины первыми в Европе начали «эпоху машин», постепенно замещая человека в производстве и давая ему возможность все больше времени уделять удовольствиям, частью тоже машинным. Мы перечислили лишь небольшую часть аттракционов, которые ввели в европейскую культуру эллины. Идеи и наработки Герона еще долго ждали своего часа и переоткрывались много столетий спустя. Часто так и бывает в истории — технические открытия, большая часть которых рождалась как аттракционы, входили в быт людей много позже, и они даже иногда до сих пор не знают своего «прародителя». Все чаще рождается «вдруг», и только потом начинается поиск предшественников. Озарение — одна из специфических черт психологии человека и — основа аттракционов. Озарение приходит за озарением. И мы можем увидеть, куда движется человеческая цивилизация…

Прорыв в Средневековье

На крайнем Западе Европы, острове Майорка, принадлежащем Арагонскому королевству, в 1235 году родился Раймунд Луллий — философ, теолог, поэт, основатель западноевропейской ориенталистики,

(7) Знаменитый Архимед тоже занимался зеркалами, и даже, по легенде, сжег отраженным светом неприятельский флот, что стало весьма зрелищной сценой в фильме «Кабирия» (1914) Джованни Пастроне.

каталонской литературы и изобретатель «логической машины»[8], или «машины истины» — первого механического устройства, которое оказало влияние на развитие математической логики и машинного интеллекта[9]. Как свидетельствует У. Эко, место его рождения — Майорка — очень важно. В ту эпоху остров представлял собой перекресток трех культур: христианской, исламской и еврейской [19, с. 61]. Луллий был полиглотом, прекрасно рисовал, музицировал и слагал стихи. Треть жизни он был придворным поэтом — трубадуром — арагонского короля Якова. Лулий был скорее ренессансным человеком. Он в подлиннике читал древнегреческих авторов (что для Средневековья было редкостью), особенно чтил Платона, Аристотеля, Ансельма Кентерберийского, а также знал и переводил с арабского, иврита и ряда других языков. Его сочинения (около 300 работ) написаны на каталанском, арабском и латинском языках, были распространены в многочисленных рукописях во многих университетах Европы. И при этом он был едва ли не единственным юродивым на всем Западе. Он сам часто называл себя жонглером, joglar, или «дураком Любви». Он говорил о себе: «Шел Любящий по улице как безумец, воспевая своего Возлюбленного; и спрашивали его люди, не сошел ли он с ума. И ответил он, что Возлюбленный лишил его воли, а что рассудок он отдал добровольно; вот и нет у него ничего, кроме памяти, чтобы вспоминать о своем Возлюбленном» [13, с. 13][10].

В 30 лет он ушел от мирской жизни, организовал вместе с группой учеников небольшой монастырь и посвятил себя теологии. В 42 года он уединился в пещере для медитации, и тут он узрел «форму и порядок, в котором надо писать книги для обращения неверных. <…> Легенда утверждает, что „он увидел на листьях маленького чечевичного куста буквы разных алфавитов, от ветра движущихся и сочетающихся

(8) Эта «машина» использовала трехчленную логику, открытую Аристотелем. В конечном же виде трехчленную логику описал в начале XX века польский ученый Ян Лукасевич. См.: [12, с. 256].

(9) «Искусственный интеллект» — антропологическая идея, воплощенная в создании различных технических устройств (в том числе компьютеров) для научных исследований, произведений искусства (литературных произведений, кинофильмов, театральных постановок), а также компьютерных игр, массовых представлений и модных увлечений.

(10) «Любящий» — истинный христианин, «Возлюбленный» — Бог. *Льюль Р.* Книга о Любящем и Возлюбленном. СПб.: Наука, 2003. 284 с.

в различных комбинациях. Пережив ощущение единства всего мироздания и отражение им божественных атрибутов, Луллий решил свести все знания к комбинации нескольких основных понятий, из которых можно было вывести производные. Он начал писать Ars Magna („Великое искусство“), книгу, содержащую все ответы на вопросы теологии, метафизики и естественных наук“» [3]. В результате вышло двести шестьдесят три тома, некоторые до 3000 больших страниц, до 1 000 000 слов. Его «Ars» (греческий) — технэ, техника, система, «говоря современными словами, это — структура» [23, p. 62]. Задолго до энциклопедистов он задумал и во многом воплотил аналогичный замысел. Но сделал это на совершенно других принципах.

Он создал логическую машину в виде системы бумажных кругов, подвижных и концентрических. На внутреннем круге, разделенном на отделения (которые он назвал «камеры»), было начертано девять вариантов вопросов: «Что?», «Почему?», «Из чего?», «Сколько?», «Каким образом?», «Где?», «Когда?», «Какое?», «Которое из двух?». На других кругах в определенном порядке обозначались общие понятия или основные категории. Запросы в «машину» вводились с помощью поворота внутреннего круга. «Машина» приводились в движение системой рычагов. «Поворачиваясь, они могли образовать около 18 квадриллионов разнообразных сочетаний буквенных и цветовых „истин“» [4, с. 320]. Вращая их, можно было получать множество новых, более или менее сложных комбинаций.

Как справедливо пишет А.С. Бокаева, в них Луллий усматривал новые реальные истины; «эти круги в совокупности своей обнимали всю область возможного знания» [2, с. 66]. Но современники скептически относились луллиевым кругам и видели в их новую игрушку, своего рода аттракцион. Автор же воспринимал его не как результат поставленной задачи, а «озарения».

Так или иначе, сегодня мы можем считать Луллия первооткрывателем тех методов, которые спустя несколько столетий назовут «формальной логикой», а его машину, несмотря на непохожесть, — предшественником современных компьютеров [18]. Он сформулировал идею «алфавита для мыслей», изложил свои соображения об эвристических и дедуктивных методах. В его работах можно найти то, что сегодня называется «теорией графов», табличные и графические формы представления информации. Его «круги» очень похожи

на диаграммы Венна, появившиеся в 1881 году. А его работы по языкознанию сегодня продолжают специалисты по новейшей «гипотетической лингвистике».

Луллий рассматривал Ars не как искусство, а как логику, но не традиционную, а, по существу, математическую, способную, как он утверждал, служить ключом к тайнам мироздания [30, p. 133]. Он пытался придать всем возможным мыслительным процессам, и даже искусству в нашем понимании логико-математическое выражение[11].

В книге Луллия «Великое искусство» (Ars Magna) об основах логической комбинаторики, есть две персоны, которые воплощают учителя и ученика: Режиссер (Мастер, Учитель) и Артист (Подмастерье, Ученик). Режиссер советует Артисту, какие выбрать наиболее эффективные методы мышления. В качестве вспомогательных объектов, знанием которых должен обладать Артист, Луллий вводит Сто Форм — бытия и сущности, формы и материи, времени и пространства, красоты и идеи, точки, линии и тела, необходимости, удачи, порядка, грации; теологии, философии, геометрии, астрономии; политики, закона, управления; совести и назидания — также их функции. Посредством множества этих фигур, правил и определений практикующий «Великое искусство» Артист может задавать и отвечать на множество вопросов. «Луллий рекомендует Артисту выучить наизусть все фигуры, правила, таблицы и определения, а также „понимать, что у Искусства три друга, которые суть острота ума, разум и доброе намерение, без которых никто не сможет научиться Искусству“» [3]. «Искусство» отныне для него не делится на поэтически-мистические произведения и собственно метод — обе эти стороны взаимодействуют ради друг друга.

(11) В XX веке разные искусства начали экспериментировать с математикой. А. Шенберг вышел с новой концепцией додекафонии, которую он вывел на основе математики. Затем ее дополнила серийная техника. В середине XX века возникло литературное течение, где математика играла важную роль, — «комбинаторная литература». Ее представляла группа французских писателей-математиков УЛИПО (l'Oulipo, l'Ouvroir de Litterature Potentielle). УЛИПО была основана в 1960 году математиком Франсуа Ле Лионне и писателем Раймоном Кено. Задачей, которую они себе ставили, было изучение и использование строгих формальных ограничений как основы создания литературного произведения, на основе методов автоматической трансформации текстов, а также транспозиция в область литературы ряда математических понятий. Появление компьютеров сделало «творческий» процесс еще более простым. Человек нужен был машине, когда сочинял программу. Все остальное она делала сама — сочиняла пьесы, писала романы и т.д.

Среди последователей Луллия были известные ренессансные ученые: Николай Кузанский (1401–1464), Корнелиус Агриппа (1486–1535), Джордано Бруно (1548–1600), написавший около семи работ по «Искусству» Луллия, и многие другие.

Сравнивая двух гениальных изобретателей — эллинского Герона и средневекового Луллия, нельзя не заметить, что они свою мысль и талант направляли в разные стороны горизонта. Герон старался улучшить жизнь полиса, введя в быт различные механизмы, сделать ее менее опасной и легкой, Луллий — занялся индивидуальной душой, он предложил человеку сложную «машину», которая должна была безошибочно найти кратчайшую дорогу к истине, лежащей вне его. В одном случае — у Герона — машина помогала решать проблемы, уже известные человеку, в другом — у Луллия, она сама для человека являлась проводником, априори знающим путь. У Герона человек являлся демиургом, заставляющим машину выполнять его команды, у Луллия машина вела человека по только ей известному пути. И то, и другое аттракционы, по существу, разные. Человечеству предстояло выбрать, по какому пути пойти.

Великий кудесник или шарлатан?

Интерес к работам Луллия и его методу не угасал в XVII веке, веке барокко, веке сводов и энциклопедий. К этому времени относится деятельность «последнего человека эпохи Возрождения» Афанасия[12] Кирхера (1602–1680), немецкого ученого-энциклопедиста, изобретателя, исследователя, композитора, географа, геолога, египтолога, историка, философа, физика, математика, натуралиста, астронома, археолога, директора одного из первых публичных музеев и одного из первых кураторов в мире, автора почти 40 книг, большинство из которых состояло из 1000 листов, и… авантюриста [21].

Афанасий Кирхер был монахом-иезуитом. Сам орден (или Общество Иисуса, также орден св. Игнатия) был основан в 1534 году испанцем Игнатьем Лойолой и утвержден Папой Павлом III в 1540

(12) Афанасий — бессмертный (греч.).

году[13]. Он представлял собой мужской духовный орден римско-католической церкви. Иезуиты много внимания уделяли гуманитарному образованию, отличались глубоким изучением греческого и латинского языков, классической литературы. И наряду с ними занимались математическими предметами. Педагогический прием, который использовали ранние иезуиты, получил название «Парижского метода». Этот метод делал абстрактные и теоретические проблемы доступными, и в результате ученики могли самостоятельно размышлять над темой и делать выводы[14]. В XVI—XVII веках эта система была внедрена практически во всех странах Западной и Центральной Европы, а преподавание в иезуитских коллегиях велось на очень высоком уровне [25, p. 32–62]. Среди выпускников учебных заведений были Декарт, Корнель, Монтескье и ряд других выдающихся деятелей культуры.

Научный вклад иезуитов в это время был очень весомым. Они сыграли важную роль в повышении статуса математики и экспериментальной науки и пытались использовать науку в апостольском служении. Вместе с членами Республики ученых[15] они занимались выявлением и исследованием материальных и нематериальных фрагментов прошлого. Антикварианизм должен был лечь в основу свода знаний по разным вопросам. Примерно так, как представлял это Люллий. В Антикварной эрудиции активно применялся эмпирический метод, «но он был обращен на прошлое во всей его полноте» [32, p. 20–21].

Кирхер был принят в 1618 году в иезуитский орден, в 26 лет рукоположен в священники. Преподавал этику, математику, еврейский и сирийский языки в разных коллегиях Вюрцбурга, Авиньона и др. Не без влияния одного из важных членов ордена иезуитов Н.К.Ф. де

(13) В орден принимались люди здоровые, с хорошими умственными способностями и по возможности «хорошего происхождения», обычно состоятельные.

(14) Многие элементы «Парижского метода» остались по сию пору: деление учеников по классам, метод самостоятельного сочинения по заданной теме, опыты, которые проделывали сами учащиеся, и обязательный театр, в котором сами учащиеся разыгрывали пьесы духовного содержания.

(15) Республика ученых (Respublica literaria) — возникла в 1417 году как объединение ученых разных конфессий Европы на основе обмена письмами, где обсуждались разные научные вопросы. Существовала до XVIII века. На этой основе в XVII—XVIII веках возникли периодические издания и неформальные научные объединения — кабинеты, кружки и салоны [31].

Пейреска[16] организовал астрономическую обсерваторию и начал изучать древнеегипетскую культуру. С 1634 года был послан в Рим в качестве профессора математики, физики и восточных языков в Римской коллегии. Его статус в Риме был исключительно высок. Достаточно сказать, что сам Папа Александр VII брал у него уроки чтения иероглифов. Кирхеру было доверено отмечать, где в Риме установить новые обелиски, и составлять на них надписи. Он курировал глобальный проект измерения магнитного склонения Земли. Около 1638 года начал собирать свою коллекцию, на основе которой в 1650-е годы возник знаменитый музей Римской коллегии — Музей Кирхерианум (Museum Kircherianum). Начало музею положили дары де Пейреска и Альфонсо Доннино[17].

Известность Кирхер получил как «Мастер сотни искусств». В соединении естественных и гуманитарных наук его сравнивают с да Винчи. Профессор Стэнфорда Пола Финдлен назвала книгу, посвященную Кирхеру, «Последний человек, который знал все» [20]. В Ватикане хранится больше 2000 писем, адресованных ему, на 20 языках. Абоненты со всего мира задавали ему самые разные вопросы, и он отвечал всем обстоятельно, на нескольких страницах. Джон Флетчер сравнил Кирхера с универсальным справочным бюро [27, p. 4]. В 1645 году орден освободил его от преподавательских обязанностей (уникальный случай!), чтобы он смог полностью отдаться научным занятиям.

Как и многие ученые XVII века, Кирхер придерживался холистических взглядов. Холисты представляли весь мир как единое целое, а отдельные явления и объекты, которые встречались в мире, были частью общего. Развитие мира должна направлять некая внешняя

(16) Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (де Пейреск) (1570–1637) — член иезуитского ордена, сенатор Прованса. Он собирал античные скульптуры, картины (в частности, Караваджо), у него было огромное количество медалей, книг и экзотических растений. Как и все «ренессансные люди», он был археологом, художником-любителем, историком, ботаником, зоологом, физиологом, географом, экологом и т.д. И в частности был известен как египтолог и астроном. В 1633 году сыграл большую роль в судьбе Кирхера — по его просьбе тот был отправлен в Рим для продолжения своей научной работы, где через некоторое время ему было поручено руководить музеем. Когда де Пейреск умер, Кирхер сочинил в его честь стихотворение на коптском, грузинском, самаритянском и еврейском языках.

(17) Секретарь римского сената А. Доннино завещал Коллегии иезуитов обширную коллекцию античных находок, окаменелостей, предметов искусства и всяких диковинок.

к нему сила, в то время — Бог. В качестве фундаментального принципа мироздания Кирхер рассматривал «магнетизм», с помощью которого Бог — своего рода главный магнит Вселенной — управляет на расстоянии всеми процессами сотворенного им мира[18]. Идея воздействия на расстоянии вдохновляла Кирхера в разных областях его научных изысканий. «Магнетизм» (он впервые ввел понятие «электромагнетизма»), как он объяснял, лежит в основе любых разновидностей притяжения и отталкивания («симпатии» и «антипатии»), широкого спектра биологических процессов (роста растений и живых организмов, воздействия лекарств и т.п.) и общей гармонии мира, запечатленной в числовых соотношениях. И все в мире связано тайными узами, за которыми кроется волшебная сила магнита.

Но самое важное его изобретение — Музей Кирхерианум. В музее мир изображался как таинственный, пронизанный невидимыми силами, которые могли быть раскрыты только с помощью хитрых и сложных машин. Его коллекция «не столько организовывала мир, сколько выявляла трудности, присущие его изучению» [27, p. 2]. Экспонаты были частично исследовательским материалом, частично предназначались для иллюстрации. Посещение Кирхерианума со скелетами, скульптурами, картинами и механическими устройствами, а также экскурсии с гидом-хозяином вскоре стали неотъемлемой частью визита в Рим для интеллектуалов, европейской знати и священников. Кирхер с гордостью говорил: «Кто не был у меня в музее, считай, что не был в Риме» [26, p. 225].

Коллекция поначалу содержала около двенадцати машин, работающих с помощью магнитов. Каждая из них была восхитительным зрелищем в стиле барокко. Одно магнитное устройство представляло крохотное изображение Тифа, греческого бога ветра, сидящего на кристаллической лодке, которая путешествовала по миниатюрному океану с помощью «секретной» силы. «Ветер», приводивший в движение крошечную лодку, был маленьким магнитом, спрятанным под водой. Часть других машин была повторением известных эллинских аттракционов. Но магнит не был просто экзотическим предметом

(18) Трактаты «Магниты, или О магнетическом искусстве» (Magnes, sive De arte magnetica, 1641); «Большое искусство познания» (Ars magna sciendi, 1669) и др.

для Кирхера: он воплощал невидимые силы, которые управляют Вселенной. Он и рассказывал о невидимых цепях, которые, по его мнению, поддерживают саму ткань Вселенной [22]. Любая наука, которая стремится раскрыть структуру мира, обязательно должна заниматься этими невидимыми основаниями, считал он. Именно это Кирхер стремился представить своим посетителям с помощью множества машин в его музее, а не просто дать возможность им развлечься. Через аттракцион к глубинам материи Вселенной и дальше — к «супермагниту» Богу.

Машины с магнитами, которыми была заполнена коллекция, вызывали внутренний страх у собравшихся, и не только потому, что их действия могли вызвать из небытия демонов и духов. Как утверждал Кирхер, его музей был своего рода theatrum mundi. «Подобно тому, как Галилей использовал телескоп десять лет назад, чтобы открыть коллективным глазам Европы на скрытые чудеса Солнечной системы, — писал М. Уоддэлл, — Кирхер использовал свои устройства, чтобы дать возможность увидеть невидимые основы мира». Космос, представленный Кирхером, был театром невидимого, одновременно праздником и открытием сокровенных уголков природы. Эта почти парадоксальная идентичность привела к образованию интеллектуального пространства, которое функционировало где-то между зрелищем и обучением, смущением и просветлением. Действительно, «смущение» кажется хорошим термином для этой коллекции: Кирхер хотел, чтобы его аудитория была нерешительной, ошеломленной, смущенной, словом, неуверенной. Только тогда их можно было научить новому и передать им более мощные способы познания мира» [33].

Кирхер проявлял большой интерес к технологии механических изобретений; его механизмы включают в себя магнитные часы, различные автоматы и первый мегафон [11]. Он использовал систему зеркал для конструирования солнечных часов — «фантастический часовой механизм, работающий при помощи зажигательных стекол и пара и каждый час издающий новый паровой гудок» [17]. Посетители его музея слышали бестелесный голос, звучащий из дальней комнаты через скрытую металлическую трубу. Он спроектировал мегафоны, которыми один из его друзей кричал на волков и заставлял их выть. Он запустил воздушные шары в форме дракона с надписью «Беги от

гнева Божьего», чтобы отогнать от города врагов[19]. Кирхер разработал устройство для «магнитной гидромантии»: маленькие восковые фигурки, встроенные в магниты и подвешенные в заполненных водой маленьких сферах должны были стать основой для составления определенных сообщений или прогнозов с помощью символов и букв, напечатанных на поверхности их сосудов. «Управляемое вручную вращающимся центральным магнитом, это механически моделируемое гадальное устройство, несущее герметический девиз „Природа радуется природе“, олицетворяет уникальную смесь скептицизма Кирхера по отношению к паранормальным явлениям и восторга от скрытых тайн, казалось бы, приземленной реальности» [29, p. 60], — писал М. Гормэн.

Особый интерес Кирхер проявлял к связям между оптикой и акустикой. В 1646 году в Риме публикуется его книга Ars Magna Lucis («Волшебный фонарь»). Сам «Волшебный фонарь» изобрел Христиан Гюйгенс[20]. Как мы уже писали в своих работах, с помощью фонаря «образы проецировались иногда на клубы дыма, заменявшие экран, что было особенно эффектно при рассказах монахов об ужасах ада» [6, с. 10], иногда на простую стену или потолок в затененной комнате. Поэтому он назывался в обиходе «фонарем ужасов». Этот аппарат оказался значимым этапом в истории развития кинематографа и дальше устремлялся к новым медиа.

Но на примере «Волшебного фонаря» Кирхер рассматривал, как будет вести себя звук при свете. В книге содержалась мысль о том, что воздух совершенно необходим для распространения света. «Саму скорость звука Кирхер прямо не обозначает, однако отмечает, что свет распространяется с бесконечно большой скоростью, в то время как скорость звука имеет конечное значение» [11].

(19) Gorman M.J. Between the demonic and the miraculous. Athanasius Kircher and the baroque culture machines // Stolzenberg D., ed. The great art of knowing: The baroque encyclopedia of Athanasius Kircher, pp. 59–70. Stanford, CA, Stanford University Libr. Retrieved August 10, 2011, from URL: http://hotgates.stanford.edu/Eyes/machines/index.htm.

(20) Гюйгенс Х. (1629–1695) — нидерландский гений, математик, механик. Ему принадлежит одна из первых работ по теории вероятности «О расчетах при азартных играх». Создал маятниковые часы, придумал спусковой механизм, благодаря которому часы шли, не затухая, написал «Трактат о свете», «Диоптрика» и т.д., и тем внес свою лепту в историю медиа.

Особенно большое внимание Кирхер уделял музыке. Его Musurgia[21] Universalis: sive ars magna consoni et dissoni[22] — гигантская работа, размером с энциклопедию, состоящая из десяти книг, разделенных на два тома: в первом томе семь глав, по втором — три главы. Но при этом музыке еще посвящены отдельные главы в других книгах ученого. Важные разделы, касающиеся проектирования музыкальных инструментов и машин, создающих звуковые иллюзии, можно найти во многих других работах: Magnes sive De Arte Magnetica (1641), Ars Magna Lucis et al. Umbrae (1646), Ars Magna Sciendi (1669) и особенно Phonurgia Nova (1673). Но музыка у Кирхера рассматривается не как звучащее нечто (голос, струна и т.п.), а как, по точному замечанию музыковеда Р. Насонова, «звучащее число» [15, с. 9][23], то есть как область промежуточная между математикой, физикой и механикой.

Понятно, что Книга I в Musurgia Universalis начинается не непосредственно с таинства музыки, а с исследования «естественной» физиологии звука и голоса. Кирхер в деталях рисует анатомию человеческого уха, объясняет, каким образом происходит восприятие звука и чем оно отличается от восприятия разных видов животных. Для наглядности рядом с рисунком уха человека изображены схемы ушей коровы, лошади, собаки, леопарда, кошки, крысы, свиньи, овцы и гуся со всеми проходами, ушными раковинами и т.д. Также описана анатомия органов, отвечающих за звуки, которые они издают. Следующая книга — историческая: она содержит размышления о происхождении музыки, о музыке древних евреев и древних греков. Книги с третью по пятую посвящены теории музыки, и главную роль здесь играет монохорд[24]. Книга шестая посвящена музыкальным инструментам, как действующим, так и оставшимся истории, и, возможно, проектируемым. По сути дела, это одна из первых монографий, посвященных

(21) Ранее вместо привычного термина «музыка» слово «музургия» употребил Оттомар Лусициус в книге Musurgia seu praxis musicae, вышедшей в Страсбурге в 1536 г. Искусство «музыки» таким образом он отделял от практики музицирования. См.: [24].

(22) «Мусургиа, или Великое искусство консонансов и диссонансов».

(23) Так же, как и Р.А. Насонов, как отрасль математики рассматривал музыку француз М. Мерсенн в трактате «Истина наук против скептиков или пирроников» (1627). Но оба ссылаются на Люллия, считают себя его последователями.

(24) Монохорд — инструмент для построения музыкальных интервалов на основе числовых соотношений. С периода Пифагора — основной инструмент исследователей музыки и акустики.

инструментоведению. Книга седьмая — о композиции, форме нот, контрапункте и других разделах композиции, в том числе содержащая канон, который могут петь двенадцать миллионов двести тысяч голосов. Эта книга — самый яркий пример барочной «теории аффектов», одним из наиболее актуальных теоретиков которой являлся Кирхер.

Фантастической стала книга восьмая. Кирхер назвал ее De Musurgia Mirifica — «Чудесное искусство создания музыки». В ней показан новый метод, который должен облегчить труд желающего сочинять, и машина, которая сочиняла. В девятой речь идет о магии созвучий и диссонансах, об их влиянии на разум и тело. В десятой — о барочной концепции гармонии сфер, о символизме чисел и математической теории гармонических пропорций, которые тесно связаны с философским исследованием порядка Вселенной. Кирхер утверждает, что структура мира определяется балансом между всеми существами, которые находятся в гармонии друг с другом и с Богом.

Кирхер, работая над Musurgia Universalis, хотел поддержать миссионерскую работу иезуитов, использующих музыку для обучения аборигенов, с которыми они вступали в контакт. Перед миссионерами стояла проблема адаптации римской церкви к коренным народам. Эти попытки часто оказывались безуспешными или неудовлетворительными. Кирхер предложил каждому монаху возможность сочинять специальные песни и гимны на любом языке. Musurgia mirifica была высоко оценена орденом и внесла большой вклад в успех Musurgia Universalis. Триста экземпляров были розданы прибывшим в Рим в 1650 году со всего мира по случаю избрания нового генерала ордена иезуитов. Благодаря им работа быстро распространилась по всему миру.

Для целей настоящей статьи особый интерес представляет книга восьмая Musurgia marvelous. По сути дела, она представляет собой развернутый трактат по комбинаторике[25] с использованием техник построения музыки. Этот метод охватывал по началу только вокальные сочинения. Musurgia marvelous — занимает первые двести страниц второго тома. Он разделен на четыре части: «Musurgia

(25) Комбинаторика — раздел математики, изучающий задачи выбора и расположения элементов из некоторого основного множества. Формулы и принципы комбинаторики используются в теории вероятностей.

Combinatoria», «Musurgia Rhythmica sive Poetica», «Musarithmorum melotheticorum praxin exposens» и «Musurgia Mechanica, sive de varia mobilium Musurithmicarum columnarum Metathesi sive transpositione».

Кирхер писал: «Механическая музыка — это не что иное, как изобретенная нами особая система, благодаря которой любой, в том числе ἀμουσος [не музыкант], может с помощью различных композиционных инструментов составлять мелодии в соответствии с желаемым стилем. Мы вкратце расскажем, как создается эта механическая музыка, и, чтобы не тратить время на предварительные наблюдения, начнем со строительства Мусаритмического Ковчега»[26].

Кирхер очень кратко (всего на четырнадцати страницах) показывает этот инструмент, который он изобрел для упрощения и ускорения работы. Инструмент «Мусаритмический Ковчег» представляет собой ящик, содержащий набор деревянных прутьев или «тарифа», как их называл Кирхер. Каждая планка содержит набор чисел, которые соответствуют нотам в гамме, а также набор ритмических обработок для этих нот. Существуют различные наборы планок, которые содержат музыкальные фразы, выраженные в различных поэтических размерах («еврипедский», «ананкреонический», «архилочанский», «сапфический» и т.д.). Некоторые стержни используются для контрапункта в «простом стиле» (или контрапункта первого вида), в котором все 4 части имеют одинаковый ритм, а другие используются для того, что Кирхер называет «флоридским стилем» (или контрапунктом пятого вида), в котором 4 голоса двигаются независимо друг от друга.

Это устройство на основе случайного выбора комбинаций было способно «производить миллионы песнопений, комбинируя случайно выбранные музыкальные фразы» [11]. В книге содержится описание музыкальной вертушки, «чудесной музарифмики» (musarithmica mirifica) для комбинаторного сочинения мелодий. Кирхер, вероятно, породил европейскую моду на такого рода сочинения: композиторы начали соревноваться в комбинировании маленьких фрагментов и получали полонезы, менуэты и т.д. в огромном количестве, «без единой ошибки». Первым гонку начал теоретик и композитор И.Ф. Кинбергер

(26) Athanasius Kircher, Musúrgia Universalis (1650), llibre VIII, página 185. URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Arca_Musarithmica.

с инструкциями от 1757 года, как создать «бесчисленное множество полонезов, менуэтов и т.д.», и выпустил в 1767 году сборник[27]. Затем сын знаменитого Баха Карл Филипп Эмануэль Бах написал «Двойной контрапункт в октаве из шести тактов, не нарушая правил», Максимилиан Штадлер опубликовал таблицу, по которой можно сочинять бесчисленные менуэты и трио для пианино. Й. Гайдн описывает «легкий способ сочинять бесконечное количество менуэтов и трио, даже не зная контрапункта», В.А. Моцарт пишет «Инструкции по составлению сколь угодно большого количества вальсов или гриндеров с двумя кубиками, не вдаваясь в детали, что в музыке есть еще кое-что, что нужно понять о композиции»[28]. «Ковчег» Кирхера является прообразом современных компьютерных музыкальных технологий. Это один из самых ранних примеров (если не первый) «искусственного творчества»[29].

А.Н. Липов пишет: «в 1661 г. Афанасиус Кирхер разработал, наконец, коллекцию учебных материалов для преподавания математики, которые он оформил на деревянных табличках в коробке. Он назвал эти дидактические средства „Organum Mathematicum'“ („Математический орган“). Каспар Шотт [его ученик. — прим. *Е.Д.*] написал к нему подробное руководство, которое было опубликовано в 1668 году и также, по существу, является одним из предшественников компьютера.

В этот универсальный инструмент входят: вычислительная машина и более 250 деревянных палочек, действие которых приложимо в арифметике, геометрии, фортификации, расчету времени, часам клиентов, астрономии, астрологии, истории секретного письма и музыке» [11].

В книге Phonurgia Nova (1673) Кирхер рассмотрел возможности передачи музыки на расстояние, буквально новых методах воспроизведения звука. Он исследовал, как использование рупоров

(27) Johann Philipp Kirnberger. Der allezeit fertige Menuetten — und Polonaisencomponist. Berlin, ed. George Ludewig Winter, 1767.

(28) J. Gedan Vofwort // Johann Philipp Kirnberger Der allezeit fertige Polonoisen — und Menuettencomponist. Edition Pian e forte. URL: www.pian-e-forte.de.

(29) Музыковед Лебедева А.В. писала: «Спустившись с заоблачных высот пифагорейского мышления, „сойдя со страниц“ трактатов М. Мерсенна и А. Кирхера, комбинаторная идея растворилась в повседневной музыкальной практике XVIII столетия». См.: [10].

и диффузоров усиливает звук, как влияет архитектура на акустику. Он рассмотрел явление эха в помещениях с куполами разной формы. Кирхеру принадлежит «первая книга, опубликованная в Европе и полностью посвященная акустике, где Кирхер описывает и иллюстрирует много любопытных акустических изобретений — говорящих статуй, эоловой трубы, лиры, подслушивающих устройств, а также целой орды странных по форме труб для музыкального использования» [11][(30)].

К концу жизни аттракционы Кирхера перестали пользоваться успехом. Наступала эпоха рационализма. Декарт (сам выпускник иезуитского колледжа) назвал Кирхера шарлатаном. Члены Королевского общества Лондона по развитию знаний о природе (Royal Society of London for Improving Natural Knowledge) с подозрением относились к использованию Кирхером зрелища на службе науки. Общество отвергло экстравагантные и редкие явления «из страха перед простым удовлетворением чувств, без утруждения разума» [28, p. 14]. Зрелище было приемлемо только в тех случаях, если оно вело к «умному» рассмотрению физических свойств предметов или в каких-то случаях философских размышлений. Развлекаться зрелищем ради самого зрелища в просвещенных кругах было неприлично.

Вместо заключения

На протяжении Нового и Новейшего времени шел процесс технизации жизни. Средневековые ремесленники и их небольшие мастерские уступили место большим фабрикам, заводам и новому классу людей, которые нанимались для их обслуживания. Это было именно так: человек обслуживал машину, в новой реальности главной была она — бездушный кусок железа. И средневековый знак «Сделано [имярек]» был сменен на название предприятия.

Художественная жизнь тоже изменилась. Ars сменилось на Art. Все началось с прессы. Газеты, а потом книги и журналы постепенно сделали факультативным живые устные рассказы. Песни и театры,

(30) Первым был М. Мерсен (1588–1648), французский математик, физик, философ и богослов, теоретик музыки, тоже закончивший иезуитский колледж во Франции.

жанры «со словами» — незаметно заставили потесниться инструментальная музыка, танец, цирк и пантомима. Письменность постепенно разлучила людей. Даже контакт с Богом с Нового времени можно было осуществлять уже вне живой речи: «Молитва же по сути есть фикция слова, молитва (в христианской традиции, во всяком случае) вообще может быть молчаливой — Бог сам знает, о чем его спросят» [14].

Техника «съела» сначала живой звук и человеческое тело, а потом начала играть в невербальные игры[(31)]. Все больше функций отдавалось машине. Даже время человечество стало отсчитывать не только от даты рождения Христа, а от так называемого «начала эпохи» — с 00:00:00 1 января 1970 года. Именно так работают все компьютеры земли. С XVIII века начинается настоящая машинная цивилизация. Человечеством стали командовать машины, а следить за всем — экраны.

Что-то стало нарушаться в цивилизации. Может быть, не случайно люди обратились за советом к тем, кто начал прокладывать этот путь. В 1957 году на родине Луллия Майорке открылась школа луллистов, почти каждый год издается журнал Estudios Llulianos, посвященный изучению его творческого наследия, проводятся международные конференции. Интерес к Кирхеру возник позже — в 1970-е годы, когда вышли в свет книги Р. Конора и Г. Джослина. В 1985 году в Италии был проведен симпозиум «Энциклопедизм в барочном Риме», на следующий год международный библиотечный симпозиум, посвященный Кирхеру. Защищено несколько диссертаций, в том числе в России. Но серьезные биографии Кирхера вышли только в 2011 году. Под началом Майкла Гормана и Николаса Уилдинга при поддержке Института и музея истории науки (Флоренция), а также Полы Финдлен (Стэнфордский университет) ведется серьезная научная работа.

А ведь начиналось все как аттракцион на эллинском схоле. Кто тогда мог подумать, куда заведет цивилизацию аттракцион?

(31) Невербальные формы коммуникации начали серьезно изучаться с начала шестидесятых годов XX века под влиянием бихевиористов. Но это не означает, что невербальные формы коммуникации возникли в XX веке.

Список литературы:

1 *Бек Т.* Очерки по истории машиностроения. М.-Л.: Государственное технико-теоретическое издательство, 1933. 299 с. Т. 1.

2 *Бокаева А.С.* Методика создания карт памяти при изучении историографии истории Казахстана // Современная система образования: опыт прошлого, взгляд в будущее. 2016. № 5. С. 64–72.

3 *Бонч-Осмоловская Т.* Жизнь и «Великое Искусство» Рамона Луллия и некоторые их отражения в литературе XX века. URL: http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/biser.htm (дата обращения 05.10.2020).

4 *Бронфельд Г.Б.* История развития интеллектуальных технологий принятия решений // Информационные системы и технологии — 2017. Материалы докладов XXIII Международной научно-технической конференции, посвященной 100-летию Нижегородского политехнического института. Нижний Новгород: Нижегородский государственный технический университет им. Р.Е. Алексеева, 2017. С. 320–325.

5 *Дойч Д.* Структура реальности / под общ. ред. В.А. Садовничего; пер. с англ. Н.А. Зубченко. Москва, Ижевск: РХД, 2001. 398 с.

6 *Дуков Е.В.* Загадки экранов // Наука телевидения. 2016. № 2, т. 12. С. 7–19.

7 История древнего мира / под ред. И.М. Дьяконова, В.Д. Нероновой, И.С. Свенцицкой. М.: Наука, 1983. Т. 1. 384 с.

8 *Колтовой Б.* Инженеры древней Эллады // Наука и жизнь. 2000. № 4. URL: https://www.nkj.ru/archive/articles/7007 (дата обращения 05.10.2020).

9 *Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе / пер. С.И. Соболевского. М.: Наука, 1993. 379 с.

10 *Лебедева А.В.* Ars combinatoria и музыкальная практика XVIII века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2002. 21 с.

11 *Липов А.Н.* Андреас Реш Афанасисус Кирхер (1602–1680) // Пограничные направления науки. 2002. № 51. № 4. С. 313–345. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.7.12931. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=12931 (дата обращения 05.10.2020).

12 *Лукасевич Я.* О принципе противоречия у Аристотеля. Критическое исследование / пер. с польск. М.; СПб.: ЦГИ, 2012. 256 с.

13 *Льюль Р. [Луллий Р.]* Книга о Любящем и Возлюбленном. СПб.: Наука, 2003. 284 с.

14 *Мельникова-Григорьева Е., Соловьев-Фридман Д.* К физиологии музыки: язык (и)ли музыка? (Часть 3) // Топос. Литературно-философский журнал. 02.02.2007. URL: https://www.topos.ru/article/5273 (дата обращения 05.10.2020).

15 *Насонов Р.А.* Универсальная музургия Афанасия Кирхера. Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1995. 26 с.

16 *Смирнов С.В.* Краткий обзор некоторых изобретений греческих ученых в области теории управления (механизмами) // Фундаментальные и прикладные исследования в науке и образовании. Сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции. Уфа: Общество с ограниченной ответственностью «Агентство международных исследований», 2019. С. 192–199.

17 *Тарасова М.Н.* «В поисках утраченного...». О фондах Зональной научной библиотеки Южного федерального университета // RELGA. 2012. № 10. URL: http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=3234 (дата обращения 05.10.2020).

18 *Черняк Л.* Шесть веков истории логических машин // Открытые системы. 2005. № 03. URL: https://lib.nsu.ru/xmlui/handle/nsu/9045 (дата обращения 05.10.2020).

19 *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / пер. с ит. А. Миролюбова. СПб.: ALEXANDRIA, 2007. 417 с.

20 Athanasius Kircher: The Last Man who Knew / Ed. Findlen P. New York, London: Routledge, 2004. 465 p.

21 *Back T.* Athanaseus Kircher. Contributions from the museum of jurassic technology collections and exhibitions. URL: https://www.mjt.org/exhibits/kircher.html (accessed 05.10.2020).

22 *Back T.* Contributions from the museum of jurassic technology collections and exhibitions. URL: https://www.mjt.org/exhibits/kircher.html (accessed 05.10.2020).

23 *Bonner A.* Lull's Thought // Selected works of Ramon Llull / Ed. and trans. by A. Bonner. Vol. 1. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1987. 1332 p.

24 *Crane Fr. B.* Athanasius Kircher, Musurgia Universalis (Rome, 1650) : the section on musical instruments // Master of Arts, thesis, State University of Iowa, 1956. URL: https://doi.org/10.17077/etd.yvcfxpgt (accessed 05.10.2020).

25 *Donohue J.W.* Jesuit Education: An Essay on the Foundations of Its Idea. New York: Fordham University Press, 1963. 221 p.

26 *Findlen P.* Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum // Jesuit science and the republic of letters / Ed. Feingold M. Cambridge: The MIT Press, 2003. 483 p.

27 *Fletcher J.E.* A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'. Leiden: Brill, 2011. 607 p.

28 *Golinski J.V.* A Noble Spectacle: Phosphorus and the Public Cultures of Science in the Early Royal Society // Isis. 1989. Vol. 80, no. 1. Pp. 11–39. URL: https://www.jstor.org/stable/234342 (accessed 05.10.2020).

29 *Gorman M.J.* Between the demonic and the miraculous: Athanasius Kircher and the baroque culture machines // Great art of knowing: The baroque encyclopedia of Athanasius Kircher / ed. Stolzenberg D. Stanford CA, Stanford University Libr. Pp. 59–70. URL: https://www.academia.edu/12291764/Magic_and_artifice_in_the_collection_of_Athanasius_Kircher (accessed 05.10.2020).

30 *Gracia J.J.E.* El misionero, como filôsofo // Estudios Llulianos. Palma de Mallorca. 1978. V. 22. Pp. 131–138.

31 Jesuit science and the republic of letters / Ed. Feingold M. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. 483 p.

32 *Stolzenberg D.* Egyptian Oedipus: Athanasius Kircher and the secrets of antiquity. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. 307 p.

33 *Waddell M.A.* Magic and artifice in the collection of Athanasius Kircher // Endeavour. 2010. Vol. 34, issue 1. Pp. 30–34. URL: www.academia.edu/12291764/Magic_and_artifice_in_the_collection_of_Athanasius_Kircher?email_work_card=reading-history (accessed 05.10.2020).

References:

1 Bek T. *Ocherki po istorii mashinostroeniya* [Essays on the history of mechanical engineering]. Vol. 1. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe tekhniko-teoreticheskoe izdatel'stvo Publ., 1933. 299 p. (In Russ.)

2 Bokaeva A.S. Metodika sozdaniya kart pamyati pri izuchenii istoriografii istorii Kazahstana [Methods of creating memory maps in the study of the historiography of the history of Kazakhstan]. *Sovremennaya sistema obrazovaniya: opyt proshlogo, vzglyad v budushchee*, 2016, no. 5, pp. 64–72. (In Russ.)

3 Bonch-Osmolovskaya T. *Zhizn' i "Velikoe Iskusstvo" Ramona Lulliya i nekotorye ih otrazheniya v literature XX veka* [Life and "Great Art" by Ramon Llull and some of their reflections in the literature of the twentieth century]. Available at: http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/biser.htm (accessed 05.10.2020).

4 Bronfel'd G.B. Istoriya razvitiya intellectual'nyh tekhnologij prinyatiya reshenij [The history of the development of intelligent decision-making technologies]. *Informacionnye Sistemy i Tekhnologii — 2017. Materialy dokladov XXIII Mezhdunarodnoj nauchno-tekhnicheskoj konferencii, posvyashchennoj 100-letiyu Nizhegorodskogo politekhnicheskogo instituta* [Information Systems and Technologies IST-2017. Proceedings of the XXIII International Scientific and Technical Conference dedicated to the 100th anniversary of Nizhny Novgorod Polytechnic Institute]. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskij gosudarstvennyj tekhnicheskij universitet im. R.E. Alekseeva Publ., 2017, pp. 320–325. (In Russ.)

5 Dojch D. *Struktura real'nosti* [The structure of reality], ed. V.A. Sadovnichiy; transl. N.A. Zubchenko. Moscow, Izhevsk, RHD Publ., 2001. 398 p. (In Russ.)

6 Dukov E.V. Zagadki ekranov [Riddles of the screen]. *Nauka televideniya*, 2016, no. 2, issue 12, pp. 7–19. (In Russ.)

7 *Istoriya drevnego mira* [History of the Ancient World], ed. I.M. D'yakonov, V.D. Neronova, I.S. Svencickaya. Vol. 1. Moscow, Nauka Publ., 1983. 384 p. (In Russ.)

8 Koltovoj B. Inzhenery drevnej Ellady [Engineers of ancient Hellas]. *Nauka i zhizn'*, 2000, no. 4. Available at: https://www.nkj.ru/archive/articles/7007 (accessed 05.10.2020). (In Russ.)

9 Ksenofont [Xenophon]. *Vospominaniya o Sokrate* [Memories of Socrates], transl. S.I. Sobolevskiy. Moscow, Nauka Publ, 1993. 379 p. (In Russ.)

10 Lebedeva A.V. *Ars combinatoria i muzykal'naya praktika XVIII veka* [Ars combinatoria and musical practice of the 18th century], avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02, Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh. Moscow, 2002. 21 p. (In Russ.)

11 Lipov A.N. Andreas Resh Afanasius Kirher (1602–1680) [Andreas Resch Afanasius Kircher (1602–1680)]. *Pogranichnye napravleniya nauki*, 2002, no. 51, no. 4, pp. 313–345. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.7.12931. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=12931 (accessed 05.10.2020). (In Russ.)

12 Lukasevich Ya. *O principe protivorechiya u Aristotelya. Kriticheskoe issledovanie* [On the principle of contradiction in Aristotle. Critical research], trans. Moscow, St. Petersburg, CGI Publ., 2012. 256 p. (In Russ.)

13 L'yul' R. [Lullij R.] *Kniga o Lyubyashchem i Vozlyublennom* [The Book of the Lover and the Beloved]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2003. 284 p. (In Russ.)

14 Mel'nikova-Grigor'eva E., Solov'ev-Fridman D. K fiziologii muzyki: yazyk (i)li muzyka [Towards the physiology of music: language or/and music?] (Part 3). *Topos. Literaturno-filosofskij zhurnal*. 02.02.2007. Available at: https://www.topos.ru/article/5273 (accessed 05.10.2020). (In Russ.)

15 Nasonov R.A. *Universal'naya muzurgiya Afanasiya Kirhera* [The universal music of Afanasy Kircher]. Avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Moscow, 1995. 26 p. (In Russ.)

16 Smirnov S.V. Kratkij obzor nekotoryh izobretenij grecheskih uchenyh v oblasti teorii upravleniya (mekhanizmami) [A brief overview of some inventions of Greek scientists in the field of control theory (mechanisms)]. *Fundamental'nye i prikladnye issledovaniya v nauke i obrazovanii* [Fundamental and applied research in science and education]. Collection of articles on the results of the International Scientific and Practical Conference. Ufa, Obshchestvo s ogranichennoj otvetstvennost'yu "Agentstvo mezhdunarodnyh issledovanij" Publ., 2019, pp. 192–199. (In Russ.)

17 Tarasova M.N. "V poiskah utrachennogo...". O fondah Zonal'noj nauchnoj biblioteki Yuzhnogo federal'nogo universiteta ["In Search of the Lost ...". On the funds of the Zonal Scientific Library of the Southern Federal University]. *RELGA*, 2012, no. 10. Available at: http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=3234 (accessed 05.10.2020). (In Russ.)

18 Chernyak L. Shest' vekov istorii logicheskih mashin [Six centuries of the history of logical machines]. *Otkrytye sistemy*, 2005, no. 03. Available at: https://lib.nsu.ru/xmlui/handle/nsu/9045 (accessed 05.10.2020). (In Russ.)

19 Eko U. *Poiski sovershennogo yazyka v evropejskoj kul'ture* [Search for the perfect language in European culture], trans. A. Mirolyubov. St. Petersburg, ALEXANDRIA Publ., 2007. 417 p. (In Russ.)

20 *Athanasius Kircher: The Last Man who Knew*, ed. Findlen P. New York, London, Routledge, 2004. 465 p.

21 Back T. Athanaseus Kircher. Contributions from the museum of jurassic technology collections and exhibitions. Available at: https://www.mjt.org/exhibits/kircher.html (accessed 05.10.2020).

22 Back T. *Contributions from the museum of jurassic technology collections and exhibitions*. Available at: https://www.mjt.org/exhibits/kircher.html (accessed 05.10.2020).

23 Bonner A. Lull's Thought. *Selected works of Ramon Llull*. Ed. and trans. by A. Bonner. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, vol. 1, 1987. 1332 p.

24 Crane Fr. B. *Athanasius Kircher, Musurgia Universalis (Rome, 1650): The section on musical instruments*. Master of Arts, thesis, State University of Iowa, 1956. Available at: https://doi.org/10.17077/etd.yvcfxpgt (accessed 05.10.2020).

25 Donohue J.W. *Jesuit Education: An Essay on the Foundations of Its Idea.* New York, Fordham University Press, 1963, 221 p.

26 Findlen P. Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum. *Jesuit science and the republic of letters*, ed. Feingold M. Cambridge, The MIT Press, 2003. 483 p.

27 Fletcher J.E. *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'*. Leiden, Brill, 2011. 607 p.

28 Golinski J.V. A Noble Spectacle: Phosphorus and the Public Cultures of Science in the Early Royal Society. *Isis*, 1989, vol. 80, no. 1, pp. 11–39. Available at: https://www.jstor.org/stable/234342 (accessed 05.10.2020).

29 Gorman M.J. Between the demonic and the miraculous: Athanasius Kircher and the baroque culture machines. *Great art of knowing: The baroque encyclopedia of Athanasius Kircher,* ed. Stolzenberg D. Stanford CA, Stanford University Libr. Pp. 59–70. Available at: https://www.academia.edu/12291764/Magic_and_artifice_in_the_collection_of_Athanasius_Kircher (accessed 05.10.2020).

30 Gracia J.J.E. El misionero, como filôsofo. *Estudios Llulianos*, Palma de Mallorca, 1978, vol. 22, pp. 131–138.

31 *Jesuit science and the republic of letters*, ed. Feingold M. Cambridge, The MIT Press, 2003. 483 p.

32 Stolzenberg D. *Egyptian Oedipus: Athanasius Kircher and the secrets of antiquity.* Chicago, The University of Chicago Press, 2013. 307 p.

33 Waddell M.A. Magic and artifice in the collection of Athanasius Kircher. *Endeavour*, 2010, vol. 34, issue 1, pp. 30–34. Available at: www.academia.edu/12291764/Magic_and_artifice_in_the_collection_of_Athanasius_Kircher?email_work_card=reading-history (accessed 05.10.2020).

УДК 7
ББК 85

Кирсанова Раиса Мардуховна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru
Ключевые слова: история костюма в России, 1917–1931 годы, отечественная художественная культура, красноармейская форма, «Москвошвей», журнал «Ателье», русский авангард.

Кирсанова Раиса Мардуховна

Костюм в России между 1917 и 1931 годами

В статье исследуется важный период в истории отечественного костюма — постреволюционные годы, когда в сложных историко-социальных условиях осуществлялась не только модификация военного обмундирования, но инициировалось создание нового советского костюма русскими авангардистами. В широком историческом контексте рассматривается появление в это время новых предметов одежды и обуви, а также опыты художников по разработке новых тканей и орнаментов. Выявляемые в прозе, поэзии, мемуарах, изобразительном искусстве свидетельства эволюции костюма в России того времени обогащают знание об отечественной художественной культуре и картине мира эпохи.

Kirsanova Raisa M.
Doctor of Art, Leading Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru
Keywords: history of costume in Russia, years 1917–1931, national artistic culture, Red Army uniform, “Moskvoshvey”, magazine “Atelier”, Russian avant-garde.

Kirsanova Raisa M.

Costume in Russia Between 1917 and 1931

The article examines an important period in the history of national costume — post-revolutionary years when in difficult historical-social conditions not only the modification of military uniforms was carried out but the creation of a new Soviet costume was initiated by Russian avant-gardists. In a broad historical context, the author considers the appearance of new clothing and footwear items at this time, as well as the artists’ experiments in new fabrics and ornaments design. Revealed in prose, poetry, memoirs, fine art, evidences of the evolution of costume in Russia at that period enriches the knowledge about national artistic culture and the world picture of the epoch.

Самым значительным дизайнерским решением в условиях разрухи, гражданской войны и карточной системы было создание красноармейской формы. Мы знаем имена некоторых художников, принимавших участие в объявленном новой властью конкурсе, даже о месте экспонирования представленных эскизов, но не знаем истинного победителя, что порождает многочисленные мифы и явные заблуждения. Один из них оказался особенно живучим — обмундирование в национальном стиле было сделано для торжественного парада российских войск еще перед Первой мировой войной.

Первая публикация, включающая описание красноармейского обмундирования, была осуществлена Т.К. Стриженовой [11, с. 24–26]. Помещенный в тексте рисунок красноармейской формы, однако, не имеет отношения к объявленному конкурсу. Приказ военного комиссара № 326 был объявлен 7 мая 1918 года, а на рисунке изображен в качестве кокарды на шлеме серп и молот, которые были введены только в 1922 году (до этого крестьянские народные массы обозначались плугом). После публикации статьи Б.Н. Сапельняка «Рождение буденовки» [9] была снята завеса таинственности, объясняющая закрытость всех документов — причина заключалась в том, что самое непосредственное отношение к организации Красной Армии и объявлению конкурса имел Л.Д. Троцкий (1879–1840), и его подпись на многих документах и оказалась главной тайной[(1)].

Юрий Анненков, автор портрета Л.Д. Троцкого, подтверждает его роль в учреждении Красной Армии: «Еще одна звезда большой политики, уже упавшая с небосклона.

В разгар гражданской войны в России Лев Троцкий сказал мне полушутя, полусерьезно:

— В конце концов, учитывая мое звание главнокомандующего Красной Армией, я бы должен бы носить что-то вроде мундира, какую-то форменную одежду? Может быть, вы могли бы сделать несколько карандашных набросков на эту тему?

(1) Т.К. Стриженова была вынуждена подчиняться внутреннему цензору во всех разделах своей книги. В частности, относительно деталей трудной биографии Н.П. Ламановой — она дважды была арестована, лишилась имущества, не была на парижской выставке 1925 года, ее муж был арестован по делу «ключарей храма Христа Спасителя» и др. Об этом подробнее см. примечания 1, 4, 5 в: *Кирсанова Р.М.* Второй Шаляпин в своем деле // Родина. 2004. № 4. С. 107.

Илл. 1. Ю. Анненков. Портрет Льва Троцкого. 1923

Это было время, когда погоны все еще оставались ненавистным символом, и когда единственным знаком отличия служил кусок красной материи на груди или прикрепленный к штыку. Поэтому я сделал эскиз шинели с большим карманом на середине груди и фуражки из черной кожи, снабженной защитными очками. Сапоги, широкий кожаный кушак и черные кожаные перчатки с обшлагами до половины рукава довершали костюм. Именно в этом революционном одеянии Троцкий позировал мне в 1923 г. для своего монументального портрета, заказанного советским правительством для музея Красной Армии в Москве» [1, с. 99][(2)]. А.Н. Толстой в трилогии «Хождение по мукам» («Восемнадцатый год») так описал начальника Красной гвардии,

(2) На странице 100 книги Ю.П. Анненков «Одевая кинозвезд» (М., 2004) воспроизведена фотография Ю.П. Анненкова и Л.Д. Троцкого, сделанная на «шумном открытии» портрета в присутствии многих известных лиц: М.Н. Тухачевского, К.Е. Ворошилова, С.М. Буденного. Гораздо более примечателен графический портрет 1920 года, воспроизведенный на странице 102, — «Портрет Льва Троцкого на фоне картины Пикассо» (1920) Ю.П. Анненкова. На Л.Д. Троцком рубаха с «разговорами» на груди — элемент, включенный почти во все варианты конкурсного обмундирования.

подтверждая тем самым правдивость мемуариста: «Из-за кулис, стуча тяжелыми сапогами, вышел начальник Красной гвардии Трифонов. Рукав байковой его куртки был перевязан куском кумача. В руках он держал картуз, также перевязанный по околышу красным» [12, с. 331].

Теперь следует обратиться к приказу № 326 от 7 мая 1918 года, в котором говорилось следующее: «…формы обмундирования, вполне отличаясь от старых, должны быть спортивно-строгими, но изящными в своей демократической простоте и отвечающими по стилю духу народного творчества». На углу улиц Поварской и Молчановки, в здании бывшей 5-й гимназии были выставлены все конкурсные работы.

Никаких документов о новой армейской форме в годы правления Николая II не найдено, более того, известно, что последний император внес изменения в обмундирование, введенное его отцом, императором Александром III, ориентированным на русскую традиционную культуру. В своем манифесте от 29 апреля 1881 года он выдвинул на первый план «поддержание порядка и власти, наблюдение строжайшей справедливости, возвращение к исконным русским началам и обеспечение повсюду русских интересов»[3]. Александр, впервые после Петра Великого, разрешил ношение бород и сам носил бороду. Будучи участником Турецкой войны 1877–1878 годов, царь учел свой личный опыт и ввел куртки на крючках и с глубоким запахом, штаны, заправленные в сапоги, фуражки вместо щеголеватых и высоких головных уборов, а также барашковую шапку с плоским донышком. Первый бал в русских костюмах состоялся в 1883 году, причем царь, в отличие от других участников события, был в мундире (он принципиально не танцевал). Русский костюм императрицы был выполнен по эскизам художника князя Г.Г. Гагарина, судя по его переписке с женой, большого знатока моды. Единственное, что можно отнести к заимствованию из мундиров Александра III, это «скошенный запашный борт», который мы видим на рисунке в книге Т.К. Стриженовой. Таким образом, миф о дореволюционном происхождении красноармейской формы без документальных свидетельств является культурной аберрацией, а не фактом.

(3) Военная одежда русской армии / [М.М. Хренов, Р.Т. Зубов, И.Ф. Коновалов и др.]. М.: Воениздат, 1994. С. 272. Здесь следует отметить, что представление о русской военной традиции Александра Миротворца отличалось от того, что имел в виду декабрист П.И. Пестель (ориентируясь в своей программе на одежду допетровского времени). А.С. Грибоедов привлекался по делу декабристов, так как в своей комедии «Горе от ума» иронично высказался о фраке — тогдашнем покрое всей мундирной одежды. Подробнее см.: [5, с. 287]. «В каком смысле и с какой целью вы, между прочим, в беседах с Бестужевым желали русского платья и свободы книгопечатания?» — такой вопрос был задан А.С. Грибоедову во время следствия по делу декабристов.

Илл. 2. Буденовка. Загинайко Игорь Иванович, красноармеец-пограничник. Южный Сахалин, 1939

Головной убор был сшит в Иваново-Вознесенске в количестве 4000 экземпляров (на шинели не доставало сукна) и предназначался для военных отрядов, возглавляемых М.В. Фрунзе. Первое название головного убора — «богатырка» — связано с тем, что он напоминал очертаниями старинные (XV века) «ерихонки» или «шелом с бармицей»[4]. В шишак вшивалась металлическая пластинка, позволявшая сохранять форму, а суконная «бармица» пристегивалась пуговицами (что было неудобно в походе, и в 1924 году летние шлемы отменили и заменили фуражками). Некоторое время богатырка называлась

(4) «Бармица» — кольчуга, закрывавшая затылок и шею, а в суконном головном уборе — имитирующая такую конструкцию.

«фрунзевкой», а затем «буденовкой» — и сохранила это название до наших дней. Зимняя буденовка была на ватной подкладке, но после финской войны (1939–1940), как не пригодная для зимних условий, была отменена, и заменена меховой — шапкой-ушанкой[5]. Так окончательно была переписана история Красной Армии (в 1940 в Мексике был убит Л.Д. Троцкий). Только в 1967 году, когда в Москве состоялся 1-й Международный конгресс моды, советская художница И.В. Крутикова показала коллекцию «Конармия», выполненную из красного сукна двубортных пальто, шляпок-буденовок и сумок-планшетов (Н.С. Пантелеймонова).

Героев былой драмы уже не было в живых, чистота линий пальто и аксессуаров была безупречной, и буденовка вернулась сначала как детский головной убор для мальчиков, а потом и как сувенир для всех желающих.

Живописных свидетельств внешнего облика того времени явно недостаточно, чтобы можно было реконструировать облик эпохи. Поэтому необходимо прибегнуть к мемуарным свидетельствам тех лет. Голод, холод и разруха застали граждан в различных ситуациях, и в этих описаниях проступает отсутствие элементарных возможностей, тем более стиля, — по той простой причине, что не было возможности что-либо купить, а в города ринулись недавние крестьяне, лишившиеся возможности кормить себя и свои семьи, потеснив собой горожан[6].

Н.Н. Берберова писала: «Петроград зимой 1918 года еще не был пуст и страшен, каким стал к концу лета. Было много голодных людей, вооруженных людей и старых людей в лохмотьях. Молодые щеголяли в кожаных куртках, а женщины теперь все носили платки, мужчины — фуражки и кепки, шляпы исчезли: они всегда были общепонятным российским символом барства и праздности, и значит теперь могли в любую минуту стать мишенью для маузера»[7].

[5] Картина «Отдых после боя» была написана художником Ю.М. Непринцевым (1909–1996) в 1951 году (в Китае, как дар Мао Дзэдуну; в Третьяковской галерее — авторское повторение 1953 года). Все персонажи картины изображены в ушанках.

[6] Статистики сообщали, что городское население в это время увеличилось на 200%, а это значит, что только каждый третий был горожанином по образу жизни и отношению к своему внешнему облику.

[7] См.: *Берберова Н.Н.* Железная женщина. М.: Книжная палата, 1991. С. 28.

Любой головной убор не рабоче-крестьянского происхождения вызывал раздражение. И все же, на знаменитой картине А.А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928, Центральный музей Вооруженных Сил РФ, Москва) можно увидеть характерные очертания «башлыков», надетых на неразличимых в шествии персонажах[8]. Перед угрозой германского вторжения в Петроград объединились все сословия: характерный остроконечный силуэт башлыка — своеобразная дань патриотизму тех русских, которых художник не мог поместить на первый план огромной картины.

Актриса К.В. Пугачева (1906–1996), чье детство прошло в детском доме в революционном Петрограде, вспоминала, как им приходилось вырывать из мостовых «торцы», чтобы согреться в зимний холод[9], как прятались от холода ночами в разгромленных бандитами магазинах и находили там хоть какую-нибудь одежду, чтобы согреться. Но житейские обстоятельства других позволяли им сохранять прежний достойный облик: «Юрьев на занятия приходил всегда в идеально выглаженном костюме, в гетрах на ногах, с четырьмя черными пуговичками сбоку, в галстуке, который он менял, ни разу не пришел в одном и том же. <…> Мы любили юрьевские уроки, он очень нравился детям, нам хотелось ему подражать. Его манера говорить, его красивые плавные жесты, его походка, его костюм, аромат его духов — нам все нравилось в этом человеке и, главное, какое-то особое уважительное отношение к каждому ученику. Юрий Михайлович был гордостью нашей студии» [8, с. 42, 43][10].

[8] Башлык — съемный капюшон из сукна с двумя длинными концами, которые можно обмотать вокруг шеи или завязать на теле. Башлык распространился в России благодаря казачеству, заимствовавшему его у кавказских народов. Затем вошел в моду, стал форменным головным убором терских и донских казаков. Из-за своей практичности был заимствован военными Германии и Франции, башлык носили дети и учащиеся гимназий. Подробнее см.: [5, с. 32–33].

[9] Торцовые мостовые в Петербурге представляли собой дорожное покрытие из граненых поперечных спилов дерева, они плотно подгонялись между собой поверх песка и дощатого настила. В свое время на них обратил внимание Астольф де Кюстин («Россия в 1839 году»), но книга знаменитого путешественника так не понравилась Николаю I, что официальные критики (Н.И. Греч, Ф.В. Булгарин) попрекали его и упоминанием о мостовых. Первое полное издание А. де Кюстина в русском переводе вышло в двух томах в 1996 году.

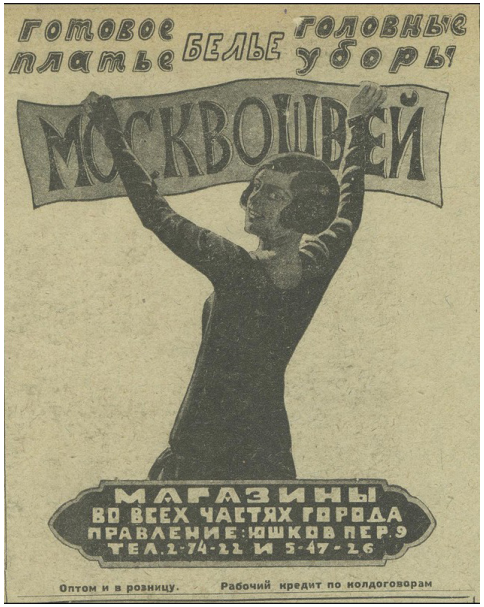
[10] Речь идет об Ю.М. Юрьеве (1872–1948). Он хорошо знал В.Э. Мейерхольда, с которым много работал, в том числе над спектаклем «Маскарад», премьера которого состоялась в Петрограде 25 февраля 1917 года.

Другой актер, Игорь Ильинский, описал манеру одеваться В.Э. Мейерхольда в первые послереволюционные годы: «Вид его, несмотря на свою кажущуюся простоту, был также несколько театрален: небрежно надетая шинель, обмотки и башмаки, кепка с приподнятым верхом и значок Ленина, гарусный темно-красный шарф, — все это было скромно, но в то же время и достаточно выразительно. <…> На Мейерхольде были надеты нарочито плохие и небрежные вещи, но эти, казалось бы, невыразительные предметы одежды придавали ему какой-то новый, свежий, пролетарский вид»[11].

Известный актер сопоставляет новый облик режиссера с его знаменитым портретом работы Бориса Григорьева (1916, ГРМ). Башмаки с обмотками — это часть красноармейского обмундирования, как и шинель, которые могли достаться известному режиссеру по распределению. Такие башмаки можно видеть на картине К.С. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1927, ГТГ). Центральная фигура изображена в кожаной тужурке и сапогах, а солдаты, бегущие в атаку, в башмаках с обмотками и фуражках, что свидетельствует о том, что художник запечатлел события, свершившиеся после 1924 года, когда летняя буденовка была заменена фуражкой. В Москве 18 марта 1922 года в старинной слободе «Кожевники» была открыта первая механизированная фабрика по производству обуви в память о Парижской коммуне 1871 года под тем же названием, на которой началось массовое производство обуви как для армии, так и гражданского населения; у фабрики очень скоро появились отделения в разных российских городах (Ярославль, Вышний Волочок).

Уже в 1919 году был создан трест «Москвошвей», главной задачей которого в центре и на местах было изготовление военного обмундирования, затем пионерской формы и гражданской одежды. Крупные военные заказы требовали жесткой централизации швейного производства. Для производства обмундирования были задействованы 14 фабрик, а для гражданского готового платья всего три. «Москвошвей — это место, где шьют для всех, для бедных и плохо шьют. Где говорят на упрощенном языке», — писала Лидия Гинзбург, комментируя строчку

(11) См.: Ильинский И.В. Сам о себе. М.: Искусство, 1984. С. 177. Описаны события 1918 года в Москве.



Илл. 3. Москвошвей времен НЭПа. Реклама

«Я человек эпохи Москвошвея» из стихотворения О.Э. Мандельштама 1931 года «Полночь в Москве» [2, с. 311]. Анна Ахматова запомнила поэта, прибывшего в Петроград в 1920 году с ландышами в петлице, а Георгий Иванов записал: «Одет путешественник был странно одет. Широкая потрепанная крылатка, альпийская шапочка, ярко-рыжие башмаки, не чищенные и стоптанные. Через левую руку был перекинут клетчатый плед, в правой он держал бутерброд… Звали путешественника — Осип Эмильевич Мандельштам»[12].

«Москвошвей» был увековечен не только стихотворением О.Э. Мандельштама, но и фирменной маркой работы С.В. Чехонина для «Ателье мод» на Петровке, 12, в Москве, которое появилось благодаря «Москвошвею». С ним связан и первый советский журнал мод «Ателье» (1923). Для изготовления качественной готовой одежды были необходимы не только хорошие ткани и оборудование, но и серьезные

(12) См.: *Ахматова А.А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 152; *Иванов Г.В.* Петербургские зимы // Стихотворения; Третий Рим (роман); Петербургские зимы; Китайские тени; Литературные портреты. М.: Книга, 1989. С. 387.

массовые антропологические обмеры населения, чтобы создать широкую размерную линейку. В условиях гражданской войны это было сделать нереально. Поэтому самое время вспомнить высказывание А.И. Герцена о готовой (он называл ее гуртовой) одежде, которая «… впору до „известной степени“ всем людям одинакового роста и плохо одевает каждого отдельно»[13].

Поэтесса Ирина Одоевцева (1895–1990) писала о первых послереволюционных годах в Петрограде: «В те дни одевались самым невероятным образом. Поэт Пяст, например, всю зиму носил канотье и светлые клетчатые брюки» [7]. О поэте Н.С. Гумилеве, выступавшем на занятиях в «Живом слове», она сообщает: «И вдруг он резко меняет позу. Вытягивает левую ногу вперед. Прямо на слушателей.

— Что это он свою дырявую подметку нам в нос тычет? Безобразие! — шепчет мой сосед студент. Я шикаю на него. Но подметка действительно дырявая» [7]. Эстет, поэт и композитор Серебряного века Михаил Кузмин (1872–1936) ходил в те годы в рваных и разных носках.

Но облеченные властью имели доступ к другим вещам по особым пропускам. «Когда в 1919 году я встретил на Невском двадцатидвухлетнюю красивую, надушенную и разряженную женщину и услышал от нее:

— Приходите к нам. Адмиралтейство, главный подъезд. Ведь я, — очаровательная улыбка, — *„комарси“*, — я не удивился.

А „комарси“ значило — командующий морскими силами.

Серые глаза блестят, подкрашенные губы улыбаются… Шубка голубая, платье сиреневое, лайковая перчатка благоухает герленовским „Фоль арома“… И я — не удивился почти. Что же такое? Была барышня Лариса Рейснер, писавшая стихи о маркизах. За барышней ухаживали, над стихами смеялись. <…> В 1919 вообще мало чему удивлялись. Разве уж чему-нибудь в самом деле колоссальному. Окороку ветчины, например»[14].

Илл. 4. Москвошвей времен НЭПа. Реклама

В исследовании Н.Б. Лебиной «Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии: 1920–1930 годы» сообщается, что «организованное распределение обуви и одежды, а по сути дела прямое нормирование внешнего облика населения города, продолжалось до осени 1922 года. Окончание вещевых выдач можно считать реальным переходом к нормам НЭПа в повседневной жизни» [6, с. 210].

(13) *Герцен А.И.* Былое и думы // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.: Правда, 1975. С. 269. Готовая одежда (мужская) появилась в Европе в конце 1830-х годов. Женское платье требовало подгонки вплоть до начала XX века. Выбрать наряд без переделки было сложно и применимо только к салопам, бурнусам, ротондам и пр. свободного покроя верхней одежде. В крупных магазинах появились девушки-манекены (пробир-мамзельки, по И.Э. Грабарю) которые показывали выбранное покупательницей платье. Такое название И.Э. Грабарь употребил в своем письме А.Н. Бенуа 24 октября 1911 года. См.: *Грабарь И.Э.* Письма: В 3 т. Т. 1: 1891–1917. М.: Наука, 1974. С. 262. Подробнее о показе Поля Пуаре в Москве см.: *Кирсанова Р.М.* Поль Пуаре в России // Пуаре — король моды: [Каталог к выставке, 7 сентября 2011 года — 15 января 2012 года] / М-во культуры Российской Федерации, Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль“»; Авт. вступ. ст., сост. каталога С. Амелехина. М.: ООО «АзБука», 2011. С. 65–78.

(14) *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары; Литературная критика. М.: Согласие, 1994. С. 132. Далее Г.В. Иванов уточняет, что командующим был муж Л.М. Рейснер, мичман Ф.Ф. Раскольников, а она была заместителем комиссара по морским делам, что в те годы сокращали до «замком по морде», иронизируя над склонностью к аббревиатурам.

В 1917 году А.И. Осмеркин написал портрет, известный под несколькими названиями — «Дама с афишей», «Дама с лорнеткой» (ГРМ). Установлено, что это изображение И.Я. Хвас (1892–1945).

В год создания портрета ей было около двадцати пяти лет. Вот что пишут авторы альбома «Русский портрет конца XIX — начала XX века»: «Изображенная сцена целиком „срежиссирована“ художником. Повешенные на стене афиши, отражающиеся в зеркале, акцентируют театральность, присущую и несколько драматизированному образу модели. В даме с лорнеткой — немолодой, погруженной в думы, наряженной в необычное странное платье, — трудно узнать красивую, веселую двадцатилетнюю Иду Хвас. В искажении облика девушки содержался не только своеобразный „эпатаж“, вызов привычным взглядам на искусство портрета, но и желание внести в портрет философское, историческое начало, синтезировать свое представление о современности»[15].

«Необычное странное платье» изображенной — это манто, очень модное в то время — с большим воротником и отворотами. На ней шляпка-каскетка, удерживаемая под подбородком. Силуэт ее одеяния укладывается в контуры овала. Такие мотивы можно увидеть у А.А. Экстер, и именно такое манто и шляпка помещены на обложку журнала «Ателье», хотя и меньшего объема — эта мода, появившаяся в 1910-х под влиянием Льва Бакста и Поля Пуаре, постепенно отступала. В отличие от пальто, манто запахивалось, а не застегивалось, при этом верх естественным образом расширялся, а нижняя часть словно сужалась, и модель приобретала подвижность.

В ситуации всеобщей «безбытности» и разрухи замысел создать сначала «Ателье мод», а затем и журнал «Ателье» было столь разумным решением, что согласие участвовать в этих проектах выразили

(15) *Пружан И.Н., Князева В.П.* Русский портрет конца XIX — начала XX века: Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1980. № 106. Исследователи выяснили многие обстоятельства биографии изображенной. В частности, что в доме музыканта-концертмейстера Иды Яковлевны Хвас В.В. Маяковский познакомился с родственницами этой семьи — сестрами Лилей и Эльзой Каган (в замужестве Л.Ю. Брик и Э.Ю. Триоле). Дочь А.А. Осмеркина, Татьяна (родилась в 1934 году), стала художником-модельером и автором знаменитых платьев «Россия» (1967, по мотивам иконы XVI века), отмечено Гран-при на Международном Конгрессе моды в Москве; коллекции пальто «На холмах Грузии прекрасной», высоко оцененной Пьером Карденом. Проектировала ювелирные изделия и другие аксессуары.

многие — художники, писатели, артисты и представители власти, такие как А.В. Луначарский. Он присутствовал на показе 1922 года при открытии «Ателье мод» на Петровке, 12. Киносюжет этого события был снят Э.К. Тиссэ (1897–1961), и своеобразной героиней показа стала знаменитая певица А.В. Неждановa (1873–1950), примерившая манто и шляпы[16]. Впервые были предприняты новые способы рекламы — киносъемка и фирменный (уже советский) знак на изделиях «Ателье мод».

«Москвошвей» выделил помещение и подпорченный конфискат — шелковые ткани, парчу, бархат. Поэтому в описании моделей в журнале «Ателье» появились модели из шелкового сукна, тафты, атласа и других дорогих и до 1917 года тканей. Реальное производство и состояние текстильной промышленности тех лет предлагали совсем другое: «Воистину нужно быть гением, чтобы суметь здесь одеться… Их ткани — настоящая пакля, даже нитки не держатся… И за это надо платить!»[17] Все художники, согласившиеся принять участие в создании нового советского костюма, а значит, и в создании нового типа красивого человека, принадлежали к разным авангардным течениям в искусстве. Требовалась же одежда особого типа — легко перелагавшаяся кроем на массовое производство, не стеснявшая движений и представлявшая собой комплекты из нескольких предметов, которые легко заменялись в процессе носки.

Европейская мода тех лет находилась под сильным влиянием «египетского» стиля, порожденного успехами археологии (была открыта гробница Тутанхамона). «Первым следствием этой прогремевшей на весь мир находки был процесс между лордом-египтологом и египетским правительством, вторым — то, что Западная Европа и Америка помешались на всем египетском. Женщины стремились придать себе контуры фигур с египетских фресок: квадратные острые плечи, плоская грудь, узкий таз. Прямые подстриженные по ровной линии волосы. Отсюда — узкие платья с длинной талией и короткой

(16) Сведения из публикации фрагментов воспоминаний О.Д. Сеничевой-Кащенко приведены в третьем разделе в: *Кащенко О.Д., Козлова Т.В.* Покупателю об одежде и моде. М.: Экономика, 1986.

(17) Отрывок из статьи Л.-Ф. Селина «Безделица для погрома» цит. по: [6, с. 225]. Французский писатель Луи-Фердинанд Селин (1894–1961) посетил СССР в 1936 году, но обстоятельства жизни граждан предшествующего десятилетия мало изменились в 1930-х.

юбкой, светлые чулки, туфли на низком каблуке, цветные бусы на шее, подбритые затылки, египетские орнаменты на тканях и, совсем не египетский, короткий и толстый зонтик под мышкой»[18].

В.И. Мухина создала наряд, являющийся полной противоположностью существовавших тогда форм. До сих пор публикаторы не могут определиться с «жанром» наряда — для улицы или эстрады, для бала или прогулок. Очертания удаляющейся вдаль фигуры, увенчанной огромной красной шляпой, напоминали контуры перевернутого стеклянного бокала — хрупкой затянутой талией и очень пышной юбкой до щиколоток, задрапированной и слегка стянутой внизу. Юбка вызывает в памяти «кринолин военного времени», который можно увидеть на афише «Кафе Питтореск» (1917, ГТГ), написанной на фанере и запечатлевшей Н.Ю. Шифф, ставшую позднее (1927) официальной женой Г.Б. Якулова, художника, оформлявшего кафе на Кузнецком, 5[19]. Позднее оно стало называться «Красный петух».

Платье, придуманное В.И. Мухиной, можно назвать предчувствием диоровского «New Look», заявившего о себе в 1947 году. Скульптор создала не сухую портновскую картинку, а передала грациозный образ женщины с наклоненной головкой, опирающейся на трость, словно маркиза XVIII столетия. Впоследствии В.И. Мухина создала вазу «Астра» из толстого стекла (1940), напоминающую перевернутую юбку дамы с рисунка 1923 года.

Описания нарядов из журнала «Ателье» позволяют легко представить себе конструктивные задачи, которые ставили перед собой художники. Александра Экстер создала «костюм из трех частей… из различных материалов контрастных цветов. Каждая часть комплекта может носиться отдельно. Нижняя часть — длинное платье прямого силуэта с широкими рукавами и маленьким воротничком, вторая — надетая сверху, создает выходной костюм, третья часть из шерсти, с отделкой вышивкой-орнаментом, может служить верхней одеждой». Следующие описания нарядов не менее любопытны, но необходимо сопоставить описание 1923 года с тем, что включила в свой рассказ О.Д. Кащенко в 1986 году: «Комплект из двух частей для дома и улицы. Нижняя часть комплекта — платья покроя рубашки. Верхняя часть — прямого силуэта с боковыми разрезами, из плотной ткани. Рукава и низ отделаны аппликацией», а на страницах журнала та же самая модель не столь приближена к народным массам: «Платье из двух частей галицийского характера. Нижняя основная часть (форма рубашки) из белого креп-де-шина с полосками черного шелкового сукна, верхняя часть с разрезами из синего шевиота. Рукава и подол отделаны вышивкой — аппликацией»[20]. Модель накидки из светло-синего шелка-тафты, без швов, с увеличенным воротником и маленькая обтягивающая шапочка с большим черным помпоном (именно эта модель А.А. Экстер украсила обложку журнала «Ателье») также была слишком дорога, хотя повторить крой в домашних условиях могли многие. Сама А.А. Экстер опубликовала статью «О конструктивной одежде». Профессиональные художники плохо себе представляли, что пластические свойства ткани и ее ширина определяют конечный результат, что прекрасно было известно портным. Сегодня их рассуждения выглядят, может быть, наивными, но они взялись за создание костюма в условиях тотальной нищеты, сумели выявить в художественном наследии те простейшие формы кроя, которые были подвластны многим поколениям матерей, жен, дочерей и сестер, не имевшим профессиональной подготовки и никакого оборудования, кроме иглы, наперстка и ниток.

«К художественным отличиям народного костюма следует отнести прежде всего универсальность кроя, позволяющую передавать костюм по наследству следующим поколениям (что особенно важно для праздничной и обрядовой одежды). Отсутствие сложных пространственных конструкций (основной элемент кроя — простейшие геометрические формы круга, прямоугольника и т.д.) позволяло

[18] См.: *Аксакова-Сиверс Т.А.* Семейная хроника. В 2 книгах. Книга 2. Paris: Atheneum, Cop. 1988. С. 13. Следует заметить, что второй раз в моду входят брюнетки, и оба раза под влиянием Востока — в период романтизма и «египтомании», пережив страсть к обесцвеченным волосам, что было связано с французской императрицей Евгенией (натуральной блондинкой). При ней для высветления волос был впервые использован пергидроль (перекись водорода).

[19] Подробнее о Н.Ю. Шифф с указанием перемещений семьи Шифф по Москве с 1912 года см.: [2, с. 164–165]. Это было важно потому, что в 1917 году их адресом стал дом 10 на Большой Садовой улице, кв. 19, а сама Наталья Юрьевна — прообраз Геллы из романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (писатель жил в этом доме в начале 1920-х).

[20] Шелковое сукно и креп-де-шин, как и шевиот (из шерсти тонкорунных овец), были очень дорогими тканями.

обходиться без профессиональной подготовки и изготовлять костюм в домашних условиях» [4, с. 77].

Именно это позволило победить на Международной выставке в Париже 1925 года, и это была победа художественного замысла над скудостью жизни тех лет. Можно даже сказать, что «кафтан из двух владимирских полотенец» (модель Н.П. Ламановой и В.И. Мухиной) выиграл модное сражение у женственности, понимаемой как легкость и изысканность крепдешинов, фаев, маркизетов и истинных атласов (шелковая ткань, в отличие от сатина).

Один из авторов «Ателье» П.Р. Трифонов писал: «При выработке форм костюма должно быть достигнуто сочетание существующего направления европейской моды с национальными особенностями русского искусства»[(21)]. Успех в Париже в 1925 году доказывает, что задачи, сформулированные в 1923 году, были полностью реализованы.

«А что на Вас было за платье?..

О, я очень хорошо помню. Это платье из шелковой чесучи, с длинными широкими рукавами, подбитыми красным шелком. Было сделано по эскизу знаменитой художницы А.А. Экстер и украшено шелковыми вышивками в русском стиле. Когда данцигские „сенаторши“ немного привыкли ко мне и обступили меня, раздался вопрос жены их „главы“:

— Это платье вы купили в Париже?

— Нет, в Москве.

— В каком модном доме можно там с таким вкусом одеться?

— В Москвошвее.

В то время это звучало сенсацией», — вспоминала Наталья Сац [10, с. 212]. Не стоит думать, что О.Э. Мандельштам или его комментатор, литературовед Л.Я. Гинзбург, ошибались в своих оценках. Н.И. Сац заказала себе платье, будучи женой торгпреда сначала в Варшаве,

(21) См.: *Трифонов П.Р.* Промышленность и художественное производство // Ателье 1923. № 1. С. 45. Там же в редакционной статье говорилось: «Прошедшая весной с большим успехом первая Всероссийская Художественная Выставка в Москве поставила впервые ряд практических вопросов, которые должны найти ответы себе в дальнейшем будущем нашего искусства. Уже стало совершенно ясно, что искусство должно войти в обиход практических вопросов и в различные отрасли нашей возрождающейся промышленности. Мощное самостоятельное творчество русских художников должно быть источником новых форм художественной промышленности» (с. 3).

а затем в Берлине. «Ателье мод» начало обслуживать только номенклатурных работников и членов их семей.

Изменить общий колорит времени в городской среде художникам или литераторам не удавалось, и экстравагантность облика диктовалась не эстетической программой, а банальным отсутствием средств: «Не расстраивайтесь, Хармс сейчас носит необыкновенный жилет (жилет был красный) потому, что у него нет денег на покупку обыкновенного» [2, с. 382]. Одежда была столь важна, что поэт считал нужным отметить в своем дневнике в ноябре 1932 года: «Пытался одеться как можно лучше. Сапоги, правда, чересчур плохи. Да и к тому же шнурки рваные и связанные узелочками» [13]. А ведь за шесть лет до того ему удалось купить очень модную пару обуви. В его дневнике есть запись 1926 года: «Купил сапоги „Джим“ в Гостином дворе, Невская сторона, магазин № 28» [13]. Здесь требуется указать, что в Петрограде-Ленинграде вся мужская обувь называлась сапогами. Речь же идет о полуботинках. Но и название «Джим» заслуживает пояснения. Оно произошло от американского танца *шимми* (shimmy — рубашка), весьма популярного в Европе в 1920-х годах. Быстрый танец с энергичными движениями плеч, словно стряхивающих рубашку, в России получил название «Джимми» или «Джим», видимо, по аналогии с фокстротом «Джимми», или «электрик Джимми», хотя настоящее название его «Электрик» (скорее по цветообозначению, нежели по профессии). Такая пластинка была выпущена после 1922 года.

Танцевать в изношенных башмаках было затруднительно, как и в старых брюках. В моду тогда вошли брюки «оксфорд», широкие вверху и обуженные к низу, довольно короткие. Все в соответствии с песенкой:

Я Колю встретила на клубной вечериночке.
Картину ставили тогда «Багдадский вор».
Оксфорд сиреневый и желтые ботиночки
Зажгли в душе моей пылающий костер.

Первая киноверсия фильма была осуществлена в 1924 году при участии Дугласа Фербенкса (1883–1939), значит, можно предположить, что речь идет о событиях середины 1920-х годов. А «желтые ботиночки» означают кожу естественных оттенков, что в условиях строжайшего дефицита было объектом страстного желания. Только поездки заграницу могли удовлетворить товарный голод. Другой

покрой брюк — «полпред» — прямо указывает на желание попасть в Европу. Тогда и появилось выражение «Всеми фибрами своего чемодана он стремился за границу» [3, с. 67]. «Полпред» — это прямые брюки с отворотами. Эта мода появилась в 1895 году в Англии, и их следовало носить только утром или в дождливую погоду. Тогда же появилась поговорка: «Когда в Лондоне идет дождь, в Париже подворачивают брюки». Отвороты то появлялись, то исчезали; в Россию эти брюки привозили из-за границы, как и пижамы. Максиму Горькому ее привезли из Англии: «Все знали, что Мура не прогнала его, и что он сидел у нее на диване в пижаме (они только что вошли тогда в моду в Англии, Джип привез одну в подарок Максиму)»[22].

Борис Кустодиев написал два замечательных портрета — Ф.И. Шаляпина (1922, ГРМ) и археолога Т.Н. Чижовой (1924, Ивановский областной художественный музей). Известный певец изображен в настоящей шубе (меховой спорок покрыт тканью). Прописаны все детали: яркий шарф, трость, пуговички на белых гетрах — все, что так поразило будущую знаменитость на Нижегородской ярмарке, где он впервые увидел выставку живописи и даже подсмотрел покрой брюк, судя по его воспоминаниям: «На скамейке барышня сидит с кавалером, и кавалер так чудесно одет (какие брюки! непременно куплю себе такие)»[23].

Два года спустя был написан чудесный портрет юной красавицы в синем платье, сшитом из диванной обивки. Предельно простое по крою, восходящее к древним туникам, оно украшено лишь поясом с красным (малиновым) волнообразным узором. Вместо шляпки малиновая (красная) же косынка. Поза девушки восходит к ренессансным портретам (левой рукой она упирается в бедро — так называемый «ренессансный локоть»[24], — что позволяет рассмотреть рубиновый перстень на ее руке). Известно, что изображенная была более хрупкой и изящной, чем на портрете — художник придал ее позе особо вели-

[22] См.: *Берберова Н.Н.* Железная женщина. Борьба. URL: https://www.litmir.me/br/?b=3247&p=42 (дата обращения 30.07.2020).

[23] См.: *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. URL: https://mir-knig.com/read_401818 (дата обращения 30.07.2020).

[24] См.: *Винсент С.Дж.* Анатомия моды: манера одеваться от эпохи Возрождения до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 131.

чественный классический вид[25]. Такие простые платья шили себе многие причастные к искусству женщины, не имевшие достаточных материальных возможностей. Молва сохранила воспоминания о том, что сама Н.П. Ламанова покупала эскизы Н.С. Гончаровой, правда, не указывается ни источник, ни год выставки, на которой они могли встретиться.

В 1928 году А.М. Родченко создает плакат к фильму «Шесть девушек ищут пристанища». Две девичьи фигурки образуют текстильный раппорт, превращающий их в группу из шести человек. Одна из них в модной шляпке — клош (от фр. cloche — колокольчик), которую надвигали на глаза и чуть набок. Вторая — коротко стриженная брюнетка. Все девушки в туфлях-лодочках и опираются на полосатую по горизонтали опору, закрывающую их тела от плеч до колен. Широкие полосы чередуются по цвету — черные и желтые; желтые и серые — и отсылают к футуристическому периоду русского искусства, когда желтый цвет главенствовал в одежде представителей этого художественного направления: «Любимый футуристами желтый цвет, словно нарочно подававший газетчикам повод к остротам на темы „желтого дома“, получал в этом контексте дополнительное объяснение»[26].

Пристрастие к желтому цвету сохранилось в творчестве конструктивистов. Эскиз Л.С. Поповой (1889–1924) с ее пометками «Для пальто и костюмов. Весна лето 1924 года. Материал байка, обработка под замшу» (частное собрание) дает об этом представление. Дешевая байка с обработкой означала, что художница предлагала остричь и отпрессовать ткань под сукно золотистого цвета с шероховатой поверхностью, а отделка, воротник-шарф и юбка были оранжево-коричневые из ритмически чередующихся полос.

Отголоски футуризма, увлечение кубизмом и сложение конструктивизма сказались на развитии костюма 1920-х годов. Вокруг журнала «Леф», первый номер которого вышел в 1923 году, собрались едино-

[25] Она оставалась в блокадном Ленинграде вместе с матерью, которая от голода и бомбежек потеряла рассудок, забыла русский язык и могла говорить только на итальянском. Оказавшийся рядом сотрудник Эрмитажа помог им, и с 1941 года Т.Н. Чижова начала работать в музее. Предстоит выяснить подробности ее биографии.

[26] См.: *Демиденко Ю.* Надену я желтую блуз // *Крученых А.* Лакированное трико. Авангардное поведение: Хармсиздат представляет: [Сборник материалов]. СПб.: Хармсиздат, 1988. С. 73.

Илл. 5. В. Степанова. Одежда в духе конструктивизма. 1920-е

мышленники — В.Ф. Степанова, Л.С. Попова, братья А.А. и В.А. Веснины, А.М. Родченко. В.Ф. Степанова (1894–1958) дала обоснование теоретической платформы объединившихся вокруг ЛЕФа в своей статье «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда»[27].

В 1924 году трагически оборвалась жизнь Любови Сергеевны Поповой (1889–1924). Самоотверженно ухаживая за мужем, заразившимся испанкой, и сыном, заболевшим скарлатиной, она тоже ушла из жизни от болезни. В последние годы жизни художница-станковистка работала на Первой ситценабивной фабрике в Москве, соединив в своем творчестве оформление ткани и создание формы из нее. Основная трудность состояла в том, чтобы сочетать тонкую легкую ткань с новыми орнаментами (отказ от цветочных мотивов, замена их строгими геометрическими узорами), — что не сразу нашло понимание у производителей ткани. «В своем большом докладе в ИНХУКе

(27) См.: ЛЕФ, 1923, № 2.

„О положении и задачах художника-конструктивиста в ситценабивной промышленности в связи с работой на 1 ситценабивной фабрике“ Степанова поставила как одну из важнейших задач „искоренение внедрившегося взгляда на идеал художественного рисунка как имитацию и подражание живописи. Борьба с органическим рисунком в сторону геометризации форм. Пропаганда производственных задач конструктивиста“». И далее, пишет Т.К. Стриженова, «в обращении к геометризированному упорядоченному рисунку можно заметить явное влияние машинной индустрии, в печати тех лет получившее особый термин „машинеризм“. Мотивы производственные — зубцы, колеса, рычажки — часто составляют раппорт тканей Поповой и Степановой. Встречается и новая эмблематика — серп и молот, звезда проштамповываются на поверхности ситца, создавая своеобразный новый тип узора» [11, с. 97].

Однако профессиональная подготовка художников-станковистов ярко проявилась в чувстве цвета и особенностях его восприятия. Хотя спортивная одежда и украшалась эмблемами, только цвет позволял отличить одну команду от другой на спортивной площадке, поэтому ярким насыщенным цветам придавалось такое значение. Благодаря цвету дешевые ситцы становились праздничными и нарядными. Другой площадкой для демонстрации идей конструктивистов явился театр. Костюмы-«знаки» В.Ф. Степановой, Л.С. Поповой, А.М. Родченко оказали влияние на театральный костюм. Для повседневной жизни были пригодны теоретические установки, но практической реализации из тканей, не обладающих нужными пластическими свойствами, так и не получилось. Конструктивисты заявили о себе в театре как дизайнеры (в отсутствие самого термина), создавая пространственную среду, соответствующую облику персонажей.

Двадцатые годы оставили такой неизгладимый след в советской культуре, что нельзя не вспомнить работы очень разных художников. Е.М. Чепцов (1874–1950) написал в 1924 году «Заседание сельской ячейки» (ГТГ), столь точное в деталях, что можно отличить сапоги офицера-кавалериста одного персонажа от солдатских другого. Б.В. Иогансон (1893–1973) создал в 1928 году полотно «Рабфак идет» (Музей русского искусства, Киев) — молодые люди на фоне городского пейзажа, увлеченные чтением, а не собственным внешним видом. Великолепные графические работы В.В. Лебедева (1891–1967) — се-

Илл. 5. В. Петров-Водкин. 1919 год. Тревога. 1934, ГРМ, Санкт-Петербург

рия «Панель революции (Улица революции)» (1922), состоящая из 23 рисунков, запечатлевших разбитных глуповатых девиц и матросов в клешах. Его «Окна РОСТа» удивительным образом, без полутонов и теней, передают верность пропорций тогдашней форменной одежды.

К.С. Петров-Водкин в 1934 году написал «1919 год. Тревога», где фигура отца семейства, готовящегося ко сну, изображена сзади, он заглядывает в окно, и потому можно рассмотреть покрой брюк и жилета — весьма примечательные, поскольку восходят к очень старым образцам (еще XIX века).

Но в искусстве важнее атмосфера времени и места, образы новой красоты или ее отсутствие, которые создаются и костюмом. Трудное и, казалось бы, невозможное для творчества время оставило значительный след в искусстве.

Список литературы:

1. *Анненков Ю.П.* Одевая кинозвезд. М.: МИК, 2004. 351 с.
2. *Гинзбург Л.Я.* Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. 607 с.
3. *Ильф И.А.* Записные книжки. М.: Советский писатель, 1939. 145 с.
4. *Кирсанова Р.М.* Русский народный костюм: этапы развития (К вопросу о взаимодействии сельского и городского типов культуры) // Духовная культура села: традиции и современность. М.: ВНИИ искусствознания, 1988. С. 70–82.
5. *Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX в. М.: Большая рос. энцикл., 1995. 381, [2] с.
6. *Лебина Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии: 1920–1930 годы. СПб.: Журн. «Нева»; Летний сад, 1999. 317 с.
7. *Одоевцева И.В.* На берегах Невы. URL: https://mir-knig.com/read_51705 (дата обращения 25.07.2020).
8. *Пугачева К.В.* Прекрасные черты. М.: АСТ, 2009. 416 с.
9. *Сапельняк Б.Н.* Рождение буденовки // Родина. 1994. № 3. С. 80–83.
10. *Сац Н.И.* Новеллы моей жизни. М.: Искусство, 1979. 651 с.
11. *Стриженова Т.К.* Из истории советского костюма. М.: Советский художник, 1972. 110 с.
12. *Толстой А.Н.* Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М.: Огонек; Правда, 1972. 608 с.
13. *Хармс Д.И.* Дневниковые записи. URL: https://www.rulit.me/books/dnevnikovye-zapisi-read-84130.html (дата обращения 27.07.2020).

References:

1. Annenkov YU.P. *Odevaya kinozvezd* [Dressing Movie Stars]. Moscow, MIK Publ., 2004. 351 p. (In Russ.)
2. Ginzburg L.YA. *CHelovek za pis'mennym stolom* [Man at the Desk]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1989. 607 p. (In Russ.)
3. Il'f I.A. *Zapisnye knizhki* [Memo Books]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1939. 145 p. (In Russ.)
4. Kirsanova R.M. Russkij narodnyj kostyum: etapy razvitiya (K voprosu o vzaimodejsttvii sel'skogo i gorodskogo tipov kul'tury) [Russian Folk Costume: Phases of Development (To the Question about Interaction of Rural and Urban Types of Culture)]. *Duhovnaya kul'tura sela: tradicii i sovremennost'* [Spiritual Culture of the Village: Traditions and Modernity]. Moscow, VNII iskusstvoznaniya Publ., 1988, pp. 70–82. (In Russ.)
5. Kirsanova R.M. *Kostyum v russkoj hudozhestvennoj kul'ture XVIII — pervoj poloviny XX v.* [Costume in the Russian Artistic Culture of the 18th — first half of the 20th cent.]. Moscow, Bol'shya ros. encikl. Publ., 1995. 381, [2] p. (In Russ.)
6. Lebina N.B. *Povsednevnaya zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii: 1920–1930 gody* [Everyday Life of a Soviet City: Norms and Anomalies: 1920s-1930s]. St. Petersburg, ZHurn. "Neva"; Letnij sad, 1999. 317 p. (In Russ.)
7. Odoevceva I.N. *Na beregah Nevy* [On the Banks of Neva]. Available at: https://mir-knig.com/read_51705 (accessed 25.07.2020). (In Russ.)
8. Pugacheva K.V. *Prekrasnye cherty* [Beautiful Features]. Moscow, AST Publ., 2009. 416 p. (In Russ.)
9. Sapel'nyak B.N. Rozhdenie budenovki [The Birth of Budenovka]. *Rodina*, 1994, no. 3, pp. 80–83. (In Russ.)
10. Sac N.I. *Novelly moej zhizni* [Stories of My Life]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 651 p. (In Russ.)
11. Strizhenova T.K. *Iz istorii sovetskogo kostyuma* [From the History of Soviet Costume]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1972. 110 p. (In Russ.)
12. Tolstoj A.N. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. In 5 vols. Vol. 5. Moscow, Ogonek, Pravda Publ., 1972. 608 p. (In Russ.)
13. Harms D.I. *Dnevnikovye zapisi* [Diary Entries]. Available at: https://www.rulit.me/books/dnevnikovye-zapisi-read-84130.html (accessed 27.07.2020). (In Russ.)

УДК 7
ББК 85

Кирсанова Раиса Мардуховна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru
Ключевые слова: советская мода, 1932–1953 годы, история костюма, отечественная художественная культура, И.В. Сталин, Великая Отечественная война.

Кирсанова Раиса Мардуховна

Советская мода между годом «Великого перелома» и смертью вождя

В статье рассматриваются особенности и изменения советского костюма, произошедшие между годом «Великого перелома» и смертью И.В. Сталина. На широком историко-культурном фоне характеризуются новации в отечественной моде, описываются новые предметы одежды и обуви («сталинка», кирзовые сапоги), прослеживаются разнообразные источники влияний на советскую моду того времени. В комплексном исследовании истории советского костюма и его репрезентации в художественной литературе, мемуарах, изобразительном искусстве раскрываются социокультурные аспекты функционирования предметов и эстетическая специфика одежды, расширяя представление о художественной культуре, быте, нравах эпохи.

Kirsanova Raisa M.
Doctor of Art, Leading Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru
Keywords: soviet fashion, 1932–1953, history of costume, national artistic culture, I.V. Stalin, the Great Patriotic War.

Kirsanova Raisa M.

Soviet Fashion between the Year of “The Great Turning Point” and the Death of the Leader

The Soviet costume’s features and changes between the year of “the great turning point” and I.V. Stalin’s death are considered in the article. The innovations in the national fashion are characterized in the large-scale historical-cultural context, the new items of clothing and footwear (“stalinka”, kersey boots) are described, different sources of influences on the Soviet fashion are traced. Social-cultural aspects of the things’ functioning and clothing’ aesthetical specifics are revealed in the complex study of the Soviet costume’s history and its representation in fiction, memoirs, art so that expands the vision of the artistic culture, everyday life, customs of the epoch.

«Закончив съемки в „Пармской обители“, Мария Казарес[1] уезжала из Рима в Париж. Я был единственным, кто провожал ее на вокзал. Мы болтали, стоя на перроне», — писал Юрий Анненков[2]. Малозначительный факт из биографии двух известных людей оказывается значимым потому, что художник увидел в окне купе звезду советского экрана и подробно описал ее наряд. Далее, Ю.П. Анненков пишет: «Недалеко от нас стояли человек пятнадцать русских, очень определенного типа, когда в окне вагона появилась женщина, одетая в дорожный костюм, перегруженный ненужными в спальном вагоне деталями: шляпа с длинной вуалью, затемненные очки, большая сумка с широким наплечным ремнем, ручная сумка, слишком спортивные перчатки, кружевной платочек в руке, красная роза на груди и огромный букет из тех же роз в руках. Все было на месте, ничего не было забыто — это была Орлова, величайшая звезда советского кино, которая возвращалась в Москву после краткого пребывания в Италии по случаю кинофестиваля в Венеции. Среди провожающих ее не было ни одного итальянца, а из русских (судя по их разговору) — только сотрудники советского посольства.

— Как я счастлива, товарищи, вернуться в нашу Москву, — говорила Орлова, — какое счастье, что я снова смогу дышать ее воздухом, снова увижу ее бульвары, наше руководство и моих друзей!» [1, с. 115][3].

VIII Венецианский фестиваль проходил в 1947 году, и Л.П. Орлова была отмечена специальным призом «Лучшая женская роль» за фильм

(1) Мария Казарес (1922–1996) — французская актриса испанского происхождения, семья которой была вынуждена покинуть Испанию с приходом к власти Франко. Прославилась как трагическая актриса в театре и кино.

(2) Анненков Юрий Павлович (1922–1996) — русский художник, известный график. В 1924 году выехал в Венецию для участия в Международной художественной выставке и остался в Европе, поселившись в Париже. Много работал в кино и театре, легализовал профессию художника по костюму, которая прежде рассматривалась не как творчество, а как ремесло.

(3) В Париже книга Ю.П. Анненкова «Одевая кинозвезд» вышла в 1951 году. Ее название корреспондирует с названием книги знаменитого французского модельера Поля Пуаре «Одевая эпоху», которого Ю.П. Анненков лично знал, неоднократно упомянул в цитируемой работе, анализируя его отношения с Л.С. Бакстом. О П. Пуаре см.: *Кирсанова Р.М.* Поль Пуаре в России // Пуаре — король моды: [Каталог к выставке, 7 сентября 2011 года — 15 января 2012 года] / М-во культуры Российской Федерации, Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль“»; авт. вступ. ст., сост. каталога С. Амелехина. М.: ООО «АзБука», 2011. С. 65–78.

Илл. 1. Любовь Орлова. 1937

«Весна». Советская актриса была кумиром публики, ей подражали в манере одеваться и причесываться — в описании Ю.П. Анненкова перед нами торжество буржуазного вкуса, особенно заметного в сравнении с М. Казарес (без шляпы и перчаток), доедающей на перроне «последний итальянский апельсин». Л.П. Орлова представляла собой идеал новой красоты, который поддерживался властью и сменил аскетизм предыдущего периода.

Первые перемены подметил А.Н. Толстой, рассказ которого «Гадюка» (1928) можно рассматривать и как описание сражения, которое кожаная куртка с ремнем и грубые башмаки проиграли блузке с многочисленными рюшами и кудряшкам вместо короткой стрижки и косынки. Создавалась новая история рождения государства, и всякое свидетельство — вербальное или внешнее — об участии или причастности к действительным событиям тех лет было столь же неуместно и опасно, как и открытая критика государственной политики.

К 1934 году был сформулирован и физический идеал красивого человека, которому могли соответствовать люди особого склада: «Есть такой тип мужской наружности, который выработался как бы в ре-

зультате того, что в мире развилась техника, авиация, спорт. Из-под кожаного козырька шлема пилота, как правило, смотрят на вас серые глаза. И вы уверены, что когда летчик снимет шлем, то перед вами блеснут светлые волосы. Вот движется по улице танк. Вы смотрите. Под вами трясется почва. Вдруг открывается в спине этого чудовища люк, и в люке появляется голова. Это танкист. И, разумеется, он тоже оказывается светлоглазым.

Светлые волосы, светлые глаза, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь — вот тип современной мужской красоты.

Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок „ГТО“. Она возникает от частого общения с водой, машинами и гимнастическими приборами» [10, с. 304][(4)].

Облик девушки выкристаллизировался в некий символ, облеченный в упругую плоть, с крепкими зубами и тоже светлыми, выгоревшими на солнце, коротко остриженными волосами: «Девушки — фордики. Челка, берет, жакетик, длинное платье, резиновые туфли… с голубой каймой» [3, с. 133].

Культ силы и спорта вторгся в повседневную жизнь городов. Площадки для прыжков с парашютом были оборудованы почти во всех парках, стадионы переполнялись молодежью, подражавшей своим кумирам. Самой модной одеждой молодежи стали трикотажные «соколки» в полоску, как на девушке с портрета А.Н. Самохвалова (1931, ГТГ)[(5)].

Годом позже появилась фотография А.М. Родченко «Двое» (1932) — апофеоз силы и торжества физкультуры.

Занятия спортом требовали никогда не проходящей хорошей погоды. Кажется, что не только в кинофильмах, но и на живописных полотнах, и в произведениях литературы всегда светило солнце, а дождь и снег остались в прошлом. Многочисленные «кроссы» А.А. Дейнеки,

(4) Киносценарий Ю.К. Олеши «Строгий юноша» (1934) был экранизирован А.М. Роомом в 1935 году, но фильм не вышел на экраны. Рабочие названия фильма — «Комиссар быта», «Дискобол», «Волшебный комсомолец». Исполнителем главной роли был Д.Л. Дорлиак (1912–1938), удивительно соответствующий персонажу внешне (его называли Аполлоном), но бывший социально чуждым по происхождению. Его мать была фрейлиной вдовствующей императрицы Марии Федоровны и известной оперной певицей, как и ее дочь — Нина Дорлиак, а отец был потомком французских аристократов.

(5) Полоски и тип застежки отсылают к предшествующему периоду в истории костюма, к опыту создателей прозодежды и театрального костюма.

Илл. 1. А. Родченко. Двое. 1932

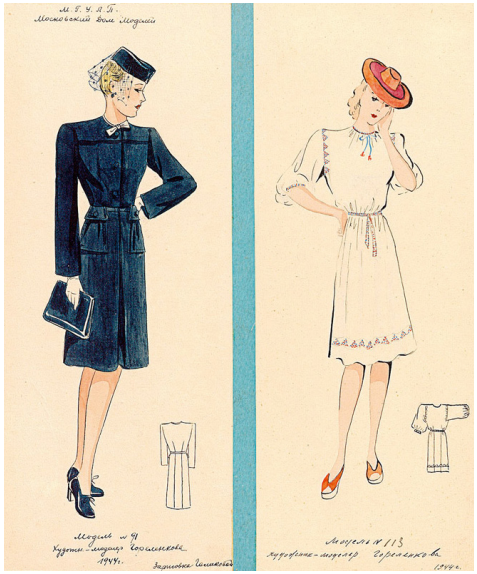
его «Футболист», «Вратарь», «Игра в теннис», «Донбасс. Обеденный перерыв», все между 1931–1939 годами, очень точно передают атмосферу торжества молодости и физического здоровья. Из своих заграничных путешествий художник привозил портреты американок и парижанок в элегантных шляпках. Огромное полотно «Женское собрание» (1937, Челябинская картинная галерея), изображающее улыбающихся, явно довольных своей судьбой женщин, в разноцветных платьях и изящных туфлях (пожилая работница в тяжелых башмаках, косынке и длинной юбке), — выглядит убедительным доказательством того, «что жить стало лучше»[(6)]. Вся композиция воспринимается как парад тогдашних мод на стройных, худощавых женщинах и девушках, словно сошедших с картинок журнала «Модели сезона», который выходил с 1932 года, дополнив собой модные издания предшествующего периода.

(6) В литературе эта картина известна и под другими названиями — «На женском собрании», «В женском собрании». Написанная в 1937 году, работа (170 × 265 см) была впервые показана в 1939 году на выставке «Индустрия социализма». В Москве экспонировалась в 1980 году на выставке в Академии художеств.

Илл. 3. А. Дейнека. Женское собрание. 1937

Это впечатление усиливается тем, что центральная фигура в белом изображена вполоборота, позволяя рассмотреть покрой платья, повторена, но в ином ракурсе, словно вид сзади на модной картинке (это сидящая на втором плане женщина, повернувшаяся спиной к зрителю так, что можно рассмотреть не только платье, но и прическу). Все детали, оборки, складки на ткани и перепонки на туфельках с каблучками написаны явно с существовавших образцов одежды.

Белый цвет, дополненный алыми знаменами, синими, малиновыми, зелеными околышами форменных фуражек, главенствовал на улицах Москвы летом и поразил французского писателя Андре Жида, приехавшего в Россию в середине 1930-х годов. Он писал: «Летом почти все ходят в белом. Все друг на друга похожи. Нигде результаты социального нивелирования не заметны до такой степени, как на московских улицах… В одежде исключительное однообразие.



Илл. 4. Эскизы платьев Московского Дома Моделей. 1944

Несомненно, то же самое обнаружилось и в умах, если бы это можно было увидеть»[7].

Убогость коммунального существования, отсутствие необходимых товаров, отсутствие индивидуальности во внешнем облике замечали все побывавшие в те годы в СССР. Среди них были такие модельеры, как Эльза Скиапарелли (1897–1973) в 1938 году и, тогда еще архитектор, Кристиан Диор (1905–1957), который, впечатлившись бумажными проектами советских архитекторов, отправился в СССР в 1939 году — но увиденное в реальной зимней Москве оттолкнуло его от прежних занятий, он занялся модной графикой, а затем и моделированием, открыв в 1947 году собственный дом.

Белый цвет одежды в Москве удивлял и ужасал заезжих европейцев, потому что модный белый в Европе тех лет был связан с шелковым атласом и вечерними нарядами, а не тканями из плохо очищенного

[7] Текст А. Жида «Возвращение из СССР» (1937) цитируется по: Только лучший друг способен стать злейшим врагом // Комсомольская правда. 1992. 7 ноября. Сразу же после публикации в Париже путевых заметок А. Жида прекратилось издание его собрания сочинений в Москве и сотрудничество с журналом «Интернациональная литература».

хлопка, отсутствием химчисток, стиральных порошков и отбеливателей. Белый атлас был цветом роскоши и изысканных праздников[8].

Александр Дейнека очень точно запечатлел изменения в представлении о красоте и нравственном облике эпохи: многочисленных спортсменок сменили элегантные дамы — вместо спортивных маек появились удлиненные одноцветные платья[9] и туфли на каблучках.

«Материальное само по себе в своей оторванности неважно. Оно всегда символично и в качестве такового необходимо для историка во всей своей материальности. Оно всегда выражает, индивидуализирует и нравственное состояние общества, и его религиозные и эстетические взгляды, и его социально-экономический строй», — отмечал Л.П. Карсавин [4, с. 99].

В эти годы сложились новые социальные страты, ориентирующиеся на новые формы маркировки. Высшая политическая элита, состоявшая в основном из мужчин, облеклась в *сталинки* — такое название получил костюм, который первым начал носить вождь. Он представлял собой куртку, или «вид неофициальной номенклатурной одежды 30–40-х годах — нечто среднее между гимнастеркой и френчем. В такой одежде часто появлялся И. Сталин, сталинку носил Г. Маленков. К этой униформе проявляли тяготение и представители среднего и низшего звена партийно-советских работников. Сталинка была своеобразным мундиром эпохи тоталитаризма, подавляющим индивидуальность, но одновременно поддерживающим миф о силе, мощи и влиятельности советского чиновничества» [7, с. 335].

Что же представлял из себя этот мундир, «нечто среднее между гимнастеркой и френчем»? На сегодняшний день френчу не более ста лет, он появился в английской армии в начале Первой мировой войны и получил название по имени английского фельдмаршала Джона Дентона Пинкстона Френча (French, 1852–1925), графа Ипрского и наместника

(8) Атлас в форме *«отлас»* был известен еще на Руси. С проникновения в русскую культуру иноязычных слов из европейских стран атласом называли только шелковые ткани, а сатином хлопковые в той же технике. Сфера применения слова сузилась, а сатин в современном языке обратился в «ложного друга переводчика».

(9) В год написания «На женском собрании» в Европе не носили одежды из ткани с яркими и крупными цветочными узорами, которые продолжала выпускать советская промышленность. Это может свидетельствовать как об осведомленности А.А. Дейнеки о реалиях моды, так и о стремлении уподобить изображение фрескам эпохи Возрождения.

Ирландии в 1918–1921 годах. В России френч появился в 1916 году, но за образец был взят солдатский покрой френча, застегивающийся сверху донизу с отложным воротником, в отличие от офицерского френча-пиджака с отворотами, требовавшими рубашки и галстука. Иными словами, речь идет о соединении френча-пиджака и гимнастерки-рубашки, известной в русской армии еще с XIX века. Но отличие френча от других видов обмундирования было, и заключалось оно в наличии накладных карманов на груди и боках. Френч официально не был введен в русской армии и во время войны не появлялся на улицах российских городов, поэтому его не связывали с иностранной военной формой. Как полагают некоторые авторы, френч с отворотами, требующими галстука и белой рубашки, вошел в обиход только после февральской революции 1917 года, когда в белую армию вошли гражданские лица, не знакомые с традициями кадрового офицерства[10].

Появилась даже мода на френчи, до такой степени распространившаяся, что его охотно носили гражданские лица, а М.А. Булгаков записал в 1923 году: «Партер засорен френчами» [2, с. 177]. Самый примечательный френч тех лет был у художника Г.Б. Якулова, сшитый из бархатной фиолетовой занавески[11].

Удобство *«сталинки»* было несомненно и в сочетании с фуражкой из той же ткани — вполне убедительно демонстрировало скромность и неприхотливость в быту. Высокое качество ткани, безупречный покрой, а главное — количество комплектов были не ведомы гражданам СССР. Престиж военной формы и ранее в России был очень высок. Все изменения вводились строго по рекомендациям императора, и всякий, надев на себя мундир, идентифицировал себя как личность с особыми моральными качествами. За формой скрывались комплексы, а дефекты фигуры превращались в туманные намеки о боевом прошлом. Военизированная, но без знаков отличия одежда выполняла те же функции. Синий или защитный цвет формы распространился и на «сталинку», но вождь носил серый вариант френча. Кроме того, воротник-стойка ему был неудобен, и И.В. Сталин даже в маршальском мундире предпочитал

(10) См.: *Ривош Я.Н.* Время и вещи. Иллюстрированное описание костюмов и аксессуаров в России конца XIX — начала XX в. М.: Искусство, 1990. С. 275.

(11) См.: *Мариенгоф А.Б.* Роман без вранья // Мой век, мои друзья и подруги. М: Московский рабочий, 1990. С. 287.

отложной воротник. До недавнего времени мало кто знал о проекте для вождя мундира генералиссимуса, звания, утвержденного 26 июня 1945 года. Мундир представлял собой сюртук со стоячим воротником, введенный в русской армии Александром I, с золотыми пуговицами, золотым шитьем и эполетами вместо погон. В александровском воротнике было невозможно повернуть голову и следовало поворачиваться всем телом. Были разработаны все детали, даже пальто, живо напоминающее николаевскую шинель-крылатку. И.В. Сталин отверг все варианты формы генералиссимуса и никогда ее не надевал[12].

В особом положении находилась художественная элита и члены их семейств, если власть была к ним благосклонна. Большей частью это были актрисы. Даже в фильмах, где героиня трудится на производстве или в поле, в последних кадрах она появляется в нарядных и модных платьях, разумеется, соответствующих ее новым ощущениям и статусу. Платье было наиболее распространенной формой одежды тех лет. Костюм или юбка с кофтой считались более официальным нарядом. Они же соответствовали возрасту и социальным функциям в тогдашнем обществе. В повседневной жизни представители творческой элиты имели возможность прибегать к услугам специальных ателье, которые создавались при творческих союзах. Литфонд при Союзе писателей уже в 1938 году открыл пошивочную мастерскую, в которой по ордерам шили одежду, а отдельным членам союза — совершенно бесплатно. Но ведущие актеры, особенно актрисы, служившие своеобразной витриной социалистического государства, обращались к частным портным и, как правило, шили одежду в России, а заграницей покупали только аксессуары. Имя художника, оформлявшего самый простенький информационный журнал для служебного пользования, сообщалось в выходных данных, но имена авторов моделей оставались неизвестными.

Самой закрытой мастерской в Москве было ателье полковника А.И. Легнера (принадлежало КГБ), который шил лично И.В. Сталину, «сталинки» в том числе. Дамам из семей высшего руководства шила Нина Матвеевна Гупало (1898–1970)[13], работавшая там же. Среди ее клиенток были жены Н.А. Булганина, А.И. Микояна и других членов Политбюро. В воспоминаниях Нами Микоян сообщается, что черный костюм и маленькая шляпка, в которых худощавая Ашхен Микоян появилась, сопровождая своего мужа в Америку, были сшиты Н.М. Гупало и произвели большое впечатление на публику и журналистов.

Художественная элита прибегала к услугам частных портных, каковых много оставалось в стране, потому что производство качественной готовой одежды так и не было налажено, и индустриализация никак не отразилась на легкой промышленности. Поначалу потому, что все силы страны, в том числе и художественные сокровища, были направлены на подъем и организацию тяжелого и среднего машиностроения. Власть была заинтересована лишь в производстве тканей, и темпы роста текстильного производства действительно нарастали; соответствие модным направлениям по цвету, орнаменту и пластическим свойствам ткани никого из власть предержащих не интересовали. Героями фильмов были инженеры, ткачихи, трактористы; А.А. Дейнека рисовал бесконечных укладчиц и ткачих. В стихах О.Э. Мандельштама (1891–1838) мы найдем описание эпохи, выраженное через одежду, которую носил поэт в разные годы своей жизни: «Бывало, я, как помоложе выйду / В проклеенном резиновом пальто / В широкую разлапицу бульваров…», или: «Пора вам знать: я тоже современник — / Я человек эпохи Москвошвея, / Смотрите, как на мне топорщится пиджак, / Как я ступать и говорить умею! / Попробуйте меня от века оторвать…» [8, с. 157–158].

В 1935, четыре года спустя, поэт писал: «Люблю шинель красноармейской складки, / Длину до пят, рукав простой и гладкий / И волжской туче родственный покрой, / Чтоб на спине и на груди лопатясь, / Она лежала, на запас не тратясь, / И скатывалась летнею порой. // Проклятый шов, нелепая затея, / Нас разлучили. / Теперь пойми, / Я должен жить, дыша и большевея, / И, перед смертью хорошея, / Еще побыть

(12) И.В. Сталин был похоронен в маршальском мундире. Эскизы и сшитые варианты хранятся в Центральном музее Великой Отечественной войны на Поклонной горе в Москве.

(13) Сведения о своей свекрови любезно сообщила Р.Н. Аджубей. Сведений о А.И. Легнере в открытых источниках найти не удалось. Но шитье военной одежды в России было традиционно на очень высоком уровне еще со второй половины XIX века. Почти все будущие противники заказывали военную форму в Петербурге. Судя по фото, вариантов кроя «сталинки» было несколько. И.В. Сталин носил ее и с воротником стойкой, подобно кителю, и с отложным воротником и поясом. Правда, следует обратить внимание, что фото вождей ретушировались. Какие-то детали и даже ненужные люди убирались, а фон или детали дорисовывались.

и поиграть с людьми!» [8, с. 181]. Прежнее единство страны оказалось разрушено и замещено иной стилистикой, далекой от совершенства и потому пугающей.

В 1943 году в СССР было введено раздельное обучение для школьников и введена форма для мальчиков старших классов, представлявшая собой гимназический мундир с воротником стойкой и металлическими пуговицами, как это было принято в царской России. Учащиеся ремесленных училищ носили гимнастерку из синей саржи или диагонали. Если родители школьников были обязаны заказывать форму за свой счет, то учащимся училищ ее выдавали за казенный. После смерти И.В. Сталина, 1 июля 1954 года раздельное обучение было отменено, хотя некоторые элементы пассеизма в одежде просматривались довольно долго. Черные фартучки из шерсти для девочек шились по фасону, предлагавшемуся журналом «Нива» еще в 1890-х годах, а белые, для торжественных случаев, шились с пелериной, отороченной кружевом или оборками, существовали до 1970-х годов и отсылали к образам гимназисток. Форменные платья девочек со стойкой застегивались сзади, что тоже указывает на далекое прошлое — блузки и платья начали застегивать спереди только в начале XX века.

Детская одежда для дошкольников ориентировалась по многим деталям на вторую половину предшествовавшего столетия. Шляпки-капоры из соломки с клетчатыми бантами, пальто с пелеринками предлагались немногими фабриками готовой одежды. Для школьников пальто и костюмы изготавливались по тем же фасонам, что и для взрослых. Об этом свидетельствуют публикации «Москвошвея» тридцатых годов.

Спрос на частных портных был велик среди всех слоев городского населения. Для государственных нужд привлекали портных старой школы, создавая им особые условия жизни. В «Литературных воспоминаниях» Н.К. Чуковского рассказывается об Иосифе Наумовиче Слонимском, портном, который покровительствовал художникам. В его распоряжении находился целый особняк, где размещалась и его мастерская[14].

[14] См.: *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989. С. 103.

Установить полное имя и точный адрес многих упомянутых мастеров (сапожников, шляпников, портных или парикмахеров) довольно сложно, потому что мемуаристы пользовались их услугами, но редко дружили домами, предпочитая сохранять их только для личного пользования. Профессиональные мастера стоили очень дорого и позволить себе их услуги могли немногие. Во всех странах и в наши дни шитье по заказу — очень дорогое удовольствие. В СССР было много мастериц, бравших недорого за свою работу. Это были так называемые лишенцы — женщины из классово-чуждых слоев населения. Поскольку барышни начинали учиться рукоделию очень рано, вне зависимости от формы обучения (пансионы, гимназии, институты благородных девиц или домашнее обучение), они прекрасно шили, вышивали, умели делать шляпки. Все это пригодилось, когда оказалось, что дворянки не имеют права учиться во многих учебных заведениях, получать дрова и продукты в системе государственного распределения ресурсов. Свои умения и вкус они принесли в частное предпринимательство. Сделанные ими шляпки или батистовые блузки, сшитые из уцелевших нижних юбок прежних нарядов, отличались изяществом и пользовались успехом[15].

Особое влияние на моду художественной элиты оказали портные и товары, производимые на присоединенных территориях — во Львове, Риге, Таллине. Отсюда вошли в моду бесконечные горжетки, маленькие часики, длинные вуали на шляпах и широкие накладные плечи в женских нарядах. Впервые они появились в мужской одежде еще в 1920-х годах. Актриса Н.А. Луначарская-Розенель (1900–1962) рассказывала: «Приходя на такой вечер, я постоянно находила среди присутствующих хорошо знакомый силуэт, его элегантную с высокими плечами фигуру (говорили, что москвичи, следящие за модой, заказывали портным плечи a la Южин…»[16].

[15] Об этом рассказывает вдова генерала А.Д. Свиньина (1831–1913) Евгения Александровна в письмах к внучке в Париж, описывая события и жизнь в России в 1922–1938 годах. Актриса и звезда немого кино А.Н. Судакевич (1906–2002) стала художником по костюму и долго затем работала в этом качестве в московском цирке. Ее отличало редкое чувство времени, и ее собственный облик был ориентирован на современность, а не на моду тех лет, когда она была общепризнанной красавицей, что было свойственно многим московским дамам. А.Н. Судакевич публиковала статьи о костюме в периодических изданиях.

[16] См.: *Луначарская-Розенель Н.А.* Память сердца. М.: Искусство, 1965. С. 76. Речь идет об актере А.И. Сумбатове-Южине (1857–1927), работавшем в Малом театре в Москве.

Описывая наряд Любови Орловой (одной из икон стиля, как говорят теперь), Ю.П. Анненков продолжал: «В течение длинной серии политических процессов в СССР среди обвиняемых можно было видеть людей самых разных категорий, за исключением актеров. Бывшие „заслуженные солисты театров Его Величества Государя Императора Всея Руси“ с чудесной гибкостью преобразились в убежденных марксистов, получают ордена Ленина, Сталинские премии и выступали в прессе с требованиями смертной казни для предателей социализма и для гнусных крыс империализма» [1, с. 116].

Мемуарист, возможно, знал об убийстве С.М. Кирова 1 декабря 1934 года, но не мог вообразить, что представляли собой годы жесточайших репрессий и условия жизни в многочисленных лагерях. В работе М.Б. Романовской есть глава «Ежовские костюмчики», в которой автор говорит: «Ни в одной книге по истории костюма вы не найдете его описания. Только в свидетельствах очевидцев. Крой был простой. Дизайнер неизвестен. В мемуарах людей, прошедших лагерные испытания, мы читаем строки о том, как многими способами, в том числе и посредством костюма, шло уничтожение человеческого в человеке, а вместе с ним и гендерной идентичности, превращая людей в бесполые существа — „зэка“. И как они всеми силами старались противостоять этому беспределу. Особенно тяжелым был лагерный быт для женщин. Они штопали чулки вынутыми из тюремной баланды рыбными костями вместо иголок; правдами и неправдами, чтобы сохранить подтянутый вид, старались при обысках в камерах и лагерных бараках спрятать и сохранить бюстгальтеры, которые отбирались» [11, с. 200–201].

В годы войны о моде не говорили, а только вспоминали любимые вещи и ждали окончания войны, для которого сохраняли хотя бы «скромненький синий платочек»[17]. Главной задачей фабрик было производство обмундирования для всех родов войск. Население снабжалось по карточкам, в том числе одеждой, обувью и тканями. Родился особый стиль, связанный со строжайшей экономией. Вместо шляпок горожанки носили подобие тюрбанов, сделанных из платочков или шарфов. Понадобились большие сумки, которые шили сами из кусочков ткани. Главной проблемой была обувь. Вся кожа уходила на нужды армии, причем юфть (жирная непромокаемая кожа) или хром предназначались только для офицерского состава. Для солдат понадобилась кирза. Первые разработки такого заменителя кожи начинались еще в XIX веке, и уже в 1906 году русский ученый М.М. Поморцев (1851–1916) получил международную награду на выставке в Милане за водо-, газонепроницаемую ткань, пригодную для самых разных нужд. Это был хлопок, пропитанный особой эмульсией. Но первые образцы обуви не выдержали ни жары («таяли»), ни холода (трескались).

Опыты по получению синтетического каучука позволили решить эту задачу, и к созданию «кирзачей» были причастны многие ученые: С.В. Лебедев (1874–1934), получивший еще в 1914 году премию РАН за свою магистерскую работу; Б.В. Бызов (1880–1934). Работу завершил И.В. Плотников (1902–1995), которому было предложено возглавить производство нужного армии материала. В самом начале войны задача была решена[18]. Плакат художника Л.Ф. Голованова (1904–1980) «Дойдем до Берлина» (1944) изображает бойца со «скаткой» на плечах, натягивающего сапог. Работавший как иллюстратор, художник во время войны занимался плакатом. Одна из первых его работ «Все для фронта! Все для победы» (1942) — лозунг, озвученный И.В. Сталиным в его выступлении на радио в июле 1941 года.

Сапоги были легкими, много легче яловой кожи и, хотя имели недостатки, но, бесспорно, с их помощью была выиграна война. В Европе и Америке к созданию практичной и недорогой одежды были привлечены художники-модельеры. В Англии, первой вступившей в войну в 1939 году, ограничивалось не только количество ткани на юбку, но даже число пуговиц, которые можно было получить. Королевский портной, сэр Норман Хартнелл (Hartnell, 1901–1979), начиная с 1942 года проектировал готовую одежду, продажа которой в Америке позволяла Великобритании оплачивать поставки вооружения[19].

[17] Вальс «Синий платочек» был написан в 1940 году композитором Ежи Петербургским (1895–1979) на слова поэта Якова Галицкого (1891–1963). Во время войны стихотворение дополнялось новыми строчками, соответствующими военному времени.

[18] Поисками водонепроницаемых материалов занимались не одно столетие. Шерстяные ткани пропитывали различными маслянистыми веществами, например, олифой. Плащи из такого материала были невероятно тяжелыми, и для обуви он не годился. Натуральный каучук был слишком дорог. Название «кирза» происходит от англ. kersey — сорт шерсти, получаемый от овец той же породы. Слово зафиксировано в словарях уже в 1909 году.

[19] Уже после войны Н. Хартнелл создал свадебное и коронационное платье Елизаветы.

Проблема с пуговицами решалась просто и одинаково для всех европейцев, втянутых в войну — деревяшки или разнокалиберные пуговички обтягивались тканью и служили надежным способом удерживать одежду на теле. Самой большой трудностью тех лет была обувь. Изготовление одежды, аксессуаров и всех базовых элементов связано со степенью индустриализации промышленности. «Дефицит качественной легкой стали, используемой сапожниками для изготовления геленка, в фашисткой Италии, страдавшей от международных экономических санкций, вынудил Феррагамо опробовать другие способы поддержки свода стопы. Не найдя подходящего заменителя, он просто заполнил пространство между носочной частью и пяткой слоями пробкового дерева» [9, с. 99–100][(20)] — так появилась танкетка, созвучие названия которой с названием малого быстроходного танка (Tankette) отнюдь не случайно для того времени.

Деревянная подошва с верхней частью из ткани или лоскутов уцелевшей кожи, веревочных переплетений или парусины на все военное время стала единственным возможным приобретением. Эту обувь было возможно носить летом, но суровые российские зимы заставляли носить валенки. В 1947 году англичанин Норман Хартнелл, француз Кристиан Диор и итальянец Сальваторе Феррагамо были первыми неамериканцами, которые были удостоены премии Нимана Маркуса (Neiman Marcus Award). С этого года начинается сотрудничество знаменитых обувщика и портного — благодаря премии, которая присуждается с 1938 года за достижения в области моды[(21)]. В СССР широкие народные массы узнали об этом только в связи с распадом страны. Не знали даже о международных успехах советских художников, которые были

(20) Был посвящен в рыцари в 1977 году.
Геленок — металлическая деталь в виде пластинки размером 10 × 1,5 см, расположенная между основной стелькой и подошвой. Придает обуви жесткость и упругость в области свода стопы.

(21) Сальваторе Феррагамо (1898–1960) — итальянский дизайнер обуви. Начинал свою карьеру в Голливуде, куда попал в юном возрасте, в мастерской своих братьев. Для очень высокой Греты Гарбо придумал туфли на плоской подошве; для очень маленькой Кармен Миранды — платформу; для Мэрилин Монро — каблук стилет, который мы называем шпилькой; для Одри Хепбёрн — балетки. С. Феррагамо изучал ортопедию в Калифорнийском университете, что позволяло ему делать идеальную обувь.
Сведения приводятся по: *Подтелкова Н.* Маэстро Сальваторе Феррагамо. М.: Shoe Icons publishing, 2004. С. 23.

в период между годом великого перелома и смертью вождя. В 1929 году на Международной пушной выставке в Лейпциге Н.С. Макарова (1898–1969) представила костюм для занятий зимним спортом по мотивам народной одежды северных народов с элементами русского традиционного костюма. Например, пальто с отделкой пушистым рыжим мехом лисицы застегивалось на деревянные пуговицы-палочки, восходящие к традиционным серебряным или коралловым костыльками древнерусских кафтанов, а полоски орнаментов вдоль меховой оторочки были выполнены по ненецким мотивам.

В 1934 году был основан Московский Дом моделей, первым директором которого была назначена Н.С. Макарова [12, с. 76–80][(22)]. Она «направила творческий коллектив художников на создание строгих и функциональных моделей спортивного типа, легко выполнимых на фабричном конвейере» [12, с. 80]. В конвейер превратилась и работа художников. Модельеры могли работать только в общей мастерской, их имена не обозначались ни на рисунках, ни на вещах. Мода тех лет — мода города. Деревенской моды, в сущности, не было, и сельские героини тогдашних кинолент легко перевоплощались в фабричных работниц, одеваясь в белые платья и береты, легко вписываясь в праздничное оживление демонстраций и парковых гуляний. Повседневный быт того времени исключал всякую индивидуальность, а истинная мода требует уникальности не только конкретного костюма, но и особости человека, который решился его надеть.

Начавшаяся война потребовала еще большей экономии во всех сферах повседневной жизни. Англия ввела у себя карточную систему раньше других. Там же именитые портные разрабатывали одежду при скудости выделяемых средств. Родился стиль utility, при котором можно было обходиться четырьмя метрами ткани в год, установленной длиной юбки (60 см) и ее кроем (четырехклинка — так не пропадало ни сантиметра материи). Пример подданным подала королевская семья, отказавшаяся от каких-либо новинок. Король Георг V не сшил себе ни одного костюма, следуя собственному указу от 1 июня 1941 года.

(22) В приведенной в книге Т.К. Стриженовой биографии Н.С. Макаровой, по цензурным соображениям, не сообщается о том, что Н.С. Макарова была племянницей Надежды Ламановой. Н.С. Макарова вплоть до своей смерти не разрешала упоминать ее имя в своем доме.

В СССР с первых дней войны переселялись огромные массы людей с детьми и стариками, прибывавшие на место эвакуации в летних вещах, почти без багажа. Лозунг «Все для фронта! Все для победы!» выполнялся неукоснительно. Девушки, женщины, подростки заменили мужчин на самых тяжелых работах, и рабочие брезентовые робы стали их основной одеждой. Картина А.И. Лактионова (1910–1972) «Письмо с фронта» (1947, ГТГ) дает представление о том, как одевались в провинциальных городах во время войны. Художник писал эту работу в подмосковном Загорске (Сергиев Посад), изобразил своих детей (мальчик, читающий письмо, и девочка с косами у двери), сестру своей матери (женщина с конвертом, стоящая спиной к зрителям), соседку (девушка с красной повязкой ПВО). Вот она одета в модную до войны кофточку — баядерку, с вырезом и на пуговицах спереди, надетую поверх белого летнего платья с мелкими узорами. Усилиями Коко Шанель (1883–1971) вязаная одежда перестала быть домашней или спортивной уже в середине 1920-х. Эта мода широко распространилась по всей Европе и проникла в СССР. Поскольку такие вещи можно было делать самостоятельно, а не покупать, то многие могли сделать себе обновку. Различия заключались лишь в качестве ниток (вигонь или гарус). По времени распространения такой кофточки можно предположить, что название связано с весьма популярной опереттой И. Кальмана «Баядера» (впервые показана в Вене в 1921 году, в СССР поставлена двумя годами позже под названием «Баядерка») [5, с. 34–35].

Облик жителей блокадного Ленинграда запечатлел художник, иллюстратор и график А.Ф. Пахомов (1900–1973) в литографической серии «Блокадный Ленинград». Некоторые из них широко известны: «За водой», «На Марсовом поле в затишье», «На углу Мойки и Невского» — все 1942–1944 годов (художник провел всю блокаду в осажденном городе). Девушка-зенитчица в солдатской мужской форме с медалью на груди развешивает только что выстиранное белье, а за спиной ее высится направленная в небо зенитка[23] («На Марсовом поле в затишье»). Девичья рубашка, напоминание о мирной жизни, ожидание победы, соседствует с форменной мужской нижней рубашкой, которую выдавали девушкам и женщинам, служившим в армии.

Ю.И. Пименов отразил перемены, произошедшие в повседневной жизни страны. Радостный и звонкий облик города в картине «Новая Москва» (1937, ГТГ, 140 × 170 см) создан не только пейзажем, но и композицией, благодаря которой мы, словно пассажиры, видим город, открывающийся перед женщиной-водителем, в легком светлом платье, коротко остриженной — лица ее мы не видим, но ощущаем радость в позе и наряде, сияющем облике улицы (изображен Охотный ряд). Этот же композиционный прием художник использовал в картине «Фронтовая дорога» (1944). Только женщина-водитель, также видимая только со спины, в зимней полевой форме, точно такой же, как и на мужчине, сидящем рядом (светло-желтый тулуп, перетянутый ремнями портупеи). Правду о войне мы узнавали постепенно. Отдать последнюю картофелину в осажденном городе для того, чтобы была накрахмалена фрачная рубашка дирижера, или падать в голодный обморок среди стеллажей, наполненных зерном из разных уголков земного шара (коллекция Н.И. Вавилова, 1887–1943), выступать перед бойцами на передовой в концертных костюмах и вечерних платьях — это тот же подвиг, потому что одежда в данном случае служила признаком сохраненного в нечеловеческих условиях личного достоинства и веры в победу.

Перед войной границы для модных новостей были вполне проницаемыми. В 1939 году издательство «Гизлегпром» выпустило в свет карманный альбом моделей костюмов и пальто, на обложке которого была изображена элегантная дама в шляпке, перчатках на фоне Кремля. В этом выпуске был и отдел заграничных моделей, вытянутый силуэт которых, равно как и шляпки, вторили тому, что предлагалось в другом карманном альбоме (упрощенное переиздание красочного альбома «„Моды“ № 1 — ЛЕТО») за 1937 год. Все аксессуары: меховые горжетки из светлого и темного меха, сумочки, шляпки и туфли на каблучках, перчатки — не отличались от того, что предлагалось европейскими производителями одежды. А разнообразие моделей (вечерние платья, пляжные пижамы, комбинезончики для грудничков, мужские костюмы и пальто) впечатляет. К каждой модели указан расход ткани от 4,5 м до 2,8 м. Это означает, что приближения войны и строжайшей экономии еще ничто не предвещает. Там же размещена реклама крема и пудры «Белая ночь». С середины 1930-х годов прекратились гонения в печати

(23) Само название этого орудия, появившегося в конце XIX века, говорит о том, что оно предназначено для противовоздушной обороны. В городах во время войны в зенитных расчетах были в основном женщины.

на тех, кто пользуется косметикой и духами. Государственный мыльно-парфюмерный завод № 5 «Новая заря» на базе бывшей фабрики Г.А. Брокара наращивал мощности и выпускал все больше популярных товаров (душистое мыло, одеколоны, пудру). В 1930–1932 годах фабрикой руководила П.С. Жемчужная (жена В.М. Молотова), в 1948 году арестованная и до смерти вождя остававшаяся в лагере.

Механизм формирования вкуса у широкой публики был тот же, что и в европейских странах — кинематограф. Американский дизайнер Жильбер Эдриен (Adrian, 1903–1959), создававший костюмы для многих голливудских звезд, в 1932 году для Джоан Кроуфорд в фильме «Летти Линтон» придумал платье, сильно расширяющее плечи при помощи воздушных воланов из органди. Платье было повторено в 500 000 копий и принесло студии огромные деньги. В СССР в тоже самое время говорили портным: «Сделайте, как у Окуневской в „Горячих денечках“» (1935) — именно там можно увидеть полосатую «соколку», как на картине А.Н. Самохвалова, и платье «татьянка»[24].

Почти сразу фильм А.Г. Зархи и И.Е. Хейфица демонстрировался в Америке, но не оказал влияния на западную моду. Из созданий Ж. Эдриена в СССР распространилась шляпка-таблетка, предложенная модельером Грете Гарбо. В СССР ее чаще называли «шляпка-тамбурин», избегая повода быть обвиненными в низкопоклонстве перед Западом.

Если воплощением и облика, и образа 1930-х, безусловно, является картина А.А. Дейнеки «Женское собрание» — с вытянутыми кроем и прическами худощавыми стройными женщинами, — то 1940-е и 1950-е легче почувствовать в фотографии. Угловатые линии силуэта, обуженные и укороченные пальто и юбки не получили отражения в живописи тех лет. Портреты актрис служили своеобразными журналами

(24) Покрой этого платья восходит к пушкинской эпохе, но в XXI веке его представляют совсем другим — с пышной юбкой, которая возродилась лишь 12 февраля 1947 года, после открытия Дома Кристиана Диора, предложившего после долгих лет войны новый женственный стиль, с тонкой талией, покатыми плечами и пышными юбками. Журналистка из американского Harper's Bazaar Кермел Сноу назвала его New Look. В СССР этот крой пришел лишь в 1950-е годы, уже после смерти И.В. Сталина. В такие юбки облачились девушки-стиляги, для которых не нашлось специального термина, в отличие от молодых людей того же времени. На подобные платья требовалось очень много ткани, поэтому парижанки с возмущением накидывались на манекенщиц (уже с 1930-х журналы оформлялись фотографиями, в том числе и пленэрными), поскольку не имели средств на покупку ткани.

Илл. 5. Татьяна Окуневская и Янина Жеймо в фильме «Горячие денечки», 1935. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц

мод, были объектами коллекционирования и продавались огромными тиражами в киосках «Союзпечати». Для актрис, отмеченных высокими наградами, существовала привилегия делать заказы по пошиву белья и обуви на фабриках, но по индивидуальному заказу, покупать или заказывать одежду в спецателье. После окончания войны появилось очень много иностранных модных журналов и каталогов больших универсальных магазинов, которые привозили возвращавшиеся из Германии, Австрии, Венгрии или Чехии офицеры, служившие там в комендатурах. Некоторые попадали в страну вместе с вещами, поступавшими из США по ленд-лизу[25].

В 1949 году вновь началось идеологическое давление на инакомыслие, внешним выражением которого была одежда. Термин «стиляга» впервые использовал в журнале «Крокодил» Д. Беляев [6], но как массовое движение стиляжничество проявилось только после смерти И.В. Сталина и к 1956 году (Фестиваль молодежи и студентов в Москве) сошло на нет. Началась эпоха оттепели и экспорт качественных модных товаров из стран социалистического лагеря.

(25) Закон о ленд-лизе был принят Конгрессом США в 1941 году, но носильные вещи и обувь ввозились как добровольные пожертвования американских граждан. За поставки продовольствия, топлива и вооружения сначала с СССР, а теперь и с России, взималась плата.

Список литературы:

1 *Анненков Ю.П.* Одевая кинозвезд. М.: МИК, 2004. 351 с.
2 *Булгаков М.А.* Похождения Чичикова. М.: Современник, 1990. 591 с.
3 *Ильф И.А.* Записные книжки. М.: Советский писатель, 1939. 145 с.
4 *Карсавин Л.П.* Философия истории. Берлин: Обелиск, 1923. 358 с.
5 *Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX в. М.: Большая рос. энцикл., 1995. 381 с.
6 *Кирсанова Р.М.* Стиляги. Западная мода в СССР 1940–1950-х гг. // Родина. 1998. № 8. С. 72–75.
7 *Лебина Н.Б.* Энциклопедия банальностей: советская повседневность: контуры, символы, знаки. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 442 с.
8 *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1973. 336 с.
9 *Мустафаев Н., Подтелкова Н.* Обувь XX века: история моды и дизайна. М.: Shoe Icons publishing, 2009. 279 с.
10 *Олеша Ю.К.* Избранное. М.: Художественная литература, 1974. 576 с.
11 *Романовская М.Б.* История костюма и гендерные сюжеты моды. СПб.: Алетейя, 2010. 442 с.
12 *Стриженова Т.К.* Из истории советского костюма. М.: Советский художник, 1972. 110 с.

References:

1 Annenkov YU.P. *Odevaya kinozvezd* [Dressing Movie Stars]. Moscow, MIK Publ., 2004. 351 p. (In Russ.)
2 Bulgakov M.A. *Pohozhdeniya CHichikova* [Chichikov's Adventures]. Moscow, Sovremennik Publ., 1990. 591 p. (In Russ.)
3 Il'f I.A. *Zapisnye knizhki* [Memo Books]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1939. 145 p. (In Russ.)
4 Karsavin L.P. *Filosofiya istorii* [Philosophy of History]. Berlin, Obelisk Publ., 1923. 358, [7] p. (In Russ.)
5 Kirsanova R.M. *Kostyum v russkoj hudozhestvennoj kul'ture XVIII — pervoj poloviny XX v.* [Costume in the Russian Artistic Culture of the 18th — first half of the 20th cent.]. Moscow, Bol'shya ros. encikl. Publ., 1995. 381, [2] p. (In Russ.)
6 Kirsanova R.M. Stilyagi. Zapadnaya moda v SSSR 1940–1950-h gg. [Stilyagi. Western Fashion in the USSR in the 1940–1950s]. *Rodina*, 1998, no. 8, pp. 72–75. (In Russ.)
7 Lebina N.B. *Enciklopediya banal'nostej: sovetskaya povsednevnost': kontury, simvoly, znaki* [The Encyclopedia of Banalities: Soviet Everyday Life: Contours, Symbols, Signs]. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2006. 442 p. (In Russ.)
8 Mandel'shtam O.E. *Stihotvoreniya* [Poems]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1973. 336 p. (In Russ.)
9 Mustafaev N., Podtelkova N. *Obuv' XX veka: Istoriya mody i dizajna* [Shoes of the 20th Century: The History of Fashion and Design]. Moscow, Shoe Icons publishing, 2009. 279 p. (In Russ.)
10 Olesha YU.K. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1974. 576 p. (In Russ.)
11 Romanovskaya M.B. *Istoriya kostyuma i gendernye syuzhety mody* [History of Costume and Gender Themes of Fashion]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2010. 442 p. (In Russ.)
12 Strizhenova T.K. *Iz istorii sovetskogo kostyuma* [From the History of Soviet Costume]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1972. 110 p. (In Russ.)

УДК 792
ББК 71

Дмитриевский Виталий Николаевич
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1225-1416
ekatdmitr@gmail.com

Крутоус Виктор Петрович
Доктор философских наук, профессор, кафедра эстетики, философский
факультет, МГУ, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousviktor85@gmail.com

Ключевые слова: постсоветское общество, театр, ТЮЗ (театр юного зрителя), город, аудитория, субкультура, общедоступность, фестиваль, премьера, дефицит информации, осведомленный театрал.

Дмитриевский Виталий Николаевич, Крутоус Виктор Петрович

Постсоветский театр на рубеже 1990–2000-х годов: эпоха дифференцированности

Авторы данной статьи рассматривают типичные перемены в сфере отечественного театрального искусства переходного времени — разрушение относительно единой аудитории, а точнее, мифа о ее внутренней однородности, появление в больших городах зрителей, не обладающих стабильной традицией «похода в театр», но стремящихся приобщиться к сценическому искусству как сфере социального престижа, нарастание дифференцированности вкусов, предпочтений, запросов аудитории. Многие тенденции, обострившиеся в эпоху перестройки и иногда ассоциирующиеся именно с этим временем, на самом деле берут свое начало в более раннем периоде — последних советских десятилетиях, когда исподволь размывались многие нормы официальной советской культуры, жестко регулировавшей жизнь искусства и в том числе театра. Авторы отмечают, что экономический кризис постсоветского театра сопровождался расцветом сценического искусства, ярким экспериментаторством, подъемом фестивального движения. Постсоветский театр оказался и в новом для себя контексте досуговых зон города, вечерних и ночных развлечений, палитра которых значительно расширилась после крушения советской идеологии, цензуры, представлений о нормативах культурной жизни и досуга.

Dmitrievsky Vitaliy N.
Doctor of Art History, Professor, Chief Researcher,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0003-1225–1416
ekatdmitr@gmail.com

Krutous Viktor P.
Doctor of Philosophy, Professor, Department of Aesthetics,
Faculty of Philosophy, Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousviktor85@gmail.com

Keywords: post-Soviet society, theater, Youth Theater (theater for young spectators), city, audience, subculture, general availability, festival, premiere, lack of information, knowledgeable theatergoer.

Dmitrievsky Vitaliy N., Krutous Viktor P.

Post-Soviet Theater at the Turn of the 1990s—2000s: Era of Differentiation

The authors of this article consider the typical changes in the sphere of the domestic theatrical art of the transition period — the destruction of a relatively single audience, or rather, the myth of its internal homogeneity, the appearance in large cities of spectators who do not have a stable tradition of “going to the theater”, but strive to join the performing arts as a sphere of social prestige, an increase in the differentiation of tastes, preferences, and demands of the audience. Many tendencies that became aggravated in the era of perestroika and are sometimes associated with this particular time originate in an earlier period — the last Soviet decades, when many norms of official Soviet culture, which strictly regulated the life of art, including theater, were gradually eroded. The authors note that the economic crisis of the post-Soviet theater was accompanied by the flourishing of the performing arts, vivid experimentation, and the rise of the festival movement. The post-Soviet theater also found itself in a new context of the city leisure zones, evening and night entertainment, the palette of which expanded significantly after the collapse of Soviet ideology, censorship, and ideas about the norms of cultural life and leisure.

Театр, исторически являясь непосредственным преемником и носителем зрелищно-игровых и обрядовых форм искусства, традиционно удовлетворял потребность горожан в духовной и эмоциональной жизни. Как писал Н.А. Хренов, именно театр «…поддерживает чувство общности, способствует регуляции индивидуального поведения, предохраняет от обособленности и изолированности отдельные слои и группы общества в рамках культуры города и т.д.» [12, с. 208].

Различные зоны города на рубеже XX—XXI веков образуют разные ступени иерархии «плотности культуры» и тем более «плотности присутствия» искусства. Исторически город в своих территориальных границах устанавливал определенную ценностную иерархию архитектурных ансамблей, уличных и площадных зрелищ, разного рода публичных ритуалов. В крупных городах театры, художественные музеи, концертные залы, цирки, балаганы, ярмарочные зрелища утверждали свои жесткие приоритеты и тем самым энергично способствовали вытеснению индустриальных предприятий на периферию города в так называемые «промзоны». Этот процесс был характерен и для Москвы, и для ряда других промышленных центров. Однако студийное движение 1970–1980-х существенно скорректировало традицию расположения театров в городе. Студии могли появляться в самых разных, далеких от центра районах, в непредназначенных для театра зданиях, вдалеке от «очагов искусства», что иногда не мешало их успеху, как в случае знаменитого московского «Театра-студии на Юго-Западе».

Пространство, занимаемое в городе художественными учреждениями, обычно соседствует с административными зданиями, что в значительной мере психологически определяет в сознании горожан их авторитетность и притягательность. По мнению Л.Б. Когана, «„центральность поведения“, стремление в „эпицентры“ общения в городской культуре, требует не просто непосредственных, но именно личностных контактов, в которых человек раскрывается во всем своем духовном богатстве… Богатство и разнообразие таких социальных контактов стимулирует кристаллизацию центральных образов культуры» [6, с. 11–12]. Социокультурные механизмы развития театра и публики логично рассматривать в контексте общих тенденций культуры и искусства, в частности развития субкультурности [9, с. 28], формирования новых культурных парадигм

в постсоветский период [3], коммуникативных функций культуры [1], [13] регулирующих функций, экономических и социальных тенденций эпохи [7], [4], [11].

Жизнь крупных городов в отечественном культурном пространстве на рубеже столетий отмечена мощными социальными трансформациями. Кроме того, городское население резко увеличивается за счет отечественных и зарубежных мигрантов. Их культурный багаж весьма неоднороден. В художественных предпочтениях мигранта важнейшую роль играют предшествующий жизненный опыт, национальные традиции, обычаи, на которые он опирается в условиях часто непрочного нового местопребывания. С точки зрения театральной культуры, всех мигрантов, составивших значительную долю населения больших городов в означенный период, можно разделить на две группы — тех, кто привнес с собой индивидуальные традиции восприятия театрального искусства, сформированные в более ранний период, в других географических пунктах, и тех, кто не имел возможности или желания посещать театры до своего попадания в большой город. Эти две группы, в свою очередь, подразделяются на тех, кто постарался жить на новом месте в соответствии с прежними культурными приоритетами, и тех, кто начал в той или иной степени изменять свои индивидуальные повседневные практики поведения в культурном пространстве. Эпоха перемен в общественной жизни, в экономических структурах, в динамике населения больших городов не могла не привести к трансформациям в сфере театра и театральной аудитории. Бурные перемены охватывали и население страны, и сами культурные институции, в том числе театр.

В данной статье мы рассматриваем не столько аудиторию, сколько сам постсоветский театр как часть городской культуры, в которой отмирают прежние и формируются новые общественные тенденции, новые формы повседневности, в том числе и досуга, новые принципы бытия искусства. К проблеме зрительской аудитории обращаемся постольку, поскольку театр, как и любая зрелищная форма, в значительно большей степени зависит от зрителя, от воспринимающей публики, нежели другие искусства, восприятие которых может быть отделено во времени от периода представления/предложения произведения потенциальным реципиентам.

В последние советские десятилетия искусство театра, как многим казалось, в идеале предполагало восприятие и понимание спектаклей достаточно широкой публикой — оно готово было служить «всем» (во всяком случае, такова была позднесоветская мифологема, отражающая реальность лишь отчасти). В 1990–2000-е годы, в условиях переходной культурной ситуации, эта мифологема окончательно обнаружила свою несостоятельность. Стало общепринято и даже модно замечать и акцентировать различия. Кстати, и в советские годы существовали зрители, отдававшие себе отчет, что принадлежат к числу постоянных зрителей определенных театров и/или являются поклонниками определенных видов театрального искусства — например, любители оперетты, любители балета, любители психологического реализма на сцене, любители студийных театров. В сущности, в советские годы, несмотря на попытки унификации (все-таки не затрагивавшие множества сторон городской повседневности), уже были сформированы театральные субкультуры, подразумевавшие и свой устойчивый круг зрителей, поклонников, знатоков, театральных критиков, поддерживающих тот или иной театр, жанр или вид театрального искусства, конкретных актеров и режиссеров. Это прежде всего касалось видов музыкального театра, актеров МХАТа, позже — театров-студий, во многом — ярких, общественно-значимых режиссеров, таких как Юрий Любимов и Анатолий Эфрос.

Традиционные структуры культуры и социальной жизни в перестроечный период были расшатаны, многие ценности, казавшиеся незыблемыми, оказались скомпрометированы, а новые в массовом сознании еще четко не оформились. На этом фоне отмирали традиционные для советского периода формы жизни культурных организмов и стихийно складывались новые. Но отмирали медленно, и поэтому нельзя сказать, что театр со всей его инфраструктурой стал радикально другим — постсоветским. Это относится, да и то лишь в определенной степени, к ряду театральных явлений 2010-х годов. *А театр 1990–2000-х можно охарактеризовать как советский в постсоветском состоянии* — с низким и не поспевающим за инфляцией финансированием или фактически нерегулярным финансированием (когда зарплаты штатным работникам театра могли не выплачивать по несколько месяцев, как, впрочем, и в других сферах культуры), с разрушенной системой распространения билетов, но зато с пиршественным разнообразием художественных экспериментов, со множеством фестивалей, с культом громких и иногда скандальных премьер в ситуации внезапно отменившейся цензуры. Могли образовываться интересные новые организмы — но не всегда оказывались в состоянии выжить экономически и организационно в ситуации общественно-экономического хаоса и вступления в свободный рынок. Однако эти организмы успевали войти в историю отечественного театра, среди таковых — Творческие Мастерские в Москве.

Возникали и пропадали антрепризы, на которые поначалу уповали как на ту новую форму, которая заменит стационарные государственные театры с их искусственно переполненными труппами. В любом театральном организме стал возможен громкий провал и громкий успех. Многие спектакли вообще не имели своего дома, будучи поставлены «на голом энтузиазме», без всякого финансирования, творческим коллективом, не принадлежащим какому-то одному театру, а сложившимся спонтанно из представителей разных театров или творческих одиночек. Такие постановки шли в разных помещениях, как театральных, так и нетеатральных, и либо бесславно исчезали после нескольких показов, либо превращались в легенду, оказывались значимым явлением в театральной жизни (одним из таких спектаклей, к примеру, был в конце 80-х «Чинзано. День рождения Смирновой», поставленный Романом Виктюком по двум одноактным пьесам Людмилы Петрушевской.) Театральный процесс стал во многом стихийным, не подконтрольным финансирующим структурам, процедурам планирования, государству в целом.

Для того чтобы осознать, насколько новой явилась эта ситуация, следует сделать экскурс в историю театральной культуры в послереволюционные десятилетия.

В первые послеоктябрьские годы, когда процесс приобщения масс к искусству, к самым разным его видам и жанрам протекал с высочайшей степенью интенсивности, было принято подразделять искусство на «агитационное», «популярное» и «большое», «истинное». На разных этапах становления советского театра многие его лидеры постоянно указывали на необходимость взаимовлияния «высокой» и «низкой» культуры, на органичность сосуществова-

ния экспериментальных театров, которые должны удовлетворять непосредственно квалифицированную часть зрителя и служить своеобразным полигоном для художественных поисков, опробования новых сценических решений, с театрами популяризаторскими, рассчитанными на потребности и ориентации относительно массовой аудитории, не интересующейся экспериментами и не готовой к диалогу с новейшими, авангардными формами искусства.

Вл.И. Немирович-Данченко, говоря о подлинных принципах демократической культуры, подчеркивал обязанность театра «„опускаться“ до массового зрителя с тем, чтобы увлечь и поднимать его до вершин серьезного искусства» [8, с. 118]. А.Я. Таиров в 1920-х годах настаивал на параллельном существовании экспериментальных театров для «знатоков» и театров для широкой публики [10, с. 7]. В 1960-х годах такой же позиции придерживался известный эстонский режиссер и актер Каарел Ирд: «Рядом с „заповедным“ театром или даже в нем должен жить современный театр, который делают сегодняшние молодые люди — молодой режиссер с молодыми актерами — тогда только может идти речь о театре поколения» [5, с. 3].

В 1930-х годах свободное перемещение трупп по стране было прекращено. Театральные коллективы были приписаны к конкретным городам, унифицировался их кадровый состав, финансирование, фиксировалась их организационно-ведомственная подчиненность и пр. В 1940–1950-х годах были установлены нормативы, «минимумы», согласно которым города с населением от 50 000 до 100 000 жителей имели статус малых, города с населением от 100 000 до 250 000 жителей — средних, города с населением от 250 000 до 1 000 000 жителей — крупных. Исходя из статуса и населенности города имели право на содержание определенного набора театров:

- от 150 000 населения — кукольный театр;
- от 200 000 населения — кукольный театр и ТЮЗ;
- от 250 000 — драматический театр, кукольный и ТЮЗ;
- от 500 000 — музыкальный театр, драматический, ТЮЗ, кукольный.

Республиканские столицы союзных и автономных республик независимо от количества горожан могли претендовать на весь жанрово-видовой набор театров и сверх того — на Русский драматический театр, представляющий культуру РСФСР, «первой среди равных» республик. Такая система регламентации в театральной жизни закрепляла за жителем определенного типа города и определенный «потолок» театральной продукции, на восприятие которой в своем родном городе он имел право. Так что не стоит полагать, что возможности встречи с искусством театра у всех были равными в советские годы.

Однако некоторые параметры советской обыденности отчасти выравнивали различия. Так, уровень цен на билеты был относительно низким, и советский человек, даже при низкой зарплате, имел финансовую возможность посещать театр. Во многих семьях традиции приобщения к театру складывались еще в довоенные годы и потом старательно поддерживались. Посещение театра было одной из форм коллективного «воспитательного» досуга в школах. Другой вопрос, удавалось ли сделать коллективный поход на спектакль неформальным. Однако возможности узнать, что такое театр, у детей школьного возраста, несомненно, были.

При всем несовершенстве и часто формальной «заорганизованности», благодаря отдельным энтузиастам и естественному интересу молодых поколений к зрелищам, поддержанному и «культурным шефством» театров над учебными заведениями и предприятиями, — движение «Союз труда и искусства», к примеру, — формировалась «театрально-активная» часть населения. Так или иначе сохранялась театральная ориентация целых поколений публики.

Существенный водораздел касался доступа к информации об интересных театральных событиях. Если человек, даже обитая в большом городе с интенсивной театральной жизнью, не имел представления о том, где серьезно пишут о театре, где можно ознакомиться с авторитетным экспертным мнением, если у человека не было знакомых, близких театральной сфере, он часто не мог вовремя узнать о том, какая премьера обещает быть громкой, на какие гастрольные спектакли «надо прорываться», куда надо ехать для того, чтобы попытаться попасть на спектакли, объявленные узкому кругу лиц. Иными словами, в больших городах в период постперестроечного фестивально-премьерного бума (а он происходил с середины 1980-х по середину 1990-х) стихийно формировалась субкультура «осведомленных театралов», в число которых могли

входить как неистовые поклонники театра, не имеющие к нему прямого профессионального отношения, так и театральные критики, журналисты СМИ, абитуриенты, студенты и преподаватели театральных вузов, близкие и знакомые профессионалов театра. В отличие от позднесоветских лет, когда тоже наблюдался дефицит своевременной информации о событиях культурной жизни (о чем недавно в данном журнале писали применительно к сфере кинематографа [2, с. 125–127]), в постперестроечный период резко возросло само количество событий, остро актуальных для театральной сферы, но не попадавших в число официально анонсируемых, с заранее подготовляемой рекламной компанией в каких бы то ни было ее формах.

Поход в театр для «осведомленного театрала» в постсоветские годы нередко утрачивал общетипические черты социального ритуала с известной долей предсказуемости и начинал походить на приключение, был связан с риском и попаданием в поле неизвестного, невиданного, небывалого. Однако, повторяем, речь идет о субкультурном явлении, которое существовало бок о бок с совершенно иными тенденциями.

В советские годы поход в театр был не только встречей со зрелищным искусством. Театр вводил зрителя в определенную социально-психологическую общность, в систему ее коммуникативных, социальных, эстетических, ценностных ориентиров и взаимосвязей. Театральное пространство как часть социально-культурного пространства города, его культурных традиций предполагало усвоение сложившихся поведенческих норм, нравов и привычек. Некоторые, как было принято выражаться, «не умели вести себя в театре» — но при этом обычно все знали, как себя в театре «надо вести». А в 1990–2000-е на спектаклях нередко можно было увидеть людей, не знающих поведенческих театральных традиций и не умеющих соответствовать культурно-регламентационному коду коммуникации в театре. (Притом это могли быть представители скороспелой финансовой элиты, к примеру.) Происходило погружение в театральное пространство случайного зрителя и вместе с тем шел процесс выбывания из рядов регулярных зрителей, поскольку многие оказывались выброшены за пределы нормальной обыденной жизни, с неимоверным напряжением решали проблемы

выживания, нередко не могли себе позволить потратить деньги на театральные билеты.

Кроме того, культурная жизнь постсоветского времени происходила в атмосфере политической событийности, подключиться к которой можно было с помощью множества телевизионных программ и печатных изданий. Параллельно с театральным бумом происходил кинобум и литературный бум. В кинотеатрах и домах культуры демонстрировались зарубежные и отечественные фильмы, ранее не попадавшие на советские экраны. Росли сети видеосалонов, где можно было посмотреть зарубежное кино, как популярное, так и сложное авторское, не доступное в предшествовавший период [1, с. 314–317].

Телевизор тоже до известной степени выполнял функцию кинотеатра: в процессе перестройки родились новые телеканалы, их эфир необходимо было чем-то заполнять, и эту проблему решали во множестве случаев с помощью ретроспектив кинофильмов. Газеты, литературные журналы, новые издания ранее запрещенных авторов тоже составляли значительную конкуренцию кино и театру. Для некоторых категорий потенциальных театральных зрителей все эти новые формы приобщения к политической событийности, к литературе, к киноискусству, далекому от ранее разрешенного и поощряемого, отодвинули в тень театр. Культурное пространство было перенасыщено предложением. Телевизор составил серьезную конкуренцию всем формам досуга в публичных городских пространствах. И опять же в результате этих спонтанных перемен что стало наблюдаться в театральной сфере? Произошло размежевание на несобытийную, по старому образцу, жизнь театров, в которой в перестроечные и постперестроечные годы появилось много бед — безденежье, утрата ощущения стабильности в профессии, пустые залы, и на ярко-событийную — фестивали, гастроли, громкие премьеры, «особо объявленные» кругу «своих» спектакли, шедшие с аншлагами и «переаншлагами». Просто совершить «поход в театр» на рядовой спектакль, вышедший несколько сезонов назад или держащийся в репертуаре «обычного» и даже известного театра уже более десяти лет, перестало быть престижным и интересным. Эта форма досуга утрачивала свою привлекательность. *Желали чуда, события, сюрприза, скандала, приобщения к тому, что отмечено*

чертами незаурядности, обладает аурой «нерядового» явления — и аурой культурной актуальности.

Постидеологическому «расслоению» искусства театра предшествовал поздний советский период, когда общность «советский зритель» переставала приниматься во внимание, складывалась иерархия престижности театральных явлений, которые могли оценить далеко не все. Отражением этих процессов явилось, как мы уже говорили, распространение в столицах и на периферии множества экспериментальных профессиональных и любительских театров так называемой «малой сцены», «новой драмы». Здесь, по сути дела, произошло расслоение, дробление широкой театральной аудитории на малые, часто обособленные от общего культурного процесса, что также свидетельствовало о формировании новых субкультурных сообществ, изменяющих и структуру художественной аудитории.

И в поздние советские десятилетия происходила не только или не столько эстетическая, сколько мировоззренческая, содержательная дифференциация — на спектакли, чье смысловое поле стремилось сохранить признаки лояльности официальной идеологии, и спектакли (а то и целые театры), которые стремились вырваться за пределы смысловых акцентов, принятых в советской идеологии и множестве практик «разрешаемого» искусства. В 1960–1980-е годы популярность театра была в большой мере обусловлена идеологически запрограммированным единением публики с политическим, нравственным инакомыслием, подчас звучащим со сцены и облаченным в метафорически-художественную или иносказательно-публицистическую форму. Этим неявным, но все же заметным сопротивлением социальной системе театр обретал зрительские симпатии, поддержку и укреплял свой этический и творческий потенциал. Однако если в столицах «мотивы инакомыслия» в отдельных спектаклях так или иначе озвучивались, то в условиях провинции такие попытки резко пресекались запретами местных властей. Опять же, зритель провинциальный и зритель столичный имели разные шансы на приобщение к «смелому» спектаклю.

Градус диалога художника и власти, художника и публики в гражданско активных театрах был достаточно высок, особенно там, где диалог строился не только на публицистических внешних приемах. А сложившаяся причастность к «идейному братству» духовно, эстетически обогащала как труппу, единую в своих устремлениях, так и зрителя, приобщенного к этому театру. Стихийно складывался неформальный коллектив единомышленников, своего рода референтная группа, сформировавшаяся вокруг художника-идеолога. Театр-храм, театр-дом был в одинаково сильной степени нужен и артистам, и публике как относительно защищенное пространство свободы, как убежище от пропагандистского официоза.

Крах идеологии большевизма, открывшаяся в 1990-х годах возможность плюралистического мышления привели в растерянность многие театры, их руководителей и приобщенную к ним аудиторию. Государственная идеология как система санкционированных догм и взаимосвязанных жестких норм распалась. Новая же установка на общечеловеческие ценности, ранее считавшиеся «буржуазными», оказалась неустойчивой, размытой, абстрактно-романтической. В этих условиях театр-храм, театр-дом как сообщество единомышленников, некогда носителей гражданских протестных настроений или так называемых вечных гуманистических ценностей, оказались в идейном, художественном и организационном разброде. Театр в лучших своих образцах терял в сознании публики авторитет форума, кафедры, духовного центра, как было принято в России едва ли не с эпохи Просвещения. В какой-то степени театр не только реагировал на реальные общественно-политические процессы, но был их частью, иногда раньше проявляя драматизм своего времени и предшествуя катаклизмам в сфере большой политики или же являясь их отголоском и продолжением. Так, раскол МХАТа на два театра около 1987 года и раскол Таганки на два театральных коллектива в 1993-м году символически «обнимают» с двух сторон 1991 год — год крушения СССР.

В 1990–2000-х годах стремительно менялось целостное представление о театре как объединяющей социальной и художественной коммуникации, усилилась динамика дифференциации сценического искусства и его аудитории. Обнаружилась и гибкая способность театра существовать на разных «социокультурных этажах», уровнях, в разных пространствах духовного коммуникативного бытия. Так, постепенно «театр вообще», театр как вид искусства, а не как носитель яркого события, восстановил свою аудиторию. Теперь в нее зачастую входили те новые зрители, недавно вступившие

в жизнь большого города после переезда, которым стало важно зафиксировать свою принадлежность к новым социокультурным общностям, осваивать новую для себя культурно-регламентационную территорию и демонстрировать своему ближайшему окружению собственные успехи в этой области, то есть способность относительно регулярно совершать «поход в театр», потому что так принято в кругу культурных жителей большого города.

В последнее десятилетие XX века в отечественном культурном пространстве формировались традиции вечерней и ночной жизни, когда наряду с театром и концертным залом стали предлагать свои услуги ночные клубы, кафе, кинотеатры нового типа, дискотеки и пр. Театр, даже ориентированный на самого широкого и невзыскательного зрителя, все равно стал восприниматься как часть далеко не массовой культуры, обладающей более сложным и для многих непривычным кодом восприятия и поведения, нежели другие досуговые зоны. Театр обновил свою тесную соотнесенность с другими символами города, со старинными зданиями, памятниками, университетом, музеем, библиотекой, концертным залом, которые престижно узнавать, проходя мимо, и уж тем более посещать.

Социально престижный концепт театра как такового — театра как вида искусства и формы досуга — не мешал дальнейшей дифференциации внутри театральной культуры. Рост социально-экономической напряженности на самых разных уровнях жизни способствовал возрастанию релаксационной функции искусства. Высокое эстетическое наслаждение в театре могло вытесняться элементарным удовольствием, освобождающим от житейских перегрузок, — отсюда стремление упростить драматургические коллизии, «раздробить» сложное до общедоступно-примитивного, поставить спектакль «на потребу». В логике этого процесса шло и перераспределение зрителей, сокращение основной массы публики и увеличение аудитории чисто развлекательных зрелищ. Однако параллельно с этим росло и число театральных фестивалей, зарубежных и отечественных гастролей, предполагавших относительно серьезный интерес к театру как искусству, а не только маркеру личного социального успеха или типу эмоционально-релаксирующего досуга.

Театральная культура, по природе своей основываясь на внутреннем диалоге с публикой, вступила в период динамических откликов на новые, стихийно изменяющиеся потребности общества. В пестром карнавале зрелищ постсоветского большого города театр и зритель стали заново искать и находить друг друга. Разнообразие субкультурного театрального продукта, тонкие градации зрительских интересов и предпочтений, статус на карте социального городского престижа — стали новыми факторами театральной культуры в эпоху деактуализации отношений с официальной идеологией и «воспитательных» задач зрелищного искусства.

Список литературы:

1 Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. В трех частях. Коллективная монография / Отв. ред. Е.В. Сальникова, Ю.А. Богомолов. Часть 1. М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2018. 436 с.

2 *Вартанов А.С., Сальникова Е.В.* Советский «поход в кино» как культурологический феномен // Художественная культура. 2019. № 3, том 2. С. 116–143. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/fe3/hk_2019_3t2_58_71_vartanov_salnikova.pdf (дата обращения 08.09.2020).

3 *Дмитриевский В.Н.* Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм // Художественная культура. 2019. № 4. С. 564–578. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b1/hk_2019_4_564_579_dmitrievskiy.pdf (дата обращения 12.09.2020).

4 *Дудкина Е.А.* Правовое пространство культуры // Культура России. 2000-е годы / Отв. ред. Костина Е.П. СПб.: Алетейя, 2012. С. 31–46.

5 *Ирд К.* Каждый слышит свою музыку // Смена. 1978. 27 авг. С. 3.

6 *Коган Л.Б.* Городская культура и пространство: проблема центральности // Развитие городской культуры и формирование пространственной среды. М.: Центр. науч.-исслед. и проектный ин-т по градостроительству, 1976. С. 5–20.

7 Культурная деятельность в контексте: экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения. Коллективная монография / Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. 1072 с.

8 *Немирович-Данченко В.И.* Избранные письма (1879–1943). В 2 т. / сост., ред. и авт. вступ. статьи В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1979. Т. 1: 1879–1990. 608 с.

9 *Соколов К.Б., Крутоус В.П.* Публика. К проблеме восприятия искусства // Художественная культура. 2019. № 3. С. 22–32. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf (дата обращения 10.09.2020).

10 *Таиров А.Я.* О театральной политике // Жизнь искусства. 1927. № 20. С. 6–7.

11 Театр как социологический феномен. Отв. ред. Н.А. Хренов. СПб.: Алетейя, 2009. 520 с.

12 *Хренов Н.А.* Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М.: Наука, 1981. 304 с.

13 *Ушкарев А.А.* Аудитория искусства в социальных измерениях. СПб.: Алетейя, 2019. 660 с.

References:

1 *Bol'shoj format: ekrannaya kul'tura v epohu transmedijnosti* [Big narrative: screen culture in the transmedia's era]. In 3 parts. Collective monograph. Part 1. Eds. E.V. Sal'nikova, Yu.A. Bogomolov. Moscow, Izdatel'skie resheniya po licenzii Ridero Publ., 2018. 436 p. (In Russ.)

2 Vartanov A.S., Sal'nikova E.V. Sovetskij "pohod v kino" kak kul'turologicheskij fenomen [Soviet "Cinemagoing" as a Cultural Phenomenon]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 2, pp. 116–143. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/fe3/hk_2019_3t2_58_71_vartanov_salnikova.pdf (accessed 08.09.2020). (In Russ.)

3 Dmitrievskij V.N. Epoha perestrojki: formirovanie novyh kul'turnyh paradigm [The Epoch of Perestroika: The Formation of New Cultural Paradigms]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 4, pp. 564–578. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b1/hk_2019_4_564_579_dmitrievskiy.pdf (accessed 12.09.2020). (In Russ.)

4 Dudkina E.A. Pravovoe prostranstvo kul'tury [Legal space of culture]. *Kul'tura Rossii. 2000-e gody* [Culture of Russia. 2000s.], ed. Kostina E.P. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2012, pp. 31–46. (In Russ.)

5 Ird K. Kazhdyj slyshit svoyu muzyku [Everyone hears his own music]. *Smena*, 1978, 27 August, p. 3. (In Russ.)

6 Kogan L.B. Gorodskaya kul'tura i prostranstvo: problema central'nosti [Urban culture and space: the problem of centrality]. *Razvitie gorodskoj kul'tury i formirovanie prostranstvennoj sredy* [Development of urban culture and the formation of the spatial environment]. Moscow, Centr. nauch.-issled. i proektnyj in-t po gradostroitel'stvu Publ., 1976, pp. 5–20. (In Russ.)

7 *Kul'turnaya deyatel'nost' v kontekste: ekonomicheskaya teoriya, institucional'naya sreda, sociologicheskie izmereniya* [Cultural activity in context: economic theory, institutional environment, sociological dimensions]. Collective monograph. Ed. A.Ya. Rubinshtejn. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019. 1072 p. (In Russ.)

8 Nemirovich-Danchenko V.I. *Izbrannye pis'ma (1879–1943)* [Selected Letters (1879–1943)]. In 2 vols. Ed. V.Ya. Vilenkin. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. Vol. 1: 1879–1990. 608 p. (In Russ.)

9 Sokolov K.B., Krutous V.P. Publika. K probleme vospriyatiya iskusstva [Public. To the Problem of Perception of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, pp. 22–32. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf (accessed 10.09.2020). (In Russ.)

10 Tairov A.Ya. O teatral'noj politike [A theatrical politics]. *Zhizn' iskusstva*, 1927, no. 20, pp. 6–7. (In Russ.)

11 *Teatr kak sotsiologicheski' fenomen* [Theatre as Sociological Phenomenon]. Ed. Hrenov N.A. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2001. 520 p. (In Russ.)

12 Hrenov N.A. *Social'no-psihologicheskie aspekty vzaimodejstviya iskusstva i publiki* [Socio-psychological aspects of interaction between art and the public]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 304 p. (In Russ.)

13 Ushkarev A.A. *Auditoriya iskusstva v social'nyh izmereniyah* [An audience of art in social dimensions]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019. 660 p. (In Russ.)

ББК 71.05
УДК 394

Беллон Мария Андреевна
Аспирант, научный отдел, кафедра теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-2476-4032
mariya.bellon@gmail.com
Ключевые слова: культура, аксиосфера культуры, ценности культуры, эстетические ценности, ценности нравственной культуры, эстетика обеда, Филимонов.

Беллон Мария Андреевна

Искусство составления обеда в России XIX века

Искусство составления обеда находится в аксиосфере культуры, обретая эстетические и нравственные ценности. Ведь со вниманием составленный и проведенный обед охватывает целый конгломерат смыслов. Это и ценности эстетической культуры: подбор кушаний, сочетание вин, приготовление столового серебра и текстиля, расположение гостей за столом, направление застольного разговора. Это и нравственные аспекты культуры: в обеде находят свое выражение и лучшие стороны этикета и хорошего тона, искреннего гостеприимства, вдохновляющей беседы, обед согрет особыми сложными отношениями хозяина и гостя. В статье мы более подробно рассматриваем поэму В. Филимонова «Обед» (1837), где в первой главе автор приводит особенности домашнего, но «гастрономически-духовного» обеда, где эстетика с этикой идут рука об руку: красота и опрятность стола, удобство размещения, умеренность, законченная композиция подаваемых блюд немыслимы без добродушного расположения всех участников друг к другу, почитания старших и научения детей, приятной дружеской беседы. Во второй части автор описывает все прелести самого торжественного обеда — пира, где целиком главенствует эстетика.

Bellon Maria A.
Graduate Student, Scientific Department, Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State University of Culture and Arts, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-2476-4032
mariya.bellon@gmail.com
Keywords: culture, axiosphere of culture, cultural values, aesthetic values, values of moral culture, aesthetics of lunch, Filimonov.

Bellon Maria A.

The Art of Making Lunch in Russia in the 19th Century

The art of making dinner is located in the axiosphere of culture, while acquiring aesthetic and moral values. The dinner, drawn up and spent with attention, covers a whole conglomerate of value meanings. These are the values of aesthetic culture: selection of dishes, a combination of wines, preparation of silverware and table linen, seating of guests at the table, and the direction of a table discussion. These are the aspects of moral culture: in the dinner, the best aspects of etiquette and good taste, genuine hospitality, inspiring conversation find their expression, the dinner is warmed by the special complex relations of the host and guest. In the article we analyze V. Filimonov's poem *Dinner* (1837), where in the first chapter, the author presents the features of a homely, but "gastronomic and spiritual" dinner, where aesthetics and ethics go hand in hand. Here, the beauty and neatness of the table, the convenience of placement, moderation, the composition of the served dishes is unthinkable without the good-natured arrangement of all participants to each other, veneration of elders and teaching children, a pleasant friendly conversation. In the second part, the author describes all the charms of the most solemn dinner — a feast, where aesthetics are completely dominant.

Искусство и его компонента — красота — существуют не в вакууме. Искусство растворено и в обычной жизни. Творить и переживать красоту можно в специальных для этого местах и в общепринятых формах — картины, здания, стихотворения и пр. Г.П. Выжлецов, например, особо выделяет эстетические ценности культуры как «специальные и адекватные средства фиксации, хранения и передачи последующим поколениям в живом, органичном и концентрированном виде общечеловеческих и духовных ценностей» [2, с. 132].

Однако эстетические ценности проникают и в сферу непосредственной жизни — повседневной и праздничной, и касаются такого обыденного процесса, как питание. В.С. Соловьев в своем труде «Первый шаг к положительной эстетике» настаивает на том, что искусство существует не ради себя самого, но обеспечивает полноту жизни. «Нет, искусство не для искусства, а для осуществления той полноты жизни, которая необходимо включает в себя и особый элемент искусства — красоту, но включает не как что-нибудь отдельное и самодовлеющее, а в существенной и внутренней связи со всем остальным содержанием жизни» [6, с. 341].

Об этом же говорил и С.Н. Булгаков, называя искусство особым художественным мышлением человека. Он связывал его с «не только радостью и украшением жизни, но и ее насущной пищей» [6, с. 343].

Э. Кассирер писал, что всякой основной функции духа присуща «изначально-творческая сила»: «Она не просто пассивно запечатлевает наличное, но заключает в себе самостоятельную энергию духа, посредством которой простому наличному бытию придается определенное „значение“, своеобразное идеальное содержание» [3, с. 168].

Мы видим, что искусство, таким образом, не какая-то специальная часть реальности. Искусство пронизывает все ее сферы, оно радость и пища всей жизни, оно имеет крепкую связь со всеми аспектакми жизни человека.

И сфера человеческого питания оказывается не чужда искусству. «Изначально-творческая сила» человеческого духа не довольствуется лишь удовлетворением витальных потребностей, но всегда стремится оформлять еду так, чтобы она выражала нечто большее, чем просто утоление голода, а именно, апеллировала к духовной сфере человеческой жизни и придавала, по мысли Э. Кассирера, «простому наличному бытию» его «значение» и «идеальное содержание».

Практики питания часто рассматривают как нечто, подчиненное нормативному порядку, традициям, субординации, и отличное, таким образом, от природного утоления голода или нецивилизованного поведения дикаря. Все человеческие практики питания так или иначе оформлены в том смысле, что люди не едят с земли сырые продукты, а используют для этого целый набор методов их приготовления и все многообразие способов подачи. Но если понимать культуру с позиции ценностного подхода, порядок и традиции еще не придают собственно культурности данным практикам. Чтобы пищевые практики приобщились ценностям культуры, они должны обнаруживать в себе «высшую степень облагороженности, одухотворенности и очеловеченности природных и социальных условий жизни и человеческих отношений» [2, с. 148], что, по мысли Г.П. Выжлецова, и является культурой.

Таким образом, культура питания — это «характеристика реализации культуры, воплощения в питании ценностных смыслов путем оформления, обработки, одухотворения этой сферы жизнедеятельности» [1, с. 60].

Чтобы войти в сферу культуры, в оформленной трапезе обязательно должны находить воплощение духовные ценности. В этой статье мы обратимся к эстетическим и нравственным ценностям, актуальным для культуры питания России в XIX веке.

Одним из самых важных культурных навыков человека, касающихся практик питания, является, без сомнения, искусство составления обеда. Здесь эстетические ценности идут рука об руку с нравственными. Искусство составления обеда опирается на множество непременных условий, определяющих успех трапезы и принадлежность ее к сфере культуры, а не только утолению голода.

Огромное значение здесь имеют нормы этикета.

В правилах застольного этикета проявляется одна из самых важных ценностей нравственной культуры — ценность «другого». Присутствие «другого» за столом способно побуждать людей проявлять вежливость, деликатность, чувство такта, умеряя свои желания и стремления. Каждый участник трапезы должен использовать свои душевные силы с тем, чтобы «другому» было удобно, комфортно, весело, чтобы каждый сидящий за столом получил свою «долю» — и еды, и внимания.

Основная функция этикета в том, чтобы держать под контролем свои эмоции и инстинкты, которые могут быть неприятны для других людей [4, с. 19].

Кроме того, такие закрепленные формы поведения «должны были доставлять эстетическое удовольствие участникам ритуала как в свете, так и дома, то есть в повседневной жизни». Хозяйка дома, например, разливая чай, не должна была допустить ни одной оплошности и разливать чай «довольно ловко», как описано это действие в письме И.И. Пущина [4, с. 17].

Гостеприимство и искреннее желание доставить удовольствие гостям было обязательной чертой хорошего тона. О степени культурности можно было судить по тому, какое внимание уделяется каждому гостю, его особенностям характера и настроению (а не только его социальному статусу).

Гостеприимство и хлебосольство требовалось не показное, но самое искреннее. Мемуарист пишет в воспоминаниях о помещике Дубинине — «истинно обеденном человеке» — как тот светился и как доброта разливалась по его лицу, «когда он упрашивал нас „кушать, не церемонясь“» [4, с. 454].

Гостеприимство должно было идти рука об руку со вниманием к человеческой природе и с любовью к веселью, полноте жизненных впечатлений. Граф Чернышев в своем орловском имении любил удивлять гостей при прогулке внезапным появлением в парке павильона для гурманов, где сам хозяин предлагал гостям карту изысканных блюд и вин [4, с. 469]. Только хозяин, который сам чувствует вкус к жизни, сможет доставить удовольствие гостям.

Подготовка обеда — важнейшее условие гостеприимного приема. Не должно быть попустительства ни в обстановке, ни в меню, ни в работе слуг. Чтобы обед проходил как надо, часто перед ним делались репетиции, где хозяин сам усердно муштровал прислугу [4, с. 414].

Обед в аристократической среде XIX века не сводился только к собственно еде. Е.А. Архарова, например, не любила, когда уходили сразу после обеда, говорила: «точно пообедал в трактире» [4, с. 77].

Нередко интересный застольный разговор ставился гораздо выше гастрономии самого ужина. У князя И.М. Долгорукого обеды были не самого высокого качества, но то веселое настроение, которое он умел создать спектаклями и веселыми рассказами, компенсировало

неудачную еду, тоном его дома была веселая непринужденность: «шум и хохот оканчивали вечер, когда тут быть недовольным» [4, с. 421].

В самом начале XIX века на смену торжественным изобильным и богатым обедам приходит «утонченный обед в небольшом кругу избранных», не похожий на большие парадные обеды екатерининских вельмож. Ю.М. Лотман видит в этом противостояние официальному торжественному церемониалу [5, с. 31].

В это время проявляют себя «гастрономы». Они не щеголяют вычурностью убранства стола, гораздо более ценится дорогая, но простая посуда. Больше изобилия они ценят искусство повара и сочетание блюд в меню. Обед приобретает эпитеты «образованный» и «артистический». Гастрономы интересуются процессом приготовления блюд, не считая это недостойным увлечением для дворянина, и нередко сами ходят выбирать продукты [5, с. 40].

Важность роли хозяйки и хозяина подчеркнута в руководствах по хорошему тону: «Хозяйка дома дает тон, который должен господствовать в нем» [8, с. 48]. На нее ложится множество обязательств. Хозяйка за званым обедом должна быть полностью занята гостями, но никак не приказаниями слугам и не подачей блюд и питья (это допускалось только в кругу приятелей). Побывав на подобном обеде, В.Л. Пушкин назвал в письме такую хозяйку «дурой пошлой» [4, с. 415].

Роль хозяйки дома — исключительно светская, в отличие от ролей матери и жены, которые принадлежат семье [8, с. 46]. Следовательно, личные и родственные заботы следовало временно отодвинуть на дальний план ради пришедших гостей. Хозяйка заботилась не только о первенстве интересов гостей перед хозяйственными и домашними заботами, но и о чувстве равенства между гостями. Нельзя было оставлять компанию гостей ради вновь пришедшего, чтобы встретить его. Туалет хозяйки всегда был немного проще туалета гостей. Своим выбором она должна была показать, что не пускается с ними в соперничество. А гостям в свою очередь следовало выражать уважение к хозяйке. Хвалить вино и еду нельзя слишком восторженно, чтобы она не сочла, что у нее так хорошо вышло только теперь, а обычно — не так [8, с. 299].

Главная черта в хорошем тоне аристократических домов — деликатность, забота о всех собравшихся: хозяйка заботится об удобстве гостей, а гости о чувствах хозяйки.

Обед в узком кругу родных и друзей, естественно, отличался от парадного званого обеда. В узком кругу гораздо большую важность приобретает забота о членах семьи, их особенностях, удобстве, царит непринужденная атмосфера.

Считалось, что обед в кругу семьи для мужчины — это отдохновение: «желая сделать домашнюю обстановку приятной, хозяйка не станет за обедом вести разговор о домашних дрязгах» [8, с. 50]. Справочник «Хороший тон» советует матери, во избежание шума и плача за столом, маленьким детям самой раздавать хлеб, выбирать порцию кушанья и пр. Так детское недовольство не будет мешать остальным людям, собравшимся за столом. Приоритет за семейным столом вовсе не у детей, но у стариков: детям, например, не разрешается макать в чай сухари, так позволительно делать только старикам, у которых нет зубов [8, с. 63].

В первой части поэмы «Обед» В. Филимонов воспевает как раз такой обед. Простой, но продуманный, не многолюдный, но радостный. Гости собираются здесь не затем, чтобы показать себя во всем блеске, но чтобы отдать дань прекрасным продуктам, доброму вину и таланту повара и получить радость от общения с единомышленниками.

В пять часов пополудни после важных дел (после того, как «окончен подвиг дня полезный, / трудом заслужен наш обед») хозяйка заходит за мужем в кабинет, собираются друзья, родные — «У всех веселое чело! / Заботы прочь! Дела земные!».

В обстановке домашнего обеда нет напыщенности. Нет белоснежных скатертей, зато есть любимый бокал, все просто и удобно расположено: рядом с хозяйкиным местом буфет «со всею утварью застольной, / и колокольчик под рукой» [7, с. 94–95].

Обед этот «умеренный, но сытный». Хозяйка сама раздает щи, паштет с трюфелями, с угрем и с фаршем из дичи. Затем пьют портвейн, к осетру хозяйка подливает соус, затем блюдо спаржи, следом рябчик (к нему лучшее вино за обедом — лафит) и салат, и, наконец, сыр с игристым вином. Затем подают сладкое — свое варенье и плодовую наливку. Потом хозяйка сама мелет и готовит на треножнике кофе. Хозяйка здесь — душа обеда, дружеская беседа ею оживляется [7, с. 96–98].

В своей поэме он показывает, как «наслаждение чувств доводит до наслаждения души». Автора возмущает безвкусие в украшательстве: «где леденцовые вдали / стоят на ножках корабли». При этом за столом нет «приятства», только скучный лепет [7, с. 38]. Он смеется и над нежеланием насладиться вкусом по-настоящему стоящих блюд, над теми, кто «как квас, пьет нектар благородный, / а трюфель ест, как огурец», и накидывает маску равнодушия [7, с. 33].

Над неумением составить хороший обед смеется В. Филимонов, укоряя и тех, кто ест дома без системы «в чьем доме вечно там и тут, / с утра до ночи все жуют, / где подают экспромтом булки, / творог, балык и шоколад») и тех, кто дает обильные, но устаревшие и безвкусные обеды («где поросенок с чечевицей / стоял обвитый в колбасах; / и гусь копченый весь в цветах», «где ветчина была с изюмом подана»), не заботясь даже об удобстве гостей («в укору вкуса, как на смех, / с одною ложкой на всех, / носили в баночке варенье») [7, с. 32].

Также он возмущен нарушением композиции обеда, когда гости едят жаркое и в предвкушении ждут моэта, но его подают только после пирожного, когда «сластей и пряностей смешенье разсолодили» вкус. В то время как хороший моэт — это «плод искусства» [7, с. 34].

Но также и самый правильный обед провален, когда «радушием не согрет», «где гости все, а нет друзей». «К веселью все приготовленья — / а самого веселья нет». Автор заключает: «я ел, но не обедал» [7, с. 39], «без ума, без доброй воли, / обед покормка, не обед» [7, с. 46]. Он утверждает, что обед находится в «гастрономически-духовной» связи с сердцем и умом [7, с. 55].

Здесь уместно будет привести и мысль Ю.М. Лотмана о том, что трапеза — не только еда, порядок подачи и интерьер столовой, это «и настроение гостей, и застольные разговоры». Причем, сетует Ю.М. Лотман, последние для изучения еще более неуловимы, чем история быта. Это та часть культуры быта, что почти не оставляет следов [5, с. 5].

В. Филимонов в своей поэме создает целый обеденный устав из 52 параграфов [8, с. 57]. Мы можем проследить, что эти параграфы затрагивают ценностные смыслы как эстетической культуры, так и нравственной:

— композицию и организацию обеда:

Обед имеет «четыре добрых блюда», и достаток в вине (§30), порядок в белье и посуде (§29); вначале нельзя подавать сытной закуски, ибо она лишь «предвкусье» обеда (§33); не

торопиться переменять блюда, чтобы длить наслаждение (§39); пока пьют вина, не давать сладкого, чтобы не сбить их вкуса (§45); после основных блюд подавать сыр: «он вкус свежит, сдобряет вины» (§46).

— красоту, опрятность стола:

Нельзя ставить блюда на стол вместе, чтобы не смотреть потом на разоренный стол. Вместо этого на стол ставится десерт (§34), «чтоб в продолжении обеда, / им любовалась беседа» (§35), «перед десертным появлением, чтоб скатерть чистая была» (§50).

— удобство гостей:

Нельзя сажать их слишком близко или далеко друг от друга (§22), не сажать женщин и мужчин рядами, разлучая их (§23). Летом искать тень для стола, зимой не топить жарко печь в столовой (§26). Не заставлять гостей ждать супа, сидя уже за столом (§38), сменять после каждого блюда тарелку и прибор (§43).

— умеренность:

Не есть скоро, не злоупотреблять вином (§41).

— дружескую привязанность:

Обед, в отличие от пира, должен проходит в узком кругу друзей, которых не бывает много «за счастье друга отвечаем, пока обедает у нас» (§6).

— почитание старших и привечание детей:

Пожилым «дай место первое в обеде» (§12), а детей следует сажать за стол со взрослыми затем, чтобы те учились вести себя: «что воспитание? — Пример. / Пусть раньше видят жить уменье» (§13).

— учтивость, приятная беседа:

За столом нет места чванству, злоречью и газетам, «лишь речь о том, что веселит» (§17), обед одушевляют «прелести беседы» (§20).

Однако В. Филимонов просит различать обед и пир. Об этом вторая глава его поэмы.

Именно в пире безраздельно главенствует эстетика. Пир — это уже не трапеза для родных и близких друзей, но обширный эстетический (!) обед. И если к обеду хозяин созывает гостей сердцем, то на пир гости приглашаются на одном основании — степени их достоинства и дарования [7, с. 80].

Эстетика пира эклектична: ему «всю негу, роскошь, прелесть света» [7, с. 81]. Пир украшают музыка, поэзия, наука, неординарные места проведения, благоухание цветов. Важно затронуть все чувства, резонанс которых и рождает одушевленность всего действа: «В разгуле чувств чистосердечном, / Привольи сердца и ума, / Душа обедает сама!» [7, с. 121].

Пир даже начинается с эстетически оформленного меню, служащего для предвкушения будущего пирования и веселия духа, так мало похожего на простое утоление голода: «Чтоб упредить воображенье, / чтоб вкус, желудка властелин, / Был волен выбрать наслажденье, / Чтоб к впечатленью блюд и вин / Была готова вся беседа, / Ей поднесли на общий суд: / Бюджет всемирного обеда, / Большую роспись вин и блюд» [7, с. 111].

В. Филимонов во всех красках описывает блюда, подаваемые на пиру, и саму атмосферу, на нем царящую. В этих описаниях нетрудно также различить несколько закономерностей или правил, которые не потеряли своей актуальности по сей день.

Об этом говорят и современные исследования. Американским авторам Д. Джурафски и др. в 2018 году на материале меню американских ресторанов (от самых бюджетных до сверхдорогих) удалось вывести несколько особенностей, связанных со стилем описания изысканных блюд в дорогих ресторанах. Так, во-первых, через описание блюд гостю передается информация о том, что еда «подлинна». Это значит, что для ресторанов, занимающихся высокой кухней, и их посетителей важен регион, характеристики местности (терруар) и особый способ выращивания или обработки продукта[1].

Эта концепция оказывается не нова, если взглянуть на филимоновский пир. Автор также особое внимание уделяет происхождению продуктов. Их регион должен передать читателю их качественные характеристики. Это так же, как и у американских исследователей, прежде всего касается места произрастания, что теперь принято называть терруаром. В описании закусочного стола практически любое блюдо указывается со ссылкой на то, откуда оно: кольский лабардан,

(1) *Jurafsky D. et al.* Linguistic markers of status in food culture: Bourdieu's distinction in a menu corpus. 2018. // URL: https://osf.io/myhge/ (дата обращения 20.04.2020).

астраханский свежепросольный осетр, невская лососина [7, с. 112]; далее в основных блюдах среди прочих рейнский карп, черкесский бык [7, с. 114], пулярда (курица) брянская и многое другое.

Также эти описания у В. Филимонова касаются и метода производства, закрепленного за какой-либо местностью. Среди поэтического описания закусок мы можем встретить тверские калачи, кюммель (тминная настойка) гданьский [7, с. 112], в основных блюдах автор не скупится на подробности, указывая не только породу, но даже метод откорма животных, поданных к столу: «Вот гость далекий, Беломорский / Парным упитан молоком, / Теленок белый, Холмогорский!…», «…и вот она, / Мила, хотя не Европейка, / Орехами раскормлена, / На блюде Смирнская индейка!..» [7, с. 125].

Во-вторых, в современных меню ресторанов высокой кухни встречаются морфологически более сложные обороты и выражения, взятые из иностранных языков.

Этому правилу удовлетворяет весь возвышенный тон поэмы, морфологически сложных оборотов и заимствований из французского языка там не счесть. Однако некоторые блюда и продукты автор перечисляет просто через запятую (укроп, лимоны, огурцы и т.п.), но другим посвящает несколько поэтических абзацев кряду. Например, так подробно он останавливается на одной оливке, начиненной анчоусом, или на шампанском «Клико», наделяя его возвышенными эпитетами: «животворящее», «нектар жизни», «отважных помыслов творец» [7, с. 128–130]. К тому же автор постоянно апеллирует к именам и событиям древней и новой истории — «Лукулловы потомки», «достойна жертвы Гастерее», «подобье вазам Геркулана», «избавь нас Бог пиров Бальзака» — заставляя читателя осознавать, что такой продукт, по выражению Д. Джурафски, «созвучен их образовательному капиталу»[(2)].

В-третьих, высокая кухня, по наблюдениям американских исследователей, не стремится создать впечатление об изобилии, используя большие порции и представления о питательности и сытности продуктов.

(2) *Jurafsky D. et al.* Linguistic markers of status in food culture: Bourdieu's distinction in a menu corpus. 2018. // URL: https://osf.io/myhge/ (дата обращения 20.04.2020).

Также и у В. Филимонова это отражается в наборе самых лучших, привезенных с разных концов света и особым образом приготовленных продуктов, но не в изобилии и огромных порциях блюд. Напротив, меню, поданное и изученное заранее, дает возможность выбрать впередиидущие блюда, чтобы не есть их все. А склонность к неуемным аппетитам высмеивается. Настоящий пир, по В. Филимонову, это тот, «который вкратце целый мир». Он представляет собой самоценное явление, где проявляются самые лучшие качества его компонент: и красноречье Афин, и роскошь Рима, утонченный вкус Франции и русское чистосердечье. Так, постулирует Филимонов, «…веселится просвещенный, / Достойный века, человек» [7, с. 121].

Можно заключить, что искусство проявляется и творится и в обычной жизни, в том числе и в той ее сфере, что касается еды. Искусство составления обеда, без сомнения, находится в аксиосфере культуры. В обеде находят свое выражение лучшие стороны этикета и хорошего тона, искреннего гостеприимства, вдохновляющей беседы, обед согрет особыми сложными отношениями хозяина и гостя. Важна и эстетическая сторона: подбор кушаний, сочетание вин, приготовление столового серебра и текстиля, расположение гостей за столом, направление застольного разговора. В статье мы более подробно рассмотрели поэму В. Филимонова «Обед», в первой главе которой автор приводит особенности домашнего, но «гастрономически-духовного» обеда, где эстетика с этикой идут рука об руку: красота и опрятность стола, удобство размещения, умеренность, законченная композиция подаваемых блюд немыслимы без добродушного расположения всех участников друг к другу, почитания старших и научения детей, приятной дружеской беседы. Во второй части автор описывает все прелести самого торжественного обеда-пира, где целиком главенствует эстетика, где применение находит услада всех чувств: красноречие, музыка, поэзия услаждают слух; роскошь убранства и фактура яств поражают взгляд; ароматы дразнят обоняние и, наконец, самые изысканные продукты, произведенные лучшими хозяйствами в разных уголках мира, виртуозно обработанные артистом-поваром, становятся триумфом вкуса; гости же на пир собираются затем, чтобы наслаждаться всем перечисленным и талантами друг друга, ведь приглашаются они не по дружбе с хозяином, но по уровню их заслуг.

Список литературы:

1 *Беллон М.А.* Культура питания: особенности ценностных смыслов // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. Вып. 2 (35). С. 59–64.

2 *Выжлецов Г.П.* Аксиология культуры. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. 152 с.

3 *Кассирер Э.* Философия символических форм // Культурология. XX век. Антология. М.: Юрист. 1995. 703 с.

4 *Лаврентьева Е.В.* Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет. М.: Молодая гвардия, 2005. 663[9] с.

5 *Лотман Ю.М., Погосян Е.А.* Великосветские обеды: панорама столичной жизни. СПб.: Пушкинский фонд, 1996. 320 с.

6 Мир философии. Ч. 2. Человек. Общество. Культура. М.: Политиздат, 1991. 624 с.

7 *Филимонов В.* Обед. Поэма. СПб.: Типография Л. Снегирева и к°, 1837. 147 с.

8 Хороший тон: Сборник правил и советов на все случаи жизни, общественной и семейной. [Репринтное издание. СПб.: Издание Германа Гоппе, 1881]. М.: Советский писатель, 1991. 544 с.

References:

1 Bellon M.A. Kul'tura pitaniya: osobennosti cennostnyh smyslov [Food Culture: Features of Value Meanings]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, 2018, no. 2 (35), pp. 59–64. (In Russ.)

2 Vyzhlecov G.P. *Aksiologiya kul'tury* [Axiology of culture]. St. Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta Publ., 1996. 152 p. (In Russ.)

3 Cassirer E. Filosofiya simvolicheskih form [Philosophy of symbolic forms]. *Kul'turologiya. XX vek* [Culture Studies. 20th Century]. Anthology. Moscow, YUrist Publ., 1995. 703 p. (In Russ.)

4 Lavrent'eva E.V. *Povsednevnaya zhizn' dvoryanstva pushkinskoj pory. Etiket* [Everyday life of the nobility of the Pushkin era. Etiquette]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2005. 663[9] p. (In Russ.)

5 Lotman YU.M., Pogosyan E.A. *Velikosvetskie obedy: Panorama stolichnoj zhizni* [Great dinners: Panorama of metropolitan life]. St. Petersburg, Pushkinskij fond Publ., 1996. 320 p. (In Russ.)

6 *Mir filosofii* [The world of philosophy]. Part 2. CHelovek. Obshchestvo. Kul'tura [Man. Society. Culture]. Moscow, Politizdat Publ., 1991. 624 p. (In Russ.)

7 Filimonov V. *Obed. Poema* [Dinner. Poem] St. Petersburg, Tipografiya L.Snegireva i k° Publ., 1837. 147 p. (In Russ.)

8 *Horoshij ton: Sbornik pravil i sovetov na vse sluchai zhizni, obshchestvennoj i semejnoj* [Good Tone: A collection of rules and tips for all occasions, social and family life]. Reprint edition. St. Petersburg, German Goppe Edition, 1881. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1991. 544 p. (In Russ.)

УДК 75
ББК 85.103

Тананаева Лариса Ивановна
Доктор искусствоведения, независимый исследователь, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9128-2351
lara.tananaeva@yandex.ru
Ключевые слова: Карел Шкрета, живопись Центральной Европы, Прага, портреты, барокко, утверждение человеческой индивидуальности, раннебуржуазное общество.

Тананаева Лариса Ивановна

Портретная живопись Карела Шкреты*

Статья посвящена портретному творчеству выдающегося чешского художника XVII века Карела Шкреты — важнейшей части его живописного наследия, до сих пор мало исследованного в отечественной науке. Рассматриваются историко-художественные, социально-культурные, эстетические импульсы искусства мастера. Своеобразие его живописи определило сочетание различных стилистических тенденций с преобладанием барокко в итальянском варианте и восприятие национальных традиций. Подробно анализируются образный и пластический строй, композиционное и цветовое решение его картин, прослеживается эволюция портретной живописи мастера. Шкрета был не только незаурядным портретистом, постигавшим и виртуозно претворявшим суть личности портретируемых, но и чутким выразителем общественных идей и настроений раннебуржуазной эпохи. Главная тема созданной им галереи современников, значительной частью которой являлись портреты представителей третьего сословия, — утверждение человеческой индивидуальности.

* Данная статья является публикацией фрагмента монографии, дополненного автором. Тананаева Л.И. О маньеризме и барокко: очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI — XVII века: Чехия, Польша, Перу. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 646 с.

Tananaeva Larisa I.
Doctor of Fine Arts, independent researcher, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9128-2351
lara.tananaeva@yandex.ru
Keywords: Karel Skreta, painting of Central Europe, Prague, portraits, Baroque, declaration of the human individuality, early bourgeois society.

Tananaeva Larisa I.

The Portrait Art of Karel Skreta

The article is devoted to the portrait art of the outstanding Czech artist of the 17th century Karel Skreta — the most important part of his painting heritage, still little researched in Russian science. The historical-artistic, social-cultural, aesthetical impulses of his art are examined. Specificity of his painting is determined by combination of various stylistic tendencies with dominance of Baroque in Italian variant and perception of national traditions. The imaginative and plastic system, compositional and color structure of his paintings are analyzed in detail, the evolution of the master's portrait art is explored. Skreta was not only exceptional portraitist comprehending and masterly representing the models' personality's essence but also perceptive representative of social ideas and mood of the early bourgeois epoch. The major concept of his gallery of contemporaries (with the significant part of the third stratum members' portraits) was declaration of the human individuality.

Портретная живопись Карела Шкреты была одной из самых сильных сторон его искусства. Еще в самом начале пути, в бытность свою в Италии он успешно проявил себя в этом виде творчества: «Он писал портреты», — так начинает характеристику молодого художника А. Хоубракен [6, s. 32], [9], [3], [13]. Именно портрет стал восприниматься впоследствии как самая ценная сторона наследия Шкреты, и к нему обращались в первую очередь его последователи в период Национального возрождения, хотя при жизни художника этот вид деятельности никогда не считался главным, достойным конкурировать с церковной или исторической картиной.

Шкрета, как правило, не подписывал свои работы (исключение составляет большой парадный портрет Марии Максимилианы фон Штернберк, точные письменные указания сохранились относительно еще четырех-пяти вещей), к тому же существует ряд разночтений относительно датировок: так, «Портрет Пуссена» обычно относится к раннему, итальянскому периоду, но зрелость кисти художника провоцирует на то, чтобы отнести его ко временам расцвета. Мы, однако, постараемся охарактеризовать главные особенности портретной деятельности мастера, не ставя целью выяснение спорных деталей, тем более что в вопросах восприятия человеческой личности и способах передачи характера художник сохранял свои главные принципы на протяжении всего творчества. В настоящее время Шкрете приписывается около пятнадцати портретов, созданных на протяжении 40–60-х годов XVII века.

Среди героев Шкреты много неизвестных лиц, но они обладают такой жизненной конкретностью, что невольно наталкивают историков на попытки связать то или иное изображение с какой-то определенной персоной. Так, ранний «Портрет миниатюриста» (1634–1635, х., м., Национальная галерея, Прага) предположительно считается портретом Иоахима фон Зандрарта; упомянутый выше «Портрет Пуссена» (1634–1635, х., м., Национальная галерея, Прага) тоже определен лишь предположительно, исходя из внешнего сходства изображенного с французским мастером; то же можно сказать и о ряде других атрибуций. Главное, однако, заключается в том, что Шкрета запечатлел галерею своих современников с такой силой убедительности, что они поистине как живые стоят перед зрителем, олицетворяя свое трудное и противоречивое время, демонстрируя

тип личности, возобладавший в обществе, равно как и представление самого художника о членах этого общества.

Здесь надо сказать, что истоки художественных принципов, а отчасти и общая концепция портрета, несут на себе печать еще доитальянского периода, местной традиции, хотя впоследствии Шкрета значительно трансформировал ее в согласии с возросшим опытом и мастерством. С юности он был знаком с искусством рудольфинцев, придворных мастеров императора Рудольфа II (прежде всего, Х. фон Аахена, Б. Спрангера, Ю. Хейнтца-старшего), одной из самых сильных сторон в творчестве которых был именно портрет. Причем наряду с заказными парадными работами в среде этих мастеров широко бытовало портретирование своих коллег и себя самих; это было камерное, мастерское и при этом свободное, порой даже интимное искусство, позволявшее заглянуть в тайники человеческой души. Здесь было, чему учиться, и Шкрета, безусловно, это сделал.

Но напомним, что одновременно в Чехии существовал и совершенно иной, местный цеховой портрет, и он был распространен достаточно широко на протяжении середины XVI — первой половины XVII века. «В дворянских семьях и богатых мещанских домах чем дальше, тем чаще, стали появляться „контерфекты“, как в старину говорили чехи, портреты членов семьи, часто и изображения умерших предков», — свидетельствует Й. Кампер [7, s. 15]. Это были ремесленные работы, местные, а также принадлежавшие кисти нидерландских художников, обычно средней руки, которые покинули родину по причине религиозных гонений и искали приюта у единоверцев. В основе тех и других лежали сходные установки, связанные с самоощущением буржуазного класса, проходившего тогда стадию становления и утверждавшего собственные ценности. В них сильнее всего обозначилась идея клана, рода, неслучайно большинство таких изображений — групповые портреты. При этом, благодаря скудости светской живописи, главным жанром в области портретного изображения оказалась эпитафия. Ее композиция состояла, как правило, из двух частей: из религиозной сцены, посвященной темам смерти и воскресения, которая занимала верхнюю часть, и изображения донаторов, обычно группового, которое располагалось в нижней части картины. В большинстве эпитафий наличествуют все поколения: покойная бабка может держать на руках ныне здравствующую внучку; в дружной стайке детей

лишь тонкий крестик над головой отделяет живых от усопших. При этом изображение несло на себе отпечаток некой «корпоративности», объединяющей людей не только по родовому признаку, но и в качестве единомышленников — протестантов, чья стойкость в вере проходила тогда через суровые испытания. Неумолимость этического постулирования человеческой жизни, бескомпромиссная, постоянная конфронтация личности с собственной совестью и чувством долга, персонифицированном в идее Бога, накладывает отпечаток суровости на эмоциональную атмосферу портретов. Утратившая своего святого патрона, опекавшего смертных на прежних, еще католических, донаторских изображениях, тесная группка людей оставалась теперь как бы сама с собой, и лишь вера, сплоченность и внутренняя самодисциплина могли служить ей опорой.

И если вспомнить то мужество, с которым чешские средние классы и простой народ противостояли попыткам заставить их сменить веру, следовать которой становилось все труднее и опаснее, мы уловим жизненное содержание, скрытое за суровой спаянностью нескладных фигурок, остро контрастирующих с выразительностью живых, наверное, очень похоже переданных лиц. Таковы портреты семьи Мостника из Ништин (1673), Адама Стрижки (1585), Яна Етржиха из Жеротина (1575) и др. Демократизм, верность жизненной правде не могут, однако, искупить скудный набор изобразительных средств, которым могли пользоваться цеховые мастера: «Ни одному из них не был доступен такой взгляд на человека, который проник бы сквозь черты лица вовнутрь, коснулся бы духовной жизни», — отмечает Й. Пешина, первый, кто обратил внимание на этот чешский примитив и подробно исследовал его [10, с. 282; см. также: 12, с. 136; 2, с. 285–293]. Подобные изображения, исполненные в традиционном стиле, продолжали возникать еще в первой трети XVII века, но теперь композиция все четче стала расслаиваться на сакральную сцену и портрет, начинавший утверждать свое независимое существование. С такими изображениями соседствовал в конце XVI — самом начале XVII века сохранившийся среди знатных семей, особенно католических, парадный портрет так называемого «габсбургского типа», концепция которого восходила к испанскому портрету XVI века.

Ко времени начала активной деятельности Шкреты подобный вид эпитафии исчерпывает себя. Однако художник вырос среди этих

протестантских изображений и не случайно впоследствии выкупил и поместил в своем доме старинную родовую галерею. Нам представляется, что строгость, сдержанность и определенная замкнутость, присущая людям на портретах, которые сам он писал в годы расцвета, несли в себе некую родовую память о реализме, серьезности, чувстве собственного достоинства, с которыми являли себя потомкам и вечности его предки, никогда не стремившиеся приукраситься или надеть маску сословной исключительности, хотя часто речь шла о лицах богатых и известных в обществе.

Мы не знаем точно («Пуссен» все же остается под сомнением), каковы были портретные работы Шкреты итальянского периода; конечно, он воспринял многое из того, что видел в Риме и Венеции, в следовании традициям высокого искусства своего времени был для него элемент естественной обязательности. Но масштабность таланта, созревшего духовно и творчески в атмосфере Италии, заставляла его искать свой собственный язык, дабы выразить собственные чувства и идеи, в том числе и в портрете, хотя, как говорилось, он не считался тогда жанром, соизмеримым по значению с исторической или религиозной живописью. И в умении сосредоточиться на характере изображаемого человека, на мгновение словно бы проникнуть сквозь все сословные, внешние оболочки к самому ядру этого характера, в реализме и бескомпромиссности характеристик он был наследником своих цеховых предшественников. Был зорок и неподкупен, избегал идеализации, при этом был убежден в значительности человеческой личности.

Портреты, написанные сразу после возвращения в Чехию, особенно заметно связаны с традицией, к которой привыкли его первые пражские заказчики. И техника живописи вполне традиционна: Шкрета использует плотный меловой грунт, по которому делает густой пепельно-серый подмалевок. Мазки «сплавлены», возникает эмалевая гладкая поверхность — так писали рудольфинцы. Этот способ задерживается в портретной живописи Шкреты дольше, чем в других жанрах, но через некоторое время он и здесь переходит к манере, которую усвоил в Италии, — к применению красного болюсного подмалевка, на который тонким слоем ложатся прозрачные лессировки; фактура обогащается, появляются участки почти незаписанного холста, на которых отчетливо видно движение кисти.

Сразу после приезда, стремясь обзавестись серьезными заказчиками, Шкрета явно считается с их пожеланиями. Вряд ли он, после своих итальянских вояжей, сам захотел бы вписать в портрет старомодное «memento mori» — натюрморт, составленный из черепа, песочных часов и Библии, от чтения которой только что оторвался, награждая зрителя суровым взглядом, герой одного из первых пражских портретов — важный, почтенный Гезелий из Цетвинберга (после 1640, х., м., Национальная галерея, Прага; ранее считалось, что изображен Брамбергер из Брамберга). Как и в другой ранней работе, в «Портрете математика с женой» (около 1640, х., м., Национальная галерея, Прага), реальность происходящего подчеркнута указанием на прерванное, только что совершавшееся действие: «математик», оборачиваясь к подошедшей жене, на миг оторвался от работы, не выпуская из руки штифт; а Гезелий заложил рукой книгу, чтобы, строго взглянув на зрителя, тотчас к ней вернуться. В колорите последнего портрета уже налицо итальянские приемы — он теплее по цвету, коричневый, высветленный вокруг головы фон, красная скатерть и коричневый книжный переплет разнообразят строгую гамму, построенную на черно-белых сочетаниях. Образ самого Гезелия отлично схвачен художником, напыщенная неподвижность и важность облика, видимо, вполне отвечала представлению героя картины о себе самом и о том, как должен выглядеть почтенный буржуа.

В полную силу проявилось живописное дарование Шкреты в «Портрете Шванкхарта» (после 1650, х., м., Национальная галерея, Прага. Шванкхарт — это опять предполагаемый персонаж, мастер глиптики при дворе императора Фердинанда III). В это время Шкрета уже возглавлял живописный цех и был вполне независим в своих творческих поисках. Здесь снова представлен мужчина средних лет, только что оторвавшийся от работы. Сидя за столом, он писал что-то на листе бумаги, край которой срезан рамой картины, придвигая изображение вплотную к зрителю.

«Шванкхарт» оторвался от писания и отсутствующим взглядом, выдающим внутреннюю сосредоточенность, смотрит в пространство, не замечая зрителя, — его отвлекла новая мысль, и он застыл, обдумывая ее. Шкрета с полной достоверностью передал его плотное, широкое, толстогубое лицо с небольшими глазами, лоснящимся носом и смешной мушкой под нижней губой. Вместе с тем этот представитель

бюргерской интеллигенции, или, действительно, мастер глиптики, так сказать, «облагороженный ремесленник», исполнен естественной значительности. Рука его привычно держит перо, лицо осенено высоким лбом, глаза светятся умом, и весь портрет окутан атмосферой умственной работы. В качестве аксессуаров в картине появились стопка писем, связанных шнурком, перо, бумага, поблескивает штифт, который художник пишет двумя взмахами кисти. Шкрета ни в чем не польстил заказчику и не украсил его руками вандейковских аристократов, а положил на стол толстые, растопыренные пальцы, крепко придерживающие лист бумаги. Но над плотными кистями этих рук вздымаются блистающие сборки белых рукавов, написанные кистью мастера, для которого перестали существовать технические трудности. Эти широкие паруса белой материи, перехваченные у кистей пышными черными бантами, вносят в портрет оттенок парадного великолепия. Весь декоративный эффект картины держится на них, им поручается эмоционально-выразительный импульс, неожиданно дополняющий образ. К тому же лицо, написанное легкой кистью, тонко эстетизировано, волнистые пряди волос теплого каштанового цвета создают великолепную живописную раму, смягчающую и облагораживающую грубоватый облик «Шванкхарта».

Лишь расцвет сословия, крепко стоящего на ногах, к которому принадлежали и заказчик, и художник, развитое самосознание большого социального слоя, взявшего собственную судьбу в свои руки, могли подсказать Шкрете этот способ подачи модели — когда бытовое движение переосмысливается как величавая поза и не кажется ни смешным, ни напыщенным, так как в глубине образа лежит признание художником безусловной общественной и индивидуальной значительности героя его портрета.

В это время в чешском обществе происходит перелом, старомодного Гезелия с его песочными часами и Библией сменило деловое и энергичное поколение — поколение самого Шкреты. Он писал почти все время своих современников, даже сверстников, отлично понимал их, отсюда — такая непререкаемая убедительность в передаче их образа, их деятельности, значительность которой для Шкреты не подлежала сомнению; он сам был одним из них.

Не менее утверждающий тон встречаем в женском портрете, которых у художника сравнительно немного. В «Портрете Неизвестной»

(около 1650, х., м., Замковая галерея, Рожмберк) дама, по-видимому, из кругов высшего буржуазного общества, представлена в полном расцвете жизненных сил. Такой зенит человеческой жизни художник очень любил изображать; в тяготении к нему сказывалась, возможно, внутренняя потребность в идеализации образа, желание «приподнять» его, не позволяя раствориться в обыденности, несмотря на полную правдивость в передаче реальных черт внешности и характера. Той же цели служит сама живопись Шкреты, в это время достигшая полного расцвета.

«Портрет Неизвестной» мало поврежден и достаточно хорошо сохранился, поэтому может дать достаточное представление о живописных приемах Шкреты. Он пишет практически без поправок (что подтверждает рентгеновский снимок полотна), довольно жидко, лишь отдельные части лица (лоб, верхняя часть щек, шея) прорабатывая основательнее и тверже. Обычно это самые светоносные части картины. С безошибочной меткостью, несколькими мазками моделирует он нос и подбородок. Холст везде ощутим, его почти открытая фактура подходит к поверхности, проступая рядом с густо записанными частями, теплый тон подмалевка просвечивает в отдельных местах сквозь лессировки. Шкрета то разрешает себе живописную «недосказанность», местами втирает краску в крупнозернистый холст, то пишет выпукло, густо, но чаще всего работает «спокойной» мягкой кистью. Красота живописного решения, маэстрия, выставленная напоказ, доставляет зрителю высокое эстетическое наслаждение и поддерживает тот жизнелюбивый тон полотна, которым обладают лучшие работы Шкреты. Цветовые сочетания, предопределенные тогдашней модой: черный, белый, золото — предстают во всем блеске возможностей, предоставляемых ими живописцем. Черный цвет вносит в картину благородство и спокойствие; белый, рядом с которым особенно ярко сияет золото на шее, обеих руках, на груди дамы, создает ощущение нарядности, праздничной приподнятости. При ярком солнечном освещении буквально светится нежный и свежий инкарнат лица, так эффектно подчеркнутый тремя углами дорогих кружев, спадающих на гладкий, без единой морщинки, чистый лоб. Лицо сияет, как драгоценность в своей дорогой оправе, подчеркнутой густым черным фоном.

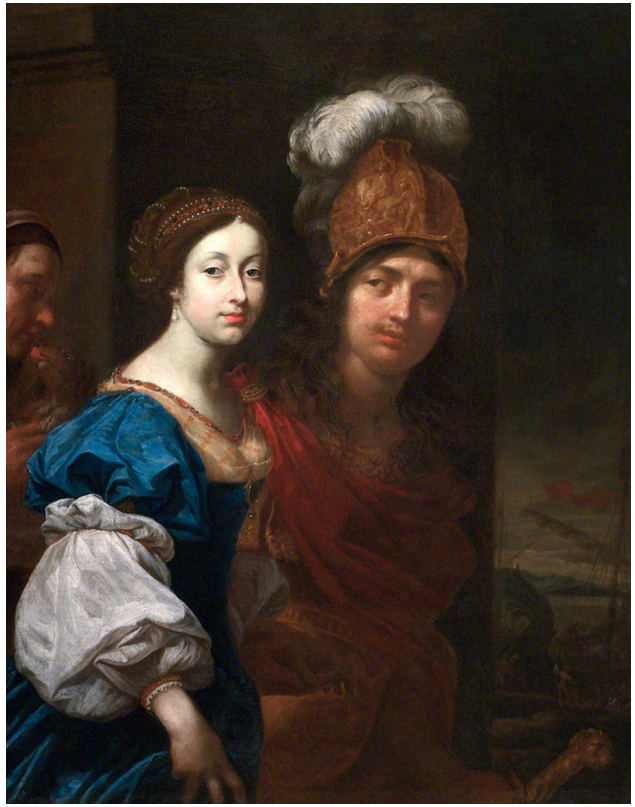
Илл. 1. Карел Шкрета. Портрет Неизвестной. Около 1650, х., м. Замковая галерея, Рожмберк

Эта чешская «Мона Лиза» вызывает в памяти многочисленные аналогии с голландским и нидерландским портретом, но и воспоминание о тициановских прелестницах, о золоте и сияющей женской плоти в картинах Тинторетто тоже бросает свой отблеск на буржуазную красавицу Шкреты. Ее самодовольство, ленивая самоуверенность переданы художником без малейшего флера возвышающей одухотворенности, однако чуть прищуренный, устремленный мимо зрителя взгляд, вырез ноздрей и легкая полуулыбка рождают некую затаенную игру, усложняющую выражение лица, на первый взгляд неподвижного, застывшего в тщеславной самодостаточности. При более длительном рассматривании — а работы Шкреты требуют именно такого, длительного и внимательного контакта с собой, — впечатление

усиливается: полускрытая улыбка, в сочетании с выражением чуть прикрытых глаз, постепенно выдает иную, затаенную внутреннюю жизнь. Шкрета в лучших своих работах лишь на первый взгляд исчерпывает их смысл тем, что с полной зрительной адекватностью воспроизводит реальность. На самом деле в его портретах светится тихая жизнь души, которая никогда не проявляет себя яркими аффектами, не захлестывает зрителя драматическим напряжением. Но она входит необходимым слагаемым в образный строй всех его лучших произведений, его люди словно негромко, но твердо предъявляют свое право на автономность собственного мира.

Трудно удержаться от сопоставления описанного портрета с изображением другой дамы — на этот раз аристократки, итальянки, невесты графа Антонина Берка, Алоизы Анны Монтекукколи с двойного костюмированного портрета, где они представлены в образах Париса и Елены (около 1672, х., м., Национальная галерея, Прага). В отличие от статичной, замкнутой в себе «Дамы» из Рожмберка, молодая Алоизия уверенно позирует перед зрителем, и Шкрета находит совершенно другие цвета и ритмы для передачи ее изящной фигуры в открытом нарядном платье (глубокий синий, белый, золотистый), прелестного лица с ярким взглядом, свежим румянцем, привычной свободой улыбки и движений.

Здесь таится одна из чисто барочных особенностей поэтики шкретовских портретов. Герои Шкреты не просто репрезентативны — они словно выставлены напоказ, на всеобщее обозрение. Постановка фигур, срез холста, ровный яркий свет «выталкивают» их на самый край полотна и оставляют лицом к лицу со зрителем даже в тех нечастых случаях, когда Шкрета вводит в картину пейзаж или аксессуары. Чаще всего фон его портретов пуст, у модели редко бывает возможность укрыться, замаскироваться, будь то тенью парковых деревьев, пурпуром дворцовых занавесей или клубами пушечного дыма на поле битвы, как бывает обычно в большом парадном портрете того времени. Свою роль в великом театре жизни приходится играть открыто, у всех на виду. И «люди Шкреты» выдерживают свою роль, ибо это на самом деле сильные личности. Однако насколько они открыты для обозрения внешне, настолько же умеют замыкаться в себе, воздвигая невидимую преграду между собой и зрителем и никого не допуская в глубину собственной души. Даже глядя зрителю прямо в глаза, они



Илл. 2. Карел Шкрета. Парис и Елена. (Костюмированный портрет Франтишека Антонина Берка с невестой, Алоизой Анной де Монтекукколи). Около 1672, х., м. Национальная галерея, Прага.

непроницаемы для него. Недаром и сам художник только раз написал свой автопортрет, да и то включив его в церковную композицию.

Любопытная деталь — Шкрета словно облегчает некоторым героям такой уход в себя. Все модели из мира, наиболее ему близкого: живописцы, ученые, ремесленники, просвещенные церковные деятели — не смотрят на зрителя. Подчеркнут момент их отъединенности от мира, занятости своим делом, самопогруженности. Что же касается аристократов и людей из высших кругов, то они обычно открыто и прямо смотрят на зрителя, как красавица Монтекукколи или даже маленькая Мария Максимилиана фон Штернберк (Шкрета с участием мастерской, вторая половина 1640-х годов, х., м., Замковая галерея,

Бехыне), которая бесстрашно скрещивает взгляд с его взглядом. И также замыкается внутренне.

К лучшим полотнам Шкреты, в котором отразились многие из перечисленных черт, относится «Портрет мужчины с длинными белокурыми волосами» (1640–1650-е годы, х., м., Национальная галерея, Прага). Под этим условным названием снова скрывается незнакомец, в котором некоторые историки хотят видеть одного из тогдашних «новых людей» — магната Вацлава Михну из Вацинова [9, s. 169]. Условна и дата: она устанавливается по аналогии с характером церковной живописи 1640-х годов (цикл святого Вацлава, «Св. Мартин и нищий» и др.), в которой с большей ощутимостью, чем в более поздний период, улавливаются итальянские влияния. Однако по умению воссоздать реальную личность человека, равно как и по качеству живописного решения, эта работа стоит вровень с шедеврами 1650–1660-х годов — портретами де Витте, Мизерони, Витановского, — так что для нас вопрос датировки остается открытым. Это одна из тех картин, которые особенно ценили впоследствии чешские художники-романтики.

Большое полотно (114 х 87 см) носит все признаки парадного портрета. На первом плане изображен мужчина средних лет, сидящий в кресле, фон же картины тщательно разработан, что редко бывает у Шкреты: за спиной сидящего картину наискось пересекает темный занавес, в глубине рисуется архитектурный пейзаж, справа помещена дорогая античная ваза на высоком постаменте. Все вместе складывается в образ дворцовых покоев и символизирует высокий общественный статус изображенного — судя по облику, либо королевского чиновника, занимающего высокий пост, либо новоявленного аристократа валленштейновских времен. Но в первую очередь, Шкрета воссоздал яркий индивидуальный характер. Он написал человека сильного, исполненного веры в себя и свои силы, способного и склонного к решительным действиям. Человека действия, а не раздумий, натуру волевую и властную, не знающую колебаний в осуществлении задуманного. Герой Шкреты привлекает своей человеческой незаурядностью и отталкивает холодной волей и способностью к жестоким поступкам, которую зритель читает в лице и глазах, устремленных на него, кажется, пронизывающих его с неприкрытой, почти бесцеремонной проницательностью. Не интерьер с занавесом и роскошной вазой, не костюм, не поза, а именно этот взгляд вскрывает суть «Неизвестного», этого гордого себялюбца.

Илл. 3. Карел Шкрета. Портрет Неизвестного с длинными белокурыми волосами. 1640-1650-е, х., м. Национальная галерея, Прага

Шкрета создает своей кистью целую социально-психологическую новеллу, ибо характер героя неоднозначен, сложен, и таким и представляет его зрителю художник, современник и сверстник «Неизвестного». Эту неоднозначность мастер подчеркивает рядом изобразительных приемов, характерных для его живописного мышления. Так, на примере этого портрета мы отчетливо видим, как сильно ощущал и умело применял Шкрета принцип контраста, динамизирующий внутреннюю структуру его лучших работ, в том числе и рассматриваемой картины — здесь контрастны герой и его

окружение, хотя это не сразу бросается в глаза. Однако мы уже говорили, что картины Шкреты раскрываются постепенно.

В самом деле, перед нами богатый дворцовый интерьер, изысканное окружение, темно-красный бархат кресла с золотыми шляпками гвоздей, который так красиво увязывается с терракотово-красной вазой; за черным бархатом занавеса мерцает, как туманный мираж, стройная итальянская кампанила, намекая, возможно, на какие-то реальные события в жизни модели. Казалось бы, такое окружение создано для артистической натуры, патриция, мецената. Герой же портрета скорее противоречит своему окружению, чем звучит в унисон с ним. «Неизвестный» боком, крепко и уверенно сидит в роскошном кресле. В левой руке, отведенной в сторону, он держит традиционные для парадного портрета перчатки оливково-желтого цвета, демонстрируя себя зрителю как знатную персону. Однако волей художника на переднем плане оказывается почти назойливо выдвинутая в лицо зрителю кисть другой руки, перекинутой через спинку кресла — тяжелая, большая, мясистая, без единого украшения, в обрамлении простого белого манжета. Эта грубая, с пухлой кистью и толстыми пальцами рука приковывает внимание зрителя не в меньшей степени, чем лицо, она «прочитывается» в одну строку с ним, усиливая, а может быть, и предопределяя впечатление от характера героя портрета. Именно благодаря ей особенно четко выступают твердый подбородок, холодный взгляд, уверенная властность полнокровного широкого лица с яркими губами. Эта сочно написанная в коричневатых тонах рука бесконечно далека от аристократизма и сразу снижает «сословный ореол» «Неизвестного». И он начинает восприниматься в этих дворцовых покоях не как законный потомок родовой аристократии, а скорее как завоеватель, взявший их с бою, с тяжелой шпагой в руке. Но и это безудержное самоутверждение не является абсолютной истиной характера.

Живописным узлом картины является голова модели. Она выделена цветом: яркое лицо, белый воротник, светлые волосы — на черном фоне занавеса эти тона звучат особенно выразительно. И надо сказать, что ни одного из своих героев, ни мужчин, ни женщин, Шкрета не украсил такими роскошными, излучающими свет, волосами — недаром же они дали название портрету. Волосы небрежно окаймляют лицо, и в этой небрежности и свободе, с которой волнистые пряди открывают высокий лоб справа и падают на него с другой стороны, удивительно красиво сочетаясь с ярко-белым воротником и светло-розовым цветом щек (и все это на глубоком черном фоне), заключен важнейший эмоциональный импульс портрета. Шкрета широкой свободной кистью, очень тонко — так, что горячий подмалевок светится сквозь верхний слой краски, наделяя его теплом и светоносностью, — пишет эти роскошные волосы. Его обычно сдержанная кисть здесь артистически-небрежна, он не скрывает ее движения, ее прихотливых поворотов, когда «мажет» одним ударом светлую прядь, упавшую на лоб. Фактура волос передана безупречно, и вместе с ними, благодаря этой превосходной живописи, в портрет входит свобода, некая раскованность, просто красота.

Шкрета показал, кажется, в этом портрете все свои изобразительные возможности: открытый холст проступает рядом с самыми густыми каплями краски, рядом с мягкими, шелковистыми прядями художник буквально «вылепил» твердой корпусной краской гладкую поверхность воротника, жесткого и неподвижного, способного, кажется, сковать любое движение (опять контраст). Эта голубовато-белая, застывшая гладь всемерно оттеняет живые, свежие краски лица, яркие губы. И, может быть, потому, что светлые брови и небольшие усы на этом полнокровном лице почти незаметны, особенно выразительными, вобравшими в себя всю душевную энергию, всю внутреннюю жизнь героя становятся глаза. Шкрета с удивительным мастерством сосредоточил в этих небольших, желто-ореховых глазах, слегка закрасневшихся от усталости или напряжения, полуприкрытых тяжелыми, припухшими веками, живую душевную стихию. Это «думающие», проницательные, поглотившие потоки впечатлений глаза, а складки век словно не то углубляют их взгляд, не то прячут его. Общая неподвижность черт заставляет особенно остро ощутить духовную энергию этих двух светящихся точек, в которых концентрируется душа портрета и со встречи-столкновения с которыми начинается контакт картины со зрителем.

В портрете «Неизвестного» с неоспоримой убедительностью воплотилась целая социальная группа, верхушка чешского общества, запечатлелся ее жизненный статус. Это была очень характерная категория людей, захвативших тогда в Чехии ведущие позиции в общественной и политической жизни. Героями полотен Шкреты

нечасто становилась наследственная аристократия — таковыми были в кругу его заказчиков только Штернберки и Чернины, им посвящены сравнительно немногочисленные и не всегда лучшие картины, может быть, потому, что в них художник должен был больше подчиняться внешним требованиям. Место родовой аристократии, таких людей, как Пернштейны или Рожмберки, имена которых столетиями были связаны с историей страны, заняла теперь в социальной иерархии прослойка людей честолюбивых и сильных, чьи достоинства — это идеалы новой буржуазной эпохи. Их практицизм, воля, упорство, их ум, часто и одаренность, но и алчность, и готовность к борьбе за место под солнцем, уверенность в собственной значимости, наконец, дух напряженной деятельности — все эти качества отразились в картинах Шкреты. На свой лад они тоже «солдаты Фортуны», отсюда их вечная внутренняя мобилизованность, активность жизненного статуса — это поколение словно вынырнуло из бурных, мутных и кровавых волн Тридцатилетней войны и теперь жаждало жизни, упивалось вкусом роскоши и личной власти. При этом герои Шкреты — всегда личности, его портреты — настоящий гимн индивидуальности. В этом он — сын своего времени, когда внутренней пружиной общества и стал индивидуализм. Не случайно в XVII веке возникли лучшие, может быть, портреты в истории мировой живописи, причем практически во всех европейских странах, будь то Голландия с Хальсом и Рембрандтом, Италия с целой плеядой своих мастеров или потрясающие работы Веласкеса.

Рассматривая портреты Шкреты, трудно поверить, что еще совсем недавно цеховые эпитафии были в Чехии чуть ли не единственным видом портретной деятельности. Вспоминая их, особенно ясно чувствуешь, как изменились за несколько десятилетий мир, общество и сам художник. Его живопись — уже совсем иной, несравненно более высокий этап художественного мастерства. Но ощутимо и другое — насколько расторглись связи, на которых держалось чешское протестантское общество, во всяком случае, его огромная часть. Шкретовские герои выбились из родовой среды, а среда была насильственно разрушена. Узы классовой принадлежности, давление, но и поддержка сословия, оказались в Чехии в тот исторический момент слабее, чем в других странах. Слабее, скажем, чем во Франции, с почти ритуально-строгой общественной иерархией, находящей отголосок в позиции абсолютной

власти касательно искусства, в регламентирующей роли королевского заказа. Или, наоборот, в Голландии, успевшей уже вкусить от плодов буржуазного развития, что сказалось на всей культурной ситуации, обретшей новую стабильность со своими последствиями, о которых достаточно говорит судьба Рембрандта.

В Чехии не стало королевского двора и всей суммы условий, порождаемых им в области искусства. Здесь только что отгремели пушки Тридцатилетней войны и закатилась звезда Валленштейна. Прежнее протестантское бюргерское сословие было сломлено, еще продолжалась волна репрессий, связанных с контрреформацией. Жизнь была выбита из прежней колеи, жизнь тысяч людей, всех сословий, всего государства. Исторический катаклизм максимально расковал человеческую личность, лишив как традиционных уз, так и опор, и предоставив собственным силам и возможностям.

Шкрета был не просто хорошим портретистом, глубоко постигавшим каждую свою модель, но и чутким выразителем целого комплекса идей и настроений, которыми дышали его герои. Поэтому главным в его портретном творчестве и стало абсолютное утверждение конкретной, индивидуальной человеческой персоны, а не представителя благородного рода, члена правящей династии — то есть тех, кто чаще всего бывал в Европе того времени объектом парадного портрета. Аристократов, самых знатных в послебелогорской Чехии, он изображал так же, как ремесленников и чиновников. Главным всегда и повсюду для него оставался человек — неповторимое сплетение психофизических конкретных особенностей, которые он запечатлевал на холсте с великой тщательностью и любовью к натуре, к живой, чувственной оболочке явлений. Барокко, воспринятое в итальянском варианте, с его обостренной чувствительностью к плоти, ее цвету, запаху, материальной ощутимости, наложившись на скрытые, но живые импульсы национальной традиции, сделали его одним из самобытных «мастеров реальности» своего времени. Портреты Шкреты лишены внешнего пафоса (во всяком случае, он прибегает к нему очень экономно), но всегда обладают зарядом пафоса внутреннего, неким духовным напором, который светится в глазах его героев, угадывается в резком очерке губ, в борьбе света и тьмы на их лицах и на всей поверхности полотна. Можно утверждать, что при изображении своих современников Шкрета достигает вершин психологической

правды, до каких поднимался когда-либо чешский портрет. Он видел насквозь свои модели, знал их пороки — тщеславие, жестокость, даже черты низменности. Он знал историю их восхождений, источники их огромных состояний.

Наверное, поэтому утверждающий пафос Шкреты таит в себе оттенок драматизма, тревожное осознание его героями того, что жизнь, которую они готовы брать с бою, в существе своем есть «непостоянное, ненадежное, жестокое, грубое скоропреходящее и нечистое житие». В нем «…ласкают, чтобы умертвить, возвышают, чтобы низвергнуть, поддерживают, чтобы подтолкнуть, чтят, чтобы обесславить, берут в долг, чтобы не возвращать, карают без помилования» [1, с. 390]. Г. Гриммельсгаузен суммировал в своем «Симплициссимусе» опыт того поколения, которое писал Шкрета. Яркие, активные герои Шкреты всегда находятся в напряженном, настороженном отношении с миром, и если они уже не приказывают писать на своих портретах натюрморт с черепом и песочными часами, то все же призрак vanitas стоит перед их внутренним взором неотлучно. Искусство барокко всегда заключает в себе антитезу, а искусство Шкреты — настоящее барочное искусство.

Герои Шкреты, как правило, изображены в статичных позах, но некий скрытый внешней неподвижностью потенциал активности таится в них, как сжатая пружина, наполняя образы внешне спокойных людей внутренним напряжением. Таков, например, портрет приора конгрегации мальтийского ордена в Чехии, Бернарда де Витте (около 1650, х., м., Национальная галерея, Прага); в известной степени это антипод «Незнакомца с белокурыми волосами». Существуют два варианта портрета — указанный выше и его авторское повторение в Берлине (1651, х., м., Государственные музеи, Берлин), — причем пражский отличается более высоким уровнем. (Погрудный «Портрет мальтийца в старости», тоже находящийся в Праге, не всегда приписывается Шкрете).

Де Витте был близким другом Шкреты на протяжении многих лет. Напомним, что это по его заказу художник написал главный алтарный образ для церкви мальтийского ордена, одну из лучших своих монументальных картин, а уже в конце жизни — образ «Усекновения главы Св. Варвары». Де Витте, представитель третьего сословия, тоже был «из новых» — сын купца, натурализовавшегося в Праге, он высоко

Илл. 4. Карел Шкрета. Портрет приора пражской конгрегации Мальтийского ордена Бернарда де Витте. Около 1650, х., м. Национальная галерея, Прага

поднялся по лестнице церковной иерархии благодаря собственной незаурядности. Но его карьера была особого рода, и в глазах Шкреты, человека религиозного, она не могла не вызывать уважения. Для всей Европы, боровшейся с турками, Мальта, мальтийцы были символом христианского противостояния язычникам, и принадлежность к этому ордену придавала де Витте значительность высокого духовного свойства. Как все герои Шкреты, он был человеком деятельным и активным — обновил и достроил пражский собор Мальтийского ордена, украсил его самой большой и красивой в городе алтарной композицией. В 1650 году де Витте получил Мальтийский орден и стал приором конгрегации ордена в родном городе. Естественно предположить,

что это событие послужило причиной возникновения его большого портрета кисти Шкреты, в то время уже прославленного живописца.

Портрет относится к безусловным удачам Шкреты. Полуфигура приора в темном плаще с большим мальтийским крестом плотно вписана в вертикальный формат полотна. Ее устойчивость, равновесие, казалось бы, подчеркнуты всемерно, но тут же слегка нарушены тем, что фигура срезана рамой чуть ниже пояса, но «не дотягивает» до поколенного изображения, поэтому кажется менее устойчивой, а силуэт легко смещен вправо, что подчеркнуто трехчетвертным поворотом головы, в то время как направление движения руки, полускрытой складками плаща, прямо противоположно. Так в картине возникает скрытое движение, усиленное игрой полутеней на лице, оно как бы намекает на сложность натуры героя полотна. Он изображен на простом темном фоне, здесь нет никаких указаний на высокое общественное положение, престиж — богатство де Витте не от мира сего. Взгляд его глаз затуманен и обращен в сторону от зрителя, он погружен в благочестивые мысли, на что намекает заложенная пальцем книга, срезанная краем рамы, — наверняка, молитвенник. Приор представлен в возвышенном молчании, наедине с Богом, хотя он не стоит на коленях перед распятием, не обращается к чудотворной иконе или статуе, к нему не слетаются ангелы — а сколько таких изображений духовных лиц писалось в то время!

Как все герои Шкреты, де Витте прочно стоит на земле, это такой же темпераментный, властный и сильный человек, как его антипод — Незнакомец с белокурыми волосами. Но Шкрета, незаметными на первый взгляд приемами, рождает уверенность в том, что приор способен возвыситься над миром своих страстей, и духовное побеждает в нем физическое. Душевное напряжение, подавленная страстность находят свое выражение в резком контрасте красновато-коричневого, горячего цвета фона и строгой черной одежды с голубоватыми штрихами — лезвиями узкого воротника и орденских крестов. Знак креста повторен здесь трижды в нарастающем масштабе: на маленьком гербе (беспокойное красное пятнышко, подобное капле крови, в левом верхнем углу картины), на груди рыцаря (здесь это орденский знак с его прямыми, острыми голубыми лучами) и на широких складках плаща (теперь это большой крест, сине-стального цвета, он изогнулся, повторяя ритм складок, и плотно охватывает тело мальтийца). Этот

трижды повторенный знак креста звучит как тройная узда ордена, долга, веры — тройное заклятье духа над мощной натурой командора.

Шкрета при этом смягчает образ, набрасывая на превосходное по своей живописной пластике лицо де Витте голубоватую тень, окутывая всю фигуру легкой, голубой же, дымкой, умеряющей полнокровность, избыток жизненных сил, которым он так любил наделять своих героев. Золотой крест, который приор только что получил, четко виден на скромном черном одеянии, он помещен на главной вертикали, на одной линии с лицом и рукой, но весь облик мальтийца исполнен той важности и духовной приподнятости, которые исключают самый момент тщеславия. Высокие живописные достоинства этого портрета, цельность художественной концепции напоминают об итальянских влияниях — не случайно одно время его считали работой Б. Строцци.

Портрет де Витте заставляет вспомнить другую превосходную работу нашего художника — «Портрет Бернарда Игнаца из Мартиниц» (после 1665, х., м., Замковая галерея, Фридланд). Портретируемый, в отличие от большинства героев картин Шкреты, был изначально связан с католической имперской партией, будучи сыном Ярослава из Мартиниц — одного из королевских чиновников, которого представители чешских сословий выбросили в 1619 году из окна королевского замка (так называемая «дефенестрация»), с чего и начались события антигабсбургского восстания. Сам же портретируемый стал во времена Шкреты высшим бургграфом и императорским местодержателем в Чехии.

Это тоже «орденский портрет» — Игнац из Мартиниц только что получил более чем престижный орден Золотого руна, которым гордились короли и принцы крови. Однако Шкрета, вопреки, казалось бы, логике и задаче парадного изображения, посвященного этому событию, скрыл сверкающие звенья орденской цепи складками одежды, отделанной великолепно написанным дорогим мехом, а сам орден почти полностью исчез в цепкой пятерне модели: «Это мой орден! Это я его получил!» — словно звучат из портрета слова, взятые из надписи, которая украшала парадную форму кавалеров ордена («Я его имею и не хочу иного»). Изобразив свою модель в каноне общепринятого парадного стереотипа, Шкрета создал блестящий психологический образ — характер обозначен настолько ясно, что можно не добавлять, что Игнац из Мартиниц был одной из опор австрийского двора,

столпом контрреформации, к которому были обращены гневные речи Богуслава Бальбина: «Развалил / ты / дом и старое королевство, нового же не воздвиг, горе тебе! <…> Дворян ты погубил, имперские города превратил в местечки, местечки — в деревни, деревни же в развалины… О, ты, истинный отец отчизны! Ни один помещик не учинит со своим двором того, что учинил ты с чешским королевством, некогда цветущим!» [цит. по: 9, s. 184].

Бернард Игнац был не одинок в своих деяниях, но подобные личности не исчерпывают состав чешского общества того времени. Об этом, в частности, говорят запечатленные Шкретой в последние годы его творчества фигуры Игнаца Етржиха Витановского (1669, х., м., Национальный музей, Прага) и Яна Гумпрехта Чернина (1669, х., м., Национальный музей, Прага), в которых нашли полное выражение характерные для него особенности: «Витановский» демонстрирует блестящее владение старого мастера цветовой палитрой, а «Чернин», меценат, магнат, любитель искусства, исполнен благородной строгости.

Среди лучших работ художника выделяется и «Портрет молодого охотника» (около 1660, х., м., Замковая галерея, Частоловице; предполагаемый его герой — Ян Адам Штернберк), самый, может быть, обаятельный образ в портретной галерее Шкреты, который изображает юношу в охотничьем костюме на фоне пейзажа; он уперся в бок рукой и демонстрирует зрителю свою добычу — фазана и куропатку. Другая рука свободно откинута в сторону и сжимает ствол ружья. Две длинные морды борзых, срезанные краем полотна, «дотягивают» контур фигуры до любимого Шкретой треугольника. Живописные достоинства картины очень высоки, а особое и редкое для Шкреты поэтическое настроение придает ей фон — превосходный пейзаж, сумеречный, с вечерними закатными отблесками на облаках, смутно проступающими контурами кустов и поляны, огромным старым деревом с замшелой корой, под шелестящей кроной которого стоит охотник. Мир молодой неспокойной души, который выдает взгляд юноши, созвучен образу этого вечера ранней осени, с ветреным небом, неровными обрывками туч, беглыми лучами света, резко осветившими лицо. Романтический оттенок привносит в образ героя картины и свободная одежда с приоткрытым воротом (в противоположность обычным героям Шкреты, закованным в свои костюмы, как в латы), мечтательный взгляд, словно издалека.

Илл. 5. Карел Шкрета. Портрет молодого охотника. Около 1660, х., м. Замковая галерея, Частоловице

Эти особенности образного троя не раз вызывали у историков искусства сомнения в принадлежности «Охотника» кисти Шкреты. Сомнения предопределялись тем фактом, что творчество Шкреты, как и его личность, были мало, а в отечественной науке и попросту неизвестны. Автору этих строк неоднократно приходилось выслушивать авторитетные суждения типа: «Не мог ваш чех написать этого „Охотника“ — это какой-то очень хороший немец». Или: «Этот портрет („Де Витте“) наверняка написал Строцци — слишком хорошая вещь». Даже в самой Чехии замечательный цикл «Страстей Христовых» одно время считался работой какого-то неизвестного мастера, и свою настоящую оценку он получил лишь в последнее время. Нам кажется, что дело не только в привычной недооценке всего художественного

наследия, которое лежит за пределами европейского «золотого меридиана», сохранившейся до сего дня, но и в том, что творчество Шкреты было очень долгое время даже у себя на родине изучено лишь фрагментарно, настоящая полная экспозиция и превосходный научный каталог к ней появились только после юбилейной выставки 2010 года [8]. А только полностью представляя себе весь корпус его искусства можно получить понимание о широте возможностей чешского мастера, в том числе о редком умении Шкреты улавливать существо натуры портретируемого и находить каждый раз свой изобразительный ключ для конкретного изображения, не изменяя общей концепции человеческой личности, как она ему представлялась. (Кстати, если герой «Охотника» действительно Ян Адам Штернберк, о чем свидетельствует сохранившийся рисуночный портрет последнего, то меланхолический оттенок картины словно предугадывает судьбу юноши — он умер через два года).

Однако завершить описание портретной деятельности Шкреты хотелось бы одной из вершин его творчества — это «Портрет резчика драгоценных камней Дионисио Мизерони с семьей». С одной стороны, эта картина стоит особняком как единственный большой групповой портрет, созданный нашим художником, с другой же, объединяет в себе наиболее значительные и оригинальные особенности его творческой манеры. В сущности, на ней одной можно было бы представить проблему «Шкрета и XVII век», хотя по исполнению она более неровна, чем лучшие из портретов, отдельные места выдают участие мастерской, написаны более вялой и неловкой кистью.

Но будучи неровным по исполнению, «Портрет Мизерони» кристально ясен по авторскому замыслу. Мы уже отмечали, что среди героев Шкреты значительное место занимают представители третьего сословия, но здесь художник возводит их изображение в ранг живописного апофеоза. Композиция портрета не имеет аналогов в чешском искусстве и очень мало — в европейском.

«Портрет Дионисио Мизерони с семьей» (около 1653, х., м., Национальная галерея, Прага) — довольно большое полотно (185 х 251 см), изображающее вполне бытовой сюжет. Однако он трактован как настоящая парадная картина. Сама идея написать семью ремесленника, пусть даже высшего ранга, в таком стилевом ключе, в котором писали обычно только знатных людей, является необычной, как и попытка

Илл. 6. Карел Шкрета. Портрет ювелира Дионисио Мизерони с семьей. Около 1653, х., м. Национальная галерея, Прага

построить на жанрово-бытовых связях и образах торжественную барочную композицию. Мотив мастерской (в том числе мастера золотых дел) и портреты ремесленников встречаются в XVII столетии неоднократно; но это именно жанровые композиции, не содержащие в себе особого барочного пафоса. Шкрета избирает свой путь.

Картина изображает мужчину в расцвете лет, окруженного семьей. Он, жена и шестеро детей собрались в комнате у стола, по которому рассыпаны драгоценные изделия, а на заднем плане, отделенная от комнаты несколькими ступеньками и тяжелым, приподнятым сейчас занавесом, находится его мастерская. Герой картины выступает, таким образом, сразу в двух ипостасях, определяющих его место в жизни и обществе — он представляет на суд зрителя зрелые плоды своей жизни: своих детей и труды своих рук. В трактовке Шкреты это человек, чей удел — полнота и изобилие, кто щедро одарен судьбой,

но дары ее сумел использовать и приумножить. И еще до того как зритель начинает рассматривать картину, у него создается впечатление чего-то пышного и мажорного.

Мизерони был близким другом Шкреты, их объединяло многое. Оба были признанными мастерами своего дела (Шкрета возглавлял живописный цех, Мизерони, потомок известной династии итальянских резчиков, давно натурализовавшихся в Праге, был главой цеха шлифовальщиков). Оба возвысились исключительно благодаря своим личным качествам — таланту, упорству и той доле авантюризма, с каплей которого в крови родилось, кажется, целое европейское поколение начала XVII века. И горделивое торжество человека, сумевшего покорить капризную и переменчивую Фортуну, так уверенно дает о себе знать в картине отчасти и потому, что Шкрета подсознательно сложил в ней гимн и собственной удаче.

Чешские историки чаще всего акцентируют бытовые аспекты картины и ищут прямые аналогии в европейском искусстве, признавая, однако, что исчерпать ими содержательность полотна не удается. Попытки закрепить ощутимый, но ускользающий от точного определения смысл картины обобщил Э. Хемпель, сказав: «Хотя многие детали даны здесь с натуры, в композиции доминирует желание подчеркнуть общие идеи» [5, s. 85–86; см. также: 4; 11].

Действительно, что-то мешает видеть в «Мизерони» лишь сцену в доме богатого пражского ремесленника. Это ощущение того, что в ней «еще что-то есть» вызвано, как кажется, сложностью и обилием жизненных связей, разнообразием аспектов, сведенных воедино, — словом, тем, что картина представляет собой замкнутый мир, настоящий собственный микрокосм, так как не просто иллюзорно воспроизводит, но одновременно и комментирует реальность, и этот «комментарий» явственно просвечивает сквозь «текст», делая его многозначным и символико-содержательным.

Шкрета сумел с большой находчивостью найти сюжет, который помог соединить превосходный групповой портрет с идеей более общего, универсального плана — идеей активного, деятельного человеческого существования, воплотившего в себе морально-этический комплекс воззрений раннебуржуазной среды. Каждый предмет, каждое лицо, «изображая» самого себя, несет нагрузку в более широком контексте,

вступая в многочисленные отношения с другими действующими лицами и предметами.

Так, мотив драгоценных изделий, рассыпанных по столу и стоящих слева на высоком поставце (сам по себе отличный натюрморт), указывает на род занятий Мизерони и позволяет разыграть ряд сценок, связывающих воедино все общество; а также объяснить, кто именно явится преемником ювелира — им станет средний сын, Фердинанд Эвсебий, который, видимо, по распоряжению отца, достает с высокой полки резную хрустальную вазу. Это не просто ваза — юноша демонстрирует зрителю гордость Мизерони, его только что (в 1651 году) законченный «шедевр», так называемую «Пирамиду», вырезанную из цельного куска горного хрусталя — она и сегодня хранится в Сокровищнице (Schatzkammer) в Вене. В центре композиции находится Мизерони, он, как солнце в планетной системе, удерживает вокруг себя всю семью — сыновей от первого брака и младшее потомство; мать младших, Мария Луиза, держит руку на плече главы семьи, и ее некрасивое и довольно заурядное лицо Шкрета наделяет добротой и сердечным теплом, оттеняющим энергичные черты отца семейства.

Он сидит, обернувшись к старшему сыну, облокотившемуся на спинку его кресла, и держит в правой руке драгоценный кубок из оникса, который оба они рассматривают — такие небольшие резные кубки из дорогих камней относились к самым прославленным изделиям мастерской еще со времен отца самого Мизерони. К ладони другой руки, опущенной на колено, прижалась щекой младшая дочь, Мария-Анна, видимо, любимица. Она не играет, как остальные дети, украшениями на столе, а примостилась у ног отца на скамеечке. Эти две драгоценности, свое любимое дитя и изделие своих рук, Мизерони демонстрирует зрителю как символ своего жизненного успеха и человеческого счастья.

Композиция развертывается стремительно, но ритм всего полотна, упругий и динамичный, сочетается с ощущением стабильности и устойчивости. Резкая диагональ, уводящая взгляд зрителя от левого угла картины в пространство заднего плана, уравновешивается второй диагональю, пробегающей волнистой линией от роскошной резной «Пирамиды» в верхнем левом углу полотна до маленького сына Мизерони в нижнем углу справа. Линия эта неровная, она состоит из гирлянды детских головок, обращенных попарно друг к другу, жесты

которых дублируются, будучи при этом живыми и естественными. Одновременно образуется как бы сеть светлых бликов, тяготеющих к основному пятну — лицу самого Мизерони, — которое находит в них отзвук и укрепляется в своем главенствующем положении. Передний же план приобретает особую устойчивость.

Пожалуй, ни одна из работ Шкреты не отличается такой верностью барочной концепции. Она проявляется и в том, как Шкрета смещает своего главного героя вбок, подчиняя ему при этом всю структуру картины. И в той энергии, что разворачивает композиции вглубь по диагонали, на которую как бы нанизаны все главные действующие лица — Мизерони, Мария Луиза и небольшая фигурка заднего плана, находящаяся уже в мастерской, таким образом прочно связанная с передним планом и главным действующим лицом. В мастерской, освещенной большими окнами (сама по себе это отличная «картина в картине», живая жанровая сцена), вращаются шлифовальные колеса и работают подмастерья, словно реализуя в своем трудовом ритме то активное, деятельное начало, что является лейтмотивом образа Мизерони. За работой наблюдает мастер, стоящий справа с куском необработанного хрусталя в руке. Это — сам Мизерони в рабочем костюме. Это он композиционно завершает ту диагональ, которая исходит от «главного» Мизерони на переднем плане.

В мастерскую ведут широкие ступени, связывая два пространства, два бытия Мизерони, два момента его жизни (в мастерской он еще только готовится обработать хрусталь под будущую «Пирамиду») — разновременных, но протекающих одновременно для зрителя, который стоит перед полотном под недоверчивым взглядом младшей дочери, единственной, кто смотрит на зрителя и видит его, вводя, таким образом, в эту искусственную среду, что лишь на первый взгляд кажется бытовой сценкой, происходящей в богатом пражском доме.

Передний план картины раскрывается нам так, точно мы смотрим на него слегка сверху (фигурка младшей девочки срезана по плечи). Но одновременно мы находимся и у подножья лестницы, ведущей в мастерскую, и она видится нам несколько снизу, так что видны балки потолка, верхняя часть стен и больших солнечных окон. Оказываясь относительно картины как бы в двух разных положениях, зритель, тем не менее, воспринимает ее как органическую и целостную, — но целостную не в качестве точного отражения действительности, а как

ее преломление, как образ созданного наново мира, преломившего реальную видимость подобно тому, как линза ломает световые лучи, чтобы свести их в ослепительную точку художественного образа. Сведение вместе всех композиционных линий, «слом плоскостей» происходит как раз на фигуре Мизерони. И это на первый взгляд почти незаметное обстоятельство играет очень важную роль в утверждении его образа как главного смыслового центра. Он действительно альфа и омега композиции, а в символико-смысловом плане — Pater familias в самом полном смысле этого слова. Все остальные так или иначе тяготеют к нему и от него зависят.

Это впечатление во многом поддерживается цветовым решением. Оно строится на противоречивом сочетании — контрасте черного и красного. Красный присутствует здесь во многих тонах и оттенках — целая гамма красно-бурых тонов, то глухих, почти темно-коричневых, то переходящих в звучный, почти открытый цвет (плащ Фердинанда Эвсебия), то золотящийся в складках занавеса, рядом с нарядными кистями. Черные тона в одежде старших членов семьи, в затененной стороне занавеса, то сгущаются и тяжелеют, то становятся почти прозрачными, как легкий флер, наброшенный на плоскость другого цвета. Контраст основных цветов смягчен голубыми и синими тонами, которые вкрадываются в белизну манжет, отсвечивают в хрустале вазы. На заднем плане картины свет как бы растворяет и делает прозрачными плотные и вещественные цвета переднего плана. Гамма картины утяжелена бронзово-коричневыми тонами, которые рассеяны повсюду и незаметно «уплотняют» общий колорит.

Цветовое решение также подчинено выделению фигуры Мизерони. Голова его рельефно рисуется на фоне красного плаща, спадающего с плеча сына, достающего вазу. Этот плащ — самое острое и звонкое цветовое пятно в картине, по отношению к нему все остальные оттенки этого цвета получают подчиненное значение. Плоскость плаща — это и фон, на котором выступают головы отца и старших сыновей, и объединяющее их начало. Три лица составляют треугольник, середина которого заполнена красной, вспыхивающей на изломах, тканью. И то, что лицо Мизерони оказывается в непосредственной близости с этой пламенеющей поверхностью, как бы проявляет истинные черты его натуры, скрытые за спокойной оболочкой. Сам по себе это прекрасный кусок живописи, самый «итальянский» в полотне.

Лицо старшего сына, обращенное к отцу, мягко затенено, причем в тень попадают именно глаза и губы, отчего таким неясным, ускользающим становится взгляд. Красный цвет, бросая яркий отблеск на эти затененные черты, в сочетании со склоненной линией фигуры, какой-то податливостью ее движений, словно гасит энергию юноши. А объемное, сильно освещенное лицо Мизерони, написанное, наоборот, на затененной части плаща, доминирует и здесь, выделяясь резко и рельефно. Ювелир одет в модный испанский костюм, на черном фоне прозрачно белеет воротничок. Но истинным цветом его оказывается красный, цвет активности, действия, силы. Он как будто и исходит от Мизерони, не переставая быть цветом реальной ткани.

Шкрета проявляет типичные черты мастера XVII века и в передаче человеческих отношений. В этом смысле великолепно написан «узел» рук Мизерони и его маленькой дочери. Это один из лучших по своей выразительности фрагментов полотна, приоткрывающий возможности его таланта, которые он нечасто использовал. Девочка и ее отец не смотрят друг на друга, но именно эти два существа связаны наиболее прочно. Она держит руку отца в обеих ладонях и, поглаживая ее, прижимается к ней щекой. Осязательность осторожных, ласкающих прикосновений, трепетность в проявлении чувств этой серьезной девочкой передана удивительно тонко, чему способствует и живописное решение. Осторожные рефлексы синего на ее нежном лице с притушенным румянцем, скользящие блики, скрывающие движения ее рук, создают атмосферу застенчивой нежности и утонченно аккомпанируют яркой активности ее отца. Лицо Мизерони, типичного шкретовского героя, внешне закрыто для проявлений чувств. Тем более значителен для его характеристики жест руки, протянутой маленькой Марии-Анне. И это соотношение большого и сильного Мизерони и его хрупкой, маленькой дочери, от которой, однако, исходит ток чувства, приковывающего к ней этого главу рода, слабость и пассивность, к которой скрыто тяготеет активная сила, опять напоминают нам о Рембрандте. Что же касается «уплотнения» содержания за счет введения в общее пространство картины двух разных Мизерони, то точную аналогию мы найдем, пожалуй, только в «Портрете семьи художника» Х.Б. дель Мазо, зятя Веласкеса, из собрания Прадо.

Характерно, что и в цветовом отношении Мизерони и Мария-Анна представляют собой как бы два начала: в ней сходятся воедино синие, голубые тона, холодные и чистые; Мизерони, с его красно-черным звучанием, контрастен к этой гамме. Но через голубоватый воротник Мизерони, через синие рефлексы на розовом лице девочки, через сложную систему полутонов они связаны в неразрывное единство. Как раз здесь, в точке слома плоскостей, сходящихся на фигуре Мизерони, примиряются и цветовые контрасты, как бы предопределяя мир в доме и придавая живописную целостность всей композиции.

Итак, мы могли убедиться, что Мизерони охарактеризован многосторонне, и как главные выделены черты, определяющие его трудовую деятельность и роль отца многочисленного семейства. Нам представляется, что идеалы раннебуржуазного, причем протестантского, общества, сформировавшего личность молодого Шкреты, проявились здесь в том, что единственной твердыней, надежно укрывающей от неверного мира, для автора картины представляется семья, домашний очаг, единственной же достойной человека деятельностью — труд собственных рук. Это и есть те «общие идеи», которые улавливал в картине Э. Хемпель, а поскольку эти воззрения утверждаются с типичным для Шкреты внутренним пафосом, его групповой портрет поднимается до уровня апофеоза ремесленно-буржуазного сословия, претерпевшего все беды и превратности судьбы, но сохранившего идеал благородного ремесла и прочные жизненные устои, которых лишены гордые одиночки Шкреты.

Шкрета врос в чешскую культуру многообразно и прочно, потомки сделали его своим любимцем. Ему посвящен целый ряд литературных и музыкальных произведений, его работы тщательно сохранялись, ученики и последователи продолжали традиции его творчества. И когда Чешский театр на Розовой улице открыл в 1842 году свой первый сезон, то совсем не случайно его первой постановкой стала пьеса А. Свободы-Наваровского — «Художник Шкрета».

Список литературы:

1. *Гриммельсгаузен Г.Я.К.* Симплициссимус. М.: Художественная литература, 1976. 560 с.
2. *Тананаева Л.И.* Портретная живопись Карела Шкреты // Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи / Редкол.: А.И. Рогов, А.В. Липатов, Л.А. Софронова. М.: Наука, 1979. С. 284–315.
3. *Тананаева Л.И.* Портретная живопись Карела Шкреты // Карел Шкрета: из истории чешской живописи эпохи барокко. М.: Искусство, 1990. С. 155–204.
4. *Blažiček O.* Karel Škreta. Die Familie des Edelsteinschneiders. Praha, Artia, 1964. 48 s.
5. *Hempel E.* Baroque Art and Architecture in Central Europe. Harmondsworth, Penguin Books, 1965. 370 p.
6. *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen. Wien, Wilhelm Braumüller, 1880. 526 s.
7. *Kamper J.* Karel Škreta. Praha, F. Topič, 1910. 70 s.
8. Karel Škreta 1610–1674. Doba a dílo. Katalog. Praha, Narodní Galerie v Praze, 2010. 663 s.
9. *Neumann J.* Karel Škreta, 1610–1674. Katalog. Praha, Národní Galerie v Praze, 1974. 296 s.
10. *Pešina J.* Skupinový portrét v českém renesančnim malířstvi // Uměni, 1954, № 2. S. 269–295.
11. *Strettiová O.* Das Barockporträt in Böhmen. Prag, Artia, 1957. 80 s.
12. *Vácková J.* Epitafní obrazy v předbělogorskych Čechách // Uměni, 1969, № 17. S. 131–156.
13. *Vondračkova M.* Portretna tvorba Karla Škrety // Karel Škreta 1610–1674. Doba a dílo. Katalog. Praha, Narodní Galerie v Praze, 2010. S. 272–275.

References:

1. Grimmel'sgauzen G.YA.K. *Simplicissimus*. Moscow, Hudozhestvennaya Literatura Publ., 1976. 560 p. (In Russ.)
2. Tananaeva L.I. Portretnaya zhivopis' Karela SHkrety [Portrait Art of Karel Skreta]. A.I. Rogov, A.V. Lipatov, L.A. Sofronova, eds. *Slavyanskoe barokko: istoriko-kul'turnye problemy epohi* [The Slavic Baroque: Historical-cultural Problems of the Epoch]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 284–315. (In Russ.)
3. Tananaeva L.I. Portretnaya zhivopis' Karela SHkrety [Portrait Art of Karel Skreta]. *Karel SHkreta: iz istorii cheshskoj zhivopisi epohi barokko* [Karel Skreta: from the History of Czech Baroque Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, pp. 155–204. (In Russ.)
4. Blažiček O. *Karel Škreta. Die Familie des Edelsteinschneiders*. Praha, Artia, 1964. 48 p.
5. Hempel E. *Baroque Art and Architecture in Central Europe*. Harmondsworth, Penguin Books, 1965. 370 p.
6. Houbraken A. *Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen*. Wien, Wilhelm Braumüller, 1880. 526 p.
7. Kamper J. *Karel Škreta*. Praha, F. Topič, 1910. 70 p.
8. *Karel Škreta 1610–1674. Doba a dílo*. Katalog. Praha, Narodní Galerie v Praze, 2010. 663 p.
9. Neumann J. *Karel Škreta, 1610–1674*. Katalog. Praha, Národní Galerie v Praze, 1974. 296 p.
10. Pešina J. Skupinový portrét v českém renesančnim malířstvi. *Uměni*, 1954, no. 2, pp. 269–295.
11. Strettiová O. *Das Barockporträt in Böhmen*. Prag, Artia, 1957. 80 p.
12. Vácková J. Epitafní obrazy v předbělogorskych Čechách. *Uměni*, 1969, no. 17, pp. 131–156.
13. Vondračkova M. Portretna tvorba Karla Škrety. *Karel Škreta 1610–1674. Doba a dílo*. Katalog. Praha, Narodní Galerie v Praze, 2010, pp. 272–275.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2020

Вопросы теории искусства

Кривцун Олег Александрович
Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

УДК 130.3
ББК 85.14

Об имманентных стимулах исторического движения искусства

В последнем столетии своеобразной лабораторией искусствоведческих инноваций стала антропологически ориентированная история искусств и культуры. Образный строй искусства, способ художественного выражения сопряжены с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, оценки, мышления конкретного человека в истории. Действительность порождает определенную культурную форму, но затем, утвердившись, эта форма уже сама обладает способностью организовывать действительность и управлять ей. Почему «силовое поле» установившейся культурной формы вдруг перестраивается в пользу одного, а не другого оппозиционного течения? Это и есть один из ключевых вопросов имманентного движения искусства, который рассматривает автор. Опора на изучение одних лишь внутрихудожественных факторов здесь явно недостаточна.

Сколь щедрую дань мы не отдавали бы факторам внутрихудожественного развития, действительно играющим значительную роль в процессах художественной модификации, очевидно, нельзя не согласиться и с тем, что в истории действовали не сами готовые художественные формы, а более или менее подслушные им люди. Но как же согласовать *типологию художественного процесса* со всеобщим историко-культурным процессом, если теории последнего, приемлемой для искусствознания, сегодня не существует? Искусствознание в этом плане убеждено: культурология запаздывает, «хромает», историко-культурные исследования берут отдельные «пробы грунта» и не ставят при этом вопрос о *нерве всеобщей культурно-художественной эволюции,* которая пробивается сквозь стыки разных эпох и культур.

Автор полагает, что вопреки накатанной инерции необходимо все же искать способы обнаружения независимой от взгляда современного человека *всеобщей логики историко-культурного развития*. Разумеется, воздерживаясь от прямолинейной крайности оценки каждой новой эпохи как более высокой ступени человеческой жизни, когда последующее поколение превосходило бы предыдущее, а последнее только несло бы его на своих плечах. Такая посылка предполагает подход к осмыслению истории с позиции ее сверхвременного единства.

Многовекторный поиск, утвердившийся в современном искусстве, не препятствует этой задаче. Теперь уже никто не претендует на истину в последней инстанции. Кончилось время так называемой «*обязывающей эстетики*». Художнику отныне присуще чувство, что он сам гораздо больше знает о человеке, чем все представители «выводного знания» — ученые и философы.

Ключевые слова: язык искусства, модификация, имманентные стимулы, стадиальность эпох, культурное единство эпох.

Krivtsun Oleg A.
Doctor of Philosophy, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

About the Immanent Stimulus of the Historical Movement of Art

In the last century, it is the anthropologically oriented history of arts and culture that has become a kind of laboratory of art history innovations. The imaginative structure of art, the way of artistic expression is associated with a deeply human dimension: none of the parameters of art is humanly dispassionate, reveals the possibilities of perception, evaluation, and thinking of a particular person in history. Reality generates a certain cultural form, but then, having established itself, this form has the ability to organize and manage the reality. Why is the “force field” of the established cultural form suddenly rebuilt in favor of one and not another oppositional trend? This is one of the key issues of the immanent art movement which the author considers. Only the reliance on the study of internal artistic factors is apparently insufficient here.

No matter how generous attention we would pay to the factors of intra-artistic development, which really play a significant role in the processes of artistic modification, obviously, one cannot but agree with the fact that it was not the ready-made artistic forms themselves, but more or less obedient people who acted in history. But how to weave and reconcile *the typology of the artistic process* with the general historical and cultural process, if the theory of the latter, acceptable for art history, does not exist today? Art history is convinced in this regard: culturology is lagging behind, “limps”, historical and cultural studies plow separate “soil samples” and do not raise the question of the *nerve of the general cultural and artistic evolution* which breaks through the junctions of different eras and cultures.

The author believes that in spite of the rolled inertia it is nevertheless necessary to look for ways of discovering a universal logic of historical and cultural development that independent of the contemporary’ view. Of course, refraining from the straightforward extreme of evaluating each new era as a higher stage of human life, when the next generation would surpass the previous one, and the last would only carry it on its shoulders. This premise presupposes an approach to understanding history from the standpoint of its supertemporal unity.

The multi-vector search, established in contemporary art, does not interfere with this task. Now no one claims to be the ultimate truth. The time of the so-called “imperative aesthetics” is over. From now on, the artist is inherent in the feeling that he himself knows much more about a person than all representatives of “derivative knowledge” — scientists and philosophers.

Keywords: language of art, modification, immanent stimulus, stadiality of eras, cultural unity of eras.

Табунова Надежда Андреевна
Аспирант Государственного института искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9807-714X
michael_10@mail.ru

УДК 130.3
ББК 87.1

Искусство и ментальность. Из истории культуры Нового времени

В статье формулируется проблема ментальности как медиатора эпохи, позволяющего составить представление об умонастроениях в интеллектуальной жизни Нового времени. В размышлении над подходами школы «Анналов» разрабатывается вопрос терминологической неоднозначности, сохраняющейся в исследованиях на сегодняшний день. Через разграничение понятий «ментальность» и «менталитет» автор определяет подходы к изучению наследия прошлого. Проведено структурирование факторов, влияющих на смещение ментальных воззрений эпохи, что позволяет выявить изменения во внутренней жизни человека. Восприятие жизни и отношение к собственной смертности в Новое время выступают в качестве особого измерения, исследовательского инструментария, посредством которого конкретизируются сдвиги в когнитивных процессах XVIII–XIX веков.

Ключевые слова: ментальность, жизненный мир, школа «Анналов», Просвещение.

Tabunova Nadezda A.
Graduate student, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9807-714X
michael_10@mail.ru

Art and Mentality. From the History of Modern Culture

The problem of mentality as a mediator of the period which allows you to get an idea of the mindset in the modern intellectual life is considered in the article. The problem of terminology the ambiguity of attitude to which remains today is being developed in reflection on the approaches of the Annales School. The author defines an approach to studying the heritage of the past through the distinction between the concepts of “mentality” and “attitude of mind”. Structuring of factors affecting the shift of mental views of the era allows to identify changes in the human inner life. The perception of life and attitudes towards one’s own mortality in the New Age act as a research toolbox, which concretizes shifts in the cognitive processes of the 18th–19th centuries.

Keywords: mentality, life world, Annales School, Enlightenment.

Гирин Юрий Николаевич
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3251-0641
yurigirin@hotmail.com

УДК 3
ББК 63.3(7) / 71.1

Латинская Америка: начала самобытия

Статья посвящена рассмотрению латиноамериканского культурного мира в его становлении в цивилизационном аспекте. Автор полагает, что Латинская Америка исторически сложилась не просто как совокупность разных государственных образований со своими особыми национальными укладами, но как цивилизационная целостность, построенная на общих и единых мироустроительных основаниях, бытийных началах. Эта цивилизационная общность включает в себя определенный набор факторов, номинально совпадающих с европейскими понятиями, однако сущностно отличных от них, если не прямо противоположных. Переворачивание смыслов происходит благодаря основному механизму латиноамериканского культурогенеза — парафразу, сказывающемуся на всех уровнях бытия Нового Света. Особенности латиноамериканской картины мира анализируются в их целокупной взаимосвязи.
Ключевые слова: цивилизация, культура, утопия, граница, пустота, идентичность, самость, бытие, самосозидание, инаковость.

Girin Yury N.
Doctor of Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3251-0641
yurigirin@hotmail.com

Latin America: Beginning of Self-Existence

The article is devoted to the consideration of the Latin American cultural world in its formation in the civilization aspect. The author believes that Latin America has historically developed not only as a collection of different state formations with their own special national structures but as a civilizational integrity built on common and unified world order foundations, existential principles. This civilizational community includes a certain set of factors that nominally coincide with European concepts but essentially different from them, if not directly opposite. The reversal of meanings occurs due to the main mechanism of Latin American cultural genesis — a paraphrase that affects all levels of being in the New World. The features of the Latin American picture of the world are analyzed in their integral interconnection.
Keywords: civilization, culture, utopia, border, emptiness, identity, self, existence, self-creation, otherness.

Вопросы современной культуры

Флорковская Анна Константиновна
Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, факультет теории и истории искусств, заведующая кафедрой теории и истории искусств, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovslaja@yandex.ru

УДК 7.06
ББК 85.1

Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990–2000-е

Статья посвящена христианской теме в работах актуальных художников Москвы рубежа XX–XXI веков, различным стратегиям ее воплощения и трансформации. Среди стратегий выявляются: провокация, экспроприация, следование внешней сюжетике, попытка богословской интерпретаций языком визуальных символов. Художники нередко используют сложившиеся религиозные образы в отрыве от их религиозного содержания или же, напротив, транслируют религиозное содержание вне сложившейся, привычной для культуры системы образов. Активный интерес к религиозной тематике художников и общества в целом, конкретные произведения, попытки диалога и конфликты актуального художественного сообщества и церковного института рассматриваются и анализируются с помощью ряда подходов: типологически-системного, позволяющего увидеть религиозную тему в актуальном искусстве определенного периода как системное целое; описательного и иконологического, позволяющего оценить глубинные интенции авторов и их произведений. Проблема современного религиозного творчества рассматривается на примере акций, перформансов и выставочных проектов, хроника которых с 1995 по 2010 годы приводится в статье.

Ключевые слова: религиозная тема, сакральное, церковь и общество, актуальное искусство, акция, перформанс, инсталляция.

Florkovskaya Anna K.
Doctoral Degree in Theory and History of Art, Associate Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Faculty of Theory and History of Art, Head of the Department of Theory and History of Fine Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovslaja@yandex.ru

Religious Theme in Contemporary Art of Moscow. 1990–2000s

The article explores theme of Christianity and the strategies of its' embodiment and transformation in works of Moscow contemporary artists at the turn of 20th and 21st centuries. Among those strategies are: provocation, expropriation, the following of external plot as well as attempt to interpret theology through the language of visual symbols. Artists often use well-established religious images separately from their meaning or, on the contrary, translate the idea without familiar forms. Active interest of artists and society as the whole to the theme of religion as well as particular works, attempts of dialogue and conflict between contemporary art community and church institute are examined and analyzed through various methods: typologically-systemic, that allows to see religious concepts in contemporary art or particular period as systematic whole; descriptive and iconology-based, which evaluates deep intentions of artists and their works. The problem of religious theme in contemporary artwork is examined with examples of statements, art of performance and exhibitions from 1995 to 2010, which are mentioned in the article.
Keywords: religious theme, the sacred in art, contemporary art, performance art, installation art.

Андреева Екатерина Юрьевна
Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков AICA, Санкт-Петербург
WoS Researcher ID: V-7985-2018
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
andreyevaek@gmail.com

УДК 7.01.036
ББК 85

Выставка в честь Михаила Лифшица: советское между парафикцией и реконструкцией

Статья посвящена проблеме ресайклинга советского на примере выставки Дмитрия Гутова и Давида Риффа «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые». Выставка-реконструкция этапов жизни Лифшица, одного из создателей советской эстетики и борца с модернизмом, представляет множество исторических сюжетов, из них основные — реальная история XX века как цепь погромов: националистических, политических, эстетических; неустанный поиск идеального духа трагической реальности как единственного искупления трагедии революций, войн, террора.

Термин «парафикция» недавно распространился для обозначения произведений искусства, в которых представлена фиктивная реальность, подменяющая настоящую для того, чтобы акцентировать актуальное содержание культурно-исторического процесса. В 1990-е и нулевые подобные произведения описывались термином «мокъюментари». Терминологический переход от «мокъюментари» к «парафикции» в конце 2010-х позволяет охарактеризовать изменения в художественной идеологии представления истории, которые происходят не только в России, но именно в России по отношению к ресайклингу советского материала выражены особенно ясно. Смысл «мокъюментари» содержит элемент иронии, проявляющей реальные исторические противоречия. Слово «парафикция» удаляет инструмент иронии, оставляя в качестве операционной игру на фиктивности/документальности, в которой благодаря греческой смысловой приставке «пара» фикция оказывается или равной документу, или даже его идеально превосходящей. Между парафикцией и реконструкцией мы переживаем порог опредмечивания советской истории в виде материальных идеологических блоков, функционально пригодных для использования в сегодняшней культурной политике широкого спектра. Выставка о Лифшице, которую критика слева упрекает в несвоевременности, сопротивляется производству исторических топливных брикетов. Именно в этом несвоевременность данного акта ресайклинга советского культурного наследия на фоне умножающихся выставочных реконструкций российско-советской истории.
Ключевые слова: советское, модернизм, идеальный реализм, реконструкция, ресайклинг, мокъюментари, парафикция.
Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 «Советское

сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010 годы».

Andreeva Ekaterina Yu.
Doctor of Philosophy, PhD in Art History, AICA member
WoS ResearcherID: V-7985-2018
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
andreyevaek@gmail.com

The Exhibition in Honor of Mikhail Lifshitz: The Soviet Between Parafiction and Reconstruction

The article is devoted to the problem of Soviet recycling on the example of the exhibition by Dmitry Gutov and David Riff *If our Soup Can Could Speak: Mikhail Lifshitz and the Soviet Sixties*. The exhibition-reconstruction of the life stages of Lifshitz, one of the creators of Soviet aesthetics and a fighter against modernism, presents many historical subjects, the main ones of which are the real history of the twentieth century as a chain of pogroms: nationalist, political, aesthetic; the relentless search for the ideal spirit of tragic reality as the only atonement for the tragedy of revolutions, wars, and terror.

The term "parafiction" has recently been proposed to refer to works of art in which fictitious reality is represented, replacing the present in order to emphasize the actual content of the cultural and historical process. In the 1990s and 2010s such works were described by the term "mockumentary." The terminological transition from "mockumentaries" to "parafictions" in the late 2010s allows us to characterize the changes in the artistic ideology of the representation of history that are taking place not only in Russia, but precisely in Russia with respect to the recycling of Soviet material are especially clearly expressed. The meaning of "mockumentary" contains an element of irony, showing real historical contradictions. The word "parafiction" removes the tool of irony, leaving the game of fictitiousness/documentary as an operating game, in which, thanks to the Greek semantic prefix "para," the fiction turns out to be equal to the document, or even its ideally superior. Between parafiction and reconstruction, we are experiencing the threshold of objectification of Soviet history in the form of material ideological blocks that are functionally suitable for use in today's cultural policy of a wide range. The exhibition on Lifshitz, which criticism on the left accuses of being out of date, resists the production of historical fuel briquettes. It is precisely in this that the act of recycling the Soviet cultural heritage is untimely against the backdrop of increasing exhibition reconstructions of the Russian-Soviet history.

Keywords: Soviet, modernism, ideal realism, reconstruction, recycling, mockumentaries, parafiction.
This article was prepared with the support of the Russian Science Foundation, project No. 19-18-00414 Soviet Today: Forms of cultural recycling in Russian art and everyday aesthetics. 1990–2010

Изобразительное искусство

Золотова Екатерина Юрьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com

УДК 7
ББК 85.103

Снова о бургундском часослове де Сикона из Российской государственной библиотеки

В статье автор снова, после своих недавних публикаций (Женева, 2016, и Москва, 2019), обращается к миниатюрам бургундского часослова де Сикона (около 1530 года, Москва, Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 183, № 1911) в связи с появлением на сайте Bibliotheca Philadelphiensis (BiblioPhilly) полностью выложенного в сеть часослова Этьена Тирьона (около 1518 года, Филадельфия, Отдел гравюры, рисунка и фотографии Художественного музея, 1945-65-14). Подробный иконографический и стилистический анализ миниатюр двух часословов подтверждает их общее происхождение из одной мастерской.

Многочисленные свидетельства этому — использование одних и тех же иконографических клише; заимствования как целых сюжетов, так и отдельных мотивов из парижских печатных часословов рубежа XV–XVI веков и немецкой гравюры (Альбрехт Дюрер, Ханс Леонхард Шойфеляйн), необычайная близость живописной манеры в трактовке пространства, пейзажа, человеческой фигуры. Подробно рассмотрена также связь иконографии и стиля двух названных часословов с художественным ансамблем бургундского часослова Бениня Серра (1524, собрание Heribert Tenschert).

Ключевые слова: часослов, бургундская книжная миниатюра, парижские первопечатные часословы, немецкая гравюра.

Zolotova Ekaterina Yu.
Doctor of Art, Leading Researcher, Western Europe Classic Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com

On the Burgundian Book of Hours from the Russian State Library

In this article, after her recent publications (Geneva, 2016, and Moscow, 2019) the author once again refers to the Burgundy miniatures in the Book of Hours of de Cicon (about 1530, Moscow, Russian State Library, Department of Manuscripts, f. 183, no. 1911) owing to the fact that a fully digitized Book of Hours of Étienne Thirion (about 1518, Philadelphia Museum of Art, Department of Prints, Drawings, and Photographs, 1945-65-14) has appeared on the website for the Bibliotheca Philadelphiensis (BiblioPhilly). The detailed iconographic and stylistic analysis of the miniatures in the two books of hours corroborates that they both had originated from the same workshop. There is much that attests to this: the use of the same iconographic clichés; borrowing of both entire scenes and certain motifs from Parisian printed books of hours from the turn of the 15th–16th centuries, and from German engraved works (Albrecht Dürer, Hans Leonhard Schäufelein); the unusual similarity of the brushwork in the interpretation of space, the landscape, and human figures. The connection between the style and iconography of the two books of hours mentioned and the artistic ensemble in the Hours of Bénigne Serre (1524, collected by Heribert Tenschert) is also reviewed in detail.

Keywords: book of hours, Burgundy book miniatures, Parisian printed books of hours, German engravings.

Одинокова Полина Сергеевна
Преподаватель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, соискатель сектора искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
polina.odinokova@gmail.com

УДК 75.03
ББК 85.143(3)

Альбом Шитао «Возвращение»: единство слова и изображения

Статья посвящена рассмотрению альбома «Возвращение» (Гуй чжао归棹) кисти выдающегося китайского художника эпохи Цин Шитао (1642–1707). Современники причисляли Шитао к немногим художникам, обладающим тремя совершенствами (*сань цзюэ* 三绝) — талантами в живописи, поэзии и каллиграфии. Созданный в последний период жизни художника альбом является прекрасным образцом единства трех видов искусства, неоднократно выставлялся и публиковался. Особенностью альбома является расположение живописи и каллиграфических надписей, которые выполнены на отдельных листах и вклеены в половины разворота. Автор статьи отмечает несоответствие текстов надписей и изображений двух разворотов альбома, которое прежде оставалось незамеченным. Подробный анализ показывает, что лист с надписями девятого разворота альбома подходит живописи десятого разворота и наоборот. При установлении нового соответствия между листами гармония восстанавливается, и замысел художника становится ясным. Путаница с листами, вероятно, возникла при переоформлении альбома.

Ключевые слова: Шитао, альбом, традиционная китайская живопись.

Odinokova Polina S.
Lecturer, Higher School of Policy in Culture and Management in the Sphere of Humanities, MSU, postgraduate student of Asian and African Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
polina.odinokova@gmail.com

Shitao's Album *Returning Home*: Unity of Word and Image

The article is devoted to the *Returning Home* (Gui zhao) album painted by Shitao (1642–1707), one of the greatest Chinese artists of Qing dynasty. The contemporaries reckoned Shitao among few number of artists who possessed 'Three Perfection' (san jue) — talents in painting, calligraphy and poetry. The album was created in the last period of the artist's life; it is a perfect example of the unity of three kinds of art. The album was exhibited and published several times. The peculiarity of the album is the arrangement of the painting and calligraphic inscriptions that were made on separate leaves and mounted in the halves of facing pages. The author points out the discrepancy of the inscriptions and images from facing pages, which remained unnoticed. The analysis of the album shows that the inscriptions from the Leaf 9 match the painting from

the Leaf 10 and vice versa. After the new matching had been set up, the harmony was restored and the artist's idea became clear. The confusion probably occurred after the leaves of the album had been remounted.
Keywords: Shitao, album, Chinese traditional painting.

Карпова Татьяна Львовна
Доктор искусствоведения, заместитель генерального директора по научной работе Государственной Третьяковской галереи, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва
ORCID: 0000-0002-4643-7721
tlkarp@mail.ru

УДК 75
ББК 85.103

Семирадский и Поленов

В биографиях и творчестве Семирадского и Поленова много точек соприкосновения: происхождение из дворянских семей с глубокими традициями, обучение в университете, а затем в Императорской Академии художеств, занятие естественными науками, совместная работа в Италии, создание крупноформатных полотен на сюжет «Христос и грешница», интерес к Античности. Поленов и Семирадский сыграли важную роль для сложения эстетики русского искусства Серебряного века. Их сближения и размежевания показательны для понимания картины развития русского искусства 1870–1890-х годов.
Ключевые слова: искусство второй половины XIX века, Генрих Семирадский, Василий Поленов, «Христос и грешница».

Karpova Tatyana L.
Doctor of Fine Arts, Deputy Director General for Research, State Tretyakov Gallery, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID: 0000-0002-4643-7721
tlkarp@mail.ru

Siemiradzki and Polenov

In biographies of Siemiradzki and Polenov's creativity there is a lot of common ground: origin from noble families with deep traditions, training at the university and then in Imperial Academy of Arts, research in natural sciences, a joint work in Italy, creation of large-format cloths on a plot "Christ and the Sinner", interest in Antiquity. Polenov and Siemiradzki played an important role for addition of an esthetics of the Russian art of the Silver age. Their rapprochement and stirring are indicative for understanding of the Russian art development in the 1870–1890s.
Keywords: art of the second half of the 19th century, Henryk Siemiradzki, Vasily Polenov, "Christ and the Sinner".

Лосева Анастасия Станиславовна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Искусства нового и новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-6958-4938
anastanlos@mail.ru

УДК 726
ББК 85.103 / 85.11 / 85.12

Памятники христианского искусства и изобразительный язык часовни И. Затуловской в Йорвасе

Статья посвящена малоизвестному ансамблю 1990-х годов, созданному российской художницей Ириной Затуловской на территории Финляндии. В работе предпринята первая попытка описания и интерпретации памятника. Приведенные свидетельства Затуловской помогают выявить авторское видение произведения — обстоятельств его возникновения, причин обращения к образу Великой княгини, специфики понимания мемориального жанра.

Специальное внимание в тексте уделено сложению иконографии новой святой, ее катакомбным и раннехристианским источникам, их влиянию на изображение сцен нового житийного цикла. Стилистические поиски раннехристианского искусства, семантика руины и приемы деконструкции становятся актуальны в момент сложения нового языка религиозного искусства постсоветской эпохи. Архитектурный жанр часовни получает новое осмысление, возникая как результат «реновации» промышленного объекта, обращения к его культурной памяти и приемам ленд-арта.
Ключевые слова: Ирина Затуловская, храм, памятник Великой княгини Елизаветы Федоровны, часовня в Йорвасе, иконография современного религиозного искусства.

Loseva Anastasia S.
Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow, Department of Modern and Contemporary Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-6958-4938
anastanlos@mail.ru

Monuments of Christian Art and Graphic Language of I. Zatulovskaya Chapel in Yorvas

The article is devoted to the unknown ensemble of 1990s, created by Russian artist Irina Zatulovskaya in Finland. The paper is the first attempt to describe and interpret the monument. Zatulovskaya's comments help to reveal the author's vision of the work — the circumstances of its origin, the reasons for addressing the image of the Grand Duchess and the specifics of understanding the memorial genre.

Special attention in the text is paid to the addition of the iconography of the new saint, its catacomb and early Christian sources, their influence on the image of scenes from the new hagiographic cycle. Stylistic approaches of early Christian art, semantics of ruins and methods of deconstruction become actual at the moment of addition of new language of religious art of post-Soviet epoch. Architectural genre of the chapel gets a new meaning, emerging as a result of "renovation" of an industrial object, appeal to its cultural memory and techniques of the land art.
Keywords: Irina Zatulovskaya, temple, monument of Grand Duchess Elizabeth Feodorovna, chapel in Yorvas, iconography of modern religious art.

Серова Галина Юрьевна
Методист отдела научно-просветительской работы, Государственная Третьяковская галерея, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0435-6472
galinaserova@yandex.ru

УДК 763
ББК 85.103

Альбом литографий «Мистические образы войны» Наталии Гончаровой. Культурные контексты и иконографические источники

Статья посвящена иконографическим источникам и культурным контекстам альбома литографий «Мистические образы войны» Наталии Гончаровой, созданного в первые месяцы Первой мировой войны. Участие в войне близкого друга и соратника Наталии Гончаровой, лидера авангардных художников начала 1910-х годов Михаила Ларионова обостряет восприятие современных событий. Религиозные живописные композиции Гончаровой периода неопримитивизма 1909–1911 годов являются основой стиля и композиционного решения 14 литографических листов альбома. В статье рассматривается опыт работы художника с литературным текстом книги «Откровение Иоанна Богослова». Иконографическими источниками для литографий послужили произведения древнерусского искусства, открытие которого для широкой публики произошло за год до начала войны, народные и старообрядческие иконы XIX — начала XX века и популярные лубки, открытки, плакаты, созданные осенью 1914 года.
Ключевые слова: Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Первая мировая война, неопримитивизм, древнерусское искусство, лубок, Апокалипсис.

Serova Galina Yu.
Methodologist, Department of Scientific and Educational Work, State Tretyakov Gallery, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0435-6472
galinaserova@yandex.ru

Album of Lithographs "Mystical images of war" by Natalia Goncharova. Cultural Contexts and Iconographic Sources

The article is dedicated to the analysis of iconographic sources and cultural contexts of an album of lithographs by Natalia Goncharova "The mystical images of war" created within the first months of the WWI. The fact that Michael Larionov, a close friend and associate of Natalia Goncharova, the leader of vanguard artists of the 1910s, took part in the war exacerbates her perception of those events.

The style and composition of the 14 lithographs in the album are based on religious oil painting compositions of the neoprimitivist period (1909–1911). In this article, we examine the artist's experience of thinking on the text of the Book of Apocalypse.

The lithographs find their iconographic sources in medieval Russian art, which was shown to the public one year before the war. The Old Believers' and popular icons of the turn of the century, lubok, postcards and posters published in the autumn of 1914 are also among the sources.
Keywords: Natalia Goncharova, Michael Larionov, WWI, neoprimitivism, medieval Russian art, lubok, Apocalypse.

Собакина Ольга Валерьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
olas2005@mail.ru

УДК 745 / 749 / 78.03
ББК 85.12 / 85.11 / 85.31

Закопаньский стиль в польском искусстве первой половины XX века: введение в проблематику

Предметом публикации является характерная примета польской культуры XX века — так называемый закопаньский стиль, представлены основной круг явлений, относящихся к нему, и этапы его становления. Идея создания стиля принадлежала художнику Станиславу Виткевичу, который увидел в культуре Подгалья (его историческое название — Скалистые Татры) сохранившиеся рудименты «прапольской» культуры, на основе которых могло возродиться современное польское искусство. Будучи художником и писателем, Виткевич создал вокруг этого явления своего рода миф государственного ранга: на основе бытовой культуры горцев (гуралей, отсюда другое название этого явления — гуральское искусство) он предлагал возродить современную национальную польскую культуру, что представляется определенным парадоксом. Основные выводы представлены следующими позициями: художественный импульс закопаньского искусства заключался в будоражащих воображение фольклорных образцах, дававших бесконечные возможности для разнообразных интерпретаций. Последователи Виткевича практически сразу же привнесли в этот стиль свои дополнения, значительно упрощающие его изначальное мифическое и философское наполнение. В целом эстетика закопаньского стиля была развита художниками и литераторами круга Молодой Польши уже в начале XX века. В период междувоенного двадцатилетия художественные деятели находились под влиянием экспрессионизма, формизма и футуризма, однако прежде всего они были движимы идеей создания современного национального искусства. В это время наиболее яркое выражение стиль нашел в композиторском творчестве. Неофольклорное направление, убедительно представленное в Польше «новым национальным стилем» Кароля Шимановского, также стало наиболее перспективным для развития творчества молодых композиторов вплоть до 1950-х годов.

Ключевые слова: Станислав Виткевич, культура Подгалья, польское национальное искусство, гуральский фольклор, Кароль Шимановский, «Харнаси», закопаньский стиль, вилла «Под елями».

Sobakina Olga V.
Doctor of Arts (Dr. Hab), Leading Researcher, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
olas2005@mail.ru

The "Zakopiański" Style in the Polish Art of the First Half of the Twentieth Century: Introduction to the Subject

The subjects of the study are the dominant feature of twentieth-century Polish culture: the «Zakopiański» style, the main range of phenomena related to it and the stages of its formation. The idea of creating the style belonged to Stanisław Witkiewicz, who saw in the culture of Podhale (its historical name is the Rocky Tatras) and in the Goralies folklore the preserved rudiments of the pra-Polish culture, on the basis of which modern art could be revived. Being an artist and writer, Witkiewicz created a kind of myth of a state rank around this phenomenon: on the basis of the Podhale art, he proposed to revive the modern national Polish culture, which seems to be a certain paradox. The imaginative folklore patterns of gave endless possibilities for various interpretations. The followers of Witkiewicz brought their additions to this style, greatly simplifying its original mythical and philosophical content. The aesthetics of the Zakopiański style was developed by writers and artists of the Young Poland circle at the beginning of the 20th century. During the interwar period, artists were influenced by expressionism, formism and futurism, however, they were primarily motivated by the idea of creating modern Polish national art. In that time this style found its most vivid expression in composer's works. The neo-folklore direction, convincingly represented in Poland by the "new national style" of Karol Szymanowski, became the most promising for the development of the works of young composers until the 1950s.

Keywords: Stanisław Witkiewicz, the culture of Podhale, the Polish national art, the Goralies folklore, Karol Szymanowski, Harnasie, the "Zakopiański" style (the Zakopane style), villa "Pod Jedlami".

Баева Ольга Владимировна
Кандидат исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0808-9842
olabaeva@mail.ru

УДК 730 / 7.035 / 7.04
ББК 85.133(2)

Памятники российским императорам в Нахичевани-на-Дону в контексте монументальной пластики второй половины XIX века

В статье рассматривается история создания памятника Екатерине II и Александровской колонны, возведенных в конце XIX века в Нахичевани-на-Дону — центре армянской колонии Нижнего Дона. Автор показывает, что их возведение было частью общегосударственной политики коммеморации, и анализирует их художественный облик, выявляет особенности в ряду им подобных монументов, появившихся в Российской империи во второй половине XIX века. Памятники Екатерине II в значительном количестве возводились на южных территориях страны. Их объединяет то, что над этими монументами работали известные скульпторы своего времени, и оценка проектов проводилась через конкурсы Императорской Академией художеств, зачастую при непосредственном участии императора. Образцом для большинства этих монументов стала скульптурная композиция М.О. Микешина, изображавшая Екатерину и деятелей ее эпохи. Некоторые произведения почти точно повторяли статую императрицы и представляли собой упрощенный вариант композиции, созданной Микешиным. Отмечается, что увеличение количества памятников, возводившихся в разных губерниях и городах, неизбежно приводило к упрощению творческого процесса, уводя их создание из сферы духовной в сферу материальную, что являлось свидетельством наличия негативных тенденций в данной отрасли русской монументальной пластики. Вместе с тем подчеркивается значительная архитектурно-художественная роль, которую играли памятники, проектируемые известными скульпторами.

Ключевые слова: монументальное искусство, памятники Нахичевани-на-Дону, монументальная скульптура, памятники российским императорам.

Baeva Olga V.
PhD in Historical Sciences, Docent, Senior Researcher, Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — the branch of the CNIIP of the Ministry of Construction of Russia, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0808-9842
olabaeva@mail.ru

The Monuments to Russian Emperors in Nakhichevan-on-Don in the Context of the Monumental Plastic Art of the Second Half of the 19th Century

The article discusses the history of creation of Ekaterina's monument and Alexander's column. They have been erected at the end of the 19th century in Nakhichevan-on-Don. This city was a center of Armenian colony of Don. The author shows that their construction was a part of public policy. She analyzes their artistic appearance, identifies features. The article indicates that a lot of monuments of Ekaterina II were erected in the South of the country. The common feature of these monuments is that they have been erected by the projects of famous sculptors. Evaluation of these projects was carried out through competitions by The Imperial Academy of Arts. Sometimes the Emperor participated at grading. M.O. Mikeshin's sculpture composition was an example for the majority of the sculptors. Some works almost exactly repeated Mikeshin's work. It is noted that an increase in the number of monuments erected at different cities and provinces inevitably led to a simplification of the creative process. At the same time, the author emphasizes the significant architectural and artistic role played by monuments designed by famous sculptors.

Keywords: monumental art, monuments of Nakhichevan-on-Don, monumental sculpture, monuments to Russian emperors.

Колчева Эльвира Мазитовна
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории, философии и культурологии, ФБГОУ ВО «Казанский государственный институт культуры», Казань
ORCID ID: 0000-0002-3058-5308
elviramk@mail.ru

УДК 7.036
ББК 85.103(2)6

Марийское изобразительное искусство как национально-этнический феномен. Постановка проблемы

В марийской историографии и искусствоведении имеет место синкретичный подход в восприятии феномена изобразительного искусства марийского края как регионального российского и национально-этнического одновременно. В статье сделана постановка проблемы различения этих аспектов. Поскольку для художников-мари искусство становится художествен-

ной формой рефлексии родной культуры, постольку оно должно быть рассмотрено как системный элемент марийской национальной культуры. Предложено очертить границы феномена национального изобразительного искусства мари термином «хоум-арт», введенным в отечественное искусствознание С.М. Червонной. Обозначены три историко-стилистических этапа марийского хоум-арта: этнографический реализм (1920–1930-е), социалистический реализм (1930–1980-е) и в его рамках национальный неоромантизм (1970–1980-е), неомифологизм и этнофутуризм (1990–2010-е). Ставится проблема выявления особенностей развития этнокультурной рефлексии как внутренней интенции на каждом из этапов. Подняты проблемы интерпретации и музейной презентации искусства этнофутуризма (неомифологизма), которое, несмотря на зрелость форм, так и не получило адекватного понимания и интеграции в современную культурную жизнь региона и страны, противопоставляется изобразительному искусству предыдущих этапов. Автор предлагает осмыслить диахронию многообразия форм марийского хоум-арта в едином методологическом ключе, с помощью разработанной и уже апробированной на отдельных темах и периодах марийского искусства *структурно-архетипической модели этнокультурного пространства* мари. Модель позволяет определить круг базовых этнокультурных архетипов народа и проследить эволюцию их репрезентаций от зарождения профессионального марийского изобразительного искусства в 1920-е годы до настоящего времени, на основании данных выявить характер развития процесса этнокультурной рефлексии. Сформулированы задачи (алгоритм), объект и предмет исследования.

Ключевые слова: марийское изобразительное искусство, хоум-арт, этнокультурная рефлексия, структурно-архетипическая модель этнокультурного пространства.

Kolcheva Elvira M.
PhD in Art History, Associate Professor, the Department of History, Philosophy and Cultural Studies, Kazan State Institute of Culture, Kazan
ORCID ID: 0000-0002-3058-5308
elviramk@mail.ru

Mari Fine Arts as a National and Ethnic Phenomenon. Articulation of the Issue

There is a syncretic approach to the perception of the phenomenon of the Mari Land fine arts as a regional Russian and national-ethnic one at the same time in the Mari regional art criticism and historiography. The problem of distinguishing between these two aspects is articulated in the article. Just as for the Mari artists, art becomes an artistic form of reflection of their native culture, so it should be considered as a systemic element of the Mari national culture. It is proposed to outline the boundaries of the phenomenon of the Mari national fine arts using the term of *home art* introduced into the national art studies by S.M. Chervonnaya.

Three historical and stylistic stages of the *Mari home art* have been outlined: ethnographic realism (1920–1930s), socialist realism (1930–1980s) and within its framework national neo-romanticism (1970–1980s), neomythologism and ethnofuturism (1990–2010s). The problem to identify the features of the ethnocultural reflection development as an internal intention at each stage is posed. The problems of interpretation and museum presentation of the art of ethnofuturism (neomythologism) are stated, which despite the maturity of the forms, lacks an adequate understanding and integration into the modern cultural life of the region and the country, contrasted with the fine arts of the previous stages.

The author proposes to conceptualize the diachrony of the variety of forms of the *Mari home art* in a single methodological vein, using the established and already tested for individual topics and periods of the Mari art *structural and archetypal model of the ethnocultural space* of the Mari. The model allows us to define the range of the basic ethnocultural archetypes of the people and to trace the evolution of their representations from the birth of professional Mari fine arts in the 1920s until now and then, based on the data to identify the nature of the development of the process of ethnocultural reflection. The tasks (algorithm), the object and the subject of the research have been formulated.

Keywords: Mari fine arts, home art, ethnocultural reflection, a structural and archetypal model of the ethnocultural space.

Перфильева Ирина Юрьевна
Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник отдела Декоративного и народного искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892
perfileva-irina@yandex.ru

УДК 7.04 / 7.05
ББК 85.12

Художественные конкурсы в авторском ювелирном искусстве России. 1930–2010-е годы

Творческие конкурсы — значимое явление в истории русского авторского ювелирного искусства в 1930–2010-е годы. В XX веке они играли важную роль в западноевропейском ювелирном искусстве — художественных украшениях. Для русских художников-ювелиров они нередко становились стилеобразующим фактором эволюции как самостоятельного вида пластических искусств. Их характер и специфика прямо связаны с конкретным культурно-историческим и социокультурным контекстом истории страны. Это позволяет выделить несколько основных этапов: 1930-е годы — соревнование в ходе подготовки к международным и всесоюзным промышленно-хозяйственным выставкам; 1940–1960-е годы — подъем производства художественных изделий из металла, обусловленный потребностями внутреннего рынка; 1960–1980-е годы — выступление на международной арене авторского ювелирного искусства как самостоятельной национальной школы; 1990–2000-е годы — выстраивание внутренней программы международных и всероссийских творческих конкурсов художественных ювелирных изделий. На каждом этапе развития ювелирного дела от художественного ремесла к искусству творческие конкурсы помогали концентрировать внимание ювелиров и художников на решении актуальных проблем, вставших перед этим видом отечественного декоративно-прикладного искусства. Внутренние особенности этого процесса в России не исключали влияния общеевропейских художественно-стилистических тенденций и практики проведения творческих конкурсов на Западе. Поэтому сопоставление отечественных конкурсно-выставочных программ с международной практикой позволяет выявить как специфику отечественной конкурсно-выставочной политики, так и общие черты с западноевропейским опытом проведения творческих конкурсов на художественно-промышленных и художественных выставках ювелирного искусства.

Ключевые слова: творческий конкурс, художественная выставка, выставка-ярмарка, авторское ювелирное украшение, арт-объект, жюри, художник-ювелир.
Статья подготовлена при поддержке сследовательского гранта РФФИ № 19-012-00482\20.

Perfilyeva Irina Yu.
PhD, Associate Professor, Leading Researcher, Department of Arts and Crafts, Scientific Research Institute of the Theory and History Fine Arts, The Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892
perfileva-irina@yandex.ru

Arts Competitions in the Author's Jewelry Art of Russia. 1930–2010s

Creative competitions are a significant phenomenon in the history of Russian author's jewelry art in the 1930–2010s. In the twentieth century, they played an important role in Western European jewelry — art jewelry. But for Russian artists-jewelers, they often became a style-forming factor of evolution as an independent type of plastic arts. Their nature and specificity are directly related to the specific cultural, historical and socio-cultural context of the country's history. At each stage of the development of jewelry from craft to art, creative competitions helped to focus the attention of artists-jewelers and master jewelers on solving urgent problems that faced this type of domestic decorative and applied art. This allows us to distinguish several main stages: in the 1930s — competition in preparation for international and all-Union industrial and economic exhibitions; in the 1940–1960s — the rise in the production of artistic metal products, due to the needs of the domestic market; in the 1960–1980s — performing on the international stage of the author's jewelry art as an independent national school; in the 1990–2000s — building the internal program of international and all-Russian creative competitions of artistic jewelry. The internal features of this process in Russia did not exclude the influence of pan-European artistic and stylistic trends and the practice of holding creative competitions in the West. Therefore, the analysis of domestic competition and exhibition programs is combined with their comparison with the international practice of the organization. This allowed us to identify both the specifics of the domestic competition and exhibition policy and common features with the Western European experience of conducting creative competitions at art and industrial and art exhibitions of jewelry.

Keywords: creative competition, art exhibition, exhibition-fair, author's jewelry, art object, jury, artist-jeweler.

Коваленко Георгий Федорович
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, сектор искусств стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000–0002-0107–9924
georgikovalenko@gmail.com

УДК 792
ББК 85.33

Световая сценография театра «Д-34»

Сценография театра «Д-34» является важным звеном в истории искусства декорации. Аккумулируя в себе искания чешских сценографов межвоенного периода и последовавшие открытия в сценической пластике, театр «Д-34» дал жизнь целым направлениям и школам.

В данной статье рассматриваются световые спектакли Э.Ф. Буриана и М. Кouржила как наиболее показательный пример творчества «Д-34». Фотографии в работах Э.Ф. Буриана стали средством поэтической метафоры, позволяли расширять сценическую реальность и формировать необходимую режиссеру лирическую — и временами эпическую — атмосферу. Фото- и кинопроекции позволили М. Кouржилу трансформировать драматическое пространство спектакля «Май», который стал предвестником новой вехи в истории театра «Д-34». Важным результатом творческих экспериментов Э.Ф. Буриана и М. Кouржила стало расширение сценического пространства, ставшего более пластичным и универсальным инструментом в руках художников.

Ключевые слова: история театра, чешский театр, сценография, кинофикация, фотография, кинопроекция, композиция, театр «Д-34», Э.Ф. Буриан, М. Кouржил.

Kovalenko Georgy F.
Doctor of Art History, Chief Researcher, Department of Central European Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0002-0107–9924
georgikovalenko@gmail.com

Lighting Scenography of the D-34 Theater

The scenography of the D-34 Theater is an important link in the history of the art of decoration. Accumulating the searches of the Czech stage designers of the interwar period and the subsequent discoveries in the stage plastic, D-34 Theater gave life to entire directions and schools.

This article discusses the light performances of E.F. Burian and M. Kouřil as the most illustrative example of D-34 Theater creativity. Photos in the works by E.F. Burian became means of poetic metaphor, made it possible to expand the stage reality and form the lyrical and sometimes epic atmosphere necessary for the director. Photo and film projections allowed M. Kouřil to transform the dramatic space of the play *May*, which became a harbinger of a new milestone in the history of the D-34 Theater. An important result of the creative experiments of E.F. Burian and M. Kouřil became an expansion of the stage space, which became more plastic and versatile instrument in the hands of artists.

Keywords: history of theater, Czech theater, scenography, cinematography, photography, film projection, composition, D-34 Theater, E.F. Burian, M. Kouřil.

Полынская Ирина Николаевна
Доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры изобразительного искусства, ФГБОУ ВО «Нижневартовский государственный университет», Нижневартовск
ORCID ID: 0000-0003-4115-1692
julka-nv@mail.ru

Видинеев Владимир Николаевич
Доцент кафедры изобразительного искусства, ФГБОУ ВО «Нижневартовский государственный университет»;
член Союза художников России, Нижневартовск
ORCID ID: 0000-0003-1893-9211
vidineev.v@yandex.ru

УДК 7.023
ББК 85.14

Из истории рождения красок в живописи

В статье рассматривается история возникновения и получения красок, которыми пользовались старые мастера живописи. Каждый цвет имеет свою многовековую историю, и со временем меняется состав и способы приготовления красок различных цветов. Особое внимание в статье отводится описанию создания важнейших основных цветовых пигментов: красной, синей и желтой краски, а также белилам, которые представляют особый интерес в живописном мастерстве художников. Освещается история создания красок для живописи художников Древней Греции, Италии, эпохи Возрождения.

В истории возникновения и создания красок исследования сводились лишь к одному химическому анализу, позже были исследования и мысли ученых соединить его с микроскопическим анализом, что и описано в статье. Кроме того, описаны способы производства различных красок и определяются области их применения, в частности в иконописи Древней Руси. Большое внимание уделено исследованию исторических фактов изготовления красок у Плиния. Также описываются способы изготовления красочных пигментов художников-иконописцев Андрея Рублева и Дионисия.

Ключевые слова: живопись, цвет, колорит, краска, пигменты, художники-иконописцы.

Polynskaya Irina N.
Doctor of Education, Assistant Professor, Professor of Fine Arts Department, Nizhnevartovsk State University, Nizhnevartovsk
ORCID ID: 0000-0003-4115-1692
julka-nv@mail.ru

Vidineev Vladimir N.
Associate Professor, Fine Arts Department, Nizhnevartovsk State University,
Member of the Union of Artists of Russia, Nizhnevartovsk
ORCID ID: 0000-0003-1893-9211
vidineev.v@yandex.ru

On the History of Paints for Fine Art

The article discusses the history of the origin and receipts of paints used by old masters of painting. Each color has its own centuries-old history and over time, the composition and methods of preparing paints of various colors change. Particular attention in the article is given to the description of the creation of the most important basic color pigments: red, blue and yellow, as well as whitewash, which are of particular interest in the painting skills of artists. The history of the creation of paints by ancient Greek artists, Italy, the Renaissance is highlighted. In the history of the appearance and creation of paints, research came down to chemical analysis only, later there were studies and scientists thought to combine it with microscopic analysis, which is the described in the article as well. In addition, methods for the production of various paints are described and the areas of their application in icon painting of Ancient Russia are determined. Much attention is paid to the Pliny's study of paints. Ways of making color pigments of outstanding icon painters Andrei Rublev and Dionysius are observed also.

Keywords: painting, color, coloring, paint, pigments, icon painters.

Музыкальная культура

Левашев Евгений Михайлович
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, заведующий сектором академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

УДК 75
ББК 85.103(3)

Забытый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Статья посвящена драматургическому и стихотворному анализу либретто комической оперы В.И. Майкова «Любовник-колдун», впервые сыгранной ученицами Смольного института благородных девиц в 1772 году. В.И. Майков заслужил похвалу из уст Д. Дидро, который назвал автора наиболее самобытным из числа российских поэтов. Художественно-дидактическая функция пьесы обязывала поэта-драматурга, прибегнув к незамысловатому сюжету и ограниченному числу действующих лиц, дать юным воспитанницам понимание форм русской драматической поэзии. Музыкальные номера (арии, хоры, ансамбль в жанре imbroglio) свидетельствовали о присоединении к традициям европейского классицизма. Не исключено, что это сочинение было хронологически первым в жанре русской комической оперы.

Ключевые слова: В.И. Майков, Екатерина II, Д. Дидро, Смольный институт, комическая опера, «Любовник-колдун», XVIII век.

Levashev Yevgeny M.
Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Academic Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Forgotten Masterpiece: V.I. Maykov's Opera *Lover the Sorcerer* (1772) and the Problems of Efficient Poetry in Russian Musical Theatre

This article is devoted to the dramaturgical and poetry analysis of the libretto of V. I. Maykov's comic opera *Lover the Sorcerer*, first played by Smolny Institute for Noble Maidens' students in 1772. V.I. Maykov earned praise from D. Diderot, who called the author the most distinctive among Russian poets. The artistic and didactic function of the play obliged the poet-playwright to give young pupils an understanding of the forms of Russian dramatic poetry, using a simple plot and a limited number of characters. Musical numbers (arias, choirs, an ensemble in the *imbroglio* genre) were the testimony to joining the traditions of European classicism. It is possible that this artwork was chronologically the first in the genre of Russian comic opera.

Keywords: V. I. Maykov, Catherine II, D. Diderot, Smolny Institute, comic opera, "Lover the Sorcerer", 18th century.

Тетерина Надежда Ивановна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

УДК 78
ББК 85.313(0)

Историк права и историк музыки: К.А. Кузнецов (1883–1953)

Статья посвящена обзору искусствоведческой деятельности К.А. Кузнецова (1883–1953). До революции 1917 года К.А. Кузнецов был видным ученым в области истории законодательного права Англии. После революции исследователь оставил юриспруденцию и стал заниматься научной деятельностью в сфере общих проблем искусствознания, истории музыки и музыкального театра, работая в таких знаменитых учреждениях, как ГИМН, ГАХН, Вольная академия духовной культуры, Московская консерватория (был первым заведующим кафедрой истории русской музыки), ленинградский Институт театра и музыки (ныне — Российский институт истории искусств), Институт истории искусств АН СССР (ныне — Государственный институт искусствознания).

Ключевые слова: К.А. Кузнецов, история музыки, история права, юридическая система, искусствоведение, ГАХН, Государственный институт искусствознания, О.Е. Левашева.

Teterina Nadezhda I.
PhD in Art History, Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

A Legal Historian and a Music Historian: K.A. Kuznetsov (1883–1953)

This article is devoted to reviewing K.A. Kuznetsov's (1883–1953) activities in art studies. Before the revolution of 1917 K.A. Kuznetsov was a prominent scholar in the history of English law. After the revolution, the researcher left jurisprudence and turned to scholarly activities in the fields of general problems of art studies, history of music and musical theatre, working in such famous institutions as the State Institute for Music Studies (Gosudarstvennyj institut muzykal'noj nauki, GIMN), the State Academy of Art Studies (Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk, GAKhN), the Free Academy of Spiritual Culture, the Moscow Conservatory (he was the first head of the Russian music history department), the Leningrad Institute of Theatre and Music (nowadays Russian Institute of Art History), the Institute for Art History of the USSR Academy of Sciences (nowadays State Institute for Art Studies).

Keywords: K.A. Kuznetsov, history of music, history of law, legal system, art history, GAKhN, State Institute for Art Studies, O.E. Levasheva.

Рахманова Марина Павловна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
rmarina@mail.ru

УДК 78.03
ББК 85.31

Православное церковное пение в послевоенные десятилетия (1940–1970-е)

Статья посвящена проблемам бытования музыки Русской православной церкви в послевоенные десятилетия (1940–1970-е). Эволюция стилистики и форм церковного пения рассматривается в контексте истории

восстановления церковной жизни, сквозь призму рефлексии «официальных» и «неофициальных» источников. Речь идет, с одной стороны, о публикациях на страницах церковного периодического издания «Журнал Московской Патриархии» (о высказываниях патриарха Алексия I, протоиерея Николая Пономарева, о. Николая Трубецкого), с другой — о частных письмах или иных текстах православных священников, опубликованных в наше время («Литургических заметках» о. Сергия Желудкова, письме протоиерея Анатолия Правдолюбова). Попытка патриарха Алексия I, опираясь на «высокие идеалы» знаменного роспева, привести бытующую традицию к стилистическому единству предстает в соотнесении с эклектическим богослужебным контекстом, включающим разнообразие форм от партесного и «композиторского» творчества — до «духовных романсов» нэповского репертуара и «простого общенародного» пения.

Ключевые слова: русская музыка, православное церковное пение, Литургические заметки, Журнал Московской Патриархии, знаменный роспев, богослужение.

Rakhmanova Marina P.
Doctor of Arts History, Leading Researcher, The Department of Music History, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
rmarina@mail.ru

Orthodox Church Singing in the Post-War Decades (1940s — 1970s)

The article is devoted to the issues of the Russian Orthodox Church music in the postwar decades (1940s — 1970s). The stylistics and forms of church singing are considered in the context of the history of the restoration of church life, through the prism of reflection of the official and unofficial sources. We are talking, on the one hand, about publications on the pages of the church periodical magazine *Journal of the Moscow Patriarchate* (the statements of Patriarch Alexy I, Archpriest Nikolai Ponomarev, Father Nikolai Trubetskoy), on the other — about private letters or other texts of Orthodox priests published in our time (*Liturgical Notes* by Father Sergiy Zheludkov, a letter from Archpriest Anatoly Pravdolyubov). The attempt of Patriarch Alexy I to bring the existing tradition to stylistic unity, relying on the "lofty ideals" of znamenny chant, appears in correlation with an eclectic liturgical context, which includes a variety of forms from partes and composer works to spiritual romances of the NEP repertoire and "simple nationwide" singing.

Keywords: Russian music, Orthodox church singing, Journal of the Moscow Patriarchate, Liturgical Notes, znamenny chant, liturgy.

Никольская Ирина Ильинична
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000–0001-8042–2884
nikolsk-irina@yandex.ru

УДК 78
ББК 85.31

Оперы Зыгмунта Краузе: новое прочтение жанра

Статья посвящена стилистическим особенностям музыкально-сценических произведений Зыгмунта Краузе, которые утвердились в творчестве композитора в ходе совместных постановок с Жоржем Лавелли. Новаторские черты опер Краузе рассматриваются в контексте общих тенденций развития жанра в XX — начале XXI века. К последним отнесем отказ авторов от развернутых сцен, арий, дуэтов и ансамблей, трансформацию стилистики вокального интонирования. Оперный жанр Краузе определяется в тексте как «литературная опера». Композитор использует в качестве словесной основы оперных произведений оригинальные тексты театральных пьес в их аутентичном виде. Главным конструктивным компонентом в музыкально-сценическом произведении становится слово. Композитор создает свой индивидуальный метод вокально-речевого интонирования текста, которому подчиняются все параметры музыкальной композиции, и делает драматический диалог главной движущей пружиной музыкального действия. Кроме того, новации оперной формы Краузе отражают жанровые наклонения литературных первоисточников — варьируются в диапазоне от мистериального театра («Даниил») и классической трагедии («Полиевкт») до абсурдистской moment-form («Ивона, принцесса Бургунда») и гипертеатра («Олимпия из Гданьска»).

Ключевые слова: Зыгмунт Краузе, Жорж Лавелли, литературная опера, текст, музыка, вокальная партия, интонационно-мотивная структура.

Nikolskaya Irina I.
Doctor of Music Art, Leading Researcher,

Central Europe Art Department,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0001-8042–2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Operas by Zygmunt Krause:
A New Interpretation of Genre

The article is devoted to the style of musical scenic works by Zygmunt Krause, which was established in composer's joint theatrical productions with Georges Lavelli. The innovative features of Krause's operas are considered in the context of general trends in the development of genre in the 20th and early 21st centuries. The latter include the refusal of the authors from lengthy scenes, arias, duets and ensembles, the transformation of vocal style. The genre of Krause's scenic works is defined in the text as "literary opera". Composer uses the original texts of theatrical plays in their authentic forms as the verbal basis for operas. The word becomes the main constructive component of a musical scenic work. The composer creates his own individual method of musical declamation, to which all the parameters of the musical composition obeys, and makes the dramatic dialogue the main driving force of the musical action. In addition, the innovations of Krause's operatic form reflect the genre varieties of the literary sources — they range from the mystery theater (*Daniel*) and classical tragedy (*Polyeuct*) to the absurd moment-form (*Ivona, Princess of Burgundy*) and hyper-theater (*Olympia from Gdansk*).
Keywords: Zygmunt Krauze, Jorge Lavelli, literary opera, text, music, vocal part, motivic structure.

Собакина Ольга Валерьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
olas2005@mail.ru

Никольская Ирина Ильинична
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000–0001-8042–2884
nikolsk-irina@yandex.ru

УДК 78.03
ББК 85.31

Кароль Шимановский и русская культура

Жизненный и творческий путь основоположника современной польской композиторской школы Кароля Шимановского неразрывно связан с Россией. Огромную роль в его артистической позиции сыграли принципы, которые Шимановский воспринял в молодые годы и которые оказали влияние на весь процесс его творчества в дальнейшем. В этой статье анализируются и обобщаются факты и наблюдения, относящиеся именно к «русскому следу» в судьбе этого композитора. Впервые представлены неизвестные фрагменты личной переписки и эпизоды биографии. Период 1914–1919 годов стал переломным этапом в творчестве Шимановского. Оказавшись «запертым» в России, Шимановский благодаря поддержке друзей сумел наладить контакты с выдающимися русскими музыкантами, художниками и литераторами. Однако революция принесла крушение налаженного быта и всех творческих планов, — в начале 1917 года были отменены премьеры в Москве и Петрограде, в конце года было разграблено и сожжено имение в Тимошовке. Ослабленный тяжелой болезнью в первые месяцы 1917 года и ошеломленный политическими событиями, началом погромов, Шимановский провел последние годы в России, сочиняя свои выдающиеся произведения, принесшие ему мировое признание. Проецируя события жизни Шимановского на его творчество этого периода, хотелось бы подчеркнуть, что многие произведения композитора, написанные во время Первой мировой войны и революции в России, можно характеризовать как яркие проявления экспрессионизма в музыке.
Ключевые слова: Кароль Шимановский, польская музыка, Тимошовка, Октябрьская революция, Генрих Нейгауз.

Sobakina Olga V.
Doctor of Arts (Dr. Hab.), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
olas2005@mail.ru

Nikolskaya Irina I.
Doctor of Music Art, Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0001-8042–2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Karol Szymanowski and Russian Culture

The life and career of the founder of the modern Polish school of composition, Karol Szymanowski, is inextricably linked with Russia. A huge role in his artistic position was played by the principles that Szymanowski adopted in his younger years and which influenced the entire process of his work in the future. This article analyzes and summarizes facts and observations related specifically to the "Russian trace" in the fate of this composer. For the first time, unknown fragments of personal correspondence and episodes of biography are presented. The period of 1914–1919 was a turning point in the work of Szymanowski. Having found himself "locked up" in Russia, Szymanowski, thanks to the support of his friends, was able to establish contacts with outstanding Russian musicians, artists and writers. However, the revolution brought the collapse of the established life and all creative plans: at the beginning of 1917 the premieres in Moscow and Petrograd were canceled, at the end of the year the estate in Timoshovka was plundered and burned down. Weakened by a serious illness in the first months of 1917 and overwhelmed by political events and the beginning of pogroms, Szymanowski spent his last years in Russia, writing his outstanding works that brought him worldwide recognition. Projecting the events of Szymanowski's life onto his work of this period, we would like to emphasize that many of the composer's works written during the First World War and the revolution in Russia can be characterized as vivid manifestations of expressionism in music.
Keywords: Karol Szymanowski, the Polish music, Timoshovka, the October revolution, Heinrich Neuhaus.

Цветковская Татьяна Анатольевна
Музыкальный журналист, руководитель специальных проектов радио «Орфей», Москва
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru

УДК 78.07
ББК 85.313

Musicking: смыслы исполнения и слушания

В статье рассматриваются перспективы формирования нового взгляда на аудиторию академического музыкального искусства. Отправной точкой исследования послужила концепция Кристофера Смолла, где предложенный им термин — musicking — объясняет главное: музыка — это не предмет, а деятельность, характерной особенностью которой является многомерная система межличностных связей. Участниками коммуникационного процесса выступают все, кто имеет прямое или косвенное отношение к музыкальному событию на разных этапах его подготовки и проведения. Разрозненные действия акторов складываются в целостную картину в момент исполнения, которое Смолл трактует как встречу единомышленников. Ее звуковая проекция содержится в музыкальном произведении классической традиции в виде метафоры идеальной общественной модели.

Понимание сущности музыкального искусства как системы социального взаимодействия позволяет *пересмотреть статус современного слушателя*. В межгрупповой дифференциации на смену иерархии приходит принцип интеграции. Участники музыкального процесса выступают как партнеры, от слаженности действий которых зависит конечный творческий результат. Поскольку главным показателем уровня развития музыкальной жизни становится коммуникативная активность, на первый план выходят вопросы совершенствования контактов между представителями музыкального сообщества. Речь идет об укреплении внутрипрофессиональных связей, работе с публикой, а также об ответном влиянии со стороны слушателей и самосовершенствовании профильной аудитории.
Ключевые слова: Кристофер Смолл, musicking, слушатель, аудитория академического музыкального искусства, паттерн, метафора, Грегори Бейтсон, Франц Йохен Херферт.

Tsvetkovskaya Tatiana A.
Music journalist, Head of Special Projects Department, Orpheus Radio, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru

Musicking: The meanings of Performing and Listening

The article discusses the prospects for a new view of the academic musical art audience. The starting point for the study was Christopher Small's theory, where the proposed term "musicking" captures the essence of the concept. Music is not a subject, but an activity which is characterized by a multi-dimensional system of interpersonal relations. Participants in the communication process are all those who are related to the musical event at different stages of its preparation and implementation. The isolated actions of the actors offer a coherent picture at the moment of performance, which Christopher

Small interprets as a meeting of associates. Its sound projection is contained in a traditional musical work as a metaphor for an ideal social model.

Understanding of the essence of musical art as a system of social interaction allows us to reconsider the status of the modern listener. In intergroup differentiation, the hierarchy is replaced by the principle of integration. The participants of the musical process act as partners, the final result depends on the coherence of their actions. Since the main indicator of the level of musical life is the communicative activity, the issues of improving contacts between representatives of the musical community have come to the fore. This is about strengthening inter-professional linkages, working with the public, as well as feedback from listeners and self-improvement of the target audience.

Keywords: Christopher Small, musicking, listener, audiences for classical music, pattern, metaphor, Gregory Bateson, Franz Jochen Herfert.

Кино и массмедиа

Воробьева Анна Евгеньевна
Аспирант, сектор кино и телевидения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0294-3064
pauzatacta@bk.ru

УДК 791
ББК 85.374

Два направления «новой волны» в советском поэтическом кино 1960–70-х годов

В статье анализируется феномен «новой советской волны» 60–70-х годов XX века. Данное явление рассматривается как часть формирования независимого авторского кинематографа во всем мире и как уникальные творческие поиски создания поэтического кинообраза.

Многочисленные дебюты советских кинематографистов периода оттепели были наполнены стремлением уловить и передать дух времени. Вне зависимости от того, обращались ли режиссеры к историческому, биографическому или литературному материалу, в их фильмах обнаруживается стремление к созданию художественного образа, наполненного философским восприятием жизни. Сопоставляя многообразие стилей и жанров поэтического направления, автор выявляет общую для всех форму кинопритчи и различает особенности работы иносказания, основанного в разных фильмах на национальных литературных и живописных традициях.

Ключевые слова: советское авторское кино, «новая волна», кинопритча, национальные кинематографии, поэтическое кино, иносказание.

Vorobyova Anna E.
Postgraduate Student, Film and Television Sector, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0294-3064
pauzatacta@bk.ru

Two Directions of the "New Wave" in the Soviet Poetic Cinema of 1960–1970s

The article analyses phenomenon of the "new Soviet wave" in the 1960–70s. This phenomenon is considered both as a part of independent author cinema formation around the world, and as a unique search of poetic image creating.

Soviet author cinema of the 60–70s is original cultural phenomenon, in which a special place is occupied by "poetic cinema", that is the consequence of the cinematographer's research of the 20s.

Numerous debuts of the soviet authors of the Thaw period were filled with desire to grasp and show the spirit of the time. Regardless of whether the directors used historical, biographic or literary material, there is an aspiration in their films to create the artistic image, filled with philosophical perception of life.

By comparing variety of styles and genres of figurative line author reveals the common parable form and distinguish features of the parable function, based on literary and visual arts (symbolic) traditions.

Keywords: new Soviet wave, national cinematography, poetic cinema, author's film, allegory.

Сараскина Людмила Ивановна
Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

УДК 791 / 82
ББК 71 / 85.37

«Черный монах»: повесть плюс кино

В статье анализируется одна из самых загадочных повестей А.П. Чехова «Черный монах» (1894), написанная в период серьезного увлечения писателя психиатрией. Он называл эту повесть сочинением сугубо медицинским — про «молодого человека, страдающего манией величия», однако современники видели в ней и разное другое: разоблачение идей Дмитрия Мережковского об избранничестве, критику теории вырождения немецкого врача и писателя Макса Нордау, насмешку над учением профессора судебной медицины Чезаре Ломброзо о родстве гениальности с безумием.

«Замысел был один, а вышло что-то другое...» — признавался Чехов. По-видимому, это «что-то другое» девять десятилетий никого не подпускало к экранизации повести — факт тот, что первая и единственная попытка (1988, режиссер Иван Дыховичный, мощная съемочная группа) могла стать, но не стала кинематографическим прорывом. Чехов в своей «медицинской» истории будто «забывает» о врачевании, признавая приоритет мистической тайны в жизни человека. Фильм, чуждый мистических интуиций, остается в рамках учебника психиатрии.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Черный монах», психиатрия, мания величия, мистика, визуальное воплощение миража, Иван Дыховичный, Станислав Любшин.

Saraskina Liudmila I.
Doctor of Philology, Chief Researcher, Mass Media Arts Department,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

***The Black Monk:* The Novelette Plus the Movie**

The paper analyses one of the most mysterious works of A.P. Chekhov, *The Black Monk* (1894), written when the author was very seriously interested in psychiatry. A.P. Chekhov called this novelette a purely medical writing: about "a young man suffering from megalomania". But the writer's contemporaries saw in the story many other things:

— a denouncement of Dmitry Merezhkovsky's ideas about "chosenness";

— a critique of the "degeneration theory" developed by the German writer Max Nordau;

— a mockery of Cesare Lombroso's theory about the affinity between being a man of genius and being mad.

A.P. Chekhov himself confessed: "The result has become different from the intention...". It looks like this very "difference", for ninety years, did not allow anybody to make a screen version of the novelette. The first and only attempt (1988: Ivan Dykhovichny as the film director plus a very impressive film crew) could have become but has failed to become a breakthrough in film-making. A.P. Chekhov, in this "medical" story, "forgets", as it were, about his medical training and puts forward mysterious elements in human life. The film, giving up mysterious intuitions, remains within the limits of psychiatry textbooks.

Keywords: A.P. Chekhov, The Black Monk, psychiatry, megalomania, mysticism, a visual embodiment of a mirage, Ivan Dykhovichny, Stanislav Lyubshin.

Казючиц Максим Федорович
Кандидат философских наук, профессор кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии, Москва
ORCID ID: 0000–0002–3015–3046
mkazuchitz@gmail.com

УДК 778.5
ББК 85.375

Проблема репрезентации автора и критика социокультурного контекста в документальном кино США 2000-х годов

В статье исследуются вопросы, связанные с поисками новых художественных стратегий (нарратив, выразительные средства) в современном документальном кино США. К 1990–2000-м годам документалистикой был накоплен значительный потенциал способов репрезентации в кино, в том числе и неигровом. В связи с этим стиль, типология приемов и художественная система фильмов американского режиссера документального кино Майкла Мура представляет значительный интерес. Стилевая специфика его работ синтетична и в известной мере определяется его литературной деятельностью. Не только стилистика и лексика закадрового комментария, но такие элементы, как автор-герой в кадре, эклектичный монтаж разнообразных материалов (от анимации до частной кинохроники и видео), косвенно свидетельствуют о том, что режиссер использует данные элементы в качестве экранного эквивалента художественных приемов своего литературного текста. Вместе с тем подобный персонаж — герой и автор в одном лице — с его сильной комической, сатирической стороной, непосредственно влияет на организацию нарратива в ряде фильмов в традициях литературы *путешествия*. Изучение осуществляется в рамках исследовательской *модели путешествия ав-*

тора, позволяющей выявить и типологизировать художественные приемы, способы репрезентации автора и определить возможности критики социокультурного контекста различных сторон жизни США через сатирическую интерпретацию.
Ключевые слова: кино США, документальное кино США, Майкл Мур, Михаил Бахтин, автор, нарратив, репрезентация.

Kaziuchyts Maksim F.
PhD in Art, Professor, Department of Screen Arts, The Academy of Media Industry, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
mkazuchitz@gmail.com

Representation of the Author and Critique of the Social and Cultural Context in USA Documentary Films of the 2000s
The author of the article explores issues related to the search for new artistic technologies (narrative, expressive means) in modern documentary cinema in the United States. By the 1990s–2000s, the United States documentary film industry had accumulated considerable experience of representation in films, including non-fiction. In this regard, the style, types of techniques and artistic picture in the films of Michael Moore can hardly be overestimated. The original style of his films is based on the synthesis of cinema, television, animation, and his books also influence his films. Not only the style and vocabulary of the voice-over commentary, but also the author-hero in the frame, the use of animation, news releases, home video, and so on — all suggest that Moore uses them as the equivalent of his literary codes. However, both the hero and the author, who has a strong connection with film comedy and satire, directly influence the narrative of a number of his films, with this influence being related to travel literature. The study is carried out within the framework of the research model of the author's journey, which allows to identify and typologize artistic techniques, ways of representing the author and determine the possibilities of criticism of the socio-cultural context of various aspects of life in the United States through satirical interpretation.
Keywords: USA cinema, USA documentary, Michael Moore, Mikhail Bakhtin, author, narrative, representation.

Эвалльё Виолетта Дмитриевна
Кандидат культурологии, научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

УДК 008 / 069
ББК 77.5 / 79.1
Произведение искусства в цифровом музейном пространстве
В наше время тотальной цифровизации общей проблемой для всех видов искусства оказывается поиск возможностей их отображения в новой специфической среде — цифровом пространстве. Процессы попадания в эту среду, как правило, ведут к циркуляции произведений искусства в пространстве массовой культуры, с одной стороны, и к расширению спектра его толкований, с другой стороны. Данная статья посвящена проблемам цифровых модификаций музея в текущий период. Собственно, само отображение произведения искусства в цифровом музее уже является и его визуальной / вербальной / аудиальной трактовкой. Поле таких трактовок необычайно широко и характеризуется многообразием визуальных и синтетических форм, ориентированных на различные аудитории. Лектории, видеозаписи, виртуальные экспозиции и экскурсии, образовательные онлайн-проекты реализуют информационно-просветительские задачи. Вступая на медийную авансцену, музеи стремятся к активному диалогу с различными зрительскими группами. В первую входят сторонники классического музейного экспонирования, вторая состоит из тех, кто готов разнообразить свои впечатления цифровым контентом, а третья ориентирована в основном на виртуальную коммуникацию.
Ключевые слова: визуальная культура, произведение искусства, арт-объект, музей, цифровой музей, виртуальный музей, социокультурная среда, аура художественного произведения.

Evallyo Violetta D.
PhD in Culture Studies, Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

A Work of Art in a Digital Museum Medium
In our time of total digitalization, a common problem for all types of art is finding opportunities to display them in a new specific environment — digital space. The processes of getting into this environment, as a rule, lead to the circulation of works of art in the space of mass culture, on the one hand, and to an expansion of the range of its interpretations, on the other hand. This article is devoted to the problems of digital modifications of the museum in the current period. Actually, the very display of a work of art in a digital museum is already its visual / verbal / auditory interpretation. The field of such interpretations is unusually wide and is characterized by a variety of visual and synthetic forms aimed at various audiences. Lecture halls, video recordings, virtual exhibitions and excursions, educational online projects implement information and educational tasks. Entering the media proscenium, museums strive for an active dialogue with various audiences. The first includes supporters of classical museum exhibiting, the second consists of those who are ready to diversify their impressions with digital content, and the third is focused mainly on virtual communication.
Keywords: visual culture, a work of art, art-object, museum, digital museum, virtual museum, sociocultural environment, an aura of a work of art.

Шабалин Владимир Васильевич
Кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства Российской Федерации, Москва
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
v-shabalin@mail.ru

УДК 79
ББК 85.38 / 85с
Художественные эффекты на телеэкране: от визуального аттракциона к выразительному средству монтажа
В исследовательском ключе данной статьи рассматривается феномен художественного эффекта на телеэкране. Автор приводит ряд примеров эффектов, воплощаемых в процессе внутрикадрового и межкадрового монтажа при решении задачи выразительного перехода от одного действия в эпизоде к другому. В ходе изучения специфики художественных эффектов на телевидении уделяется пристальное внимание взаимосвязи основного изобразительного ряда и объектов дополнительной визуализированной информации на экране, являющих новую коммуникативную парадигму. Также читатель ознакомится с артефактами дополненной и усеченной реальности в аудиовизуальной ткани телевизионного контента как способами выражения творческих идей автора. В завершении данной работы будут представлены предварительные итоги исследования экранного пространства телекадра в ракурсе дефиниции «художественный эффект».
Ключевые слова: дополненная реальность, дополнительная визуализированная информация, монтаж, телекадр, усеченная реальность, художественный эффект, экранное пространство.

Shabalin Vladimir V.
PhD in Art, cameraman, Government Office of the Russian Federation, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
v-shabalin@mail.ru

Art Effects on TV Screen: From Visual Attraction to Expressive Means of Editing
In the research key of this article, the phenomenon of artistic effect on the television screen is considered. The author gives a number of examples of effects embodied in the process of intra-frame and inter-frame editing when solving the problem of expressive transition from one action in an episode to another. In the course of studying the specifics of artistic effects on television, close attention is paid to the relationship between the main visual series and objects of additional visuals on the screen, which are a new communicative paradigm, and the reader will get acquainted with artifacts of augmented and truncated reality in the audiovisual fabric of television content as a way of expressing the author's creative ideas. At the end of this work, the preliminary results of the study of the screen space of the television frame in the perspective of the definition of "art effect" will be presented.
Keywords: additional visuals, art effect, augmented reality, installation, screen space, television frame, truncated reality.

Популярная культура

Дуков Евгений Викторович
Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
evdukov@mail.ru

УДК 7
ББК 79; 85.3

К истории аттракциона

Настоящая статья посвящена гениальным людям, которые жили и творили в эпоху, когда искусство еще называлось «Ars», и результаты их трудов в XVII веке люди назовут «аттракционами». В статье рассматривается творчество людей, сыгравших выдающуюся роль в истории европейской культуры. Это Ктезибий Александрийский и его ученик Герон старший Александрийский, великие инженеры Эллады, частью изобретений которых мы до сих пор пользуемся. И два монаха — средневековый изобретатель Луллий, создатель «логической машины», которая должна была дать ответы на все вопросы, и иезуит Кирхер, живший на рубеже Возрождения и Нового времени.

Важным аспектом данной статьи является прослеживание истории аттракциона в ракурсе его инженерных реализаций. Технические открытия в разные эпохи во многом способствовали развитию зрелищной культуры. Также результатом данного исследования становится своего рода апология технологий в сфере современного искусства.

Ключевые слова: Эллада, аттракцион, эпоха машин, луллиевы круги, магнетизм, Musurgia Universalis, механическая музыка, технизация жизни.

Dukov Evgeny V.
Doctor of Philosophy, PhD in Art History, Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
evdukov@mail.ru

On the History of Attractions

This article is dedicated to the genius people who lived and worked in the era when art was still called “Ars”, and the results of their labors in the 17th century people will call “attractions”. Three chapters of the article examine the work of people who have played an outstanding role in the history of European culture. These are Ctesibius of Alexandria and his student Geron the elder of Alexandria, the great engineers of Hellas, and we still use some of their inventions. And two monks — the medieval inventor of the “logical machine” Llull, which was supposed to provide answers to all questions, and the Jesuit Kircher, who lived at the turn of the Renaissance and the New Age and received the title of “the last man who knew everything”.

An important aspect of this article is tracing the history of the attraction in terms of its engineering implementations. Technical discoveries in different eras have largely contributed to the development of spectacle culture. Also, the result of this research is a kind of apology for technology in the field of contemporary art.

Keywords: Hellas, attraction, era of machines, Llull’s circles, magnetism, Musurgia Universalis, mechanical music, technization of life.

Кирсанова Раиса Мардуховна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru

УДК 7
ББК 85

Костюм в России между 1917 и 1931 годами

В статье исследуется важный период в истории отечественного костюма — постреволюционные годы, когда в сложных историко-социальных условиях осуществлялась не только модификация военного обмундирования, но инициировалось создание нового советского костюма русскими авангардистами. В широком историческом контексте рассматривается появление в это время новых предметов одежды и обуви, а также опыты художников по разработке новых тканей и орнаментов. Выявляемые в прозе, поэзии, мемуарах, изобразительном искусстве свидетельства эволюции костюма в России того времени обогащают знание об отечественной художественной культуре и картине мира эпохи.

Ключевые слова: история костюма в России, 1917–1931 годы, отечественная художественная культура, красноармейская форма, «Москвошвей», журнал «Ателье», русский авангард.

Kirsanova Raisa M.
Doctor of Art, Leading Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru

Costume in Russia Between 1917 and 1931

The article examines an important period in the history of national costume — post-revolutionary years when in difficult historical-social conditions not only the modification of military uniforms was carried out but the creation of a new Soviet costume was initiated by Russian avant-gardists. In a broad historical context, the author considers the appearance of new clothing and footwear items at this time, as well as the artists’ experiments in new fabrics and ornaments design. Revealed in prose, poetry, memoirs, fine art, evidences of the evolution of costume in Russia at that period enriches the knowledge about national artistic culture and the world picture of the epoch.

Keywords: history of costume in Russia, years 1917–1931, national artistic culture, Red Army uniform, “Moskvoshvey”, magazine “Atelier”, Russian avant-garde.

Кирсанова Раиса Мардуховна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru

УДК 7
ББК 85

Советская мода между годом «Великого перелома» и смертью вождя

В статье рассматриваются особенности и изменения советского костюма, произошедшие между годом «Великого перелома» и смертью И.В. Сталина. На широком историко-культурном фоне характеризуются новации в отечественной моде, описываются новые предметы одежды и обуви («сталинка», кирзовые сапоги), прослеживаются разнообразные источники влияний на советскую моду того времени. В комплексном исследовании истории советского костюма и его репрезентации в художественной литературе, мемуарах, изобразительном искусстве раскрываются социокультурные аспекты функционирования предметов и эстетическая специфика одежды, расширяя представление о художественной культуре, быте, нравах эпохи.

Ключевые слова: советская мода, 1932–1953 годы, история костюма, отечественная художественная культура, И.В. Сталин, Великая Отечественная война.

Kirsanova Raisa M.
Doctor of Art, Leading Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru

Soviet Fashion between the Year of “The Great Turning Point” and the Death of the Leader

The Soviet costume’s features and changes between the year of “the great turning point” and I.V. Stalin’s death are considered in the article. The innovations in the national fashion are characterized in the large-scale historical-cultural context, the new items of clothing and footwear (“stalinka”, kersey boots) are described, different sources of influences on the Soviet fashion are traced. Social-cultural aspects of the things’ functioning and clothing’ aesthetical specifics are revealed in the complex study of the Soviet costume’s history and its representation in fiction, memoirs, art so that expands the vision of the artistic culture, everyday life, customs of the epoch.

Keywords: soviet fashion, 1932–1953, history of costume, national artistic culture, I.V. Stalin, the Great Patriotic War.

Дмитриевский Виталий Николаевич
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1225-1416
ekatdmitr@gmail.com

Крутоус Виктор Петрович
Доктор философских наук, профессор, кафедра эстетики, философский факультет, МГУ, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousviktor85@gmail.com

УДК 792
ББК 71

Постсоветский театр на рубеже 1990–2000-х годов: эпоха дифференцированности

Авторы данной статьи рассматривают типичные перемены в сфере отечественного театрального искусства переходного времени — разрушение относительно единой аудитории, а точнее, мифа о ее внутренней однородности, появление в больших городах зрителей, не обладающих стабильной традицией «похода в театр», но стремящихся приобщиться к сценическому искусству как сфере социального престижа, нарастание дифференцированности вкусов, предпочтений, запросов аудитории. Многие тенденции, обострившиеся в эпоху перестройки и иногда ассоциирующиеся именно с этим временем, на самом деле берут свое начало в более раннем периоде — последних советских десятилетиях, когда исподволь размывались многие нормы официальной советской культуры, жестко регулировавшей жизнь искусства и в том числе театра. Авторы отмечают, что экономический кри-

зис постсоветского театра сопровождался расцветом сцени ч еского искусства, ярким экспериментаторством, подъемом фестивального движения. Постсоветский театр оказался и в новом для себя контексте досуг овых зон города, вечерних и ночных развлечений, п алитра которых значительно расширилась после к рушения советской идеологии, цензуры, представлений о нормативах культурной жизни и досуга.
Ключевые слова: постсоветское общество, театр, ТЮЗ (театр юного зрителя), город, аудитория, субкультура, общедоступность, фестиваль, премьера, дефицит информации, осведомленный театрал.

Dmitrievsky Vitaliy N.
Doctor of Art History, Professor, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0003-1225–1416
ekatdmitr@gmail.com

Krutous Viktor P.
Doctor of Philosophy, Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy,
Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousviktor85@gmail.com

Post-Soviet Theater at the Turn of the 1990s–2000s: Era of Differentiation
The authors of this article consider the typical changes in the sphere of the domestic theatrical art of the transition period — the destruction of a relatively single audience, or rather, the myth of its internal homogeneity, the appearance in large cities of spectators who do not have a stable tradition of “going to the theater”, but strive to join the performing arts as a sphere of social prestige, an increase in the differentiation of tastes, preferences, and demands of the audience. Many tendencies that became aggravated in the era of perestroika and are sometimes associated with this particular time originate in an earlier period — the last Soviet decades, when many norms of official Soviet culture, which strictly regulated the life of art, including theater, were gradually eroded. The authors note that the economic crisis of the post-Soviet theater was accompanied by the flourishing of the performing arts, vivid experimentation, and the rise of the festival movement. The post-Soviet theater also found itself in a new context of the city leisure zones, evening and night entertainment, the palette of which expanded significantly after the collapse of Soviet ideology, censorship, and ideas about the norms of cultural life and leisure.
Keywords: post-Soviet society, theater, Youth Theater (theater for young spectators), city, audience, subculture, general availability, festival, premiere, lack of information, knowledgeable theatergoer.

Беллон Мария Андреевна
Аспирант, научный отдел, кафедра теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-2476-4032
mariya.bellon@gmail.com

УДК 394
ББК 71.05
Искусство составления обеда в России XIX века
Искусство составления обеда находится в аксиосфере культуры, обретая эстетические и нравственные ценности. Ведь со вниманием составленный и проведенный обед о хватывает целый конгломерат смыслов. Это и ценности эстетической культуры: подбор кушаний, сочетан ие вин, приготовление столового серебра и текстиля, расположение гостей за столом, направление засто л ьного разговора. Это и нравственные аспекты культ у ры: в обеде находят свое выражение и лучшие сторо н ы этикета и хорошего тона, искреннего гостеприимс тва, вдохновляющей беседы, обед согрет особыми сложными отношениями хозяина и гостя. В статье мы бо лее подробно рассматриваем поэму В. Филимонова «Обед» (1837), где в первой главе автор приводит особе нности домашнего, но «гастрономически-духовного» обеда, где эстетика с этикой идут рука об руку: красота и опрятность стола, удобство размещения, умеренно сть, законченная композиция подаваемых блюд немыс л имы без добродушного расположения всех участников друг к другу, почитания старших и научения детей, приятной дружеской беседы. Во второй части автор описывает все прелести самого торжественного обеда — пира, где целиком главенствует эстетика.
Ключевые слова: аксиосфера культуры, ценности культуры, эстетические ценности, ценности нравственной культуры, эстетика обеда, Филимонов.

Bellon Maria A.
Graduate Student, Scientific Department, Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State University of Culture and Arts, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-2476-4032
mariya.bellon@gmail.com

The Art of Making Lunch in Russia in the 19th Century
The art of making dinner is located in the axiosphere of culture, while acquiring aesthetic and moral values. The dinner, drawn up and spent with attention, covers a whole cavalcade of value meanings. These are the values of aesthetic culture: selection of dishes, a combination of wines, preparation of silverware and table linen, seating of guests at the table, and the direction of a table discu s sion. These are the valuable meanings of moral culture: in the dinner, the best aspects of etiquette and good t aste, genuine hospitality, inspiring conversation find their expression, the dinner is warmed by the special complex relations of the host and guest. In the article we analyze V. Filimonov’s poem *Dinner* (1837), where in the first chapter, the author presents the features of a homely, but “gastronomic and spiritual” dinner, where aesthetics and ethics go hand in hand. Here, the beauty and n eatness of the table, the convenience of placement, moderation, the composition of the served dishes is unthinkable without the good-natured arrangement of all p articipants to each other, veneration of elders and teach i ng children, a pleasant friendly conversation. In the second part, the author describes all the charms of the most solemn dinner — a feast, where aesthetics are completely dominant.
Keywords: axiosphere of culture, cultural values, aesthetic values, values of moral culture, aesthetics of lunch, Filimonov.

Публикации

Тананаева Лариса Ивановна
Доктор искусствоведения, независимый исследователь, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9128-2351
lara.tananaeva@yandex.ru

УДК 75
ББК 85.103
Портретная живопись Карела Шкреты
Статья посвящена портретному творчеству выдающегося чешского художника XVII века Карела Шкреты — важнейшей части его живописного наследия, до сих пор мало исследованного в отечественной науке. Рассм а триваются историко-художественные, социально-культурные, эстетические импульсы искусства мастера. Своеобразие его живописи определило сочетание различных стилистических тенденций с преобладанием барокко в итальянском варианте и восприят и е национальных традиций. Подробно анализирую т ся образный и пластический строй, компо з иционное и цветовое решение его картин, просл е живается эволюция портретной живописи мастера. Шкрета был не только незаурядным портретисто м , постигавшим и виртуозно претворявшим суть личности портретируемых, но и чутким выразителем общественных идей и настроений раннебуржуазной эпохи. Главная тема созданной им галереи современников, значительной частью которой являлись портреты представителей третьего сословия, — утверждение человеческой индивидуальности.
Ключевые слова: Карел Шкрета, живопись Центральной Европы, Прага, портреты, барокко, утверждение человеческой индивидуальности, раннебуржуазное общество.

Tananaeva Larisa I.
Doctor of Fine Arts, independent researcher, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9128-2351
lara.tananaeva@yandex.ru

The Portrait Art of Karel Skreta
The article is devoted to the portrait art of the outstanding C zech artist of the 17th century Karel Skreta — the most i mportant part of his painting heritage, still little resea r ched in Russian science. The historical-artistic, social-cultural, aesthetical impulses of his art are examined. Specificity of his painting is determined by combinat i on of various stylistic tendencies with dominance of B aroque in Italian variant and perception of national tradit i ons. The imaginative and plastic system, compositional and color structure of his paintings are analyzed in detail, the evolution of the master’s portrait art is explored. Skreta was not only exceptional portraitist comprehending and masterly representing the models’ personality’s essence but also perceptive representative of social ideas and mood of the early bourgeois epoch. The major concept of his gallery of contemporaries (with the significant part of the third stratum members’ portraits) was declaration of the human individuality.
Keywords: Karel Skreta, painting of Central Europe, Prague, portraits, Baroque, declaration of the human individuality, early bourgeois society.