Теория искусства

Маньковская Надежда Борисовна 10
Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы. Статья первая

Бычков Виктор Васильевич 52
Философия искусства раннего Фридриха Шлегеля

Табунова Надежда Андре
Основные черты выразител
Нового времени

Индивидуальные миры

Горячок Кирилл Леонидо
Дзига Вертов и Лени Рифен
реальности в тоталитарную

Искусство советс

Воронина Оксана Юрьевн
Новые горизонты зрительн
и слухового восприятия: тв
ОСТа в контексте звуковых
1920-х годов

Айнутдинов Антон Серге
Свердловские художники в
художественных выставках

Слесарь Евгений Алексан
Семантические метаморфо
«Алые паруса»

Slesar Evgeniy A.
Semantic Metamorphoses of
Sails Festival

Изобразительное искусство и архитектура

Подшивалова Полина Игоревна 244
Репродукционная скульптура в жанровой живописи Голландии второй половины XVII века

Мартынова Дарья Олеговна 268
«Истерические» механизмы и тела в серии

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2022

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

1

Crossref

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА
LIBRARY.RU

EBSCOhost

CYBERLENINKA

CC BY

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2022

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 (решение 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 established by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (Order of the Presidium of the Higher Attestation Commission dated May 7, 2019).
In accordance with the nomenclature for fields of science in which academic degrees are awarded, the journal focuses on the following disciplines:
09.00.04 — Aesthetics;
17.00.02 — Musicology;
17.00.03 — Film, television and other visual arts;
17.00.04 — Fine arts, decorative and applied arts, and architecture;
24.00.01 — Theory and history of culture.

The journal is included in the Russian Science Citation Index (RSCI) database and is indexed with EBSCO (https://ebsco.com).
Mass Media Registration Certificate: El No.FS77-46477

ISSN: 2226-0072
Publication Frequency:
The journal is published four times a year.

Founder and Publisher:
State Institute for Art Studies.
5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
tel.: + 7 495 694-03-71
fax: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

Редакционный совет журнала

Николай Андреевич Хренов
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, Москва, Россия — председатель редакционно-экспертного совета

Екатерина Юрьевна Андреева
Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков AICA, Москва, Россия

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, Пекин, Китай

Корнелия Ичин
Доктор филологических наук, профессор Белградского университета, Белград, Сербия

Ноэль Кэрролл
Доктор философских наук, профессор Нью-Йоркского университета, президент Американского общества изучения эстетики, Нью-Йорк, США

Ульрих Фрёшле
Доктор философских наук, профессор, вице-директор Центра центральноевропейских исследований в области политики, экономики и культуры, Дрезден, Германия

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), Москва, Россия

Михаил Викторович Дуцев
Доктор архитектуры, доцент, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды, профессор кафедры архитектурного проектирования, Нижегородский государственный архитектурно- строительный университет (ННГАСУ); ведущий научный сотрудник, отдел проблем теории архитектуры, НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства — филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» (НИИТИАГ), Нижний Новгород, Россия

Екатерина Юрьевна Золотова
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, Москва, Россия

Игорь Вадимович Кондаков
Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор РГГУ, академик РАЕН, Москва, Россия

Евгений Андреевич Кондратьев
Кандидат философских наук, зав. кафедрой эстетики МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Владимир Алексеевич Леняшин
Доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, вице-президент РАХ, профессор, заведующий кафедрой отечественного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Санкт-Петербург, Россия

Галима Ураловна Лукина
Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заместитель директора Государственного института искусствознания, Москва, Россия

Надежда Борисовна Маньковская
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН, Москва, Россия

Оксана Евгеньевна Шелудякова
Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, почетный работник высшего профессионального образования Российской федерации, Екатеринбург, Россия

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 массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

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

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

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

Editorial And Expert Council

Nikolai Andreevich Khrenov
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia — Chairman of the Editorial and Expert Council
Ekaterina Yurievna Andreeva
D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Member of AICA, Moscow, Russia
Elena Anatolyevna Artamonova
D.Sc. (in Philosophy), University of Central Lancashire, Preston, UK
Silvia Burini
D.Sc. (in Philosophy), Professor at Ca-Foscari University, Venice, Italy
Ren Guangxuan
D.Sc. (in Philology), Professor at Peking University, Deputy Chairman of the All-China Association for the Study of Russian Literature, Beijing, China
Cornelia Ichin
D.Sc. (in Philology), Professor at Belgrade University, Belgrade, 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
D.Sc. (in Philology), Associate Professor, University of Illinois at Urbana-Champaign, Department of Slavic Languages & Literatures, USA
Elka Tschernokoshewa
D.Sc. (in Philosophy), cultural anthropologist and philosopher, Professor, board member of ERICarts, European Association of Cultural Researchers, Germany
Andrei Mikhailovich Burov
D.Sc. (in Art History), Professor at the Department of Aesthetics and Cultural Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Moscow, Russia
Mikhail Viktorovich Dutsev
D.Sc. (in Architecture), Associate Professor, Head of the Department of Architectural Environment Design, Professor of the Department of Architectural Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering; Leading Researcher, Department of Problems of the Theory of Architecture, Institute of Theory and History of Architecture and Urban Development, Nizhny Novgorod, Russia
Ekaterina Yurievna Zolotova
D.Sc. (in Art History), Leading Researcher of the Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
Noël Carroll
D.Sc. (in Philosophy), PhD in Cinema Studies, Distinguished Professor of Philosophy, City University of New York Graduate Center, New York, USA
Ulrich Fröschle
D.Sc. (in Philosophy), Extraordinary Professor at the German Department, Technische Universität Dresden, Germany
Igor Vadimovich Kondakov
D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Philology), Professor at the Russian State University for the Humanities, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Moscow, Russia
Evgeny Andreevich Kondratiev
PhD (in Philosophy), Head of the Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Vladimir Alekseevich Lenyashin
D.Sc. (in Art History), Academician and Vice President of the Russian Academy of Arts, Professor, Head of the Department of Russian Art, Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, St. Petersburg, Russia
Galima Uralovna Lukina
D.Sc. (in Art History), PhD (in Philosophy), Deputy Director of the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
Nadezhda Borisovna Mankovskaya
D.Sc. (in Philosophy), Chief Researcher at the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Oksana Evgenyevna Sheludyakova
D.Sc. (in Art History), Professor, Professor at the Music Theory Department, Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia

Editorial Board

Editor-in-chief
Oleg Alexandrovich Krivtsun
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Academician and Presidium member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the State Institute for Art Studies, Honored Artist of the Russian Federation

Deputy Editor-in-chief
Ekaterina Victorovna Salnikova
D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Executive Secretary
Violetta Dmitrievna Evallyo
PhD (in Culture Studies), Senior Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Editors
Daria Aleksandrovna Zhurkova
PhD (in Culture Studies), Senior Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya
PhD (in Art History), Senior Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Содержание

Теория искусства

Маньковская Надежда Борисовна 10
Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы. Статья первая

Бычков Виктор Васильевич 52
Философия искусства раннего Фридриха Шлегеля

Табунова Надежда Андреевна 80
Основные черты выразительности искусства Нового времени

Индивидуальные художественные миры

Горячок Кирилл Леонидович 108
Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху

Искусство советского времени

Воронина Оксана Юрьевна 134
Новые горизонты зрительного и слухового восприятия: творчество художников ОСТа в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов

Айнутдинов Антон Сергеевич 164
Свердловские художники в послевоенных художественных выставках, 1946–1952 годы

Слесарь Евгений Александрович 196
Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса»

Slesar Evgeniy A. 226
Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival

Изобразительное искусство и архитектура

Подшивалова Полина Игоревна 244
Репродукционная скульптура в жанровой живописи Голландии второй половины XVII века

Мартынова Дарья Олеговна 268
«Истерические» механизмы и тела в серии коллажей Макса Эрнста 1920–1930-х годов

Музыкальная культура

Брагина Наталья Николаевна 294
Диалог искусства и философии в «Троице» Мазаччо и Agnus Dei Дж. Палестрины

Александрова Василиса Александровна 316
К истории постановки оперы М.П. Мусоргского «Хованщина» в сценической редакции Витторио Гуи («Ла Скала», 1933)

Кино и массмедиа

Юргенева Александра Львовна 340
Фотография, социальные сети и современные ритуалы

Шабалин Владимир Васильевич 368
Экранное пространство в полиракурсном построении сложносоставного телевизионного кадра

Данные авторов. Аннотации

386

Contents

Art Theory

Mankovskaya Nadezhda B. 10
The Stoicism of the Lone Wolf. The Romantic Aesthetics of Alfred de Vigny and Its Literary Outlines. Part One

Bychkov Victor V. 52
The Philosophy of Art of Early Friedrich Schlegel

Tabunova Nadezda A. 80
The Main Features of the Expressiveness of the Arts in the Modern Era

Individual Art Worlds

Goryachok Kirill L. 108
Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: Representation of Reality in a Totalitarian Era

Art of the Soviet Era

Voronina Oksana Yu. 134
New Horizons of Visual and Auditory Perception: OST Art in the Context of Sound Experiments of the 1920s

Ainutdinov Anton S. 164
Sverdlovsk Artists at Post-War Art Exhibitions, 1946–1952

Slesar Evgeniy A. 196
Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival (In Russian)

Slesar Evgeniy A. 226
Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival (In English)

Fine Arts

Podshivalova Polina I. 244
Reproduction Sculpture in Dutch Genre Painting of the Second Half of the 17th Century

Martynova Daria O. 268
“Hysterical” Mechanisms and Bodies in Max Ernst’s Collages of the 1920s and 1930s

Musical Culture

Bragina Natalya N. 294
The Dialogue of Art and Philosophy in Masaccio’s *Holy Trinity* and G. Palestrina’s Agnus Dei

Aleksandrova Vasilisa A. 316
To the History of the Production of Musorgsky’s Opera *Khovanshchina* in Vittorio Gui’s Stage Version (La Scala, 1933)

Cinema and Mass Media

Yurgeneva Alexandra L. 340
Photography, Social Networking Sites, and Modern Rituals

Shabalin Vladimir V. 368
The Screen Space in the Composite Multi-Angle Television Frame

About the Authors. Abstracts

386

УДК 7.01
ББК 87.8

Маньковская Надежда Борисовна
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus Author ID: 24295664300
mankowskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: Виньи, романтизм, искусство, стоицизм, символика, поэзия, драма, исторический роман, художественная правда, воображение

Маньковская Надежда Борисовна

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

Статья первая

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-10-51

Для цит.: *Маньковская Н.Б.* Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы. Статья первая // Художественная культура. 2022. № 1. С. 10–51. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-10-51.

For cit.: Mankovskaya N.B. The Stoicism of the Lone Wolf. The Romantic Aesthetics of Alfred de Vigny and Its Literary Outlines. Part One. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 10–51. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-10-51. (In Russian)

Mankovskaya Nadezhda B.
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya Str., 109240, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus Author ID: 24295664300
mankowskaya.nadia@yandex.ru

Keywords: Alfred de Vigny, romanticism, art, stoicism, symbolism, poetry, drama, historical novel, artistic truth, imagination

Mankovskaya Nadezhda B.

The Stoicism of the Lone Wolf. The Romantic Aesthetics of Alfred de Vigny and Its Literary Outlines. Part One

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

Аннотация. В статье выявляется специфика эстетических взглядов и литературного творчества Альфреда де Виньи, свидетельствующая об оригинальности его позиции в контексте эстетики французского романтизма. Разделяя основные принципы последней, связанные с убежденностью в самоценности искусства, приоритетном значении художественного совершенства, принципов идеализации и символизации; повышенным интересом к национальным истокам художественного творчества, к характеру романтического героя — чувствительного, страстного, меланхоличного, и при этом эгоцентричного, — де Виньи придал им романтически-героическую окраску философии стоицизма, определяющей смысловую доминанту его творчества и присущую ему ауру мужественной сдержанности. Его размышления о правде и вымысле в искусстве, художественном образе и символе, особенностях исторического романа, характере романтической драмы, фигуре поэта-изгоя во многом проложили путь дальнейшей разработке этих сюжетов как в теоретическом плане, так и в художественной практике. Большинство героев его насыщенных символикой пьес, романов, поэм — отмеченные трагическим мироощущением самоуглубленные гордые одиночки, стоически претерпевающие выпадающие на их долю невзгоды, но неспособные избежать фатальных исходов.

Сам автор считал себя «эпическим моралистом», сосредоточенным на проблемах чести, долга и совести. Другая отличительная черта позиции де Виньи — не только интерес к национальной истории, но и непосредственное обращение к ее перипетиям в художественном творчестве, а также концептуализация путей осмысления истории в искусстве. Мощная символика его произведений, их высокая художественность, как и глубинное понимание трагичности судьбы художника, по существу про́клятого поэта, оказали существенное воздействие на эстетику и поэтику символизма. Не менее сильным оказалось влияние философско-эстетических идей де Виньи о заброшенности человека в существование, трагичности его удела, безысходном одиночестве, неизбывной тоске, отчаянии, нашедших воплощение в пессимистической тональности многих его произведений, на творчество французских экзистенциалистов и их последователей в XX–XXI веках.

Abstract. The article reveals the specific nature of Alfred de Vigny's aesthetic views and literary work which illustrates his original position in the context of the aesthetics of French romanticism. Alfred de Vigny shared its basic principles related to the conviction in the inherent value of art, the priority of artistic perfection, idealization and symbolization, and an increased interest in the national origins of artistic creativity and the character of a romantic hero — sensitive, passionate, melancholic, and at the same time egocentric. However, he gave them the romantic-heroic connotation of the philosophy of stoicism, which defined the semantic dominant of his creative work and the aura of masculine restraint inherent in it. His reflections on the truth and fiction in art, artistic images and symbols, the features of a historical novel, the character of a romantic drama, and the figure of a banished poet largely paved the way for the further development of these subjects both in theory and artistic practice. Most of the characters of his symbolic plays, novels, and poems are self-absorbed, proud loners, marked by a tragic worldview, who stoically endure the adversities that fall to their lot but are unable to avoid fatal outcomes.

Alfred de Vigny considered himself an "epic moralist" focused on issues of honor, duty, and conscience. Another distinctive feature of his position is not only the interest in national history but also a direct appeal to its vicissitudes in his artistic creativity, as well as conceptualization of ways to understand history in art. The rich symbolism of de Vigny's works, their high artistry, a deep understanding of the tragic fate of the artist, a cursed poet, had a significant impact on the aesthetics and poetics of symbolism. Additionally, Alfred de Vigny's philosophical and aesthetic ideas of abandonment of man into existence, the tragic nature of his lot, hopeless loneliness, inescapable longing, and despair, which were reflected in the pessimistic tone of many of his works, had a considerable influence on the creative activity of French existentialists and their followers in the 20th–21st centuries.

Увидев и познав убожество земное,
Молчаньем будь велик, оставь глупцам иное.
<...>
Исполнись мужества, когда боренье трудно,
Желанья затаи в сердечной глубине
И, молча отстрадав, умри, подобно мне.
Альфред де Виньи. Смерть волка

Первыми среди людей всегда будут те, кто творит непреходящее из листа бумаги, куска холста, глыбы мрамора, звука.
Альфред де Виньи. Стелло

Введение

Эстетические взгляды и литературное творчество Альфреда де Виньи обладают рядом специфических черт, свидетельствующих об оригинальности его позиции в контексте эстетики французского романтизма. Разделяя основные принципы последней, связанные с убежденностью в самоценности искусства, приоритетном значении художественного совершенства, принципов идеализации и символизации; повышенным интересом к национальным истокам художественного творчества, к характеру романтического героя — чувствительного, страстного, меланхоличного, и при этом эгоцентричного, де Виньи придал им романтически-героическую окраску философии стоицизма, определяющей смысловую доминанту его творчества и присущую ему ауру мужественной сдержанности. Большинство героев его насыщенных символикой пьес, романов, поэм — отмеченные трагическим мироощущением самоуглубленные гордые одиночки, стоически претерпевающие выпадающие на их долю невзгоды, но неспособные избежать фатальных исходов. Сам автор считал себя «эпическим моралистом», сосредоточенным на проблемах чести, долга и совести. Другая отличительная черта позиции де Виньи — не только интерес к национальной истории, но и непосредственное обращение к ее перипетиям в художественном творчестве, а также концептуализация путей осмысления истории в искусстве. Что же касается современной ему прозы жизни, как частной, так и общественной, то де Виньи стремился, хотя и не безоговорочно, дистанцироваться от нее с позиций «скептического вооруженного нейтралитета», хотя и не исключал возможности при необходимости выйти из него: принадлежащее

Ил. 1. Антуан Морен. Портрет Альфреда де Виньи. Литография, 1832

Ил. 2. Пьер Добиньи. Портрет Альфреда де Виньи, 1836

Шарлю Сент-Бёву эмблематичное выражение «башня из слоновой кости» возникло именно в связи с его эстетическим кредо[(1)]. Однако склонность де Виньи к одиночеству (он считал его «священным» в качестве единственного источника вдохновения), связанная прежде всего с установкой на духовную концентрацию и творческую сосредоточенность, не была абсолютной: имея собственный взгляд на многие события политической жизни, но не будучи действующим политиком, он оказал влияние на современный ему социум своим творчеством, что выразилось в его идеях, легших в основу авторского законодательства XIX века, выдвинутых им принципах армейской жизни, неприятии смертной казни. Знание основных вех философии прошлых веков сочеталось у него со знакомством с новейшими социально-философскими учениями, такими как позитивизм Огюста

(1) «А самый таинственный, Виньи, еще до полудня словно возвращался в башню из слоновой кости» [39, p. 374]. См. также: [41, с. 21–35].

Конта, утопический социализм Анри Сен-Симона, христианский социализм Фелисите де Ламенне — впрочем, он относился к выдвигаемым в них идеям весьма скептически.

Жизни и творчеству А. де Виньи посвящено немало исследований отечественных и зарубежных авторов. В них в основном применяются литературоведческий, биографический, тематический, структуралистский, психоаналитический подходы.

В трудах Т.В. Соколовой содержатся положения принципиального методологического характера, связанные с пересмотром принятого в советском литературоведении вплоть до 60-х годов XX века деления романтизма на «прогрессивный» и «реакционный» исходя из социального происхождения и политических позиций авторов: при таком подходе де Виньи считался реакционным романтиком. Т.В. Соколова убедительно опровергает такого рода предвзятые оценки, дает взвешенный научный анализ творчества де Виньи в целом, сосредоточивая специальное внимание на предметном исследовании поэзии выдающегося французского лирика как «труженика мысли» [21]. Она раскрывает специфику его творческого метода и стиля, отличающего его от других романтиков — поэтическое выражение философской мысли в адекватной ей художественной форме [23]. Особую ценность представляют суждения Т.В. Соколовой о символе у де Виньи как способе выражения философско-поэтических идей и о романтическом символизме в целом [22].

Работы А.В. Карельского посвящены как комплексному исследованию различных сторон творчества де Виньи [16], так и детальному изучению процесса становления художественных форм выражения его романтических идей — от эпического начала через драматизм к романтической символизации [15]. Рассматривается стоическая этика молчания в произведениях де Виньи, прослеживаются особенности соответствующей ей поэтики дисциплинированной формы. Делается вывод о том, что де Виньи — наиболее строгий в своих исканиях среди французских романтиков.

Т.Н. Жужгина-Аллахвердян подходит к изучению литературных произведений де Виньи преимущественно со структуралистских позиций. Ее интересует структура мифопоэтических текстов французского романтика, их интертекстуальные и метатекстуальные связи. Анализируется мистико-романтическая символика произведений де Виньи, подчеркивается средневековый колорит и экзотизм его ранних поэм [13]. Следует особо отметить, что перу Т.Н. Жужгиной-Аллахвердян принадлежит немало переводов поэм и стихотворений де Виньи. Мифопоэтике в творчестве французского романтика уделено также специальное внимание в монографии Е.Н. Корниловой [19].

Исследовательский интерес М.В. Толмачева связан с изучением ключевых моментов творчества де Виньи в контексте его биографии. Автор выявляет те жизненные обстоятельства, которые в иносказательной форме отразились в произведениях писателя, связанных с идеями абсурдности существования, неизбывности страданий, этикой стоицизма. Подчеркивается стремление французского романтика к максимальной духовной и творческой сосредоточенности, предопределившее свойственный ему культ одиночества. Акцент делается на духовном аристократизме де Виньи — человека и художника [24].

В корпусе трудов зарубежных авторов, посвященных феномену А. де Виньи, можно выделить ряд исследовательских стратегий. В ставшем классическим труде Т. Готье «История романтизма» определены его место и роль в истории французского романтизма. Готье дает высочайшую оценку творчеству Виньи как поэта, подчеркивая, что только он мог написать «Элоа», «эту самую прекрасную и совершенную и всех поэм, написанных на французском языке», отличающуюся полной гармонией идеи и формы [32, p. 163]. Готье с восхищением пишет о де Виньи и как о прозаике и драматурге. Сравнивая французского романтика с плывущим по глади вод лебедем с выгнутой шеей и полураскрытыми крыльями, автор подчеркивает, что он сохранил своей поэтический облик в чистоте и покое [32, p. 163–164].

Традиция концептуального анализа творчества французского романтика находит свое развитие в коллективной монографии «Альфред де Виньи и романтизм» [26]. И. Отбу, автор предисловия к книге, создает развернутую панораму художнических исканий изучаемого автора, сосредоточивая внимание на проблемах формотворчества, парадоксального единства в его миросозерцании идеализма и скептицизма. А. Жарри изучает хронологию создания произведений де Виньи в аналитическом ключе (эта линия прослежена в его книге «Альфред де Виньи. Поэт, драматург, романист» [34]). Б. Шеник усматривает в произведениях де Виньи черты его автопортрета; Ж.-Ф. Сен-Жеран проводит анализ его художественного языка с позиций лингвистики

и семиотики. Б. Пинто выявляет в творчестве де Виньи тенденции синтеза искусств — поэтического, музыкального и живописного.

В ряде монографий обобщающего характера, носящих одно и то же название — «Альфред де Виньи» — такие авторы, как Ж. Экар [25], Ж.-П. Лассаль [35], предлагают вниманию читателей жизнеописание и творческий портрет поэта, писателя, драматурга, исходя из тематического и биографического принципов с элементами психоанализа. Книга Ж. Экара написана в традициях психокритики, определяющей творческий облик художника исходя из перипетий его личной жизни.

Целый ряд исследовательских линий связан с конкретными задачами изучения различных аспектов творчества де Виньи: Ж. Бонфуа сосредоточен на анализе его религиозных и этических воззрений [29], Л. Доризон — философских взглядов, нашедших выражение в поэтическом творчестве [31], Ф. Жермен — характера его поэтического воображения [33].

В некоторых работах, посвященных де Виньи, преобладает фрагментарность, внимание к частным аспектам его жизни и художественной практики вне концептуального осмысления эволюции творческого пути в целом. Пример тому — коллективный труд «Виньи известный, непризнанный, неизвестный» [42]. В нем рассматриваются такие темы, как влияние творчества де Виньи на итальянскую романтическую оперу (Э. Сала); рецепция произведений де Виньи в Японии (Р. Танака); влияние музыки на его поэтическое творчество (Ж.-М. Бальбе); литературный салон де Виньи (С. Маршал); женщины в его произведениях (А. Жарри) и ряд других.

При всем обилии и многообразии книг и статей, посвященных А. де Виньи, явно ощущается дефицит исследований, анализирующих его эстетические взгляды и пути их воплощения в художественном творчестве. Восполнить эту лакуну и призвана данная статья.

***

Де Виньи называл восемнадцатый век веком Мысли, а девятнадцатый — веком поэтического, драматического Искусства. В своей философской поэзии и прозе он оставался верен романтическому эстетическому кредо, полагая, что «Муза» (так он обозначает «искусство

в целом, все, что относится к области воображения») в увлекательной форме повествует о приключениях героя, сглаживая несообразности и придавая его поведению «совершенную целостность», даже когда это целостность зла, «сохраняет главный для всех объект познания — дух эпохи…». «Искусство можно рассматривать лишь в связи с его *идеалом прекрасного*. Надо сказать, что *жизненная правда* здесь вторична, более того, вымыслом приукрашивает себя искусство, и этой нашей склонности оно потакает. Искусство могло бы обойтись без нее, так как та *правда*, которой оно должно быть проникнуто, состоит из *верности наблюдений над человеческой природой, а не в подлинности фактов*» [7, с. 424–425]. Подлинное искусство наполнено духовным содержанием, оно прекрасно и в то же время глубинно правдоподобно, искренно: «Искусство — это избранная правда» [2, с. 24]. Искусство де Виньи считал единственной областью, населенной подлинно свободными гражданами — независимыми друг от друга мыслителями. Художник ценится по его творению, одиноко и свободно следуя своему призванию, осуществляя свое назначение — создавать произведения искусства: «Ваше царство не от мира, на который взирают ваши глаза; оно от мира, который пребудет и тогда, когда они закроются» [9, с. 456]. В воображаемом споре Гомера с Платоном, считавшим искусство копией копии, тенью тени, де Виньи стоит на стороне первого — ведь искусство обращается к той части души, которая способна к иллюзиям, позволяющим ей возвышаться. Вызывая волнение в человеческих душах, искусство ведет людей за собой. В отличие от преходящих государственных законов, «творения небесного искусства пребудут всегда, возносясь все выше и ведя несчастных смертных к постижению непреходящего закона *любви и сострадания*» [9, с. 445]. Ревнивая неприязнь Платона к поэтам связана, по мнению де Виньи, с тем, что античный мыслитель обладал «умом геометра», лишенным воображения — этого редкого, «драгоценнейшего» творческого дара небес, и сурово осуждал поэзию, потому что не чувствовал ее.

Поэт ощущает свое призвание лишь в миг вдохновения, тайного зова поселившейся в его сердце музы, час появления которой непредсказуем, ведь «она не лошадь на скачках» [12, с. 214]. То, что продиктовано ему внешними влияниями, окажется преходящим: «Пусть не боится он бесполезности своего творения: коль скоро оно прекрасно, оно будет полезно уже в силу этого, потому что прекрасное

объединяет людей в общем чувстве восторга и восхищения перед красотой и мыслью, которую она выражает» [9, с. 446].

Де Виньи уподобляет поэта ласточкам, перелетным птицам, видящим землю из поднебесья: ведь для небесного взора поэта все земное сливается в один озаренный горними лучами шар. Такая эстетическая установка, как и художественное творчество де Виньи в целом, впоследствии позволили Бенедетто Кроче, отождествлявшему поэзию с единственно возможной поэтической формой и отграничивавшего ее от непоэзии как поэтически оформленного, но чуждого поэзии содержания, с полным основанием видеть в де Виньи величайшего поэта XIX века.

Граф Альфред Виктор де Виньи родился 27 марта 1797 года в городе Лош (департамент Эндр и Луара). Он происходил из старинного аристократического рода и был четвертым, единственно выжившим сыном в семье шевалье Леона де Виньи, чей род получил дворянство во времена Карла IX, и Мари де Бародэн, дочери маркиза де Бародэна — об истории ее предков известно с XVI века [см. подробнее: 24]. Седовласый, закаленный в боях Семилетней войны 1756–1763 годов, отец обожал мальчика, проявляя к нему, по воспоминаниям де Виньи, материнскую нежность, тогда как властная мать всегда сохраняла в отношениях с сыном свойственную отцам серьезную суровость: она не только буквально следовала педагогическим принципам из «Эмиля, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо (ледяные ванны, энергичные физические упражнения), но и настойчиво прививала ему нравственные установки, связанные с принципами дворянской чести, верности долгу. Как убежденные роялисты, родители воспитывали де Виньи в духе преданности Бурбонам. От революционных властей Лоша пострадали члены его семьи: отец был заключен под домашний арест, мать оказалась в тюрьме, дед отбывал заточение в замковой башне. Все это побудило де Виньи еще в ранней юности почувствовать себя отпрыском «про́клятой расы».

Де Виньи посвятил своему детству немало страниц в записных книжках, изданных посмертно под названием «Дневник поэта» (1867). «Я родился в Лоше, маленьком городке в Турени… Двухлетним меня привезли в Париж, где я был воспитан в родительском доме, отцом и матерью, с беспримерной любовью. У родителей было трое сыновей, Леон, Адольф, Эмманюэль, умерших до моего рождения. Остался

Ил. 3. Лош, родной город Альфреда де Виньи

я один, самый хилый и последний отпрыск древней и многочисленной семьи… <…> Родиться без состояния — величайшее несчастье. От него никогда не избавиться в нашем обществе, основанном на золоте. Я последний сын в очень богатой семье. Мой отец, разоренный революцией, жертвует остаток денег на мое образование. Добрый старик, седовласый, одухотворенный, образованный, израненный, искалеченный в Семилетней войне, и веселый, полный приветливости, обходительности. Мне дают прекрасное воспитание. Развивают любовь к искусствам, данную мне от рождения» [2, с. 54, 69].

В десять лет Альфред оказался в частном парижском пансионе, оставившем травматичные воспоминания, связанные с неприкрытой завистью соучеников к его благородному происхождению и успехам в учебе, что во многом, по его признанию, определило в нем неизгладимые черты нелюдимости. А ведь с самого рождения, по словам де Виньи, он был наделен «женской чувствительностью», мечтательно-

стью[2], в детстве и отрочестве проливал потоки слез из-за холодности матери, горя друзей, принимал все близко к сердцу, но повсюду его отталкивали; тогда он замыкался в себе и превращался в недотрогу. К тому же, как много позже отмечал де Виньи, его повышенную чувствительность в детстве подавляли учителя: «Холодная и несколько мрачная суровость в моем характере не была врожденной. Ее сообщила мне жизнь. Это словно было ответом на черствость, которую мне пришлось испытать на себе» [2, с. 70]. С четырнадцати лет он получал домашнее образование, много читал, учил древние языки, затем поступил в парижский лицей Бонапарта[3], где увлекался математикой, готовился к поступлению в Политехническую школу, мечтая стать артиллеристом. Но этим планам не суждено было сбыться: после Реставрации семнадцатилетний де Виньи стал военным. Он записался в 1-й полк Королевской конной гвардии, так называемый «Алый эскорт» — личный эскорта короля Людовика XVIII — его форму отличали красный мундир, белый плащ, золотые эполеты, черная каска. В 1815 году, в период «Ста дней» Наполеона, когда король бежал из Франции, де Виньи состоял в его охране. После второй Реставрации он вернулся на родину, но «Алый эскорт» вскоре был упразднен. Де Виньи оставался на военной службе до 1827 года, дослужился до звания капитана, хотя участвовать в сражениях ему не довелось[4]. Этот опыт впоследствии был осмыслен им в книге «Неволя и величие солдата» (1835) [3], в которой де Виньи признавался, что видел рабство армии, но не знал ее величия. По его словам, жизнь в армии с ее грубостью и строгостью окончательно замкнули тот железный обруч, которым он сковал себе сердце; в этом неумолимом кругу он стиснул жившую в нем чувствительность: «С тех пор моя чувствительность скрыта

(2) Уже в зрелые годы де Виньи признавался: «Мечты для меня — все на свете» [2, с. 104].

(3) Ныне лицей Кондорсе.

(4) Вот как описывает свою военную службу сам де Виньи: «...я вооружаюсь двумя пистолетами и с белой кокардой на шляпе спешу воссоединиться со всеми роялистами, которые хоть сколько-нибудь о себе заявили. На собственный счет вступаю в красные роты. Лошадь ломает мне ногу. Хромой и едва излечившийся, я сопровождаю Людовика XVIII в его беспорядочном бегстве... В 1815 году, после месяцев пехотной службы, я оказываюсь в королевской гвардии. Девять лет дожидаюсь капитанского чина по выслуге лет. Я был независим в мыслях и речах, я был бедняк и поэт — трижды достаточно для того, чтобы попасть в немилость. После четырнадцати лет службы, наскучив ее однообразием в мирное время, я женюсь» [2, с. 54–55].

Ил. 4. Приписывается: Франсуа-Жозеф Кинсон. Портрет Виктора Альфреда де Виньи в 17 лет (до 1825 г.). Музей Карнавале, Париж

под бронзовой маской» [2, с. 89]. Де Виньи тяготился пребыванием в армии, рутиной военной среды[5]; он понял, что ошибся в выборе жизненного поприща и находил отраду в чтении Библии, произведений Шатобриана, Мильтона, Байрона, Шенье и собственном сочинительстве. Он начал писать стихи, вдохновленные поэзией Андре Шенье, гильотинированного во время революции, — к ранним пробам пера относятся «Дриада» и «Симета». Молодой человек все более осознавал свое поэтическое призвание.

В своей эстетике де Виньи отводил фигуре Поэта особую роль. Всем трем основным линиям в его литературном творчестве и эстетических суждениях — поэзии, романтической драме, историческом

(5) Как позже писал о судьбе поэта де Виньи, «он может, если хватит сил, стать солдатом и провести жизнь под знаменами в грубой, полной тревог обстановке, и тогда физическая деятельность убьет деятельность духовную» [12, с. 156].

романе — камертон задает питающее вдохновение художника поэтическое начало. Размышляя о «блаженстве вдохновения», («упоении души», «духовном восторге») как движителе творческого процесса, де Виньи замечает: «Не я пишу книгу, она сама пишется. Она зреет и растет у меня в голове, как плод» [2, с. 131]. Подлинный поэт — особый человеческий тип. Его отличает более страстная, чистая и редкая натура, чем та, что присуща «литератору» и «большому писателю». Три эти типа людей, подчеркивает де Виньи в предисловии к своей драме «Чаттертон», не следует смешивать: «они подвизаются в сферах, от века чуждых друг другу» [12, с. 152]. «Литератора» отличают ловкость в житейских делах, почти сказочная гибкость и приспособляемость. Он удобен для всех, и всюду ему удобно. Ему присущи литературный лоск в делах и деловая хватка в литературе, подлинно же глубоких чувств он чужд. В своих писаниях он создает лишь видимость страсти, меланхолии, серьезности, восторженности, но не идет дальше холодной подделки под них, будто вдыхая их издали, как смутный аромат неведомых цветов. Он точно знает место каждого слова, каждого душевного движения и при необходимости мог бы выразить их цифрами. В зависимости от заказа он легко, словно маски, меняет жанры. «Он восходит от грамматики к творчеству, вместо того чтобы восходить от вдохновения к стилю; умеет всему сообщать вульгарную красивость…» [12, с. 153]. Литератор легковесен, это калиф на час.

«Большой писатель» рангом повыше, он серьезен в выработке собственной философии, подобной цепи, к каждому звену которой может заранее прикреплять свои замыслы. Его отличают трудолюбие и свобода от страстей, кроме сдержанного гнева. «Дар его — это обостренная до предела наблюдательность и здравый смысл в самом наивысшем своем проявлении. Язык его меток, точен, естествен, величаво ритмичен и впечатляюще выразителен. Такой человек стремится прежде всего к порядку и ясности, потому что всегда помнит о народе, с которым говорит, и о пути, которым ведет тех, кто верит в него. Жизнь его и творчество согреты пылом непрестанной борьбы» [12, с. 153–154]. У такого литератора есть все, к чему он стремится, он всегда увенчан лаврами.

Ни «литератор», ни «большой писатель» не нуждаются в сострадании, в отличие от вечного мученичества поэта. Поэт, принадлежащий к блистательной и могучей породе великих и вдохновенных творцов,

не от мира сего, он не способен к земным делам, «воображение — вот его владыка» [12, с. 154]. Он живет подлинно духовной жизнью, «которую питают мечты, идеальные понятия, которая испытывает отвращение к делам и для которой созерцание — потребность, знание — долг, литературное творчество — дивное наслаждение» [2, с. 120]. Поэт от рождения отличается глубокой впечатлительностью, мечтательностью, нескончаемыми фантазиями. Он обладает обширной памятью и проницательным умом, «но воображение устремляет его гений к небу с той же неотвратимостью, с какой воздушный шар увлекает вверх гондолу. Достаточно малейшего толчка, чтобы он воспарил, легчайшее дуновение — и он уже витает в неисследженных людьми просторах. Возвышенное бегство в неведомые миры, ты становишься неистребимой привычкой его души!» [12, с. 154–155]. Поэтическое воображение всевластно, свободно, его нельзя направлять — отнимите у него крылья, и оно умрет. Все эти качества отталкивают от поэта людей прозаического склада: им непонятно то, что до крови ранит его в силу повышенной, бурной и глубокой восприимчивости, непомерной пылкости, восторженности и искренности, разлада между мечтой и действительностью. В душе поэта пылает священный огонь воодушевления, тогда как мир остывает[(6)]. Посему поэты — «величайшие», но и «злополучнейшие» из смертных: они нередко оказываются затравленными нищетой и осуждением окружающих жертвами произвола, свидетельства чему судьбы Тассо, Мильтона, Камоэнса, Сервантеса, Лесажа. В результате холодность, невнимание и презрение света повергают поэта в бездну уныния, в мрачное негодование и неизбывное отчаяние: постепенно он уходит в себя и замыкается в себе, как в темнице. «В его одинокой воспаленной голове образуется и растет нечто подобное вулкану. В этом кратере медленно и глухо клокочет пламя, время от времени извергая потоки лавы, самопроизвольно принимающие божественную форму стиха» [12, с. 155].

Де Виньи точно и глубоко постигает сущность поэтического гения романтика, который не «пишет», а «поет», не изображает, а символи-

(6) По признанию де Виньи, он всегда «стремился сбежать на небеса поэзии с этой земли, усеянной колючками, которые на каждом шагу ранили мне ступни, — а ступни мои, быть может, слишком нежны и слишком легко начинают кровоточить» [2, с. 25].

чески обобщает. В этом он, несомненно, опирается на собственный творческий опыт, однако как эстетик делает на его основе общезначимые обобщения. Французский романтик исходит из того, что в поэзии нет ни школ, ни учителей, все зависит в ней от божественного дара. Де Виньи замечает, что процесс творчества непредсказуем, поэт же фатально одинок, неизмерим обычными мерками, его тонко организованная натура обрекает его быть сверхчувствительным существом, лишенным кожи, крайне ранимым, и это заслуживает сострадания.

Именно таким выступает де Виньи в своих лирических стихах раннего периода поэтического творчества. Его первые публикации — стихотворение «Бал», посвященное женской доле: краткий миг пьянящего кружения в вальсе навсегда сменяется тяготами безрадостных будней, полных материнских забот и волнений, и статья о Байроне — появились в журнале «Литературный консерватор» (1819–1821), основанном Абелем Гюго, старшим братом Виктора Гюго — вскоре Виктор стал играть в нем главенствующую роль[7]. В 1822 году выходит сборник де Виньи «Стихотворения», опубликованный без указания его авторства. В него вошли стихи и поэмы на античные и библейские сюжеты («Дриада», «Симета», «Сомнамбула», «Елена», «Дочь Иеффая», «Купание римской дамы», «Изменница»).

Многие из этих лирических стихотворений[8], такие как «Изменница», «Сомнамбула», полны тревоги, смутной тоски, мотивов запоздалого раскаяния, столь свойственных романтическому настрою. Иной характер носят стихотворения на бытийственные религиозно-нравственные темы, такие как «Тюрьма», «Ода несчастью», «Траппист» [см.: 29]. В них заявляет о себе притчевое начало, тяготение к символическим финалам. Де Виньи выступает здесь зачинателем нового поэтического жанра — недлинной поэмы не столько эпического либо событийного характера, сколько суггестивной направленности. В «Тюрьме. Поэме по мотивам XVII века» уже звучит лейтмотив мужественного прощания с жизнью, который будет волновать де Виньи

(7) Когда Виктор Гюго возглавил второй Сенакль, более активно и последовательно, чем первый, выступавший за новое романтическое искусство (1827–1830), де Виньи стал одной из его наиболее заметных фигур (в этот литературный кружок входили Шарль-Огюстен Сент-Бёв, Шарль Нодье, Жерар де Нерваль, Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Проспер Мериме, Александр Дюма, Оноре де Бальзак).

(8) Сам термин «лиризм» принадлежит А. де Виньи.

на протяжении всего его творчества: священник посещает в мрачных тюремных застенках невинно осужденного заключенного в железной маске, объявленного государственным преступником — тот умирает глубоким старцем, хотя еще и не жил по-настоящему. Один, всегда один, он отвергает покаяние и отпущение грехов: «Мир пуст, он не заслуживает слез…». В «Трапписте» возникает тема верности монарху, платящему за нее черной неблагодарностью.

Стихотворения Виньи (поэма «Долорида», стихи «На смерть Байрона») публиковались в журнале-альманахе «Французская муза» (1823–1824), печатном органе Сенакля — первого кружка французских писателей-романтиков, возглавляемого Шарлем Нодье, — Гюго и Виньи посещали его. В эти годы в центре поэтических произведений де Виньи — гордые, сильные духом герои, мужественно переносящие свое неизбывное одиночество. Таков величественный пророк Моисей, не просто уставший в интерпретации автора от тяжелой ответственности за освобождение иудеев из египетского плена, но изнемогший от глухого одиночества, порожденного его гениальной исключительностью и возвышением, отдаляющими от него людей:

…А Моисей стоял, невидим в темной туче,
Наедине с Творцом у края горной кручи.
Он Богу говорил: «Ужели снова в путь?
Ужели не умру и я когда-нибудь?
Увы, я одинок и быть устал всесильным.
Дай, Господи, и мне забыться сном могильным.
<…>
И в облачном столпе перед своим народом,
Всем чужд и всеми чтим, шагал я год за годом.
Я про себя твердил: «Зачем почет и власть,
Коль к любящей груди мне не дано припасть?
<…>
Тому, кто одинок, что пользы быть всесильным?
Дай, Господи, и мне забыться сном могильным» [10, с. 475].

Отмечая величие чувства и идеи, неисчерпаемую глубину образов «Моисея», Жюль Барбе д’Оревильи сравнивал прозрачность поэтического языка де Виньи с чистотой опала [см.: 28].

До последнего вздоха верны своему воинскому долгу герои опубликованной в 1825 году в «Романтических анналах» рыцарской поэмы «Рог», воскрешающей традиции средневековой «Песни о Роланде»:

…О, тени рыцарей, ужели до сих пор
Ваш голос слышится в раскатах рога с гор?
Ужель о Ронсеваль, скитается доселе
Роландова душа в твоем глухом ущелье?
<…>
«Турпен, что это там внизу, на дне ручья?» —
«Тела двух рыцарей под глыбой вижу я —
Своею тяжестью она их раздавила,
Но рог у одного зажат в руке застылой.
Два раза он послал тебе пред смертью зов».
Как грустен гулкий рог во мгле густых лесов [10, с. 478, 480].

Проникнутой мистицизмом поэме «Элоа» о безнадежности благих порывов, торжестве зла (рожденная из божественной слезы дева-ангел сострадает судьбе Люцифера, но падший ангел, уязвленный ее невинностью и добротой, губит Элоа) де Виньи придавал в своем поэтическом творчестве особое значение. Он задумывал эту написанную современным языком одновременно эпическую и драматическую поэму как воплощение философской мысли в нечто вроде статуи, величественного памятника, сходного по возвышенности содержания и простоте формы с античными образами: «Это заново созданный образ; ангела-женщины раньше не было, и поэтический словарь моего произведения почерпнут не в хрониках, не в языке народа, но среди новых слов, новых характеров, которые я нарочно создал для этой словолитии. <…> Элоа обречена одушевлять последовательно тела античного Раба, средневекового Крепостного, современного Наемного работника; и обретая свободу, всякий раз Элоа не может ею насладиться и умирает, чтобы вернуться в руки бессмертного горемыки. Словом, она — это моя душа, и она страдает. <…> Одиночество, тишина, сон наяву в ночи — для меня это сама поэзия и откровение

о грядущем ангельском чине человека. Я чувствовал это всего полнее, когда писал „Элоа“» [2, с. 17, 40][9].

«Элоа» и другие поэмы этого цикла вошли в сборник «Стихотворения на древние и новые сюжеты» (1826), увенчавший первый этап поэтических исканий де Виньи.

Как поэт де Виньи надолго замолчал, сосредоточившись на драматургии и прозе. Он не спешил публиковать свои новые стихи, возвращаясь к ним снова и снова, шлифуя каждую строфу. В нем вызревала, по его собственным словам, потребность в серьезном искусстве, сосредоточенном на драме мыслей [12, с. 160–161]. Именно такое поэтическое искусство он и создал — им стала его романтическая философско-символическая поэзия, во многом нацеленная на суггестию [см.: 23; 31]. В 1843–1844 годах, ознаменовавших второй период поэтического творчества де Виньи, увидели свет шедевры, принесшие ему мировую славу, — поэмы-притчи «Смерть волка», «Гефсиманский сад», «Дикарка», «Флейта», «Елеонская гора», «Дом пастуха». Их философская доминанта — трагизм существования и единственно возможная позиция сохранения человеческого достоинства при столкновении с абсурдностью бытия — стоицизм, опора на силу духа, презрительное молчание и бесконечное терпение перед лицом страданий [см.: 30]. Символический пример тому — стоическая позиция умирающего волка, преследуемого сворой охотничьих псов, из знаменитого стихотворения А. де Виньи «Смерть волка»[10]:

…Тут волк шагнул, присел и когти для упора
Всадил в песок. К нему уже летела свора,
Он ясно сознавал, что не уйдет живой,
Однако был готов принять неравный бой
И первой же борзой, оскалившейся жадно,
Вцепился в горло так глубоко и нещадно,

(9) Восхищаясь красотой и совершенством поэтического языка «Элоа», Теофиль Готье делал особый акцент на совершенстве соотношения в этой поэме идеи и формы [32, p. 14]. Ш. Сент-Бёв видел в «Элоа» свидетельство высокой поэтичности чистого и незаинтересованного искусства де Виньи [40, p. 1191–1192]. См. также: [19].

(10) Возможно, сюжет этого стихотворения был навеян поэту рассказами о том, как его сказочно богатый дед устраивал со своими восьмью сыновьями большие охоты на волков в своих многочисленных загородных владениях.

Что не заставили его разжать клыки
Ни грохот выстрелов, ни острые клинки,
Которые в него наперекрест впивались,
Ни псы, как яростно они ни заливались,
Покуда челюсти он сам не разомкнул.
Потом он взором нас обвел без тени страха,
Торчали в нем ножи, которыми с размаха
Во время схватки был к песку он пригвожден,
И дула уперлись в него со всех сторон.
Тогда он вновь взглянул на нас все так же твердо,
Слизнул густую кровь, струившуюся с морды,
И, не желая знать, за что убит и кем,
Огромные глаза смежил — как прежде, нем.
<…>
Я думал: «Как смешны мы в нашем ослепленье!
Как слабы, хоть и мним себя венцом творенья!
Учись же, человек, величью у зверей,
Чтоб, отдавая жизнь, не сожалеть о ней.
Постигни до конца тщету существованья
И знай: все суетно, прекрасно лишь молчанье.
Да, волк-отшельник, я уразумел вполне,
Что ты хотел сказать последним взором мне.
Он как бы говорил: «Коль и в тебе есть твердость,
Сумей взрастить в душе стоическую гордость
И стань ценою дум, и бдений, и трудов
Тем, кем с рожденья был я, вольный сын лесов.
Поверь — стенать, рыдать, молить — равно позорно.
Свой тяжкий крест неси и долго, и упорно,
Путь, что тебе судьбой назначен, протори,
Потом, без слов, как я, отмучься и умри» [10, с. 489–491].

Многие герои произведений де Виньи умирают именно так. Так ушел из жизни и он сам.

Исполни, о Творец незримый,
Мне сердце и глаза сиянием твоим,
Чтоб и в последний миг я был неколебим [10, с. 542].

Поэтическое мастерство де Виньи достигает в лирико-эпических поэмах, как и в опубликованном посмертно «Гневе Самсона» (1839) и примыкающих к этому циклу произведениях «Судьбы» (1849), «Бутылка в море» (1854), небывалой высоты[11]. Их пронизывает мощная символика, связанная с романтизацией уже не столько чувствительного, меланхоличного мечтателя, как это было в начальный период творчества, сколько мужественного, волевого, самодостаточного героя мысли, бросающего внутренний вызов жизненным невзгодам. Процесс рождения символа сопрягается де Виньи с «кристаллизацией идеи» в поэзии, связанной с художественным выражением философем, которое позволяет им засверкать всеми гранями кристалла[12]; «поэзия — это *кристаллизованное воодушевление*» [2, с. 158], полагал он. В процессе романтической символизации лирический поэт взвинчивает мысль до экзальтации, фантазия художника одевает идеи плотью, воплощает их в живых типах и символах, подтверждающих абстрактные философские теории в осязаемых формах. При этом поэту следует лепить, художественно воплощать свою идею, а не вязнуть в ней, становясь ее жертвой. Органическое сопряжение образно-поэтического и философского стиля мышления в романтической поэзии идей де Виньи основано на его мысли о том, что каждый человек — лишь образ какой-либо идеи всеобщего разума: человечество ведет бесконечный разговор, в котором человек иллюстрирует какую-либо идею.

…Коль я свой тяжкий долг исполнил, Отче, строго,
Под ликом мудреца сокрыв природу Бога;
Коль всюду возгласил, что ждешь ты жертв иных,
Что надо заменить душою тело в них,
Предметы — символом, побоища — глаголом,
Таланы золота — всего одним оболом,

(11) Полностью поэтические произведения этого цикла были опубликованы в 1864 году, четыре месяца спустя после смерти А. де Виньи, в сборнике «Судьбы. Философские поэмы».

(12) Как известно, Стендаль в своем эссе «О любви» подразумевал под термином «кристаллизация» феномен зарождения любовного чувства. У де Виньи речь идет о творческом процессе, связанном с генезисом художественной формы выражения философских идей. См.: [13; 15, с. 202–225].

Густую кровь — вином, прозрачным, как ручей,
Опресноками — плоть животных и людей;
Коль смертью рассеку я время на две части
И рабство прошлое мои искупит страсти,
Во имя их дозволь, чтоб, кровь пролив из жил,
Свободу в будущем я этим оплатил [10, с. 492–493].

Символика в философской поэзии де Виньи носит обобщающий характер, связанный с волнующими его темами одиночества гениальной личности, безразличия людей и природы к ее страданиям, молчанием Божества, которым можно противопоставить лишь гордое внутреннее сопротивление, проникнутое чувством собственного достоинства:

Коль прав евангелист, и на горе масличной
Сын человеческий такие рек слова,
Коль внемлют небеса глухие безразлично
Стенаньям созданного ими естества,
Пусть праведник смирит презрением страданье
И будет пусть его холодное молчанье
Ответом вечному молчанью божества [10, с. 495–496].

Тема стоического противостояния несчастьям, верности своему долгу, женского самопожертвования во имя любви и верности супружеской клятве пронизывает поэму «Ванда. Русская история. Разговор на балу в Париже», посвященную женам декабристов, последовавших за ними в Сибирь (1847)[13], и ее продолжение «Десять лет спустя» (1857):

…Вчера, еще вчера она была княгиня
И перед именем ее склонялся свет,
Но вспоминать о ней никто не смеет ныне.
Бесправной узницей, которым счету нет,

(13) Примечательно, что еще в лицее юный Альфред учился вместе с братьями Матвеем и Сергеем Муравьевыми-Апостол — будущими декабристами.

Несчастная живет в чужом и диком мире,
Ест с мужем-каторжником черный хлеб Сибири
И слезы долго льет, от сна восстав чуть свет.

Прощаясь, нам сестра сказала непреклонно:
«Все безделушки — вам. Они мне не нужны.
Для света я мертва, коль умер для закона
Тот, с кем у алтаря мы соединены.
Я даже в рудниках останусь с мужем вместе,
И если б на моем вы оказались месте,
Вы были бы, как я, любви своей верны.
<…>
Народ безмолвствует. Лютует повелитель.
Глаз с укрощенного не сводит укротитель
Да, укрощенный спит, но вспрянет ото сна… [10, с. 515, 518]

Поэтическое творчество де Виньи получило продолжение в его переводах «Ромео и Джульетты», «Венецианского купца» и «Отелло» Шекспира[14]. В январе 1830 года появилось отдельное издание «Венецианского мавра» с предисловием «Письмо к лорду *** по поводу премьеры, состоявшейся 24 октября 1829 года, и о драматической системе». Это предисловие, как и посвященные новой, романтической театральной эстетике труды Бенджамена Констана [см.: 17; 18; 20], носило манифестарный характер. Как и Констан, де Виньи выступал в нем за новую романтическую драму в противовес классицистической трагедии, подчеркивая, что две драматические системы волнуют умы его современников, одна, потому что рождается, другая, потому что находится при смерти. Так, он полагал, что современная драма должна представлять собой по замыслу — широкую картину жизни вместо сжато изображенного развития интриги; по композиции — характеры, а не роли; лишенные драматизма сцены, чередующиеся со сценами комическими и трагическими. В стилистическом отношении драма должна быть написана в разговорном, комическом,

(14) Премьера «Венецианского мавра» в переводе де Виньи с успехом прошла в «Комеди Франсэз» 24 октября 1829 года.

трагическом, а порой и эпическом стиле. Классицистической манерности де Виньи противопоставляет ясность и простоту стиля — один меткий штрих стоит целой кучи деталей: автор не должен отталкиваться от последнего слова фразы и карабкаться в следующую подобно инвалиду, на двух деревяшках взбирающемуся по лестнице. Главное же — «…искусство будет подобно жизни, а в жизни основное событие вовлекает в свой водоворот бесчисленные и необходимые факты. Тогда автор найдет среди своих героев достаточное число умов, чтобы передать им все свои идеи, и сердец, способных забиться в лад с его сердцем. И повсюду будет видно, как все движется его духом» [6, с. 427][(15)]. В отличие от классицистической трагедии, в которой в силу единства места и времени героям не хватает воздуха, пространства и протяженности, автор романтической драмы не будет ограничен во времени и раскроет целые судьбы; он создаст человека, но не как неизменный тип, обуреваемый роковой страстью, а как личность со своим характером, только и способную заинтересовать современных зрителей; «он предоставит своим созданиям возможность жить их собственной жизнью и лишь посеет в их сердцах те семена страстей, из которых вырастают большие события. Затем, когда придет час и только тогда, так что никто не заподозрит, что он сам его приблизил, он покажет, как вокруг жертв судьбы сжимаются кольца столь же огромные, многочисленные и нерасторжимые, как те, в которых извивается Лаокоон и двое его сыновей» [6, с. 427].

От обременительных пут трех единств классицистической эстетики в романтической драме должно остаться только одно, полагает де Виньи, — единство действия: «Слава Богу, старый треножник единств, на котором восседала Мельпомена, иногда довольно неуклюже, теперь имеет одно прочное основание, без которого не обойтись: единство действия» [6, с. 426]. Искусство живет в движении, рутина же, тяготеющая к неподвижности, ему противоположна и противопоказана. В уходящей в прошлое классицистической драматической системе кульминация и развязка всякой трагедии были уже предрешены к моменту поднятия занавеса, и ему оставалось только упасть, скрывая

(15) В «Дневнике поэта» де Виньи признается: «Люблю в театре, чтобы каждый персонаж пускался в рассуждения о своей идее» [2, с. 108].

такие недостатки, как растянутость сцен и действия, искусственные задержки сюжета, а затем внезапную спешку к концу из боязни, что нечем будет заполнить пять актов, так что «…от трагедии требовалось стать чем-то вроде ловкого трюка со множеством хитростей, чтобы скрыть убожество, на которое обрекали себя ее авторы. В этом было старание обрядиться в последние клочки истрепанного, порванного пурпурного одеяния» [6, с. 427]; кровавой развязки было достаточно, чтобы скрыть недостатки заурядной драмы.

Де Виньи характеризует классицизм в целом как мир условностей, чьей музой была все обезличивающая галантность, способная одновременно заклеймить правдивые характеры как грубые, простой язык как пошлый, возвышенность мыслей и чувств как нелепость, поэзию как странность: «ничего слишком высокого, ничего слишком низкого — вот ее девиз. Она не слышит, как природа повсюду требует от гения, как Макбет, подняться или пасть…» [6, с. 427–428]. Человек же или необыкновенен, или прост, иное представление о нем ложно, убежден де Виньи, и показать его таким, каков он есть, это уже взволновать: «Пусть он будет непохож на того, кого Муза Галантности на своем ложно-возвышенном языке назвала героем. Пусть он будет не более, чем человек, иначе он многое утратит, пусть он поступает как простой смертный, а не как неудачно вымышленный персонаж с воображаемыми поступками, так как в этом случае поэт действительно заслуживает названия *подражателя призракам*, которое ему дает Платон, изгоняя из своего государства» [6, с. 428].

Однако романтическая драматургия и ее сценические судьбы не должны служить лишь поводом для борьбы с классицистической системой в целом и ее правилами — надлежит признать порожденные ею новые трудности гораздо большего масштаба, чем это было прежде, подчеркивает де Виньи. Трудности эти связаны как с сюжетом и фабулой, так и с художественной формой — композицией, стилем, языком новой драмы: ведь «новая фабула недостаточно авторитетна, чтобы утвердить форму…» [6, с. 426]; она не должна уподобляться закрученной веревочке с нанизанными на нее интересами персонажей, которая распутается в пятом действии. Противопоказаны ей и такие издержки романтической манеры, как надуманность и выспренность. Поэтому обсуждая для начала лишь вопросы стиля, де Виньи обращается к проверенному временем и признанному

всеми народами творчеству Шекспира — кумира большинства европейских романтиков: «Послушайте сегодня вечером, каким языком должна, как мне кажется, заговорить современная трагедия, где речь каждого персонажа будет соответствовать его характеру и на сцене, как и в жизни, переходить от обыденной простоты к взволнованной приподнятости, от *речитатива* к *пению*» [6, с. 426]. Как и в шекспировской драматургии, персонаж в романтической драме в зависимости от характера, возраста и склонностей должен быть лаконичен или многословен, непоследователен или логичен, щедр или скуп на украшения в своей речи. И речь его должна быть живой, в отличие от эпических стихов классицистических трагедий, где ей нет места: простое слово приходится скрывать под мантией перифразы или под маской античности: «Это порочный круг, из которого их не вывела бы никакая сила» [6, с. 428]. Одним из исключений из этого правила де Виньи считает «Баязет» Расина, чей эпико-драматический стиль и настроенный на античный лад александрийский стих отторгали современные восточные имена. Почувствовав это, Расин принял единственно правильное художественное решение: он «целиком изменил язык своих турок и погрузился в какую-то неопределенную древность» [6, с. 428]: Багдад оказался Вавилоном, Стамбул превратился в Византий.

Размышляя о трудностях перевода с английского на французский язык, де Виньи замечает, что в нем нужно избегать «невыносимого французского акцента» — многословия, невнятицы и запинок, «из-за которых, читая переводы, мы словно гоняемся за зайцем по пашне, таская на гетрах десять фунтов глины» [9, с. 391]. Что же касается драматургии Шекспира, де Виньи отмечает, что во французском варианте нелегко сочетать в одной и той же сцене и стихи, и прозу, и белые стихи: если англичанам доступна игра в этих трех октавах, образующих гармонию, то во французском языке она невозможна. Чтобы передать эту гармонию при переводе, де Виньи пытался расковать александрийский стих, довести его до предельной простоты, «разговорности» (речитатива), а затем поднять до высшего лиризма (песнь). При этом он отмечал, что перевод прозой эпических отрывков имеет один довольно большой недостаток, особенно заметный на сцене, — проза может вдруг показаться искусственной, напыщенной и мелодраматической, тогда как стих, более гибкий, всегда естествен: «если он

и парит, это не удивительно, потому что когда он *ступает по земле, чувствуется, что у него есть крылья*» [6, с. 429].

Де Виньи обращает особое внимание на то, что при переводе «Отелло» его в первую очередь занимала форма французской версии этой драматической истории, которую столь часто пересказывали, читали, ставили на сцене, перекладывали на музыку, изображали в танце, при этом нередко сокращая, приукрашивая, искажая. Взявшись за этот труд, французский романтик задался целью настроить свой художнический инструмент — стиль, «этот орган с двадцатью клавиатурами» [2, с. 132], на котором нужно уметь играть обеими сильными руками во всех регистрах, — и испробовать его на публике, прежде чем исполнить собственное сочинение.

И этот опыт, несомненно, сослужил ему добрую службу при создании драматических, да и прозаических произведений, отличающихся искусным построением интриги, держащей читателя в постоянном напряжении; острыми коллизиями, неожиданными поворотами сюжета; тонкой разработкой характеров персонажей — неизменно овеянными при этом романтической аурой возвышенных чувств и устремлений.

Драмы и романы Альфреда де Виньи раскрывают две главные ипостаси романтического героя — поэта и исторического деятеля [см.: 34]. И тот и другой жертвуют жизнью ради своих идеалов, у обоих есть реальные прототипы. Драматическим судьбам поэтов посвящены триптих «Стелло» и драма «Чаттертон», историческим фигурам и сюжетам — роман «Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII» (автор считал эти произведения чем-то вроде песен своеобразной эпической поэмы о разочаровании), пьесы «Супруга маршала д'Анкра» и «Отделалась испугом».

«Ни на минуту не забывать три этих образа, выбранные из тысяч, — Жильбер, Чаттертон, Андре Шенье. Эти три юные тени всегда будут стоять перед нами… Один из этих блистательных призраков покажет вам ключ, другой — пузырек с ядом, третий — гильотину, и все вместе возгласят: „Над жизнью поэта тяготеет проклятие, но имя его благословенно“» [9, с. 456]. Поэты, наряду с солдатами и наемными рабочими, предстают у де Виньи униженными и оскорбленными париями общества — прозябающими в нищете, непонятыми и неоцененными окружающими. Все три героя «Стелло» (1832) погибают —

Жильбер и Чаттертон кончают жизнь самоубийством, Андре Шенье становится случайной жертвой революционного террора.

Этот роман написан в форме диалога двух персонажей, олицетворяющих противоречия внутреннего мира самого автора[16]: страдающего от «синих дьяволов» одиночества, меланхолии и ипохондрии Стелло как воплощения чувствительного, страстного, поэтического начала (искусство) и взявшегося излечить его Черного доктора — ироничного рационального скептика, холодного, «как статуя царя зимой в Санкт-Петербурге» [9, с. 263], уверенного, что голова приделана выше сердца для того, чтобы первая властвовала над вторым (наука). В последних строках этого произведения де Виньи размышляет о том, «не походит ли Стелло на что-то вроде чувства, а Черный доктор — на что-то вроде *суждения*? Я знаю одно: если бы мое сердце и разум обсуждали друг с другом этот вопрос, они говорили бы то же самое» [9, с. 458]. В ходе своеобразных врачебных консультаций они и обсуждают истории жизни и смерти трех поэтов, свидетельствующие об отношении власть имущих к поэтам в частности, к художникам своей эпохи вообще. При этом Стелло, натура поэтическая, не понаслышке знакомая с «златоперым фениксом» вдохновения, излагает свое кредо: главное, непререкаемое призвание поэта — любовь и сострадание к людям. «Я верю в извечную борьбу жизни внутренней, оплодотворяющей и ведущей вперед, с жизнью внешней, которая иссушает и отталкивает назад, и я зову на помощь две верховные идеи, более других способные сосредоточить и воспламенить отпущенную мне творческую энергию — верность долгу и сострадание» [9, с. 274]. Устами своего лирического героя де Виньи говорит о движителе поэтического творчества как таинственной, незримой и не поддающейся определению силе, позволяющей провидеть будущее и угадывать скрытые пружины настоящего, как о воплощении всего прекрасного, величественного и гармоничного в природе: «Поэт читает по звездам путь, указуемый нам перстом господним» [9, с. 320].

(16) В «Дневнике поэта» де Виньи пишет о том, что, проводя опыты над своей душой, он обнаружил в себе двух разных людей, существующих независимо друг от друга: бурное и деятельное «драматическое я» и отстраненно анализирующее его «философское я»; и в его книгах по очереди высказываются обе личности: от первой исходит повествование, от второй — размышления, отступления от темы (см. подробнее: [2, с. 122]). Именно так и построен роман «Стелло».

Итак, истории трех поэтов XVIII века… Размышляя о форме «Стелло», автор пишет о том, что «книга об отчаянии должна быть отчаянной по самой форме своей и даже должна быть пронизана отвращением к симметрии, присущей обычным книгам, что рассказы и размышления должны опадать с нее лист за листом, словно с облетающего дерева» [2, с. 74]. Именно такими различными по своему рисунку и конфигурации «листами» и кажутся главы романа. Жильбер у де Виньи, нищий, всеми отринутый, в страшных мучениях скончался на убогом чердаке, проглотив ключ от своего последнего пристанища[17].

Андре Шенье случайно угодил в кровавую мясорубку якобинского террора, очутившись сначала в мрачной камере тюрьмы Сен-Лазар[18], а потом вместе с другими заключенными, в том числе ни в чем не повинными матерями с грудными младенцами, оказался на страшной скрипучей телеге, символе жестокого слепого произвола, влачащей его к гильотине. Устами Черного доктора эта «История времен террора» описана как время, когда над людьми витала смерть: «Каждый держался обособленно, а сталкиваясь с другим, ощетинивался, как перед схваткой. Поклоны напоминали вызов; приветы — брань; улыбки — конвульсивную гримасу; одежда — нищенские лохмотья; головные уборы — окровавленную тряпку; собрания — бунт; <…> публичные церемонии — древнеримскую трагедию, неумело поставленную на провинциальных подмостках; войны — переселение диких нищих народов; названия дней и месяцев — площадной фарс»[19].

Как один из предвестников французского романтизма, реальный Андре Шенье в своей поэзии и публицистике приветствовал начало Французской революции, однако позже выступил противником про-

(17) Прототип Жильбера, французский поэт Николя Жильбер (1750–1780), по легенде страдавший от нищеты, проглотил в припадке безумия свой ключ, что и послужило причиной смерти. В действительности же он не был беден и скончался от последствий неудачного падения с лошади.

(18) В тюрьме он посвятил оказавшейся в том же узилище прекрасной Эме де Куаньи, герцогине де Флери, романтическое стихотворение «Молодой узнице».

(19) В силу этого рассказчик меняет стиль своего повествования: «Если сначала мой слог сверкал, как бальная шпага, и припахивал мускусом, как пудра, если потом он сделался педантичным и длинным, как парик и косичка олдермена, то теперь я чувствую, как он обретает силу и краткость удара, которым дымящийся от крови топор только что перерубил шею» [9, с. 335–336].

извола якобинцев, провозглашая, что хорошо, честно и сладостно ради строгих истин заслужить ненависть бесстыжих деспотов, тиранящих свободу ради самой свободы. Шенье — автор оды к Шарлотте Корде, убийце «друга народа» якобинца Марата, которого поэт считал «врагом народа». Мрачным предзнаменованием звучат те строки оды, где говорится о благородной презрительной усмешке, с которой должно идти на смерть за свои идеалы. Шенье был арестован и казнен по подозрению в содействии роялистам. Всего два дня спустя после его смерти режим Робеспьера был свергнут[20], и это могло бы спасти поэту жизнь.

Шенье у де Виньи и в тюрьме продолжает страстно обличать «негодяев, истребляющих граждан»[21]; другие узники внимают ему как вожаку, признавая Андре самым твердым и одаренным среди них. Когда он пускает в ход свое «сокровище — перо», то внезапно кажется выше ростом, становится прекрасным; зрачки его от негодования сверкают вдвое ярче (де Виньи считал его сочинения завершенными и безупречными живописными полотнами). Его поэзия опьяняет двух красавиц — Эме де Куаньи и герцогиню де Сент-Эньян, в которую он тайно, но не без взаимности, влюблен — она до конца жизни будет хранить медальон с его портретом и его письма, написанные в тюрьме.

И вот на запруженную людьми площадь Тюильри, где высились два деревянных монумента — статуя Свободы и гильотина, — со скрипом въехала выкрашенная в красный цвет зловещая телега, тяжело нагруженная обреченными на казнь связанными, как сноп, людьми с обнаженными головами — крестьянами, офицерами, священниками, буржуа. Среди них был и человек в сером фраке, с руками за спиной — Андре Шенье. Он взошел на эшафот и поднялся в полный рост. Палач в красном колпаке взметнул ввысь и резко обрушил нож гильотины: «голова скатилась, и все, что там было, утекло вместе с кровью» [9, с. 424].

Повествование о трагической судьбе Шенье сопровождается размышлениями де Виньи о перипетиях Французской буржуазной революции, которую он категорически осуждал, полагая, что это «штука, весьма удобная для посредственности», «когда великие имена без разбора запихиваются в мусорный мешок» и никто не запрещает отщипнуть ягоду посочней от грозди политической власти [9, с. 336–337]. Устами Черного доктора он называл сторонников революционного террора чуть ли не бесноватыми[22]: «Они, мол, задались целью смести с лица земли всех, кто жил при монархии, и домогались власти, чтобы вволю упиться радостью убийства» [9, с. 337], обращаясь с нацией как с гангренозным больным — резали, ампутировали, перекраивали, как бы тщась наполнить кровью банку с дырявым дном. «Избравшие террор послушно шли на поводу у бессмысленно жестокого инстинкта и отвратительной мнимой политической необходимости» [9, с. 340].

К таким фигурам де Виньи относит, прежде всего, Робеспьера и Сен-Жюста, рисуя их зловещими деспотами, маниакально приверженными идеям и практике террора. «Неподкупный» Робеспьер, вечно прячущий глаза за зелеными очками, предстает коварным злодеем, который с лицемерной улыбкой одним росчерком пера посылает ни в чем не повинных людей на смерть. Поэтов он считает опаснейшими врагами отечества, своим «рифмованным вздором» лишающими людей мужества, и потому третирует их как контрреволюционеров. Законодательные же проекты Сен-Жюста с его внешностью молодого святого — нежным, правильным и меланхоличным лицом и копной вьющихся каштановых волос — характеризуются как плод деятельности бесчувственного к чужой боли безумца, для которого гильотина — просто очередная детская игрушка. Поэтов, которых не воспламеняют республиканские идеи, он считает достойными смерти. Оба эти приверженца террора раздавлены колесом истории, о чем автор нисколько не сожалеет.

Центральное место в триптихе де Виньи занимает образ Томаса Чаттертона. С небольшими сюжетными нюансами ему посвящена и драма «Чаттертон» (1835). Герой совсем юн, беден, вынужден снимать тесную каморку, превращенную им в подобие монашеской кельи. Как и его реальный прототип, поэт Томас Чаттертон — романтический символ, культовая для романтиков фигура непризнанного гения. Этот одетый во все черное мечтательный юноша с огромными

(20) Де Виньи сравнивал Робеспьера, предчувствовавшего неизбежный и близкий крах, с загнанным кабаном [см.: 2, с. 65].

(21) Отец Андре Шенье произносит утвердившееся в революционные годы обращение «гражданин» (citoyen) как ругательство: «Первый слог прозвучал как долгое карканье, два последних — как торопливое кваканье лягушки, плюхающей по болоту» [9, с. 349].

(22) На ум сразу приходят «Бесы» Ф.М. Достоевского.

проницательными черными глазами, высоким лбом, крупными неулыбчивыми губами, вдохновляясь творчеством Оссиана, сочиняет стихи на полусаксонском-полуфранцузском наречии, стилизованные под средневековые баллады. Он выдает их за сочинения некоего монаха Томаса Роули, умышленно покрывая пылью недавно исписанные листы бумаги и пергаменты, дабы придать им старинный вид. «Монах Роули — это я», — объясняет Чаттертон смысл этой мистификации [9, с. 302]. Как подлинный романтик, юный поэт видит свое призвание в том, чтобы провидеть будущее, следуя божьему промыслу. Однако его «Битва при Гастингсе», баллада «Милосердие», поэма «Турнир» и другие сочинения найдут только одного заинтересованного читателя — прекрасную Китти Белл, в чьем доме он квартирует.

Китти Белл в сочинениях де Виньи — воплощение идеала женщины. Эта молодая англичанка, немногим старше Чаттертона, наделенная изящной и благородной внешностью (нежным, бледным, удлиненным лицом, большими голубыми глазами, хрупким телосложением при высоком росте), кроткая и робкая, торгует сдобными сладкими пирожками в лавке своего мужа, грубого, деспотичного, эгоистичного буржуа, — она боится его. Китти — воплощение женской чистоты. Она трогательно заботится о двух своих детях и втайне любит Чаттертона — а он ее. Это подлинно романтическое чувство — возвышенное, целомудренное, всепоглощающее. Влюбленные ничем не выдают своих чувств даже друг другу — любовное признание происходит только в финале, когда поэт решает свести счеты с жизнью, не выдержав выпавших на его долю невзгод и унижений со стороны лжеблаготворителя — лорд-мэра, предложившего ему должность камердинера при своей особе, и власть имущих в целом, которые, «топча ногами искусство» [9, с. 440] из-за его мнимой бесполезности для общества и государства, в глубине души завидуют поэту, смутно ощущая его духовное превосходство. Он рвет в клочья свои сочинения и принимает смертельную дозу отравы. Не выдержав этого удара, Китти умирает. Романтические герои у Виньи изначально обречены.

Утрата любви равносильна смерти, и отнюдь не в переносном смысле. Де Виньи возвращается к этой идее и в других своих произведениях — умирает еще до сожжения на костре обвиненного в колдовстве кюре Урбена Грандье любящая его девятнадцатилетняя Мадлена де Бру, которой, дабы испытать ее, коварно сообщили о его мнимой

Ил. 5. Поль Деларош. Портрет актрисы Мари Дорваль. 1831. Литография

смерти; падает замертво преданный старый слуга Сен-Мара после его гибели на плахе («Сен-Мар»).

Любовь для де Виньи — «неиссякаемый источник размышлений, глубоких, как вечность, высоких, как небеса, обширных, как вселенная» [2, с. 89] — ведь разум говорит, а любовь поет; «Как не испытывать потребность любить? Кто не чувствовал, как земля ускользает из-под ног, когда любовь грозит оборваться? Любовь — это высшая доброта. <…> Любить, сочинять, восхищаться — вот моя жизнь» [2, с. 129].

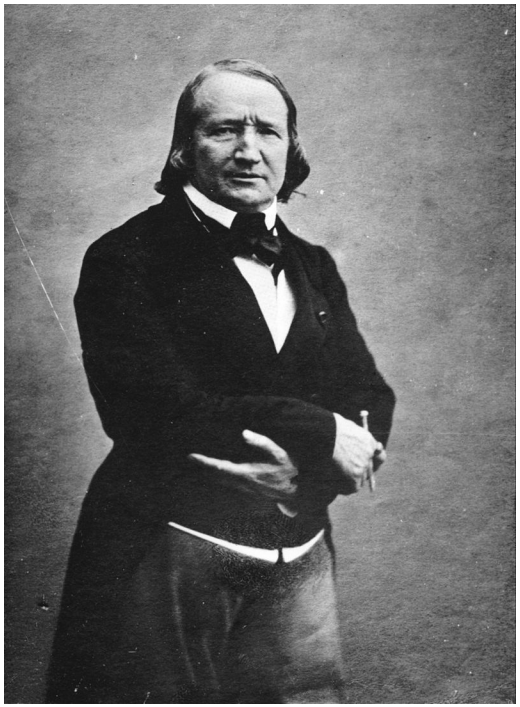
Любовь не только как символ веры французских романтиков, но и как трепетное живое чувство вдохновляла и самого Альфреда де Виньи при создании драмы «Чаттертон». Роль Китти Белл в ней исполнила его возлюбленная Мари Дорваль. Она не была его первой любовью. Еще в годы военной службы де Виньи был серьезно увлечен дочерью писательницы Софи Гей Дельфиной, однако мать Альфреда воспротивилась их браку, так как у девушки не было приданого.

В двадцатисемилетнем возрасте он познакомился с Лидией Бенбери, дочерью богатого англичанина, который противился ее браку с бедным офицером, да еще и поэтом, но в конце концов дал свое согласие, хотя и оговорил финансовые условия, по которым Лидия могла получить состояние только после его кончины. В 1825 году молодые люди сочетались браком. Союз этот оказался не слишком удачным: между супругами не было настоящей душевной близости, к тому же у Лидии оказалось очень слабое здоровье, которое с годами резко ухудшалось. Тем не менее Виньи неизменно отзывался о жене с уважением, отмечая ее преданность, ровность и прямоту характера.

Актриса Мари Дорваль, с которой де Виньи познакомился в 1830 году, была полной противоположностью Лидии. Он восхищался ее красотой, страстным темпераментом, считал первой трагической актрисой своего времени. «Я называл ее „моя красота“, а она меня — „моя доброта“» [2, с. 57]. Исполнение ею роли Китти Белл отличалось, по мнению автора пьесы, поэтической одухотворенностью, несравненной непосредственностью, заставляя вспомнить прекраснейшие из полотен с изображением Милосердия и рафаэлевских мадонн. В «Посвящении Мари Дорваль на форзаце „Супруги маршала д'Анкра“» де Виньи писал:

Когда-нибудь потом, когда я кану в Лету,
Вслух скажут то, о чем лишь шепчутся сейчас,
И с вами свяжет свет открыто драму эту,
Которая была написана для Вас.
<…>
У реки всегда истоки чисты,
Хоть позже может стать она и камениста,
И заболочена до степени такой,
Что слиться уж невмочь ей с волнами морскими…
Пусть пьесу осквернят, но будет ваше имя
На форзаце сиять нетленной чистотой**(23)** [10, с. 533–534].

(23) Де Виньи предназначал для Мари Дорваль заглавную роль в этой драме, но она была отдана другой актрисе.



Ил. 6. Феликс Нодар. Фотопортрет Альфреда де Виньи

Бурный роман драматурга с актрисой, порой мучительный для него из-за ревности, несовместимости привычек и образа жизни, длился до 1838 года [см.: 27]. После разрыва их отношений, который де Виньи остро переживал, он много времени проводил с тяжело больной женой в доставшемся ему от матери имении Мэн-Жиро, откуда лишь изредка выезжал. Позже у него были и другие любовные увлечения — вплоть до последних лет жизни, когда он уже был неизлечимо болен [см.: 5].

Тема любви наделена в эстетике и искусстве романтизма метафизическим смыслом. У Альфреда де Виньи она окрашена экзистенциальными раздумьями и переживаниями.

Ил. 7. Усадьба Мен-Жиро, музей Альфреда де Виньи

Ил. 8. Проспер Мериме. Альфред де Виньи. Рисунок пером

Список литературы:

1 *Брюсов В.Я.* Предисловие // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Заратустра, 1908. С. 5–71.

2 *Виньи А., де.* Дневник поэта / Перевод Е.В. Баевской, Г.В. Копелевой // Виньи А., де. Дневник поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 5–401.

3 *Виньи А., де.* Неволя и величие солдата / Отв. ред. А.М. Шадрин; перевод А.А. Энгельке. Л.: Наука, 1968. 187 с.

4 *Виньи А., де.* Отделалась испугом / Перевод Ю.Б. Корнева // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 227–256.

5 *Виньи А., де.* Письма последней любви / Перевод Г.В. Копелевой // Виньи А., де. Дневник поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 402–461.

6 *Виньи А., де.* Письмо лорду *** по поводу премьеры, состоявшейся 24 октября 1829 года, и о драматической системе / Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 425–430.

7 *Виньи А., де.* Размышления о правде в искусстве / Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 420–425.

8 *Виньи А., де.* Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII / Перевод Е. Гунста и О. Моисеенко. СПб.: Художественная литература, 1992. 366 с.

9 *Виньи А., де.* Стелло / Перевод Ю.Б. Корнева // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 257–458.

10 *Виньи А., де.* «Стихотворения на древние и новые сюжеты» и «Судьбы»: Из поэтического наследия // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 461–542.

11 *Виньи А., де.* Супруга маршала д'Анкра / Перевод Ю.Б. Корнева // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 45–148.

12 *Виньи А., де.* Чаттертон / Перевод Ю.Б. Корнева // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 149–226.

13 *Жужгина-Аллахвердян Т.Н.* Французская романтическая литература 1820-х гг.: структура мифопоэтического текста. Днепропетровск: Изд-во НГУ, 2015. 416 с.

14 *Зенкин С.Н.* Французский романтизм и идея культуры. М: РГГУ, 2002. 288 с.

15 *Карельский А.В.* Кристаллизация романтических идей и художественных форм в эпоху Реставрации: Ламартин. Виньи. Ранний Гюго // История Всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; Гл. ред. Г.П. Бердников. Т. 6 / Отв. ред. И.А. Тертерян. М.: Наука, 1989. С. 153–163.

16 *Карельский А.В.* Предисловие // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 6–44.

17 *Констан Б.* О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре / Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257–280.

18 *Констан Б.* Размышления о трагедии // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 280–307.

19 *Корнилова Е.Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: Наследие, 2001. 445 с.

20 *Маньковская Н.Б.* Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констана // Художественная культура. 2021. № 1. С. 8–47. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-8-47.

21 *Соколова Т.В.* Духовное послание «труженика мысли» // Виньи А., де. Дневник поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 529–568.

22 *Соколова Т.В.* От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Издательский центр «Академия», 2005. 308 с.

23 *Соколова Т.В.* Философская поэзия А. де Виньи. Л.: Изд-во ЛГУ, 1981. 174 с.

24 *Толмачев М.В.* Молодость Альфреда де Виньи // Толмачев М.В. Бутылка в море. Страницы литературы и искусства. М.: Д. Аронов, 2002. URL: https://michaeltolmachev.ru/wp-content/uploads/2021/02/molodost-alfreda.pdf (дата обращения 20.06.2021).

25 *Aicard J.* Alfred de Vigny. Paris: Hachette, 1914. 323 p.

26 *Alfred de Vigny* et le Romantisme. Paris: *Classiques Garnier*, 2016. 287 p.

27 Alfred de Vigny et Marie Dorval. Lettres à Lire au Lit: Correspondance Amoureuse d'Alfred de Vigny et Marie Dorval (1831–1838). Paris: Mercure de France, 2009. 297 p.

28 *Barbey d'Aurevilly J.* Les Œuvres et les Hommes: XIX Siècle. Les Poètes. Vol. 3. Oxford: Wentworth Press, 2018. 402 p.

29 *Bonnefoy G.* La Pensée Religieuse et Morale d'Alfred de Vigny. Paris: Hachette, 1944. 464 p.

30 *Casanova N.* Vigny: Sous le Masque de Fer. Paris: Calman-Lévy,1990. 334 p.

31 *Dorison L.* Alfred de Vigny. Poète-philosophe. Michigan: University of Michigan Library, 2009. 360 p.

32 *Gautier T.* Histoire du Romantisme, Suivie de Notices Romantiques et d'une Etude sur la Poésie Française 1830–1868. Paris: Charpentier, 1874. 410 p.

33 *Germain F.* L'Imagination d'Alfred de Vigny. Paris: José Corti, 1961. 582 p.

34 *Jarry A.* Alfred de Vigny, Poète, Dramaturge, Romancier. Paris: Classiques Garnier, 2010. 337 p.

35 *Lassalle J.-P.* Alfred de Vigny. Paris: Fayard, 2010. 500 p.

36 *Paléologue M.* Alfred de Vigny. Paris: Hachette, 1900. 151 p.

37 *Proust M.* A propos de Baudelaire // Proust M. Essais et Articles. Paris: Gallimard. 1994. 499 p. P. 314–335.

38 *Saint-Bris G.* Alfred de Vigny ou la Volupté et l'Honneur. Paris: Grasset, 1997. 317 p.

39 *Sainte-Beuve Ch.* Les Pensées d'Août. Paris: Michel Lévy Frères, 1869. 219 p.

40 *Sainte-Beuve Ch.* Panorama de la Littérature Française. (Portraits et Causeries.) Paris: Hachette, 2004. 1500 p.

41 *Sainte-Beuve Ch.* Portrait de Vigny // Sainte-Beuve Ch. Oeuvres Complètes. Paris: Seuil, 1974. P. 21–35.

42 Vigny: Connu, Méconnu, Inconnu // Revue d'Histoire Littéraire de la France. Paris: PUF, 1998. № 3. Mai — Juin. 528 p.

References:

1 Bryusov V. Ya. Predislovie [Foreword]. Baudelaire S. *Cvety zla* [Flowers of Evil]. Moscow, Zaratustra Publ., 1908, pp. 5–71. (In Russian)

2 Vin'i A., de. Dnevnik poeta [The Poet's Diary], translated by E.V. Baevskaya, G.V. Kopeleva. Vin'i A., de. *Dnevnik poeta. Pis'ma poslednej lyubvi* [The Poet's Diary. Letters of Last Love]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 5–401. (In Russian)

3 Vin'i, A. de. *Nevolya i velichie soldata* [Bondage and Greatness of a Soldier], ed. A.M. Shadrin, translated by A.A. Engel'ke. Leningrad, Nauka Publ., 1968. 187 p. (In Russian)

4 Vin'i A., de. Otdelalas' ispugom [I Got Off with a Fright], translated by Yu.B. Kornev. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 227–256. (In Russian)

5 Vin'i A., de. Pis'ma poslednej lyubvi [Letters of the Last Love], translated by G.V. Kopeleva. Vin'i A., de. *Dnevnik poeta. Pis'ma poslednej lyubvi* [The Poet's Diary. Letters of Last Love]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 402–461. (In Russian)

6 Vin'i A., de. Pis'mo lordu *** po povodu prem'ery, sostoyavshejsya 24 oktyabrya 1829 goda, i o dramaticheskoj sisteme [Letter to Lord *** Regarding the Premiere on October 24, 1829, and About the Dramatic System], translated by E.P. Grechanoj. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 425–430. (In Russian)

7 Vin'i A., de. Razmyshleniya o pravde v iskusstve [Reflections on Truth in Art], translated by E.P. Grechanoj. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 420–425. (In Russian)

8 Vin'i A., de. *Sen-Mar, ili Zagovor vo vremena Lyudovika XIII* [Saint-Mar, or Conspiracy at the Time of Louis XIII], translated by E. Gunst, O. Moiseenko. St. Petersburg, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1992. 366 p. (In Russian)

9 Vin'i A., de. Stello [Stello], translated by Yu.B. Kornev. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 257–458. (In Russian)

10 Vin'i A., de. "Stihotvoreniya na drevnie i novye syuzhety" i "Sud'by": Iz poeticheskogo naslediya ["Poems on Ancient and Modern Plots" and "Destinies": From the Poetic Heritage]. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. Pp. 461–542. (In Russian)

11 Vin'i A., de. Supruga marshala d'Ankra [Wife of Marshal d'Ancre], translated by Yu.B. Kornev. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 45–148. (In Russian)

12 Vin'i A., de. Chatterton [Chatterton], translated by Yu.B. Kornev. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 149–226. (In Russian)

13 Zhuzhgina-Allahverdyan T.N. *Francuzskaya romanticheskaya literatura 1820-h gg.: struktura mifopoeticheskogo teksta* [French Romantic Literature of the 1820s: the Structure of the Mythopoetic Text]. Dnepropetrovsk, Izd-vo NGU Publ., 2015. 416 p. (In Russian)

14 Zenkin S.N. *Francuzskij romantizm i ideya kul'tury* [French Romanticism and the Idea of Culture]. Moscow, RGGU Publ., 2002. 288 p. (In Russian)

15 Karel'skij A.V. Kristallizaciya romanticheskih idej i hudozhestvennyh form v epohu Restavracii: Lamartin. Vin'i. Rannij Gyugo [Crystallization of Romantic Ideas and Artistic Forms in the Era of the Restoration: Lamartine. Vigny. Early Hugo]. *Istoriya Vsemirnoj literatury* [History of World Literature], in 9 volumes, USSR Academy of Sciences, A.M. Gorky Institute of World Literature, ch. ed. G.P. Berdnikov. Volume 6, ed. I.A. Terteryan. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 153–163. (In Russian)

16 Karel'skij A.V. Predislovie [Foreword]. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 6–44. (In Russian)

17 Konstan B. O Tridcatiletnej vojne. O tragedii Shillera "Vallenshtejn" i nemeckom teatre [About the Thirty Years War. About Schiller's tragedy "Wallenstein" and German Theater], translated by V.A. Mil'china. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry article and comment. V.A. Mil'china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russian)

18 Konstan B. Razmyshleniya o tragedii [Reflections on the Tragedy]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry article and comment. V.A. Mil'china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 280–307. (In Russian)

19 Kornilova E.N. *Mifologicheskoe soznanie i mifopoetika zapadnoevropejskogo romantizma* [Mythological Consciousness and Mythopoetics of Western European Romanticism]. Moscow, Nasledie Publ., 2001. 445 p. (In Russian)

20 Man'kovskaya N.B. Ranneromanticheskaya esteticheskaya teoriya i hudozhestvennaya praktika Benzhamena Konstana [Early Romantic Aesthetic Theory and Artistic Practice of Benjamin Constant]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 8–47. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2021–1–8–47. (In Russian)

21 Sokolova T.V. Duhovnoe poslanie "truzhenika mysli" [Spiritual Message of the "Toiler of Thought"]. Vin'i A., de. *Dnevnik poeta. Pis'ma poslednej lyubvi* [The Poet's Diary. Letters of Last Love]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 529–568. (In Russian)

22 Sokolova T.V. Ot romantizma k simvolizmu. Ocherki istorii francuzskoj poezii [From Romanticism to Symbolism. Essays on the History of French Poetry]. St. Petersburg, Izdatel'skij centr "Akademiya" Publ., 2005. 308 p. (In Russian)

23 Sokolova T.V. *Filosofskaya poeziya A. de Vin'i* [Philosophical Poetry of A. de Vigny.]. Leningrad, Izd-vo LGU Publ., 1981. 174 p. (In Russian)

24 Tolmachev M.V. Molodost' Al'freda de Vin'i [Youth of Alfred de Vigny]. Tolmachev M.V. *Butylka v more. Stranicy literatury i iskusstva* [A Bottle in the Sea. Pages of Literature and Art]. Moscow, D. Aronov Publ., 2002. Available at: https://michaeltolmachev.ru/wp-content/uploads/2021/02/molodost-alfreda.pdf (accessed 20.06.2021). (In Russian)

25 Aicard J. *Alfred de Vigny*. Paris, Hachette, 1914. 323 p.

26 *Alfred de Vigny et le Romantisme*. Paris, *Classiques Garnier*, 2016. 287 p.

27 *Alfred de Vigny et Marie Dorval. Lettres à Lire au Lit: Correspondance Amoureuse d'Alfred de Vigny et Marie Dorval (1831–1838).* Paris, Mercure de France, 2009. 297 p.

28 Barbey d'Aurevilly J. *Les Œuvres et les Hommes: XIX siècle. Les Poètes.* Vol. 3. Oxford, Wentworth Press, 2018. 402 p.

29 Bonnefoy G. *La Pensée Religieuse et Morale d'Alfred de Vigny*. Paris, Hachette, 1944. 464 p.

30 Casanova N. *Vigny: Sous le Masque de Fer*. Paris, Calman-Lévy,1990. 334 p.

31 Dorison L. *Alfred de Vigny. Poète-philosophe*. Michigan, University of Michigan Library, 2009. 360 p.

32 Gautier T. *Histoire du Romantisme, Suivie de Notices Romantiques et d'une Etude sur la Poésie Française 1830–1868*. Paris, Charpentier, 1874. 410 p.

33 Germain F. *L'Imagination d'Alfred de Vigny*. Paris, José Corti, 1961. 582 p.

34 Jarry A. *Alfred de Vigny, Poète, Dramaturge, Romancier*. Paris, Classiques Garnier, 2010. 337 p.

35 Lassalle J.-P. *Alfred de Vigny*. Paris, Fayard, 2010. 500 p.

36 Paléologue M. *Alfred de Vigny*. Paris, Hachette, 1900. 151 p.

37 Proust M. A propos de Baudelaire. Proust M. *Essais et Articles*. Paris, Gallimard. 1994, pp. 314–335.

38 Saint-Bris G. *Alfred de Vigny ou la Volupté et l'Honneur*. Paris, Grasset, 1997. 317 p.

39 Sainte-Beuve Ch. *Les Pensées d'Août*. Paris, Michel Lévy Frères, 1869. 219 p.

40 Sainte-Beuve Ch. *Panorama de la Littérature Française. (Portraits et Causeries)*. Paris, Hachette, 2004. 1500 p.

41 Sainte-Beuve Ch. Portrait de Vigny. Sainte-Beuve Ch. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1974, pp. 21–35.

42 *Vigny: Connu, Méconnu, Inconnu*. Revue d'Histoire Littéraire de la France. Paris, PUF, 1998, no. 3, Mai — Juin. 528 p.

УДК 7.01
ББК 87.8

Бычков Виктор Васильевич
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии РАН, лауреат Государственной премии РФ, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0000–0003–4977–2223
ResearcherID: H-1031–2019
Scopus Author ID: 55515627000
vbychkov48@yandex.ru

Ключевые слова: Шлегель, философия искусства, красота, изящные искусства, античная литература, романтизм, ирония, остроумие, Гомер, Софокл, Шекспир, Гёте

Бычков Виктор Васильевич

Философия искусства раннего Фридриха Шлегеля

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-52-79

Для цит.: *Бычков В.В.* Философия искусства раннего Фридриха Шлегеля // Художественная культура. 2022. № 1. С. 52–79. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-52-79.

For cit.: Bychkov V.V. The Philosophy of Art of Early Friedrich Schlegel. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 52–79. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-52-79. (In Russian)

Bychkov Victor V.
D. Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Laureate of the State Prize of the Russian Federation, 12/1 Goncharnaya Str., 109240, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000–0003–4977–2223
ResearcherID: H-1031–2019
Scopus Author ID: 55515627000
vbychkov48@yandex.ru

Keywords: Schlegel, philosophy of art, beauty, fine arts, classical literature, Romanticism, irony, wit, Homer, Sophocles, Shakespeare, Goethe

Bychkov Victor V.

The Philosophy of Art of Early Friedrich Schlegel

Аннотация. Искусство, согласно теоретику немецкого романтизма, автономно и самобытно, оно не зависит ни от каких утилитарных или обыденных целей. Его сущность сводится к явлению красоты и созданию некоего визуализированного образа («изображения», «видимости»), не подражающего видимым формам мира, но выражающего некоторые сущностные основы человеческого бытия в мире. Шлегель использует два понятия для искусства — «изображающие искусства», в основе которых лежит идеализаторский принцип, и «изящные искусства», суть которых сводится к красоте, «изображению», духовному наслаждению. Искусство основывается на трех принципах: многообразии, единстве и целокупности; главный закон его — внутренняя согласованность произведения с самим собой. В искусстве сочетаются полнота, гармония, красота и нравственность. Гений является творцом классического искусства, суть которого сводится к тому, что эстетически оно всегда актуально, символично и его произведения никогда не могут быть поняты до конца. Высшее искусство — это некая всеобъемлющая полнота. Таковым было искусство классической Греции. Шлегель нередко использует как синонимы понятия «искусство» и «поэзия», усматривая в последней именно эстетическое качество искусства. Греческой классике немецкий мыслитель противопоставляет современное романтическое искусство, которое во многом отказалось от открытой демонстрации принципа красоты, не знает мифологических корней, но основывается на законах характерного, индивидуального, интересного, дисгармоничного, противоречивого, ироничного, остроумного, чудесного. Происхождение романтического искусства возводится к «романам» Данте, Шекспира, Сервантеса, Гёте. За романтическим искусством Шлегель видел будущее «эстетической культуры».

Abstract. According to Friedrich Schlegel, theorist of German Romanticism, art is autonomous and idiosyncratic and is not subordinate to any utilitarian or mundane goals. Its essence is confined to manifestation of beauty and creation of visualized images that do not imitate the world's visible forms but express certain essential foundations of human existence. F. Schlegel applies two art concepts: "expressive arts" that are based on the idealizing principle and "fine arts" that center around beauty, "depiction", and spiritual fulfillment. Art is grounded upon the principles of diversity, unity, and integrity, and its main law is the internal consistency of a work of art with itself. Art combines fullness, harmony, beauty, and morality. Classical art created by a genius is always aesthetically relevant and symbolic and can never be fully understood. The supreme art is complete fullness, and an example of such is the art of Classical Greece. Schlegel often uses the terms of art and poetry as synonymous, viewing poetry specifically as the aesthetic quality of art. To Greek Classical art, he opposes contemporary Romantic art, which, in many ways, refrains from visible manifestation of the principle of beauty, knows no mythological roots, but is founded upon the laws of the characteristic, individual, interesting, disharmonious, contradictory, ironic, ingenious, and marvelous. Romantic art originates from Dante's, Shakespeare's, Cervantes's, and Goethe's "novels". It is exactly Romantic art that F. Schlegel considered to be the future of aesthetic culture.

Введение

Эстетика романтизма, одним из ведущих теоретиков и практиков которой был Фридрих Шлегель (1772–1829), сегодня вызывает особый интерес у исследователей культуры и искусства. Прежде всего потому, что поставленные и частично разработанные ею вопросы и темы философии искусства остаются актуальными до настоящего времени. Более того, они приобретают особую остроту и значимость в современной ситуации с пространством искусства, когда отрицаются фундаментальные принципы, на которых основывалось подлинное, т.е. эстетически значимое (= художественное) искусство. Теоретики романтизма, и прежде всего Шлегель, выдвинули на первый план именно художественность искусства, его метафизическую сущность, духовную значимость, устремленность искусства к трансцендентным основам бытия. Эту линию в XIX — начале XX века продолжили символисты, близкие к искусству религиозные мыслители, а с другой стороны, и некоторые сюрреалисты. Целью настоящей работы является выявление эстетической сущности философии искусства раннего Фридриха Шлегеля. Подобная работа пока не проводилась в научной литературе. Общим эстетическим взглядам Шлегеля посвящены две-три статьи в энциклопедических изданиях по эстетике, и не существует фундаментального исследования всего богатейшего эстетического материала его наследия. Данная статья, как и уже опубликованная работа автора [2], — одни из первых, далеко не исчерпывающих тему, исследований в этом направлении.

Основные понятия и определения философии искусства Шлегеля

Фридрих Шлегель уделял в своей эстетике [5; 9; 10; 8; 2] особое внимание проблемам искусства, полагая художественную культуру (в его терминологии — «эстетическую культуру» [2, с. 7]) одной из главных составляющих человеческой культуры в целом, ее гуманитарным принципом. Сущность искусства на примере литературы, в первую очередь, он усматривал в выражении красоты, а высшую степень прекрасного находил в искусстве как художественном творчестве человека. «Прекрасное — это цель свободного художественного влечения» [7, с. 90], и художник в состоянии *сам* (отсюда частое употребление Шлегелем для обозначения художественного акта термина «*само*деятельность») создать красоту, не заимствуя ее из природы. Высшую красоту Шлегель понимает как «абсолютное создание самодеятельности» [7, с. 90].

Лишение искусства красоты ведет к его уничтожению. Так случилось с искусством Древней Греции, классический период которого Шлегель считал идеалом искусства вообще. Однако на определенном этапе истории греческая классика перешла от органичного выражения красоты к «искусничанью», после чего искусство «растворилось в варварстве» [7, с. 50]. То же самое Шлегель видит и в массе произведений искусства современности. Отказавшись от выражения красоты, они фактически перестали быть искусством. К сущности искусства немецкий мыслитель относит создание красоты и изобразительный принцип — то, что Аристотель называл мимесисом. «Ничто, — пишет Шлегель, — не заслуживает порицания в произведении искусства, как погрешности в красоте и изображении, — безобразное и неудачное» [7, с. 55]. При этом принципу изображения, т.е. созданию визуально или интеллектуально воспринимаемого образа, в том числе и прежде всего в словесных искусствах, он уделяет особое внимание.

Предрассудком считает Шлегель распространенное мнение его времени отказывать «изящному искусству» в самостоятельном существовании, в самобытности, в отсутствии специфических черт. Искусство, убежден немецкий философ, автономно и совершенно самобытно, т.к. оно отвечает «вечным» потребностям человеческой природы. «Пока существует человеческая природа, будут живы влечение к изображению и требование красоты». Вечна необходимая способность человека порождать искусство, которое является «совершенно своеобразной деятельностью человеческой души», отделенной от всякой другой деятельности «своими *вечными* границами» [7, с. 125]. При этом не познание является целью свободной творческой деятельности души в искусстве, а *явление* красоты и «видимости» — некоего образа, который может быть визуализирован в сознании. Если познание, согласно Шлегелю, — это «действие природы в душе», то искусство — это «действие души в природе», ее миметический акт. Шлегель не употребляет термин *мимесис* применительно к искусству, но под «изображением» и «видимостью» он фактически имеет в виду миметический принцип в его эстетическом смысле [3, с. 357–362].

Поэтому «к *изображающему* искусству относится всякое осуществление вечной человеческой цели (влечения к красоте. — *В.Б.*) в материале внешней природы, лишь опосредованно связанной с человеком» [7, с. 125].

«Видимость» (у Шлегеля это не «кажимость», а именно миметический образ, реальная «картинка» в сознании) — «неразлучный спутник человека», он нуждается в ней на протяжении всей своей жизни. И понимается видимость Шлегелем исключительно в эстетическом плане, как результат «играющей способности воображения», когда чувственность и духовность тесно переплетены в едином действии [7, с. 126]. В широком смысле слова *видимость* у Шлегеля является одной из составляющих прекрасного в искусстве, так же как «возбуждение» и «благо» [7, с. 142]. Наряду с *изображением* и *видимостью* как существенными принципами искусства, Шлегель использует и понятие *подражания*, различая его неподлинную и подлинную ипостаси. Последнюю он связывает со свободой творческой деятельности. «*Подлинное подражание* — это не искусственное воспроизведение внешней формы или мощное воздействие, оказываемое великим и сильным на беспомощные души, но усвоение духа, истины, красоты и добра с любовью, пониманием и деятельной силой, *усвоение свободы*» [7, с. 83]. Между тем в современном Шлегелю мире *подражание*, сетует немецкий мыслитель, стало ругательным словом, его поносят все те, кто воображает себя гениями, понимая под ним именно неподлинное подражание — подчинение сильной природы «бессильным образцам». Но Шлегель не знает другого слова кроме *подражания*, когда речь заходит об усвоении художником «высшего эстетического прообраза», «о том *сообщении прекрасного*, благодаря которому знаток оказывается сопричастным художнику, а художник — божеству» [7, с. 131]. При этом «подражание реальному» может бесконечно возрастать в своем совершенстве, т.к. отображение никогда не может полностью отождествиться со своим духовным прообразом [7, с. 142]. Изображающее искусство, т.е. прежде всего словесное и изобразительное, должно опираться на миметический принцип сущностного подражания прообразу и стремиться к воплощению красоты.

Есть множество причин возникновения неполноценного изображающего искусства. Среди них Шлегель называет ориентацию на безобразное, недостаток «изобразительного совершенства», погрешности против идеальности и объективности, «либо против условий своей внутренней возможности» [7, с. 159]. Конечно, все эти тезисы немецкого мыслителя в строго философском плане требовали бы разъяснения и четких дефиниций, но мы имеем здесь дело с профессиональным эстетиком, который хорошо знает, что в его сфере не все поддается точным определениям, но многое требует исключительно интуитивного доосмысливания опытным в эстетической области читателем. Поэтому Шлегель часто дает вроде бы определения, но ориентированные не на рассудок, а на эстетические механизмы разума. Мы, например, не можем точно понять, что такое «условия своей внутренней возможности» произведения искусства, но мы ощущаем на основе своего эстетического опыта общения с искусством, о чем идет речь. И так следует относиться ко многим приводящимся здесь эстетическим суждениям немецкого романтика, ибо в этом один из глубочайших смыслов романтической эстетики — не давать точного определения тому, что не поддается дефиниции, но подвести читателя к глубинному пониманию самого как бы определяемого феномена.

Понятие «изображающее искусство» Шлегель стремится отделить от общепринятого в его время употребления для искусства термина «изящные искусства» (неутилитарные искусства, целью которых является выражение и создание красоты, прежде всего), полагая, что ему предоставили слишком широкое семантическое поле. Немецкий мыслитель дает свое определение, кажется, не менее широкое, чем у его современников, но что-то, тем не менее, проясняющее: «*Специфический характер* изящного искусства — свободная игра без определенной цели; изображающего искусства вообще — идеальность изображения. *Идеально* же такое изображение (что бы ни было его органом — обозначение или подражание), в котором изображенный материал отобран, упорядочен и по возможности оформлен по законам изображающего духа» [7, с. 108–109]. Шлегель в контексте своих принципов эстетического мышления не разъясняет своего понимания «законов изображающего духа», но показывает, что изображающее искусство имеет цель, в отличие от изящного. И называет три класса целей изображающего искусства: истинное, прекрасное и доброе. Первый класс он обозначает как философское (или дидактическое) искусство, второй как эстетическое, а третий как моральное. Только второй класс имеет прямое отношение к эстетически значимому искусству

и соотносится с изящным искусством. В двух других эстетические качества искусства служат внеэстетическим целям. В ином ракурсе, вспоминая, видимо, античные и раннесредневековые классификации искусства, Шлегель разделяет искусство на «*свободное искусство идей*» и «*механическое искусство потребности*, видами которого являются *полезное* и *приятное* искусство» [7, с. 109].

Для достижения подлинно прекрасного искусству необходимо обладать тремя составными частями красоты — многообразием (Vielheit), единством (Einheit) и целокупностью (Allheit). При неоспоримой ценности первых двух составляющих «*целокупность* должна быть первоопределяющей причиной и конечной целью всякой совершенной красоты» [7, с. 143]. Именно целокупность, объединяющая собой единство и многообразие, была, согласно Шлегелю, отличительной чертой древнегреческой классики, и именно ее не хватает современному искусству. Поэтому, убежден немецкий мыслитель, «все единичное в искусстве, взятое в своей основе, должно вести к неизмеримому целому!» [7, с. 425].

Три составные части красоты в искусстве Шлегель называет «абсолютным эстетическим законом любого вкуса», понимая под этим все-таки развитый вкус людей, причастных к искусству. И наряду с ним указывает и на «два абсолютных технических закона всякого изображающего искусства», к которым относит «чувственное воплощение всеобщего и подражание единичному» [7, с. 143]. Мимоходом он дополняет и свое понимание изображающего искусства — оно «соединяет возможное с действительным», т.е. возможное являет действительным. Единичное (= субъективное) не должно быть целью изображающего искусства, в этом случае свободное искусство опускается до «уровня подражательной ловкости». Подражание единичному должно находиться всегда в определенном соотношении с всеобщим, и мерилом этого соотношения является «объективность». Помимо этого любое произведение искусства «хотя и никак не сковано законами действительности, но ограничено *законами внутренней возможности*». Эти законы Шлегель объединяет названием «технической правильности» и видит ее сущность в том, что произведение искусства не должно противоречить само себе, «должно находиться в полном согласии с собою» [7, с. 143]. Следование этому принципу может происходить даже в ущерб красоте, которая является целью

произведения, ибо «без внутреннего согласия изображение упразднило бы само себя» [7, с. 144].

При этом произведение искусства не должно быть лишено «духа и жизни». Только тогда оно может считаться совершенным. Шлегель пытается дать определение идеального произведения искусства, понимая, что словами здесь нельзя все выразить, поэтому прибегает к форме некоторой дефинитивной недосказанности. «Только то *произведение искусства, которое в самом совершенном жанре и с высшей силой и мудростью вполне осуществляет определенные эстетические и технические законы, которое соразмерно отвечает безграничным требованиям*, может быть непревзойденным образцом, где совершенная задача изящного искусства выявляется в такой мере, в какой она вообще может выявиться в реальном художественном произведении» [7, с. 144]. Именно в таком произведении возможно осуществление высшей красоты. Шлегель раннего периода, весь углубленный в изучение античной литературы, был убежден, что только в древнегреческой культуре произведения искусства приближались к этому идеалу и очень далеко от него современное ему искусство.

Художник свободен в искусстве, он не должен быть «*всем для всех*», главное, чтобы он «подчинялся необходимым законам красоты и объективным правилам искусства, а в остальном у него неограниченная свобода быть самобытным, насколько он этого захочет» [7, с. 163]. Шлегель на протяжении многих своих работ демонстрирует убежденность в том, что такие «законы» и «правила» существуют, но также он сознает их неописуемость, поэтому и не пытается их как-то конкретизировать, подводя читателя просто к интуитивному сопониманию, что это действительно так и никак иначе. И мы вполне адекватно понимаем и принимаем это. К объективным правилам искусства он относит всеобщность, подчеркивая, что ее не надо смешивать с общезначимостью, которая приводит к банальности и разрушению собственно искусства. А к субъективным — все, что составляет самобытность художника, в котором он видит глашатая высших истин, выражаемых в особой форме языка своего искусства. «Изящное искусство — это как бы язык божества, разделяющийся на множество особых диалектов», зависящих от различия видов искусства, материала, орудий и т.п. [7, с. 163]. При этом художник волен обращаться в своем искусстве к кому угодно — от целого народа

до конкретного человека. Существенно только, чтобы в индивиде он обращался к «высшей человечности», т.е. к духовному, а не животному началу человека, которое, как он убедительно показал, ведет к безобразному в искусстве [2, с. 5–6]. Высшим предметом изящного искусства является «прекрасная радость» [7, с. 52]. В поэзии она может воплощаться, согласно Шлегелю, двояким образом: в «лирическом изображении» как передача прекрасного настроения субъекта либо в «драматическом изображении» «как законченное самостоятельное подражание» [7, с. 52]. Радость в искусстве прекрасна сама по себе, не терпит никакого принуждения даже со стороны собственно красоты. «Прекрасная радость должна быть свободной, безусловно свободной» [7, с. 53]. Красота, изображение, «прекрасная радость», или духовное наслаждение, — основные признаки, по Шлегелю, изящного искусства.

В «Разговоре о поэзии», который представляет собой собрание ряда идей Шлегеля об искусстве, вложенных в уста нескольких персонажей, один из собеседников убежден в космизме искусства. Для него все «священные игры искусства — это только далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения» [7, с. 394]. Отсюда понятны постоянные требования Шлегеля к органичности природы искусства. Оно должно свободно и спонтанно вырастать из мировых глубин, т.е. из праискусства бытия. Другой собеседник видит в этом суждении прямое указание на аллегоризм искусства. Всякая красота для него — аллегория. «Высшее, именно потому, что оно невыразимо, можно высказать только аллегорически» [7, с. 394]. Этот символико-аллегорический принцип искусства был близок многим романтикам, а позже — и символистам.

В искусстве, согласно Шлегелю, «сочетаются полнота и гармония» [7, с. 68]. Под полнотой он имеет в виду некие природные закономерности — «чистую природу», а гармония в искусстве является «подарком любви». Под любовью же Шлегель понимает «ядро, сущность всех чувств». Ее проявление связано с удовольствием и радостью. Радость же бывает животной и божественной. «Божественная радость — символ любви. Божественная радость соответствует красоте» [7, с. 436]. Гармония являет себя там, где «прекрасны все чувства и влечения». А если они прекрасны, то, согласно Шлегелю, и нравственны. Искусство, таким образом, связывает в один узел прекрасное и нравственное

и основывает все это на любви и гармонии. Полнота и гармония как две «бесконечности», встречаясь в произведении искусства, образуют некое новое неповторимое целое, которое собственно и есть искусство.

При этом «задача искусства» слагается из двух разнородных составляющих. С одной стороны, это внутренние законы искусства, требующие своего материального воплощения. С другой,— «ненасытные, неопределенные требования», предъявляемые искусству извне [7, с. 141]. Уравновесить и гармонизовать все аспекты искусства в состоянии только «художественный гений» — некий уникальный самобытный феномен природы, ее редчайший дар, который лишь отчасти может быть усовершенствован культурой, но не может быть создан ею [7, с. 185]. Гений — «это дух, живое единство различных естественных, искусственных и свободных элементов культуры определенного рода» [7, с. 252]. Только его творческой силой созидаются произведения искусства, в которых самобытное является одновременно и наилучшим, а все разнородные части соединены единой гармонией. Гений обладает духовной силой «высшей потенции» [7, с. 440], и он совершенно свободен в своей художественной деятельности. Шлегель хорошо сознает, что гениальность — редкий дар, но именно она дала миру высочайшие художественные произведения, на которые следует ориентироваться всем мастерам искусства. В частности, гениальными он признает многие произведения античной классики, а также некоторые явления «романтического» искусства современности, начиная с Данте и кончая Гёте.

Произведения гения Шлегель считает «классическими» и убежден, что суть их такова, что они никогда не могут и не должны быть поняты до конца. Каждый развитый человек должен черпать из них все больше и больше, никогда не исчерпывая их духовные смыслы. Классические произведения немецкий мыслитель относит к разряду «высшего искусства», полагая, что есть и «низкое искусство», вероятно, массовое, рассчитанное на невзыскательный вкус толпы. Одним из сущностных показателей высшего искусства является высокая устремленность философского духа («тенденция») и «символическая форма». Такое искусство он усматривает у Лессинга, полагая, что все существующее в мире искусства можно классифицировать по четырем категориям: «форма и содержание, замысел и тенденция». В понимании Шлегеля не все они применимы к каждому конкретному

произведению и каждому автору [7, с. 427]. Сущность высшей формы как принадлежности высшего искусства Шлегель видит «*в соотнесенности с целым*». Поэтому такая форма и такое искусство «безусловно целесообразны и безусловно бесцельны». За это их и почитают как святыню и, однажды познав, любят постоянно. На этой основе все произведения высокого искусства составляют в совокупности единое целое, «одно единое искусство», «одно единое творение» [7, с. 428]. Каждое произведение искусства стремится стать адекватным целому и достигает этого с помощью аллегории и символов, «благодаря которым на место иллюзии становится *значение*», возвышающееся над всякой иллюзией и всяким существованием [7, с. 429]. Именно заключенное в символе значение и возвышает искусство над индивидуальностью отдельного произведения до целого всего символического универсума, отображение становится самой реальностью наряду с реальностью обозначаемого.

Поэзия

У искусства много общего с другими формами духовной жизни — религией, моралью, философией. Но есть и существенное отличие. Если философия стремится все познать, то искусство — все изобразить. Изобразительный принцип, на что уже указывалось неоднократно, — сущностный для искусства. Философия и религия тесно связаны с политикой, а искусство не имеет к ней никакого отношения. «Искусство, — убежден Шлегель, — это *материальная поэзия* в звуке, цвете или слове» [7, с. 435]. Поэтому он часто употребляет термины *искусство* и *поэзия* как синонимы, а говоря о поэзии в узком смысле слова как словесном жанре, часто имеет в виду художественную основу всех словесных искусств, а нередко и искусства в целом. Суждения и размышления немецкого мыслителя о поэзии существенно дополняют его философию искусства.

Поэзия является, согласно Шлегелю, «чистым медиумом красоты и изображения» [7, с. 42], и возникла она из мифа, который сам в «высокой степени поэтизирован». Метр в нем часто поднимается до музыкальной красоты или высокой патетики, слог — предельно легкий и возвышенный. Поэтому поэзия изначально не была чистым искусством. Она зародилась вместе с мифом, была с ним едина и только постепенно в процессе исторического развития выделилась из него в нечто самостоятельное — «поднимается до самодеятельности», по выражению Шлегеля [7, с. 88]. «Ядро, центр поэзии нужно искать в мифологии и в древних мистериях» [7, с. 361]. Ибо древнегреческий миф подобен отпечатку в зеркале, где «определенным и нежным языком образов» отражаются вечные желания человеческой души с ее удивительными и необходимыми противоречиями,— «чистейшая человечность», которую Шлегель называет «подлинно божественным началом» [7, с. 133]. Наряду с этим мифология — подлинное «художественное произведение природы», в котором «воплощено высшее» [7, с. 391], т.е. имеет прямое отношение к выражению божественной сферы. В мифе поэзия, песни, танец составляли основу духовной радости человека, его жизненную опору. И только со временем все составляющие мифа выделились в самостоятельные виды искусства, в которых мифическая основа составляла некую глубинную сущность. Поэтому — Шлегель солидаризируется здесь со стоиками — совершенным поэтом, как и знатоком искусства, может быть только мудрец [7, с. 129]. Искусство для своего создания и понимания требует высокой человеческой мудрости.

Поэзия как сущность словесных искусств имеет, согласно Шлегелю, преимущества перед другими искусствами благодаря своей семиотической функции — она «обозначает», а не изображает нечто в узком смысле слова «изображение» как подражание видимой реальности. Поэтому «*безграничный охват*» — главное преимущество поэзии [7, с. 145]. Между тем пластика превосходит ее «полной определенностью пребывающего», т.е. своим статичным миметизмом, а музыка — «полной жизненностью меняющегося» [7, с. 145]. Эти искусства говорят непосредственно с чувственностью, доставляя ей созерцания и ощущения, поэзия же говорит с умом и сердцем благодаря воздействию на воображение нередко «бледным и многозначно неопределенным, но всеохватывающим языком» [7, с. 145]. Помимо «безграничного охвата» материала поэзия превосходит другие виды искусства умением «*сочетать многое в единое и завершить это сочетание в безусловное полное целое*» [7, с. 146]. К сути поэзии Шлегель относит ее способность упразднять законы формально мыслящего разума и погружать воспринимающего ее «в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы», символом

чего для немецкого философа является пестрое «столпотворение древних богов» [7, с. 391]. Сегодня очевидно, что этот вывод об обращении поэзии к внесознательным аспектам души относится к художественной специфике любого искусства, однако, согласно Шлегелю, ярче всего она проявляется в словесных искусствах, особенно современных немецкому мыслителю, на которые он и опирается в данном случае.

Поэзия, неоднократно повторяет Шлегель, — это искусство, и ее мир «безмерен и неисчерпаем», как и мир живой природы. Поэзия и философия «составляют необходимую часть жизни, дух и душу человечества» [7, с. 346]. Суть поэзии при этом состоит в том, чтобы своим волшебством сближать дух с природой, «низводить небеса на землю», а задача философии — возвышать людей до уровня богов [7, с. 347]. И это относится ко всей поэзии в целом от древнегреческой до современной, — поэзии как высокому искусству, которое представляет собой некую всеобъемлющую целостность, подобную миру живой природы. Понятно, что речь у Шлегеля, как и у других иенских романтиков, идет о несколько идеализированной в духовно-эстетическом плане поэзии, как и об искусстве вообще, об идее искусства, но при этом подразумеваются все-таки некие конкретные произведения и имена.

Культура классической Греции и культура современности

В своих размышлениях об искусстве Шлегель имеет в виду два историко-художественных пространства — «естественную культуру» классического периода Древней Греции и «искусственную культуру» современности, начиная с Данте [2, с. 7–8]. Под естественной культурой он понимает культуру, органически возникшую саму по себе, без участия рассудка, как бы выросшую самостоятельно из глубин мифологического опыта и сознания. Напротив, искусственная культура, которую он часто именует «эстетической культурой» — это культура, возникшая при сознательном участии рассудка художника, настроенного на создание эстетически значимого произведения искусства. Конечно, эта классификация немецкого философа носит несколько искусственный характер, но суть ее вполне понятна и не вызывает отторжения у современного эстетически ориентированного сознания.

При этом античная классика Шлегелем предельно идеализируется, представляется идеальным эстетическим образованием, которое он часто противопоставляет современному искусству (поэзии) как нарушающему классические эстетические принципы.

Главное и абсолютное содержание древнегреческой классики иенский романтик видит в красоте. По его убеждению, красота и «свобода изображающего искусства» — признаки «подлинно греческого». Красота для греков достаточна сама по себе, чего не наблюдается ни у одного из «варварских» народов того времени. Только у греков «искусство всегда было свободным от давления потребностей и господства рассудка». «Прекрасные игры» всегда были священны для греков [7, с. 131]. В греческой культуре красота выросла как бы сама по себе, без особого ухода, «на воле». «В Афинах поэзия стала чистым искусством прекрасного; изображение было совершенно идеальным» [7, с. 46–47]. Искусство под «счастливым небом» Греции явилось как бы порождением самой природы, сразу охватывая все основы человеческой натуры и выражая их в поэтической целостности. У греческой поэзии мифические истоки, и на раннем этапе она постоянно колебалась между мифом и искусством, являя собой их родство и особое единство. Более того, мифологизм является отличительной особенностью всей греческой поэзии, ее национальной особенностью. Миф в греческой естественной культуре — «это именно то смешение, где сочетаются традиции и творчество, где сливаются друг с другом предчувствия детского ума и заря изящного искусства» [7, с. 151]. Мифология представляется Шлегелю «художественным произведением природы» [7, с. 391], и поэтому прекрасной. Суть ее он видит еще и в «иероглифическом выражении» природы, преображенной фантазией и любовью. Великим преимуществом мифологии Шлегель считает удержание того, что вечно ускользает от сознания, но проявляет себя «в чувственно-духовном созерцании» [7, с. 390]. Вся греческая культура представляется Шлегелю единым целым, некой однородной массой в отличие от пестроты современного ему искусства, поэзии в частности. И этой однородностью древнегреческое искусство обязано своему происхождению из мифа и постоянному родству с ним. Ссылаясь на Аристотеля, Шлегель утверждает, что именно миф создает поэта и составляет сущность греческой поэзии, отвечающей при этом «цели изящного искусства» [7, с. 214].

Рассматривая греческую поэзию в целом и полагая именно ее «зарей» и основой «изящного искусства», немецкий романтик выявляет существенные основы этого искусства. Он видит их в свободе от всякого утилитаризма, происхождении и теснейшем взаимодействии с мифом, в выражении существенных особенностей человеческой природы и, главное, — в созидании красоты. Понятие эстетики XVIII века «изящные искусства», сформулированное Шарлем Батё на основе понимания им современного неутилитарного искусства, ставящего целью ориентацию на красоту, Шлегель распространяет на искусство античной Греции, ее золотого века, констатируя этим глубинную непрерывность и качественное единство искусства от его древнейших греческих основ до современности. Это особенно актуально напомнить именно сегодня, когда некоторые претенденты на объяснение сущности искусства стремятся начинать его историю с Нового времени, не ощущая, не чувствуя художественной значимости, эстетического качества искусства Древности и последующих времен.

Высокую красоту греческой поэзии Шлегель видит уже у Гомера. Он усматривает ее в «полноте его взглядов на человеческую природу», в «счастливой соразмерности» в его произведениях всех аспектов человеческого бытия, в их уравновешенном выражении. Сила и грация здесь находятся в полном равновесии. «Его ясное и чистое изображение соединяет пленительную силу с внутренним спокойствием, четкую определенность с мягкой нежностью очертаний» [7, с. 134]. Героев Гомера, как и его самого, убежден Шлегель, отличает от всех негреческих персонажей и поэтов «*свободная человечность*» [7, с. 135]. Нравственная красота, сила и полнота характерны для поэзии Гомера; «каждый атом» его изображений полон высшей жизни. Если в поэзии «варваров», к которым Шлегель относит рыцарскую культуру Средневековья, много отталкивающего и диссонансного, разрушающего наслаждение прекрасным, то у Гомера все негативные и неблаговидные аспекты характеров его героев подготовлены и встроены в структуру целого так, что они никак не нарушают общей гармонии и красоты этого целого. «Гомер с его художнической мудростью заставляет падать и возвышаться своих героев не по прихоти случая, но по святому решению чистой человечности» [7, с. 136], которую Шлегель связывает с некой всеобщностью греческого духа, с его красотой. Перенося свою оценку Гомера на сущностные основы всей греческой поэзии, Шлегель не закрывает глаза и на ее «эстетические парадоксы», характерные, как правило, для сатирических и комических жанров.

Выявленные у Гомера характерные черты поэзии Шлегель прослеживает и во всем греческом искусстве классического периода. При этом он акцентирует внимание на антропогенном аспекте поэзии греков («подлинной человечности»), который только и является главным показателем «истинной культуры» [7, с. 139]. Такого уровня культуры Греция достигла в период своего золотого века прежде всего в связи с ориентацией на идеал, который составлял сущность греческого искусства. Шлегель убежден, что именно греческое искусство достигло той высшей цели, какой может достичь «изящное искусство» — той «высшей вершины свободной красоты», которая называется совершенством. Его немецкий мыслитель усматривает в полном раскрытии внутренней силы стремления культуры к идеалу, в полном осуществлении глубинного художественного замысла, в полной реализации всех ожиданий [7, с. 140].

Вершиной греческой поэзии Шлегель считает аттическую трагедию — «она определяет, очищает, возвышает, соединяет и упорядочивает в новое целое все отдельные совершенства прежних видов, школ и эпох» [7, с. 147]. Крупнейшим представителем ее немецкий романтик почитал Софокла. Именно он достиг в поэзии того уровня, который можно считать каноническим, подобно знаменитой скульптуре «Дорифор» («Канон») Поликлета. В трагедиях Софокла организация целого доведена до предельной полноты, зрелости и совершенства; в них нет никакого изъяна. Любая мельчайшая деталь у великого трагика повинуется «*великому закону целого*» [7, с. 148]. Воздержанность, с которой Софокл отказывается от любых излишеств, свидетельствует о богатстве его внутреннего мира и художественной зрелости. Его творчество предельно органично. «Ибо его закономерность *свободна*, его правильность *легка*, и *богатейшая полнота* формируется как бы сама собой в совершенное и пленительное согласие. Единство его драм не вымучено механически, а *возникло органически*». Погружаясь в прекрасную стихию правильных, но простых и свободных «*положений*» античного трагика, читатель испытывает высокое наслаждение [7, с. 148]. Творчество Софокла в целом Шлегель считает «шедевром художнической мудрости» [7, с. 149]. Он не скупится на похвалы всех

аспектов и художественных приемов произведений Софокла. В его языке видит некую целостность художественных достижений всех предшествующих великих греков — Гомера, Пиндара, Эсхила. То же самое Шлегель усматривает и в ритме трагедий Софокла, идеале красоты, царящем в его произведениях, восхищается совершенством его стиля и нравственной красотой действующих лиц его трагедий. Особо подчеркивает созерцательный характер его драм: именно *созерцание* «*несет* в себе и поддерживает равновесие целого» [7, с. 150]. Все перечисленные особенности творчества Софокла Шлегель рассматривает как аспекты и части строго внутренне связанного и единого целого. Единство всех качеств художественного языка античного трагика приводит к «*самодостаточной завершенности*», в которой уже древние греки усматривали характерную только для него «*прелесть*» [7, с. 151].

Шлегель признает и несовершенство многих произведений древнегреческой поэзии, отмечая ее взлеты и падения на определенных исторических этапах. Тем не менее в целом она представляется ему тем идеалом художественного развития, к которому должна стремиться современная культура, не копируя греков, но в формах своего времени стремясь к достигнутым греческой культурой высотам. Греческая поэзия золотого века отмечена «более или менее прекрасным и возвышенным стилем, живой силой вдохновения и божественной гармонией художественного воплощения» [7, с. 372]. Нечто подобное Шлегель хотел бы видеть и в современном ему искусстве, но не увидел.

Будучи увлеченным эллинофилом, немецкий мыслитель в первую очередь видит недостатки современной ему поэзии и искусства в целом и достаточно резко и часто говорит о них, хотя и пытается подойти к современному искусству более или менее объективно. Главные его отрицательные черты Шлегель усматривает в отказе от красоты и в отсутствии целостности. И связывает это с падением вкуса в современном обществе. «Дряблый вкус» ложно воспитанных людей, сетует немецкий эстетик, отвращает их от подлинного искусства прошлого, само слово «искусство» бесчестится этими людьми, они не желают ничего иного кроме непристойностей. Они «готовы наполнить свое воображение всем, что только странно и ново, чтобы лишь чем-нибудь заполнить бесконечную пустоту своей души», хотя бы на мгновения отключиться от тягот своего существования и увлечься авантюрными играми, чтобы разбудить свои низменные вожделения и грубые желания [7, с. 91–92]. Место красоты в этом искусстве занимает безобразное. Во всем господствует мода — «эта карикатура общественного вкуса» [7, с. 93]. Анархия процветает в современной эстетической теории и художественной практике, убежден Шлегель. Хаос видится ему «общей чертой всей массы» современной поэзии, «*отсутствие законов* — духом ее истории, *скептицизм* — результатом ее теории» [7, с. 95]. Разведя руки от удивления, эстетик первой трети XXI века может констатировать, что эти суждения актуальны и для оценки искусства и общей ситуации в культуре и его времени.

Шлегель различает «высокое» и «низкое» искусство в современной культуре. Низкое, как рассчитанное на самые невзыскательные вкусы толпы, он фактически исключает из своего рассмотрения, но и о высоком говорит без того пиетета, который характерен для его суждений об античной культуре. Шлегель указывает на «полное преобладание» «во всей массе» современной поэзии *характерного*, *индивидуального* и *интересного*, наряду с безудержным стремлением «к новому, пикантному и поражающему» [7, с. 99]. При этом именно в характерном, индивидуальном, отчасти интересном немецкий писатель видит и особое, отнюдь не отрицательное своеобразие лучших образцов современной поэзии, которую он считает философской, в отличие от чисто эстетической античной поэзии. Характерная поэзия — это дидактическая, или философская, поэзия, целью которой является изображение «характеров» — «оригинальной и интересной индивидуальности». Вершина этой поэзии «состоит из чисто характерных элементов, а ее результат — крайняя дисгармония», противостоящая гармонии эстетического искусства античной трагедии [7, с. 111]. Художественным *шедевром* подобной философской поэзии Шлегель считает «Гамлета», образ которого «безысходно дисгармоничен», являя нам «безграничное несоответствие мыслящей и деятельной способности» [7, с. 112].

Дисгармония в этом смысле не является для Шлегеля негативной категорией, но как бы составляет суть современной (Шекспир для него — идеальный образец «современной» поэзии) философской трагедии, объектом которой является «трагическое событие по своему составу и внешней форме — эстетическое, по содержанию же и духу — философски интересное» [7, с. 112]. Целостное впечатление от «Гамлета» представляется Шлегелю «максимумом отчаяния», которым

стираются все остальные впечатления. Они кажутся тривиальными перед «последним и единственным итогом бытия и мышления — перед вечным *колоссальным диссонансом*, бесконечно разделяющим человека и судьбу» [7, с. 113]. Красота у Шекспира никогда не определяет целого ни в одной из его драм. В них, как в самой природе, прекрасные элементы сочетаются с безобразными и служат не целью, а средством для выражения «интереса характерного или философского» [7, с. 114]. В этом плане Шекспир «полнее и лучше других художников характеризует дух современной поэзии вообще» [7, с. 113]. В нем Шлегель усматривает удивительные плоды «романтической фантазии», неисчерпаемую полноту интересного, поразительную силу страстей, неподражаемую «правдивость характерного», неповторимую оригинальность, красоту отдельных частей, предел достижимого в поэзии. Шекспир заключает в себе все специфические эстетические достоинства современной поэзии, убежден Шлегель, вплоть до присущих ей эксцентрических причуд и просчетов. «Без преувеличения можно назвать его *вершиной современной поэзии*» [7, с. 113].

В достоинствах поэтики Шекспира Шлегель фактически усмотрел многие главные эстетические признаки поэзии «романтической», — так иенские романтики нередко называли лучшие достижения новоевропейской литературы, усматривая в них некую художественную специфику, которую впоследствии и отнесут к направлению романтизма. Само понятие «романтический» у иенских романтиков достаточно размыто и происходит от «романа» как литературного жанра большой формы с многолинейной сюжетной композицией, множеством действующих лиц, запутанных, а нередко и волшебных событий, сочиненных и организованных в единое повествование конкретным автором. И уже саму форму романа иенские романтики считали романтической. «Роман, — утверждал Шлегель, — это романтическая книга» [7, с. 404]. Самое будничное и самое важное рассматриваются и изображаются в романе с «романтической иронией», считал Новалис. Предтечами романтизма и даже собственно романтическими авторами иенские теоретики считали Данте, Сервантеса, Шекспира, а из современников наиболее крупным — Гёте с его романом «Годы учения Вильгельма Мейстера». Поэтому их употребление термина «романтический» нередко выступало синонимом термина «романный» и тем не менее дает представление о том грядущем литературном направлении,

в котором они видели зарю новой эстетической культуры. Да они и сами пытались создавать романтические произведения, правда, не поднявшиеся по уровню художественности до проповедуемых ими эстетических идеалов романтической поэзии. Укажу хотя бы на «роман» Шлегеля «Люцинда» (1799).

«Романтическая поэзия, — пишет Шлегель, — это прогрессивная, универсальная поэзия. Ее предназначение не только вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию» [7, с. 294]. Романтическая поэзия — это больше, чем определенная разновидность поэзии, это как бы сущностное ядро искусства поэзии, любая поэзия в каком-то смысле романтична. Брат Фридриха Шлегеля Август особо выделял в современном искусстве, которое он часто называл романтическим, наличие принципиальных, образующих литературную форму противоречий между чувственным и духовным, собственно формой и содержанием и т.п. «Романтическую поэзию, — писал он, — удовлетворяют все неразложимые соединения: все противоположности — природа и искусство, поэзия и проза, серьезное и комическое, воспоминание и предчувствие, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть, — все это в ней теснейшим образом взаимно растворяется» [6, с. 256]. Более того, сам ведущий принцип романтической поэзии А. Шлегель осмысливает как «мистический» в отличие от «идеалистического» принципа античной поэзии [6, с. 249]. В глубине романтической поэзии он усматривает «тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения, — к хаосу, который кроется в каждом организованном творении, в его недрах» [6, с. 256]. С этими принципами романтической поэзии были согласны практически все иенские романтики, включая Ф. Шлегеля и раннего Шеллинга.

Не чужды были им и идеи, высказанные о романтической поэзии Новалисом, который в кратких, но емких формулировках нередко выражал то, о чем более пространно писали другие иенцы, в том числе и Ф. Шлегель. Так, Новалис усматривал суть романтической поэтики в том, чтобы «приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными» [4, с. 126]. Романтический поэт окрашивает произведения своим личностным

видением внешнего и внутреннего миров, которое у него существенно отличается от видения мира обыденным человеком. И именно поэтому Новалис ценит искусство и эстетическое отношение к миру выше всего, слагая им яркие гимны с романтическим окрасом. «Кто несчастлив в сегодняшнем мире, кто не находит того, что ищет, пусть уйдет в мир книг и искусства, в мир природы — это вечное единство древности и современности, пусть живет в этой гонимой церкви лучшего мира. Возлюбленную и друга, отечество и бога обретет он в них» [4, с. 127].

Основные черты современной литературы типа характерного, остроумного, сентиментального, чудесного, волшебного, ироничного Шлегель относит к романтической поэзии, предупреждая, что все это не должно преобладать над эстетическим. Так, распространенное в литературе того времени господство интересного свидетельствует о «кризисе вкуса» и может быть принято лишь в определенной мере. Напротив, ирония как «форма парадоксального» и «логическая красота», зародившаяся в недрах философии, весьма желательна для романтического искусства. Она дает возможность автору и читателю взглянуть на все, в том числе и на себя самого, и на свое произведение, с некой возвышенной позиции и отнестись ко многому скептически. Ирония по сути своей предельно антиномична. В ней «все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым. <…> Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания» [7, с. 287]. Ее природа — постоянное самопародирование, что в принципе недоступно обыденному сознанию. Через иронию Шлегель определяет даже идею, которая в его понимании — «это понятие, доведенное до иронии в своей завершенности, абсолютный синтез абсолютных антитез» [7, с. 296]. И наконец, в духе чисто романтической поэтики Шлегель заключает: «Ирония — это ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса» [7, с. 360]. В так многомерно и метафорически определяемой иронии Шлегель усматривает нечто сущностное для романтической поэзии.

Изучая принципы романтической поэзии у Шлегеля, исследователь первой половины XX века Н.Я. Берковский отмечал, что в понимании немецкого философа ирония призвана вносить существенные сдвиги в сознание, стремясь к его «освобождению». «„Ирония“ предлагала в собственном сознании изменять и внешний, и внутренний смысл реальных вещей — „усматривать“ их произвольно, самоуправски, провоцировать их, дразнить, умалять, если это нужно, если это дает свободное, независимое отношение к ним» [1, с. 34]. Кажется, собственно романтическая поэзия не успела воспользоваться подобным пониманием иронии, но вот полтора столетия спустя художественная практика многих направлений в искусстве и литературе применила это в полной мере. Вся эстетика постмодернизма построена на подобном понимании иронии.

В современном ему искусстве (которое, напомню, Шлегель понимает достаточно широко — от Данте до Гёте) немецкий философ ищет ростки нового искусства, которое он нередко называет романтическим и в котором исчезнут многие недостатки собственно современного искусства в полном его охвате. В частности, он убежден, что современная поэзия уступает античной потому, что у нее нет мифологии, главной опоры подлинного искусства. При этом оптимистически убежден, что «мы близки к тому, чтобы иметь ее» и должны этому всячески содействовать [7, с. 387]. Зарождение новой мифологии Шлегель усматривает в современном «великом феномене эпохи — идеализме» [7, с. 388]. Из его лона должен явиться новый реализм, и из гармонии реального и идеального возникнет новая романтическая поэзия.

Романтической поэзии должно быть присуще «великое остроумие», которое было развито у Сервантеса и Шекспира и на основе чего и складывается новая мифология: «Да, этот искусно организованный беспорядок, эта пленительная симметрия противоречий, это поразительное вечное чередование энтузиазма и иронии, присущее даже мельчайшим частям целого, уже сами по себе представляются мне косвенной мифологией» [7, с. 391]. На этой основе поэзия должна упразднить законы разума и погрузить человека в «прекрасный беспорядок фантазии» [7, с. 391]. Развитию романтического чувства и достижению «высот романтического» существенно способствует знакомство с культурами Востока и с мистикой [7, с. 392].

Своеобразным идеалом романтической поэзии стал для Шлегеля опубликованный в то время роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»,— «этого божественного плода» [7, с. 324]. В нем он усмотрел многое из того, что хотел бы видеть в романтическом искусстве.

Поэтому его очерк «О „Мейстере“ Гёте» — это и критический анализ, и в большей мере поэтический дифирамб роману, вдохновенная песнь о нем. Роман представляется Шлегелю целостным поэтическим и почти музыкальным произведением, с подобными которому он встречался только в золотой век греческой культуры. Главное в нем — «способ изображения», благодаря чему даже незначительные явления представляются необходимыми элементами гармонического целого, доставляющего читателю постоянное наслаждение. При подходе к этому роману у читателя должно возникнуть «вселенское чувство», и тогда ему раскроется очень многое в эстетическом плане. «Разве нельзя, — как бы наставляет Шлегель читателя риторическим вопросом, — вдохнуть благоухание цветка и созерцать затем бесчисленные прожилки отдельного листка, совсем потерявшись в его созерцании?» [7, с. 321]. Тогда открываются за внешним блестящим покровом глубинные слои и уровни. В XX веке эту мысль Шлегеля развил в поэтический рассказ о созерцании глубин цветка ириса Герман Гессе.

Именно в таком созерцании нам открываются «тайные намерения» мастера, которые и делают его собственно художником. Все это гениально удалось Гёте и тем более значимо для эстетически чуткого зрителя, что многое в романе разворачивается вокруг искусства, прежде всего театра, и роман становится своеобразной «поэтической физикой поэзии», «естественной историей прекрасного» [7, с. 322]. В нем «все задумано и высказано так, как если бы это было сделано божественным поэтом и вместе с тем совершенным художником» [7, с. 323]. «Повсюду золотые плоды подаются нам в серебряной оправе. Эта чудесная проза является прозой и вместе с тем поэзией. Богатство ее отличается изяществом, простота ее значительна и многозначаща, а ее возвышенная и тонкая разработка лишена своенравной строгости» [7, с. 323]. В подобном ключе выдержан весь очерк о романе. И в других местах, касаясь этой книги, Шлегель отмечает, что именно Гёте является в современной литературе подлинно романтическим поэтом и предтечей высокой литературы будущего, когда философия и поэзия в полном единстве будут выражать основы человеческой жизни. Далеко не все коллеги Шлегеля по иенскому романтизму были согласны с его идеализацией романа Гёте. Для нас же здесь существенно, что именно на его примере Шлегель сформулировал многие принципы типично романтической эстетики.

Заключение

Итак, философия искусства Шлегеля основательно опирается на фундаментальные положения немецкой классической эстетики, соотнося при этом основные эстетические принципы с конкретной практикой искусства, в основном словесного, осмысливая его как «поэзию», т.е. делая акцент на художественно-эстетической сущности искусства. Его внимание привлечено к двум главным историческим периодам — древнегреческой классике (золотой век) и к современному искусству, которое он начинает с Данте и доводит до Гёте. Шлегель нередко проводит сравнительный анализ этих двух периодов как эстетических феноменов и всегда отдает приоритет древности. Особенности древнегреческого искусства он видит в происхождении его из мифологии и тесном контакте с ней, в неутилитарности, созидании красоты и в целостности всего поэтического пространства. Вершиной античного искусства была трагедия. Высшим жанром современного искусства, по Шлегелю, является роман, в котором он усматривает принципы нового художественного этапа — романтического. Его отличительными особенностями являются преобладание интересного, характерного, индивидуального, единство противоположностей (в частности, прекрасного и безобразного), нередко дисгармония, происхождение из некоего креативного хаоса. Целью этого искусства является не красота, а изображение, «видимость», символическое обозначение. Далеко не ко всем принципам современного искусства Шлегель относится позитивно, но констатирует их существование и пытается осмыслить их значение для искусства будущего. Оно должно сложиться на основе новой мифологии, стремиться к красоте и целостности изображения. Эстетические принципы призваны играть в нем, как и в античном искусстве, главную роль. Многие из разработанных Шлегелем положений и принципов искусства были поддержаны немецкими романтиками и легли в основу всей эстетики романтизма. Выведенные немецким мыслителем на первый план своей эстетики идеи автономности, неутилитарности, самобытности, духовной устремленности, художественного качества, внутренней целокупности искусства, выражения им сущностных основ человеческого бытия сохраняют свою актуальность и поныне.

Список литературы:

1 *Берковский Н.Я.* Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред. Н.Я. Берковского. Л.: Издательство писателей, 1934. С. 213–268.

2 *Бычков В.В.* К эстетике раннего Фридриха Шлегеля // Философия и культура. 2020. № 11. С. 1–12.

3 *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Издательство МБА, 2010. 784 с.

4 Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред. Н.Я. Берковского. Л.: Издательство писателей, 1934. С. 121–146.

5 *Попов Ю.Н.* Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. С. 7–37.

6 *Шлегель А.* Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред. Н.Я. Берковского. Л.: Издательство писателей, 1934. С. 213–268.

7 *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. 479 с.

8 *Beiser F.* Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von // Encyclopedia of Aesthetics. Vol. 5 / Ed.M. Kelly. Oxford University Press, 2014. P. 491–493.

9 *Bräutigam B.* Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794–1800). Paderborn: Braun, 1986. 205 S.

10 *Clinger C.* Friedrich Schlegel // Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998. S. 715–723.

References:

1 Berkovskij N. Ya. Esteticheskie pozicii nemeckogo romantizma [Aesthetic Positions of German Romanticism]. *Literaturnaya teoriya nemeckogo romantizma. Dokumenty* [Literary Theory of German Romanticism. Documents], ed. N. Ya. Berkovskii. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej Publ., 1934, pp. 213–268. (In Russian)

2 Bychkov V.V. K estetike rannego Fridriha Shlegelya [To the Aesthetics of Early Friedrich Schlegel]. *Filosofiya i kul'tura*, 2020, no. 11, pp. 1–12. (In Russian)

3 Bychkov V.V. *Esteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya estetika kak nauka i filosofiya iskusstva* [Aesthetic Aura of Being. Contemporary Aesthetics as a Science and Philosophy of Art]. Moscow, Izdatel'stvo MBA Publ., 2010. 784 p. (In Russian)

4 Novalis. Fragmenty [Novalis. Fragments]. *Literaturnaya teoriya nemeckogo romantizma. Dokumenty* [Literary Theory of German Romanticism. Documents], ed. N. Ya. Berkovskii. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej Publ., 1934, pp. 121–146. (In Russian)

5 Popov Yu.N. Filosofsko-esteticheskie vozzreniya Fridriha Shlegelya [Philosophical and Aesthetic Views of Friedrich Schlegel]. Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 7–37. (In Russian)

6 Schlegel A. Chteniya o dramaticheskoj literature i iskusstve [Readings About Dramatic Literature and Art]. *Literaturnaya teoriya nemeckogo romantizma. Dokumenty* [Literary Theory of German Romanticism. Documents], ed. N. Ya. Berkovskii. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej Publ., 1934, pp. 213–268. (In Russian)

7 Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 479 s. (In Russian)

8 Beiser F. Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von. *Encyclopedia of Aesthetics.* Vol. 5, ed. M. Kelly. Oxford University Press, 2014, pp. 491–493.

9 Bräutigam B. *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794–1800).* Paderborn, Braun, 1986. 205 S.

10 Clinger C. Friedrich Schlegel. *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1998, S. 715–723.

УДК 7.01; 7.03
ББК 85.103(3); 87.3(4/8); 87.8г

Табунова Надежда Андреевна
Аспирант, сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0002–9807–714X
ResearcherID: AAA-7149–2022
michael_10@mail.ru

Ключевые слова: Новое время, ментальность, барокко, классицизм, кинетическое искусство, художественная форма, способ художественного видения

Табунова Надежда Андреевна

Основные черты выразительности искусства Нового времени

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-80-107

Для цит.: *Табунова Н.А.* Основные черты выразительности искусства Нового времени // Художественная культура. 2022. № 1. С. 80–107. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-80-107.

For cit.: Tabunova N.A. The Main Features of the Expressiveness of the Arts in the Modern Era. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 80–107. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-80-107. (In Russian)

Tabunova Nadezda A.
PhD Student (in Philosophy), Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000–0002–9807–714X
ResearcherID: AAA-7149–2022
michael_10@mail.ru

Keywords: the Modern Era, mentality, Baroque, classicism, kinetic art, artistic form, artistic vision

Tabunova Nadezda A.

The Main Features of the Expressiveness of the Arts in the Modern Era

Аннотация. Автор ставит вопрос о социальных стимулах Нового времени, инициировавших поиски художниками новых способов выразительности и преобразование методов искусства. Предметом исследования являются художественная выразительность искусства и философские концепции Нового времени. В культуре Нового времени средневековую сакральную предрешенность, регулировавшую человеческое бытие, сменяет новое самосознание человека как субъекта истории. Искусство, восприимчивое к изменениям в сознании, отражает этот процесс, акцентируемый в настоящем исследовании. Актуальность работы обусловлена возможностью рассмотрения соотнесенности изменений в искусстве и мироощущении личности.

В статье формулируются критерии репрезентативности и иллюзорности выразительных методов искусства Нового времени. Исследуется вопрос поиска новых выразительных средств живописцами, скульпторами и архитекторами, а также причины, побуждающие к этому поиску. Движущие стимулы искусства исканий новых средств отображения осознаваемых и неосознаваемых изменений в ментальности определяются через рассмотрение переломных моментов в европейском социокультурном сознании в Новое время. Изучается вопрос диалектики изобразительного и выразительного с целью выявления их воздействия на самодвижение искусства.

Автор фокусируется на рассмотрении классицистических и барочных тенденций в искусстве. Применение междисциплинарного подхода целесообразно в исследовании выразительных приемов искусства и философских тенденций Нового времени.

Abstract. In the present article, the author raises the question of social incentives of the Modern Era that encouraged artists to search for new ways of expression and initiated transformations of artistic methods. The subject of research is the artistic expressiveness of the visual arts and philosophical concepts of the Modern Era. In the culture of the Modern Era, the medieval sacred predetermination that regulated human existence is replaced by a new self-consciousness of a person as a subject of history. Being susceptible to changes in consciousness, art reflects this process, which is emphasized in this study. The relevance of this research is due to the possibility of considering the correlation between the changes in art and a person's view of life.

The author formulates representation and illusory criteria for the expressive methods of the visual arts of the Modern Era and investigates the search for new expressive means by painters, sculptors, and architects. The driving force behind the search for new means of displaying both conscious and unconscious changes in mentality is identified through the analysis of the major changes in the European socio-cultural consciousness in the Modern Era. The question of dialectics of the visual and the expressive is studied in order to consider their impact on the self-movement of art.

The author focuses on classical and Baroque trends in art. In studying the expressive techniques of art and the philosophical trends of the Modern Era, the application of the interdisciplinary approach is advisable.

Введение

Изучение феномена ментальности и влияния ее изменений на формирование выразительных подходов искусства — актуальная тема для исследования в силу недостаточной ее освещенности в отечественной науке.

Как известно, главный опыт изучения исторического бытия искусства в эстетико-культурологическом измерении принадлежит школе «Анналов» (Л. Февр, М. Блок) и ее последователям (Ж. Дюби, Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Р. Мандру). Из современных российских исследований, посвященных вопросам взаимного влияния ментальности и искусства, следует выделить работы О.А. Кривцуна [7; 8], А.В. Сухарева [14], материалы А.С. Гагарина об экзистенциалах человеческого бытия в современной философской антропологии [3]. Отмечается интерес к самому явлению ментальности и нюансам ее формирования через призму гуманитарных наук(1).

С.В. Чернов поднимает вопрос об индивидуальных особенностях личности гения, прослеживая самобытный след великих живописцев, творцов и мыслителей в мировой культуре [15]. Емко подмечая, что «гений есть создатель, ищущий совершенства», он рассматривает критерии гениальности и влияние на них как внешних, так и внутренних факторов. Это исследование побуждает искать новые ракурсы изучения культурного наследия и самодвижения искусства, в том числе и для автора данной статьи.

Переосмысление имеющихся подходов к изучению прошлого и поиск нового исследовательского инструментария прослеживается в книжной серии «Культура повседневности» издательства «Новое литературное обозрение» (выпускается с 2001 года по настоящее время). В серию входят как переводы иностранных трудов, так и отечественные монографические исследования(2).

(1) *Гетманов И.П.* Ментальные структуры русского национального сознания // Актуальные проблемы науки и техники. 2018: Материалы национальной научно-практической конференции / Отв. ред. Е.В. Петрова. Ростов-на-Дону: Донской государственный технический университет, 2018. С. 691–693; *Мазаненко О.М.* Векторально-ментальные механизмы творческого сознания как эстетического феномена // Вестник Донецкого национального университета. Серия Б: Гуманитарные науки. 2019. № 1. С. 99–104.

(2) История частной жизни / Под общ. ред. Ф. Арьеса, Ж. Дюби. Т. 4: От Великой Французской революции до I Мировой войны / Под ред. М. Перро. М.: Новое литературное обозрение, 2018. (Серия «Культура повседневности»); *Ивик О.* О брачной и внебрачной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2020. (Серия «Культура повседневности»); *Архипова А., Кирзюк А.* Опасные советские вещи: городские легенды и страхи в СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2021. (Серия «Культура повседневности»); и др.

Концептуальный интерес для данной статьи представляют зарубежные исследования менталитета — как уже ставшие каноническими монографии А. Линн Мартина (A. Lynn Martin) The Jesuit Mind: The Mentality of an Elite In Early Modern France, 1988, Оке Дауна (Åke Daun) Swedish Mentality, 1989), так и изыскания последних лет — Д. Де Лукка (D. De Lucca) The Baroque Mind, 2018 [18] и др.

В современной науке эта проблематика экспонирует широкое межотраслевое поле научных интересов ученых, среди которых выделим культурологические работы, имеющие в том числе особое методологическое значение, — исследования, предполагающие переосмысление существующих и поиск новых решений через диалектику с ними [22]. Отметим определенную исследовательскую традицию, отражающую искания новых позиций восприятия эпохи Нового времени, а также определения ключевых точек, как влиявших на искусство «внутри» обозначенного периода, так и продолжающих влиять на культуру сегодня [17]. Интересный подход избран в работе М.Т. Франко Фильо и М. Лима Майя [19]: визуальная зрелищность барокко, использовавшаяся и как политический инструмент, соотносится с современным «цифровым барокко», когда визуальность сопровождает все отрасли человеческой жизни. Линию точечного изучения культурного наследия через новые методологические подходы представляет, например, монография Хью Грэди (Hugh Grady, 2017), посвященная сонетам Джона Донна: автор синтезирует литературную критику и формалистический анализ произведений, анализируя их через призму «барочной аллегории» Вальтера Беньямина [21].

Цель настоящего исследования заключается в изучении коренных сдвигов в художественном языке Нового времени, выявлении глубинных причин обновления художественных вкусов, эстетических ориентиров.

Проблематика исследования диктует междисциплинарный подход, применение историко-культурного и сравнительного методов

в изучении взаимного влияния искусства и ментальности. Научная значимость определяется актуальностью проблемы исследования, а также ее междисциплинарностью, поскольку результаты исследования могут быть использованы в области не только эстетического, но и культурологического, искусствоведческого и исторического знания. Разработка темы способствует формированию комплексного представления о процессах, происходивших в художественной культуре Нового времени.

Репрезентативность и иллюзорность в дискурсе искусства

Основными важнейшими чертами изобразительного искусства Нового времени следует назвать репрезентативность и иллюзорность. Первое включает в себя способность творца отобразить объекты настолько ясно и узнаваемо, что у зрителя не возникнет вопросов о сути изображенных предметов, пространств и существ. В иллюзорность же включается момент игры и нарративности, то есть стремление автора посредством репрезентативности изображения, скульптуры или архитектурных элементов убедить зрителя в жизнеспособности историй и явлений, которым едва ли было место в действительности.

Для барочного искусства иллюзорность является важнейшим элементом творческого процесса — тромплеи на стыке живописи и скульптурных барельефов, игры с пространством, оптические обманки, помогающие запутать и заинтересовать зрителя, побудить его к «разгадке» художественного замысла. Но не только живописное искусство включало в себя эти явления.

Интересный аспект новой выразительности проявился и в так называемых автоматонах. Механические объекты, уподобляющиеся живым существам, упоминались еще в гомеровской «Одиссее», где выкованные Гефестом псы из золота и серебра стерегли дворец Алкиноя [5, с. 76]. Автоматоны конструировались ради развлечения власть имущих, для устрашения и потехи простого люда, для ритуальных действий в Древней Греции. Во время Элевсинских мистерий использовались сконструированные фигуры божеств, о которых упоминал Геродот [4, с. 96].

Известен механический летающий голубь Архита Терентского [1, с. 3], который преодолевал расстояния до двухсот метров, и искусственная служанка Филона Византийского. Антропоморфная фигура, чей внутренний механизм был скрыт под драпировками одежд, была способна разливать вино из сосуда в чашу, которую держала в руке.

Ил. 1. А. Поццо. Плафон. 1703. Фреска. Церковь иезуитов, Вена

На Востоке были свои талантливые мастера, которые создавали не менее сложные объекты. Аль-Джазари (1136–1206) сконструировал так называемые Слоновьи часы: время они показывали посредством движения установленных на слоне человеческих фигур, приводимых в движение благодаря сообщению механизма со скрытым под часами резервуаром воды, разгоняемой деталями конструкции.

Россию также не минуло увлечение подобными артефактами. Так, часовой мастер Петр Высоцкий изготовил механических львов для дворца царя Алексея Михайловича.

Начиная с Античности, автоматоны претерпевали различные изменения, усложнялись в конструктивном плане, также усложнялись

истории, которые они были призваны рассказать. Леонардо да Винчи создал в каком-то смысле первого андроида, совместив свой интерес к человеческому телу и механику [26, p. 302]. Сконструированный им механический скелет, имитирующий движения человека, был помещен в рыцарские доспехи, которые и приводились в движение.

В итальянских церквях в XV–XVI веках размещали угрожающие фигуры дьяволят, которые корчили гримасы и усугубляли действие проповедей, призывая грешников к покаянию. Инженер Хуанело Турриано по заказу испанского короля Филиппа II выполнил фигуру монаха, которая передвигалась по пространству на колесном механизме, крестилась и шевелила ртом, будто бормоча молитвы, неустанно благодаря высшие силы за спасение наследника Филиппа II от лица самого испанского короля [25, p. 89–91].

Ставил ли человек себя на место Создателя, создавая нечто по своему образу и подобию? В определенной степени это личностное возвышение закономерно проистекало из расширения сферы познаваемого, из развития науки и культуры, которые побуждали человека по-прежнему задавать вопросы себе и мирозданию и находить на них ответы, все больше укрепляя веру в поступательную силу прогресса.

Стремление примерить на себя роль демиурга было нередко свойственно человеку, в искусстве эта человеческая самонадеянность вновь получила выражение в эпоху Возрождения. Так, в Картографическом зале палаццо Фарнезе в Капрароле заказчик символических росписей, Алессандро Фарнезе, пожелал метафорически изобразить себя в антропоморфной фигуре Юпитера, окидывающей взглядом известные человеку созвездия, а заодно и карты исследованных земель, отображенные на стенах [24, p. 201].

Изобразительное искусство одно из первых отображает поведенческие, психологические и мировоззренческие сдвиги в сознании человека определенного времени, поэтому фокус внимания современных исследователей ментальности обращается на него, когда речь заходит о выразительности, транслирующей фоновое знание, или *ментальность* эпохи [16, с. 17–47].

Рассуждая о сочетании таких инструментов выразительности искусства Нового времени, как репрезентативность и иллюзорность, следует упомянуть о мастерах Жаке де Вокансоне (1709–1782) и Пьере Жаке-Дро (1721–1790). Создаваемые ими механизмы во многом были

Ил. 2. Джованни Антонио да Варезе, Джованни де Векки, Рафаэллино Мотта да Реджо. Картографический зал. 1573–1575. Фреска. Палаццо Фарнезе, Капрарола

Ил. 3. Пьер Жаке-Дро (совместно с Анри-Луи Жаке-Дро, Жан-Фредериком Лешо). Автоматоны «Рисовальщик», «Музыкант», «Писарь». 1768–1774. Музей искусства и истории, Невшатель

новаторскими, поскольку отличались невероятным жизнеподобием. «Флейтист» и «Ударник» Жака де Вокансоне извлекали звуки из своих инструментов, беря верные ноты благодаря отлаженной системе, приводящей их в движение. А «триада» фигур Пьера Жаке-Дро — «Музыкант», «Писарь» и «Рисовальщик» — до сих пор работает в музее Невшателя. Мальчик-писарь следит глазами за выводимыми пером строчками, а девушка-музыкант двигает торсом, как если бы она дышала в момент исполнения мелодии на своем органе.

С одной стороны, кукольные фигуры уподоблены людям, они копируют их жесты и повадки, с другой же стороны, допускается открытая трактовка их способности к созиданию. Разумеется, их творческий потенциал ограничен тем алгоритмом, который сконструировал человек, однако сам процесс письма или музицирования способен навести малоискушенного зрителя на размышления о свободной творческой воле, заключенной в бездушных машинах.

От автоматонов Нового времени к эффекту «зловещей долины»

Как далеко простирается человеческая способность к постижению, к почти божественному созиданию, к «подчинению» видимой реальности своей воле? Автоматоны, как и живопись, скульптура и архитектура, демонстрируют, что границы задает материал и человеческий разум. А под воздействием последнего границы материала расширяются и изменяются, нащупывая новые пределы.

Учитывая широкий спектр действий, выполняемых автоматонами, автоматизации подвергались многие проявления человеческого и животного существования. Автоматоны развлекали, гадая на картах, шутили, корча шутовские гримасы, молились, складывая ладони в молельном жесте, питались, убивали один другого в бесконечном повторении расправы, даже «творили», выводя буквы и извлекая мелодии.

Не менее интересен проект архиепископа Якова фон Дитриштейна, созданный в сороковых годах XVIII века. Проект представлял собой сценическую коробку, в которой единовременно приходили в движение две сотни заводных фигур, разыгрывающих перед зрителями бытовые сценки «идеальной городской жизни». Приводящиеся в движение механические объекты цепляют взгляд и привлекают внимание,

но вопрос их художественной выразительности как эстетического качества остается открытым. Безусловно, тщание и внимательность, с которой создавались автоматоны, подводят к тому, чтобы называть их произведениями искусства, проявлением человеческого гения и старания, поскольку без этих аспектов подобные объекты было бы создать невозможно. Инженеры Нового времени приложили руку ко второму расцвету автоматонов как явления, неустанно усложняя и развивая это механистическое направление человеческого творчества [11, с. 22–50].

Закат автоматонов в Новое время был неизбежен по простой причине — единичное создание подобных объектов способно озолотить их авторов, но массовое производство не представлялось возможным на тот момент. В XX веке частные автоматоны были вытеснены массовым производством заводных игрушек, которые, пусть и по-своему прекрасные, оказались лишены этой искры гения, отделяющей искусство от ремесла.

Проблема разграничений искусства и ремесла так или иначе ставилась на протяжении всей истории искусства, в данном контексте мы ее затрагивать не станем. Но следует сформулировать такой вопрос: можно ли с уверенностью определить, в какой период Нового времени искусство творится ради искусства, отрываясь от своей исследовательской и познавательной способности в отношении сложных процессов, происходящих в ментальности эпохи?

Гораздо проще отталкиваться от произведений, чья эстетическая ценность безусловна и не поддается негативной оценке. Однако многие произведения искусства могут восприниматься неоднозначно как современниками, так и их потомками, изучающими творения сквозь пелену столетий. В определенном смысле можно представить себе восприятие тех же автоматонов, которые сегодня поражают зрителей в музеях, человеком XVII столетия, сравнив его с тем, как сегодня публика встречает человекоподобных роботов, которые с каждым годом становятся все менее отличимыми от живого человека.

Японским инженером-робототехником Масахиро Мори была сформулирована гипотеза об ужасе перед неживым объектом, получившая сегодня развитие под названием «эффект зловещей долины». Гипотеза заключается в том, что чем больше неживой объект напоминает человека, тем *более жуткое* впечатление он производит,

поскольку в этом есть что-то неестественное, непостижимое человеческим сознанием [6, с. 84–92].

Психологические причины этого дискомфорта изучались Зигмундом Фрейдом в его статье «Жуткое» [20] и изучаются философами и психиатрами сегодня. Но в Новое время этот трепет перед диссонирующей «живостью» бездушного механизма уже нашел свое отображение в литературе. Чудовище Франкенштейна, описанное писательницей Мэри Шелли в 1818 году, и вызываемые им переживания у его создателя созвучны с тем, что позднее сформулируют психиатры и философы в контексте подспудной тревоги перед неестественным. Восхищение, трепет, смятение пополам с ужасом.

Уместно привести здесь цитату из Шеллинга о том, что «*жуткое — это то, что должно было быть скрытым, но обнаружило себя*» [цит. по: 20, p. 299]. Немецкий психиатр Эрнст Йенч обращался к впечатлению при созерцании восковых фигур, натуроподобных кукол и автоматонов, обозначая переживание зрителя как «*сомнение в одушевленности кажущегося живым существа, и наоборот: не одушевлена ли случайно безжизненная вещь*» [23, p. 10]. Возможно, развившееся мастерство инженеров-конструкторов, создающих свои механические произведения, в какой-то момент достигло предела, при котором было готово охватить человеческое сознание, но вовсе не предела своего мастерства.

Поиски новой выразительности

Творческий гений Нового времени направлен на поиски новой выразительности, он изучает повествовательные способности материала, с которым работает, но также вынужден неустанно искать баланс в своем инструментарии, не допуская перекоса выразительности в сторону точного копирования или излишней абстрактности. Особенности зрительного и чувственного восприятия искусства, в чем-то неизменные и сегодня, частично проистекают из эмпиризма и рационализма, распространившихся в качестве методов научного познания в эпоху Просвещения.

«Идеальное» научное знание Нового времени призвано, во-первых, отображать природный мир адекватно реальности и, во-вторых, содержать в себе законосообразность [9, с. 22]. Следовательно, исключительно описательное или исключительно предполагающее знание неспособно включать в себя обе обозначенные функции.

Эмпиризм структурирует имеющийся опыт, каталогизирует накопленное человечеством знание, представляя собой своего рода «хранилище информации». Однако базируясь на одном только эмпиризме, затруднительно формулировать предположения и прогнозы на будущее. Эту неоднозначность иллюстрирует простой пример: обыденный эмпирический взгляд может вывести константу, что изо дня в день, невзирая на внешние и внутренние факторы, человек приходит к наработанной базе и насыпает новое зерно. Однако из этого опыта не проистекает предположение, что в один день человек придет с ножом. Индукционное умозаключение, то есть знание эмпирическое, переходящее от частного к общему, не обладает всеобщностью. Эмпирическое обобщение остается исключительно вероятностным.

В свою очередь, дедуктивное измышление, переходящее от общего к частному, то есть рационалистическое знание, обеспечивает всеобщность, поскольку частное заключение проистекает от «общей истины». О чем сообщает распространенный пример силлогизма: «Все люди смертны. Сократ — человек. Следовательно, Сократ смертен». Однако и здесь возникает необходимость компилятивного подхода, поскольку даже такое безусловное знание, как человеческая смертность, изначально должно быть выведено эмпирически, то есть опытным путем.

Таким образом, в Новое время формируется подспудная *необходимость поиска баланса в научном инструментарии*. Эмпиризм и рационализм во многом созвучны с уже упомянутыми репрезентативностью и иллюзорностью в искусстве. Учитывая понимание этой необходимости совмещения различных подходов, закономерно, что европейский зритель не ограничивается первичным, зримым «слоем» произведения искусства. За изображением, скульптурой или архитектурной формой подспудно ищется некий нарратив, «вписанный» в произведение символически как осознанно и неосознанно автором произведения, так и самим зрителем, чья способность к восприятию, отточенность художественного вкуса, также формируется как осознанно самой личностью, так и неосознанно эпохой и средой, в которой человек существует.

Термин «вчувствование», введенный Ф.Т. Фишером и используемый позднее в эстетике Т. Липпсом, Верноном Ли, В. Воррингером и другими, охватывает эмоциональную сферу переживания, вызываемую произведением. Это динамичное и лабильное впечатление — то есть одно и то же произведение искусства, воспринятое человеком в разные периоды жизненного пути, способно открываться новыми смыслами, окрашиваясь в оттенки его эмоционального фона.

Уместно ли предположить, что в своем «ядре» произведение остается неизменным, если в нем прослеживается влияние эстетической нормы определенного времени? С уверенностью можно заявить, что да, это уместно. Поскольку если исходить из того, что личностный опыт человека и его субъективное переживание в моменте являются для него единственным мерилом сути и ценности произведения искусства, то можно забыть о некой общности впечатления, о безусловной эстетической ценности искусства, которая остается неизменной с течением времени.

Но для выявления этого «ядра» под всей плотностью первичного восприятия и вторичного поиска символического сюжета зритель должен обладать уже более тонкой способностью к осмыслению и вчувствованию произведения, тем самым «*художественным и эстетическим вкусом*», который в определенном смысле существует на стыке индуктивного и дедуктивного умозаключения.

Более того, *переосмысление и преобразование культурного опыта* в искусстве Нового времени выходит на первый план, оставляя позади *точное воспроизведение* окружающей человека действительности. В каком-то смысле, это сделало неизбежным разветвление изобразительного искусства на множество направленностей и течений Новейшего времени. О важном влиянии уже имеющегося изобразительного опыта на последующих мастеров подробно писал Г. Вёльфлин, подмечая взаимопроникающее влияние на произведения не только существующих изобразительных техник, но и смысловых коннотаций [2, с. 272].

Блез Паскаль (1623–1662) обозначил разрыв с ренессансным представлением о человеке как центре мира следующими словами: «*Весь зримый мир — лишь едва приметный штрих в необъятном лоне природы… Человек в бесконечности — что он значит?*» [10, с. 84]. Человек Нового времени, расширивший своим научным познанием

границы изведанного, стал одновременно и «венцом всего сущего», и, вспоминая Гамлета, «квинтэссенцией праха». Этот внутренний конфликт нашел отражение в изобразительном искусстве едва ли не раньше, чем философы подступились к осмысленному формулированию данной проблематики.

Об этом говорит распространение драматических сюжетов в искусстве. Безграничная вера Ренессанса в гармоничное сосуществование человека и мира отошла в прошлое, а на смену убежденности в балансе приходит *страх перед бесконечностью миров, понимание и трагическое осознание, что человеческое существо растворено в мире и подчинено государству, культуре, среде, в которой оно развивается*. Все это неизбежно накладывает отпечаток на формирование личности, и страх потери своей индивидуальной «самости» провоцирует к переосмыслению опыта, к выявлению своего внутреннего голоса.

Изобразительное искусство Нового времени своими динамичными, драматичными формами отражает этот внутренний поиск ответов, характерный для мыслящей личности того времени. Вновь обратимся к Блезу Паскалю: «*Человек всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий*» [10, с. 92]. Разум является главной человеческой силой, ведущей его через долину сомнений.

Новая драматичная выразительность искусства XVII–XVIII веков не только творчески перерабатывает накопленный художественный опыт, но и отражает вибрирующую в ментальности европейского человека тревогу, сомнение и попытку преодолеть множество негативных явлений, в том числе пошатнувшуюся благодаря открытиям науки парадигму известного мира. В этом «переосмыслении» прослеживается отзвук идей Аристотеля о том, что художественная форма способна преодолеть негативное содержание.

Ярким диссонансом, обозначившим перелом в ментальности, стало известное произведение «Басня о пчелах» английского мыслителя Б. Мандевиля (1670–1733), критикующее убежденность философов во врожденной предрасположенности человека к доброте и природной красоте. Б. Мандевиль утверждал, что не общительность, добродушие, жалостливость и приветливость делает человека «*общественным животным*», а его наиболее низменные и отвратительные свойства, которые и приспосабливают его к жизни даже в самом процветающем обществе. Закономерно, что текст был встречен более

чем противоречиво, ведь его тезисы открыто входили в конфликт с идеологическими концепциями Ренессанса.

Однако хлесткость его слога скрывала под собой смелое стремление непредвзято оценить человеческую личность сквозь призму того, что действительно влияет на человеческие поступки и умозаключения. Цивилизация, которая изменяет моральные ориентиры человека, социум, который задает вектор его развития. Внимание Мандевиля перенесено на происходящее с человеком здесь и сейчас с момента его рождения, а не сфокусировано на изначальной, согласно философии Ренессанса, его предрасположенности к прекрасному.

Критика Мандевиля современниками обусловлена в первую очередь тем, что он не просто акцентирует отрицательные качества человека как ключевые для личности, но и наделяет их неизменностью, трактуя их универсальными для человеческой натуры, замещая априорную расположенность человека к доброте.

Внимание публики к его работе и сама его попытка сформулировать, пусть и так категорично, некое новое радикальное умозаключение в противовес имеющимся убеждениям созвучны с тем, что происходит в искусстве. А именно, переосмысление и поиск новых смыслов в отрицательных характерах и героях, своеобразные проявления «реализма» барочного искусства и искусства классицизма, несмотря на то что реализм как художественное направление следует относить к XIX веку.

Поиск нового личностного начала, разумеется, затронул не только изобразительные искусства. Следует отметить, что XVII столетие, подготовленное новой выразительностью искусства XVI века, дало европейскому творцу и зрителю музыку, освобожденную от рамок сугубо церковного искусства, которая развивалась теперь в обособленных формах. Не заставившее себя ждать обогащение музыкального инструментария породило оперу-сериа, где главенствующую роль заняла ария, а хору и ансамблю отводилась поддерживающая роль.

Сдвиги, которые произошли в этот период Нового времени, выразились в тяготении изобразительного искусства *к грандиозности, витальности, живописным пятнам вместо линий в живописи барокко, архитектурным ансамблям вместо точечных сооружений в архитектуре, динамичным и плавким формам в скульптуре,* а также затронули и европейский драматический театр.

Влияние классицизма на театр стало более существенным, поскольку драматургия и эстетика классицизма выступала фильтром для незрелого быстротечного творчества, отсекая скороспелость и культивируя выверенность и мастерство. Классицизм диктовал идеальную норму для пластической выразительности на театральных подмостках, но именно благодаря этим рамкам вынуждал театр шлифовать художественные приемы, чтобы достигалась завершенность сценического действа.

Театр и музыку мы затрагиваем по касательной, поскольку главный фокус данной работы направлен на изобразительные искусства, но эти виды искусства необходимо упомянуть, чтобы отразить *всеобъемлющий характер изменений выразительных средств* Нового времени, поскольку изменяющаяся ментальность не может отразиться исключительно в одной области приложения человеческого творческого потенциала.

Износ художественной формы как фактор самодвижения искусства

Движущим стимулом искусства для поиска новых средств отображения осознаваемых и неосознаваемых изменений в ментальности эпохи является не только так называемый износ художественной формы, но и сам *внутренний источник саморазвития искусства,* который проистекает, как можно сделать вывод, из постоянного взаимоборства, диалектики между изобразительным и выразительным. Взаимное развитие «изобразительного» и «выразительного» в искусстве, которые находятся во внутренней оппозиции друг к другу, пронизывает глубинные слои художественной формы и целеполагания так же, как *трансцендентное и имманентное соседствуют в плоскости общекультурных ценностей эпохи*. Таким образом, изобразительное и выразительное в искусстве становятся более частной и ощутимой перекодировкой процессов, происходящих в плоскости ментальности.

Синтетический союз изобразительного и выразительного, созданный Ренессансом, распадается в эпоху Нового времени, и это неизбежно не только по причинам научных и культурологических сдвигов. Всякий синтез рано или поздно обречен на распад, поскольку он формируется из объединения крупных символических, смысловых, феноменальных явлений и сущностей, так или иначе выделенных

и отрефлексированных на культурном уровне эпохи. Закономерно, что на момент структурирования художественных и эстетических элементов, сплетающихся в синтезе, как старые элементы продолжают развиваться, вычленяясь из синкретического начала, так и новые явления и феномены неизбежно начинают проявляться и осмысляться под пытливым инструментарием научного и философского познания.

Таким образом, уже имеющиеся и вычленяемые новые явления неизбежно взламывают созданную определенной эпохой оболочку синтетического эстетического абсолюта. При распаде всякого синтеза высвобождается мощный потенциал, и распад ренессансной гармонии во многом определил стилевое разнообразие Нового времени.

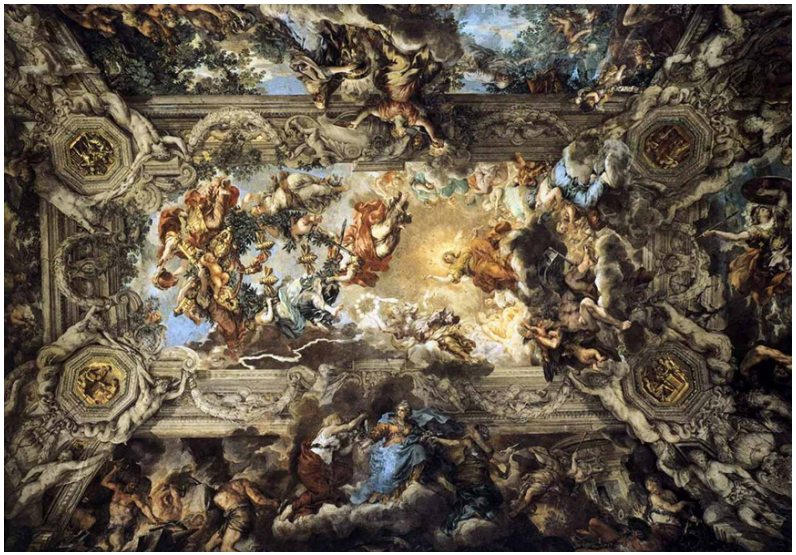
Барочное изобразительное искусство произрастает из духовной христианской традиции, отображая христианский фатализм и спиритуальную экзальтацию в новых выразительных формах. Строящееся на контрастах и асимметрии искусство, прибегая к оптическим иллюзиям, расширяет доступное человеческому глазу пространство, смешивая его с изображенными пределами так же, как динамично раздвинулись границы известного человеку эпохи Просвещения мира.

Но в этой грандиозной фатальности пока нет ничего от деконструкции. Имеющийся опыт переосмысляется и вплетается в культурологический пласт, даже если преодоление этого опыта создает иллюзию отрицания. Например, в изменении композиционных приемов формирования барочного живописного полотна, в котором на смену строгой плановости приходит буйство форм и деталей. Однако барочная живопись продолжает тяготеть к упорядоченности, как и барочная архитектура, которая своими площадями, дворцами, фонтанами, обширными парками и бассейнами объединяет городские пространства, охватывая и подчиняя их разнообразием своих стилистических методов.

Классицизм, в свою очередь, синтезирует аполлоническое понимание античности и новое понимание мира, создавая ясную и четкую структуру правил, которые отображают строгую логику, галльский рационализм и процессы *вчувствования* динамичной эстетической функции искусства.

Несмотря на стремление упорядочить и каталогизировать правила выразительности, что особенно свойственно классицизму, сосуще-

Ил. 4. Питер Пауль Рубенс. Последствия войны. 1637. Холст, масло. 206 × 345 см. Галерея Палатина, Флоренция



Ил. 5. Пьетро да Кортона. Триумф Божественного Провидения. 1633–1639. Фреска. Палаццо Барберини, Рим

ствование в эпохе Нового времени (XVII–XVIII века) двух крупных стилей стимулирует человека к осознанию его самости посредством *острого взыскания к внутреннему*, сомнения в глубинных личностных установках.

В Новое время человек, прежде всего, способен *сделать выбор,* определяющий его принадлежность к тому кругу культурных ценностей, которые созвучны струнам его души. Как и всякий инструмент, душу и сознание необходимо настраивать, что также выступает самодвижущим стимулом развития не только для творца, но и для зрителя.

Подтверждением тезиса о возможности этого выбора является сам *новационный тип общества Нового времени*. Это такое общество, которое в своей разомкнутости способно развиваться лишь постоянно *изменяя и модифицируя* свою основу. Возможность выбора, таким образом, сама формирует условие, при котором позволяет двум стилям сосуществовать параллельно в одну эпоху [12, с. 91].

Смыслополагающие универсалии Ренессанса, то есть синтез корпуса христианских трактатов и античной мифологии, исчерпали резерв своего внутреннего расширения к XVII столетию, когда эти смыслообразующие ячейки сюжетов стали слишком тесными для вмещения нового понимания реальности.

Внутреннее мироощущение Нового времени не отсекает от себя опыт пережитых столетий, но неизбежно трансформирует его и вписывает в свою структуру. Таким образом, барочный фокус на сенсуалистическом мировосприятии значительно преобразовал дионисийское античное начало (П.П. Рубенс) и религиозную экзальтацию (Дж.Л. Бернини), растущую из динамики духовных устремлений и необходимости «заполнить» возникшую в ментальности пустоту. Эта «пустота пауз» заполнялась как посредством зримых инструментов (плотные композиции, переплетение фигур, компиляция искусств), так и благодаря смысловому наполнению (сочетание нескольких сюжетов, наложение смыслов в композициях).

Классицистическое преодоление аполлонического начала базируется на ясных композиционно-пластических формах, растущих из подчиненности частного целому, и формулах гармонической упорядоченности пространства. В строгости классицизма обретали новое прочтение естественные для античности идеи преобладания общественного над частным, и в рамках чистых форм формулировались новые интерпретации образов, способствующие свыканию с дилеммой человека эпохи Просвещения: насколько он влияет на окружающий мир и способен ли вообще его подчинить?

Также этому способствовало дополнительное обособление таких жанровых направлений в изобразительном искусстве, как пейзаж и натюрморт. Обращаясь к терминологии Е.И. Ротенберга, сознательный отказ стилей Нового времени от исключительно ретроспективного воспроизведения выразительных парадигм, постулированных Ренессансом, можно обозначить как «искусство реальности». Согласно Ротенбергу, к этой «*внестилевой линии*» следует отнести больших и малых голландцев, испанскую художественную школу во главе с Д. Веласкесом, братьев А., Л., М. Ленэн и др. [13, с. 214].

Интеллектуализм классицизма и сенсуализм барокко равноценно были направлены на соотношение нового метафизического идеала и сакрального прошлого, тем самым в их новой выразительности своеобразного синтеза имеющегося общекультурного опыта прослеживается поиск содержательного, а не формального разрешения актуальных вопросов, которые сложились под воздействием изменяющейся культурной ситуации.

Потребность в иных выразительных формах для Нового времени проистекает из того же распада существовавшей синкретической системы. Этот так называемый распад движется к форме от содержания. Имеется в виду, что под давлением множащихся смыслов размыкается и разрушается система существующих выразительных методов, после чего знаковая оболочка в теле культуры начинает пустеть, а вследствие инерционного движения и сам знак теряет свою замкнутость, высвобождая пространство для вписывания новых коннотаций и смыслов.

В XVII веке в изобразительном искусстве прослеживается смещение с сюжетно-тематической семантики в сторону выразительной образности, то есть художественное сознание мастеров нащупывает равновесие в новых смыслообразующих принципах. Дискретизация и последующая рефлексия глобальных идейно-духовных и стилевых пластов в творческом поиске закономерно приводит к формированию множества жанрово-тематических форм XVIII столетия. В XVIII веке уже не только личность способна сделать выбор среди круга ценностей, которые она хочет постичь и тем самым выстроить свою к ним

принадлежность, но и художник практически вынужден делать выбор между многообразием выразительных инструментов. Однако фокусирование на *изобразительности* отнюдь не приводит к отказу от иллюзорности символических смыслов. Напротив, символическое сознание эпохи продолжало воздействовать на форму, проявляясь в частных нормах, идеологических установках, одномоментных потрясениях, отраженных в тех же бытовых живописных жанрах.

К художественной форме Нового времени, будь то речь о классицизме или барокко, неизбежно прилагается воспитание вкуса, отражение разного рода просветительских и духовных задач. Весь идеологический комплекс, вплетающийся в изобразительное искусство, не позволяет выразительным методам ограничиваться одной лишь эмпирической созерцательностью внешней формы. Более того, мастерство живописцев и широта выразительного инструментария Нового времени отводит зрителя от ренессансного акцента на натуроподобии изобразительного искусства. Этот акцент, неся в себе глубокий символический нарратив, был призван дополнительно сфокусировать зрителя на окружающей его действительности, на его роли в этом мире.

Начиная с А. Ватто, художественное сознание XVIII столетия лавирует на стыке игры и действительности, обретая спасение и устойчивость в этих пограничных состояниях. Более того, в XVIII веке происходит так называемая «стабилизация» искусства как самоценности.

Заключение

В заключении следует подчеркнуть, что некая квинтэссенция художественности рождается и обретает свободу в изобразительном искусстве, поскольку не ограничивается одним лишь достижением безличной интерпретации определенного сюжета в материале. Личностный отпечаток художника на произведении Нового времени становится не вольностью, а в чем-то необходимостью, поскольку индивидуализация художественного метода также помогает формированию новой выразительности. Соответственно, в изобразительном искусстве остается некий «личностный слепок» художественного гения, способный отразить глубокие личностные изменения человека, характерные для времени и культуры, в которой он живет.

Возможность выбора, конкуренция на возникшем художественном рынке, академическое образование живописцев, скульпторов и зодчих, формулирование критериев профессионализма творца, развитие искусствознания как научной дисциплины, обособление эстетики как научного знания, утверждение критики как медиатора между Творцом и Публикой, все эти факторы при своем взаимодействии в конечном счете определяют образ искусства в общекультурной системе ментальности.

Уместно будет подытожить, что все присущие изобразительному искусству качества, намеченные предыдущими эпохами, в период Нового времени окончательно способствуют сложению онтологического образа искусства как культурного феномена времени.

Список литературы:

1 *Буш Г*. Основы эвристики для изобретателей. Часть 2. Рига: Знание, 1977. 53 с.

2 *Вёльфлин Г*. Основные понятия истории искусства: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В. Шевчук, 2013. 272 с.

3 *Гагарин А.С*. Страх и смерть как экзистенциалы человеческого бытия в воззрениях Эразма Роттердамского и «отцов» Реформации // Вестник Омского государственного педагогического университета: Гуманитарные исследования. 2018. № 3 (20). С. 11–13.

4 *Геродот*. История: В 9 книгах. Книга VIII. Ленинград: Наука, 1972. 600 с.

5 *Гомер*. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского. М.: Наука, 2000. 488 с.

6 *Катерный И.*В. Каузальные объяснения эффекта «зловещей долины» в робототехнике: теории и исследовательские данные // Качество и жизнь. 2017. № . 4. С. 84–92.

7 *Кривцун О.*А. Историческая ментальность и художественный процесс // Вестник культурологии. 2019. № 1 (88). С. 58–81. https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.04.

8 *Кривцун О.А*. Эволюция языка искусства: культурные и художественные влияния // Художественная культура. 2019. № . 2. С. 2–25. https://doi.org/10.24411/2226–0072–2019–00012.

9 *Лисович И.И*. Скальпель разума и крылья воображения: научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. Litres, 2021. 440 с.

10 *Паскаль Б*. Мысли. Litres, 2020. 240 с.

11 *Подорога В.А*. Homo ex machine. Авангард и его машины. Эстетика новой формы // Логос. 2010. № 1 (74). С. 22–50.

12 *Розанов В.В., Щербаков В.*Н. Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990. 620 с.

13 *Ротенберг Е.*И. Западноевропейское искусство XVII века. М.: Искусство, 1971. 520 с.

14 *Сухарев А.*В. Хаос и космос в ментальности субъекта. Litres, 2021. 370 с.

15 *Чернов С.*В. Образ личности гения. Искатели совершенства // Философская школа. 2017. № 2. С. 72–105.

16 *Шартье Р*. Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка? // Новое литературное обозрение. 2004. № 2 (66). С. 17–47.

17 Baroque Tendencies in Contemporary Art / Ed. by K.A. Wacker. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 235 p.

18 *De Lucca D.* The Baroque Mind. University of Malta: International Institute for Baroque Studies, 2018. 1128 p.

19 *Franca Filho M.T., Lima Maia M.* Law, Opera, and the Baroque Mentality. Contradictions, Paradoxes, and Dialogues // Law and Opera / Ed. by F. Annunziata, G.F. Colombo. Berlin: Springer, Cham, 2018. P. 345–359. hhtps://doi.org/10.1007/978–3–319–68649–3_23.

20 *Freud S.* Das Unheimliche [The Uncanny] // Imago. 1919. Vol. 5. № 5–6. P. 297–324.

21 *Grady H*. John Donne and Baroque Allegory: The Aesthetics of Fragmentation. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 236 p.

22 *Hoxby B.* The Function of Allegory in Baroque Tragic Drama: What Benjamin Got Wrong // Thinking Allegory Otherwise / Ed. by B. Machosky. Stanford University Press, 2010. P. 87–116.

23 *Jentsch E*. Zur Psychologie des Unheimlichen. Psychiatrisch — Neurologische Wochenschrift. № 22, 25. Halle: Carl Marhold, 1906. 18 p.

24 *Lippincott K*. Two Astrological Ceilings Reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1990. T. 53. P. 185–207.

25 *Pinna J.M*. Juanelo Turriano: El Genio Renacentista Español // Clío: Revista de historia. 2019. № 210. P. 88–91.

26 *Taddei M.I*. Robot di Leonardo. Milano: Leonardo3, 2007. 480 p.

References:

1 Bush G. *Osnovy evristiki dlya izobretatelej* [Basics of Heuristics for Inventors]. Part 2. Riga, Znanie Publ., 1977. 53 p. (In Russian)

2 Wölfflin H. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstva: Problema evolyucii stilya v novom iskusstve* [Basic Concepts of the History of Art: The Problem of the Evolution of Style in the New Art]. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2013. 272 p. (In Russian)

3 Gagarin A.S. Strah i smert' kak ekzistencialy chelovecheskogo bytiya v vozzreniyah Erazma Rotterdamskogo i "otcov" Reformacii [Fear and Death as Existentials of Human Existence in the Views of Erasmus of Rotterdam and the "Fathers" of the Reformation]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta: Gumanitarnye issledovaniya*, 2018, no. 3 (20), pp. 11–13. (In Russian)

4 Gerodot. *Istoriya: V 9 knigah* [History: In 9 Books]. Book VIII. Leningrad, Nauka Publ., 1972. 600 p. (In Russian)

5 Homer. *Odisseya* [Odyssey], transl. V.A. Zhukovsky. Moscow, Nauka Publ., 2015. 488 p. (In Russian)

6 Katernyj I.*V.* Kauzal'nye ob'yasneniya effekta "zloveshchej doliny" v robototehnike: teorii i issledovatel'skie dannye [Causal Explanations for the "Sinister Valley" Effect in Robotics: Theories and Research Evidence]. *Kachestvo i zhizn'*, 2017, no. 4, pp. 84–92. (In Russian)

7 Krivtsun O.A. Istoricheskaya mental'nost' i hudozhestvennyj process [Historical Mentality and Artistic Process]. *Vestnik kul'turologii*, 2019, no. 1 (88), pp. 58–81. https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.04. (In Russian)

8 Krivtsun O.A. Evoluciya yazyka isskusstva: kul'turnye i hudozhestvennye vliyaniya [The Evolution of the Language of Art: Cultural and Artistic Influences]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 2, pp. 2–25. https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00012. (In Russian)

9 Lisovich I.I. *Skal'pel' razuma i kryl'ya voobrazheniya: Nauchnye diskursy v anglijskoj kul'ture rannego Novogo vremeni* [The Scalpel of the Mind and the Wings of the Imagination: Scientific Discourses in Early Modern English Culture.] Moscow, Litres Publ., 2021. 440 p. (In Russian)

10 Paskal' B. *Mysli* [Thoughts]. Moscow, Litres Publ., 2020. 240 p. (In Russian)

11 Podoroga V.A. Homo ex machine. Avangard i ego mashiny. Estetika novoj formy [Homo ex machine. Vanguard and Its Machines. Aesthetics of a New Form]. *Logos*, 2010, no. 1 (74), pp. 22–50. (in Russian)

12 Rozanov V.V., Shcherbakov V.N. *Sumerki prosveshcheniya* [Twilight of Enlightenment]. Moscow, Pedagogika Publ., 1990. 620 p. (In Russian)

13 Rotenberg E.I. *Zapadnoevropejskoe iskusstvo XVII veka* [Western European Art of the 17th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 520 p. (In Russian)

14 Suharev A.V. *Haos i kosmos v mental'nosti sub'ekta* [Chaos and Cosmos in the Subject's Mentality]. Moscow, Litres Publ., 2021. 370 p. (In Russian)

15 Chernov S.V. Obraz lichnocti geniya. Iskateli sovershenstva [The Image of the Personality of Genius. Seekers of Perfection]. *Filosofskaya shkola*, 2017, no. 2, pp. 72–105. (In Russian)

16 Shart'e R. Intellektual'naya istoriya i istoriya mental'nostej: dvojnaya pereocenka? [Intellectual History and the History of Mentality: Double Revaluation?]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2004, no. 2 (66), pp. 17–47. (In Russian)

17 *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, ed. K.A. Wacker. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 235 p.

18 De Lucca D. *The Baroque Mind*. University of Malta, International Institute for Baroque Studies, 2018. 1128 p.

19 Franca Filho M.T., Lima Maia M. Law, Opera, and the Baroque Mentality Contradictions, Paradoxes, and Dialogues. *Law and Opera*, ed. F. Annunziata, G.F. Colombo. Berlin, Springer, Cham, 2018, pp. 345–359. hhttps://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_23.

20 Freud S. *Das Unheimliche*. Imago, 1919, vol. 5, no. 5–6, pp. 297–324.

21 Grady H. *John Donne and Baroque Allegory: The Aesthetics of Fragmentation*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017. 236 p.

22 Hoxby B. The Function of Allegory in Baroque Tragic Drama: What Benjamin Got Wrong. *Thinking Allegory Otherwise*, ed. B. Machosky. Stanford University Press, 2010, pp. 87–116.

23 Jentsch E. *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Psychiatrisch — Neurologische Wochenschrift, no. 22, 25. Halle, Carl Marhold, 1906. 18 p.

24 Lippincott K. Two Astrological Ceilings Reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1990, vol. 53, pp. 185–207.

25 Pinna J.M. Juanelo Turriano: El genio Renacentista Español. *Clío: Revista de Historia*, 2019, no. 210, pp. 88–91.

26 Taddei M.I. *Robot di Leonardo*. Milano, Leonardo3, 2007. 480 p.

УДК 791.43/.45
ББК 85.375

Горячок Кирилл Леонидович
Научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0003–0002–7732
ResearcherID: AAA-7010–2022
Goryachokk@mail.ru

Ключевые слова: Дзига Вертов, Лени Рифеншталь, документальное кино, эстетика кино, тоталитарное искусство

Горячок Кирилл Леонидович

Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-108-133

Для цит.: *Горячок К.Л.* Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху // Художественная культура. 2022. № 1. С. 108–133. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133.

For cit.: Goryachok K.L. Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: Representation of Reality in a Totalitarian Era. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 108–133. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133. (In Russian)

Goryachok Kirill L.
Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000–0003–0002–7732
ResearcherID: AAA-7010–2022
Goryachokk@mail.ru

Keywords: Dziga Vertov, Leni Riefenstahl, documentary film, film aesthetics, totalitarian culture

Goryachok Kirill L.

Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: Representation of Reality in a Totalitarian Era

Аннотация. В статье исследуется эстетика советского документального кино и немецких неигровых и экспериментальных фильмов. Появившись в широком художественном контексте авангарда 1920-х годов, эта эстетика радикально перерабатывается в 1930-е годы. Предмет статьи — понятие документального в тоталитарной культуре. Цель статьи — показать преобразование реальности в экранном искусстве 1930-х годов. Анализируются стилистические и теоретические особенности документализма Дзиги Вертова и Лени Рифеншталь. Новизна статьи состоит в обращении к малоисследованным фильмам, воплотившим тоталитарную эстетику эпохи сталинизма и немецкого нацизма. Автор статьи задается вопросом о наличии явных сходств и различий у российских и немецких картин, что весьма актуально в свете продолжающихся научных дискуссий о влиянии тоталитарных режимов на творческие процессы. Автор статьи приходит к выводу, что, несмотря на образное и содержательное сходство отдельных эпизодов картин Вертова и Рифеншталь, на общий политический пафос и интерес к запечатлению на экране образов вождей и их встреч с народом, у Вертова и Рифеншталь различное отношение к репрезентации политической и социальной реальности. В «Трех песнях о Ленине», «Колыбельной» и «Трех героинях» Вертов обращается к фольклору и эпосу, создает интертекстуальный кинематографический мир, включающий в себя широкий спектр смыслов и тем, не укладывающихся в официальную советскую культуру. Рифеншталь в «Триумфе воли» и «Олимпии» эстетизирует политику, воплощает на экране официальный миф о государстве и гражданине, вдохновленный героикой античности и опер Вагнера, принятых идеологией фашизма. Рифеншталь снимает факт с заведомой целью его эстетизации, в то время как Вертов придает ему новое образное значение на монтажном столе. Закономерно, что эстетика советского документалиста не могла совпасть с эпохой — его работы не выходили на экран, а самого его предали забвению. Рифеншталь же, наоборот, становится главным кинематографистом гитлеровской Германии.

Abstract. The article examines the aesthetics of Soviet documentary films and German non-fiction and experimental films. It appeared in the wide artistic context of the avant-garde of the 1920s and was radically reworked in the 1930s. The subject of the article is the concept of the documentary in a totalitarian culture and its purpose is to show the transformation of reality in the film art of the 1930s. The article analyses the stylistic and theoretical features of Dziga Vertov's and Leni Riefenstahl's documentaries. The novelty of the article lies in the author's appeal to understudied films that embody the totalitarian aesthetics of the era of Stalinism and German Nazism. The author poses a question about the existence of obvious similarities and differences between Russian and German films, which is highly relevant in the light of ongoing scientific discussions about the influence of totalitarian regimes on creative processes. The author of the article comes to the conclusion that, despite the figurative and semantic similarity of individual episodes of the films by Vertov and Riefenstahl, and their common political pathos and interest in capturing images of leaders and their meetings with people on the screen, the directors had different attitudes towards the representation of political and social reality. In *Three Songs about Lenin*, *Lullaby* and *Three Heroines*, Vertov turns to folklore and epic genres, and creates an intertextual cinematic world that includes a wide range of meanings and topics that do not fit into the official Soviet canons. In *Triumph of the Will* and *Olympia*, Riefenstahl aestheticizes politics and depicts on the screen the official myth about the state and its citizen, which was inspired by the heroics of antiquity and Wagner's operas adopted by the official ideology of fascism. Riefenstahl shot a fact with the aim of aestheticizing it, while Vertov gave it a new figurative meaning on the editing table. It is natural that the soviet director's aesthetics could not coincide with the era: Vertov's works did not appear on the screen, and he himself was forgotten. Riefenstahl, on the contrary, became the main cinematographer of Hitler's Germany.

Введение

Проблема документального образа в кинематографе тоталитарной культуры мало изучена. Агитационные и хроникальные фильмы 1930-х годов, обслуживавшие сталинский и нацистский режимы, имели особую эстетическую форму, к анализу которой фактически не обращаются исследователи.

Стиль этих картин развивался и эволюционировал со времен Первой мировой войны. Советская документалистика прошла через школу авангарда. Служение идеям нового общества сопровождалось многообразными и неоднородными эстетическими поисками. Дзига Вертов, Эсфирь Шуб, Виктор Турин и другие режиссеры поэтизировали факты, предлагали сложные композиционные, монтажные решения.

В 1920-е годы в Германии эпохи Веймарской республики возникает направление «новой вещественности», к которой часто относят фильмы жанра «городской симфонии», в частности «Берлин, симфония большого города» (1927) Вальтера Руттмана и «Люди в воскресенье» (1930) Роберта Сиодмака и Эдгара Ульмера. В этих картинах акцентировалось внимание на предметно-объектном мире мегаполиса, на процессах механизации повседневного быта и стирании границ между общественным и индивидуальным.

В начале 1930-х годов стиль немецкого и советского документального и неигрового кино резко меняется с усилением тоталитарной власти. Картины стандартизируются и упрощаются, они выпускаются прежде всего с целью информационной агитации, трансляции официальной точки зрения на те или иные события. Однако в Германии и в СССР этот процесс происходит по-разному. Режиссеры оказываются в похожих, однако принципиально различных творческих условиях.

На примере фильмов Дзиги Вертова и Лени Рифеншталь в статье анализируются теоретические и стилистические особенности документального кино в сталинском СССР и нацистской Германии. Картины режиссеров 1930-х годов широко исследованы в российской и зарубежной науке, однако до сих пор не появилось ни одной крупной работы, в которой они подробно сопоставлялись.

О близости творчества Вертова и Рифеншталь 1930-х годов широко заговорили в годы перестройки. С развалом Советского Союза появилась потребность в обновленном взгляде на мастеров отечественного кино, в чьих фильмах зачастую ставился акцент на пропаганде. Вертов не стал исключением, наоборот, его фильмы привлекли особое внимание в этой связи. Дискуссия о том, как в новой стране воспринимать такие этически амбивалентные картины, как «Симфония Донбасса» и «Колыбельная», разворачивалась на страницах журнала «Искусство кино». Киноведы и критики, в том числе и зарубежные, отмечали сходство Вертова с Рифеншталь, поскольку оба обслуживали режим, выражали на экране тоталитарную эстетику [8].

Со временем Вертов стал восприниматься в гораздо более широком контексте — советского авангарда и его непростой судьбы в 1930-е и 1940-е годы. Вслед за полемикой, тем не менее, не последовало каких-либо крупных аналитических работ, рассматривающих сходства и различия между документальным методом Дзиги Вертова и Лени Рифеншталь. Следует отметить лишь статью Майи Туровской «Кино тоталитарной эпохи», в которой она проводит параллели между сталинским и нацистским кино. Туровская находит множество сходств в символической структуре фильмов «Триумф воли» и «Колыбельная» и утверждает, что, несмотря на различие в интонации и монтажных приемах, обе картины являются «культовыми» по существу, имеют «общий сакральный смысл» в изображении вождей [15].

Попытку отыскать художественные и исторические связи между Вертовым и Рифеншталь предприняли в 2004 году киноведы Андрей Шемякин и Наталья Примакова в телефильме «Вертов и Рифеншталь». Хотя за рамки научно-популярного обзора творчества двух режиссеров картина не выходит, она все же наметила ряд тем и проблематик, требующих дальнейшего научного исследования.

В зарубежной науке Лени Рифеншталь считается куда более спорной фигурой, чем Дзига Вертов. Ее насыщенная биография содержит множество этически сложных моментов, которые до сих пор вызывают дискуссии. Пожалуй, первой крупной работой, поставившей вопрос о том, как воспринимать «Триумф воли» и «Олимпию» в послевоенном мире, стала статья Сьюзен Сонтаг «Магический фашизм» [14]. В ней автор выступает против «денацификации»

Рифеншталь, утверждает, что ее фильмы не отделимы от политики нацизма. В финале статьи она указывает на глубокое различие между Дзигой Вертовым и Лени Рифеншталь. Произведения советского кинематографиста, по ее мнению, «пробуждают моральную симпатию», в отличие от «Триумфа воли».

Впрочем, не все западные исследователи и критики соглашались с позицией Сонтаг. В 1989 году Джереми Мюррей-Браун отметил, что нельзя отрицать, что «Триумф воли» и «Три песни о Ленине» одинаково прославляют вождей и правящую партию, и указал на общий мифологический тон картин Вертова и Рифеншталь [24]. В 2006 году в известном австралийском онлайн-журнале Senses of Cinema вышла статья о «Симфонии Донбасса», в которой автор Карлосс Джеймс Чемберлин заявил, что несмотря на искренность и новаторство Дзиги Вертова, его фильмы столь же «вредны» с позиции идеологии и истории, что и фильмы Лени Рифеншталь [17].

Однако и в российской, и зарубежной практике Вертова принято рассматривать как фигуру скорее трагическую, не совпавшую с эпохой. Его творческая и личная судьба — основоположник документального кино, затравленный той самой властью, которую стремился прославлять, — придает особую лирическую и интимную интонацию его произведениям. Кроме того, вертовские картины 1930-х, в отличие от «Триумфа воли», воспевают вождей с учетом сложного, интертекстуального замысла, который зачастую противоречил официальной культуре. Фильмы же Рифеншталь целиком совпадали с политической и эстетической программой власти, были напрямую инициированы ею.

Цель данной статьи — выявить различие между авторскими стилями режиссеров и их принципами запечатления реальности в документальном кино; исследовать специфику факта и его образа в тоталитарном искусстве на примере больших картин Вертова и Рифеншталь 1930-х годов. Автор обращается к классическим работам о психологии и эстетике фашизма Ханны Арендт, Вальтера Беньямина, Зигфрида Кракауэра и Сьюзен Сонтаг. А также к новейшим российским и зарубежным исследованиям кинематографа нацистской Германии и сталинского СССР. В качестве источников используются мемуары и интервью Рифеншталь, а также переписка и сценарии Дзиги Вертова.

Документальное кино: от авангарда к тоталитаризму

В Советском Союзе документальное кино рождается из пропагандистских сюжетов и хроникальных киножурналов времени Гражданской войны. Операторы красной кинохроники отправлялись по стране на агитпоездах ВЦИК, чтобы снять сюжеты на основе реальных событий и тут же демонстрировать их на открытых кинопоказах. Хотя в основе этих фильмов и киножурналов лежало запечатление фактов действительности, режиссеры научились монтировать и сопровождать их объяснительными интертитрами, агитировавшими за большевистскую власть [23, p. 193–198].

Родоначальником документального монтажа стал Дзига Вертов. В его руках хроника не только превращается в идеологическое оружие партии, но включается в широкий контекст советского авангарда. Киножурнал «Кино-правда» режиссер сравнивал с другим просветительским и агитационным проектом революционного искусства — «Окнами РОСТА». С окончанием Гражданской войны задача документального кино смещается от официальной пропаганды в сторону большей художественной выразительности. В частности, благодаря Вертову и кинокам, экспериментировавшим в 1920-е годы с монтажом, оформлением интертитров и спецэффектами, неигровое кино начинает восприниматься как искусство.

Документальное и хроникальное кино в эпоху Веймарской республики в Германии не было столь развито, как в СССР. Немецкие режиссеры неигрового кино экспериментировали с абстракцией и анимацией — Вальтер Руттман, Оскар Фишингер и Викинг Эггелинг создают в начале 1920-х годов ряд работ, в основе которых лежала динамическая проекция геометрических фигур. Позднее опыт столкновения абстрактных объектов лег в основу жанра «городских симфоний», самым знаменитым фильмом которого стал «Берлин. Симфония большого города».

Фильм Вальтера Руттмана принято связывать с эстетикой «новой вещественности», сконцентрированной на проблемах индустриализации и урбанизации, ведущих к нивелированию грани между человеческой индивидуальностью и механистическим социумом. Исследовательница Сабина Хэйк в книге о культуре Веймарской

республики утверждает, что «Берлин. Симфония большого города» наглядно показывает трансформацию нового мегаполиса через исследование поведения масс [20, p. 243]. Повседневные ритуалы горожан обусловлены у Руттмана их классовой принадлежностью. В то время как рабочие утром отправляются на завод, кто-то завтракает в кафе с газетой в руках. Посреди ночного досуга состоятельных людей, проводящих вечера в дорогих ресторанах и театрах, в фильме возникают простые токари, прокладывающие пути для трамваев. Таким образом, у Руттмана массы зависимы в своей жизненной динамике от материального мира, само их движение в мегаполисе обусловлено геометрическими формами домов и дорог.

Породив целый поджанр урбанистических симфоний, «Берлин. Симфония большого города» стал по-своему уникальным явлением в немецком кино 1920-х годов. Эстетика, найденная на экране Вальтером Руттманом, сосуществовала с литературой и театром той эпохи — с постановками Эрвина Пискатора и Бертольда Брехта, с романом «Берлин, Александрплац» Альфреда Деблина. Она же вдохновила множество европейских «городских симфоний», а советская пресса неоднократно указывала, что при создании «Человека с киноаппаратом» Дзига Вертов явно вдохновлялся произведением своего немецкого коллеги. Однако, как отмечал Михаил Ямпольский, Руттмана интересовала передача столицы Германии миметически, в то время как Вертов создает «эффект города», своеобразное ощущение человека посреди амбивалентного мира [16, с. 214].

Неигровое и документальное кино в конце 1920-х годов стремится к форме дневника, эссе — в них все больше проявляется авторское начало. Так, в сюжете о строительстве Туркестано-Сибирской магистрали «Турксиб» (1930) режиссер Виктор Турин находит место поэтическим визуальным размышлениям о природе и человеке, а критика западного мира в монтажной картине «Сегодня» (1930) Эсфири Шуб фактически отходит на второй план перед чисто художественной выразительностью американских городов и повседневной жизнью их жителей.

Однако вскоре, в 1930-е годы, с укреплением тоталитарной власти в Германии и СССР документальное кино постепенно утрачивает авторское начало и возвращается в русло сухой пропаганды. По результатам XVII съезда ВКП(б) формулируются четкие правила новой

Ил. 1. Кадр из фильма «Три песни о Ленине», 1934. Режиссер Дзига Вертов

кинохроники, подразумевающие, что она должна сообщать и показывать советскому зрителю: «Это должен быть рассказ о хозяйственных задачах второй пятилетки, реконструкции и строительстве, о колхозной деревне, о формации нового советского человека» [6, с. 32].

Перемены в документальной эстетике связаны с тем, что само понятие факта и реальности кардинально меняется. Об этом свидетельствует Ханна Арендт в своем исследовании тоталитаризма: «Перед тем как вожди масс приходят к власти, их пропаганда, в целях подгонки реальности под свою ложь, отличается особым презрением к фактам как таковым. По их мнению, факт полностью находится во власти человека, способного сфабриковать его» [2, с. 462].

Особенно это проявляется в отношении вождей к истории, к стремлению переписать или смоделировать ее. Одна из первичных задач тоталитаризма — создать в глазах масс некий фиктивный мир, в котором, однако, не существовало бы сложности и противоречий. В такую картину мира хочется верить, особенно в годы социальных катаклизмов и утрат национальной идентичности, как это было в России после революции 1917 года и в Германии после поражения

в Первой мировой войне. Соответственно, документальное кино при тоталитарном режиме должно отображать факт не подлинной действительности, но фиктивной, созданной правящей партией и ее пропагандистским аппаратом. Документальные кадры получают статус сакральности, в то время как игровому кино этой эпохи часто придают статус документа. «Силу исторического факта» приобретают историко-революционные картины, такие как «Ленин в Октябре», «Великое зарево» и другие [15, с. 170].

Как и художественное, документальное кино в новых идеологических условиях 1930-х годов все больше стремится к условным формам, используя образы фольклора или античного эпоса. Документалистика создает на экране сказочную, утопическую версию реальности. И главным воплощением тоталитарной эстетики в хронике становятся работы Лени Рифеншталь.

Лени Рифеншталь — художник или пропагандист?

Западные исследователи рассматривают фигуру Рифеншталь с трех различных позиций: искусство, пропаганда и документ. Споры о том, какая из них превалировала в работе постановщицы, ведутся до сих пор.

Полемика о ее картинах возникает в послевоенное время, когда «Триумф воли» и «Олимпия» начинают возвращаться на экраны и за ними признают большую эстетическую и художественную ценность. Сьюзен Сонтаг в статье «Магический фашизм» призывала к их объективной оценке: если опускать при просмотре документальных работ Рифеншталь их идеологическую основу и контекст, значит «Триумф воли» может восприниматься как руководство к действию, а нацистские символы и эстетика будут актуализироваться [14, с. 89].

Работы Лени Рифеншталь в 1930-е годы вовсе не воспринимались общественностью как нечто отрицательное и неэтичное. Наоборот, они привлекали внимание международной публики, «Триумф воли» получил золотую медаль на Всемирной выставке в Париже в 1937 году, а «Олимпия», формально повествующая об Олимпийских играх 1936 года, забрала главную награду на Венецианском кинофестивале. Картину демонстрировали по всей Европе, в том числе в Москве, — Рифеншталь была крупнейшим европейским документалистом своего времени.

Во многом ее фильмы способствовали созданию респектабельного облика гитлеровской власти в глазах мировой общественности. «Триумф воли» легитимизирует правление партии НСДРП, показывает ее могущественной и эстетически выразительной — она логичное продолжение многовекового развития немецкой культуры. Неслучайно в картину не вошли антисемитские речи лидеров, Гитлер изображен здесь доброжелательным человеком, любящим детей, галантным с женщинами, непоколебимым с врагами и радеющим за крепкое и единое государство.

Польский историк Богуслав Древняк отмечает, что «в пропагандистских целях „Олимпия“ посвящена молодежи всего мира и французу, возродившему Олимпийские игры, — барону Пьеру де Кубертену. В картине, несомненно, возвеличивается фигура Гитлера, на каждом шагу подчеркиваются достижения национал-социализма, но при этом говорится также о международном сотрудничестве и мирном соперничестве. Два этих мотива — гитлеризм и миролюбие Третьего рейха по отношению к другим странам — совмещаются в одном контексте» [7, с. 101].

После окончания Второй мировой войны Лени Рифеншталь активно работала над конструированием образа аполитичной художницы, которая не знала о злодеяниях нацистов и снимала хроникальные фильмы без какой-либо идеологической позиции. В 1965 году она дает интервью французскому журналу Cahiers du Cinema, в котором отрицает, что снятые при Гитлере фильмы являлись пропагандистскими: «Ни один из эпизодов фильма не был инсценирован. Там все правда. И никакого тенденциозного комментария в фильме тоже нет — по той простой причине, что там вообще нет комментария. Это сама история — чистая история» [14, с. 69–70].

Таким образом Рифеншталь отстраняет себя от произведения, не желая брать на себя ответственность за влияние, которое оказал «Триумф воли» на общество. Перед ней стояла задача запечатлеть реальность, конкретное событие — съезд нацистской партии. Однако, как отмечает Билл Найвен, если он и не был ею инсценирован, то запечатление его на пленку — было. Рифеншталь использует выразительные средства кинематографа для того, чтобы превратить съезд партии в политико-эстетический опыт, каким и хотел его видеть Гитлер [25, p. 70].

Ил. 2. Кадр из фильма «Триумф воли» (*Triumph des Willens*), 1935. Режиссер Лени Рифеншталь

Кроме того, запечатленный съезд уже был пропагандистским и откровенно театрализованным событием изначально. Сам по себе он был тщательно продуман и срежиссирован, имея целью эмоциональное воздействие на массы. Несомненно, Гитлер готовился к своей речи, зная о готовящихся съемках, старался произвести наибольшее впечатление перед камерой. Таким образом Рифеншталь повышает психологическую силу события, оно становится еще более эстетизированным и проникновенным на экране [19, p. 226]. «Триумф воли» — пропагандистский фильм, замаскированный под хронику. Рифеншталь, снимает жизнь не «врасплох», а такой, какой хотел ее видеть Гитлер: «Документ (образ) — не только фиксация реальности, но и повод для ее предварительного инсценирования, а затем для замещения в первоначальной реальности инсценировкой» [14, с. 71].

В своих мемуарах Рифеншталь отмечала, что изначально не хотела, чтобы «Триумф воли» походил на хронику [13, с. 150–151]. И, хотя фильм создает впечатление последовательного запечатления событий в том порядке, в каком они происходили, режиссер выстраивает свою монтажную композицию действия. Сама Рифеншталь оправдывала произвольный порядок сцен съезда в картине своим стремлением создать ритмическую структуру: «Прежде всего существует план, который можно назвать черновиком конструкции фильма, затем выстраивается мелодия. Есть высокие и низкие ноты. Что-то нужно возвысить, что-то, наоборот, опустить» [22, p. 55].

Однако композиция «Триумфа воли» выстроена таким образом, чтобы фильм отчетливее транслировал пропагандистскую идею. Рифеншталь отбирает нужные реплики Гитлера, которые утверждают могущество нацистской партии, а главное, ее право на жестокое подавление оппозиции. Фюрер неслучайно заказал съемки этого фильма и сам назначил дату его выхода. Лента должна был оправдать события «Ночи длинных ножей», когда была репрессирована верхушка военной элиты. В «Триумфе воли» поэтому важную роль играет Виктор Лютце, возглавивший штаб СА после убийства Эрнста Рема. Таким образом, фильм не только оправдывает политические репрессии Гитлера, но и выражает пропагандистскую линию партии.

«Триумф воли» с трудом можно назвать документальным фильмом, поскольку запечатленное в нем событие было заранее инсценированным. Кроме того, режиссер монтировала фильм наподобие кино игрового, на что неоднократно указывали исследователи. Гитлер предстает в картине кинозвездой, чей образ тиражируется, призван вызывать обожание и подражание. Политический рынок делает из него знаменитость, эталон [8, с. 102]. Однако в понимании тоталитарной культуры, отвергающей приверженность факту, «Триумф воли», наоборот, является подлинным документом эпохи, поскольку он выражает фиктивный мир, который транслирует пропаганда.

Визуальная семантика фильмов Вертова и Рифеншталь

Рифеншталь начала свою карьеру с так называемых «горных» фильмов — «Буря над Монбланом» (1930), «Голубой свет» (1932), «SOS — Айсберг» (1933) и др. На их протонацистскую эстетику указывал Зигфрид Кракауэр: в них «изображались красоты и грозные опас-

ности горных высот. Особое внимание уделялось величественным грядам облаков — кадр, открывающий нацистский документальный фильм „Триумф воли“, изображает такие же облака, теснящие самолет Гитлера, летящий в Нюрнберг; этот кадр свидетельствует о том, что культ горных высот и гитлеровский культ слились воедино» [10, с. 265]. К слову, первый фильм Рифеншталь о съезде НСДРП «Победа веры» кончается кадром развевающегося нацистского знамени на фоне тех же пышных и величественных облаков. Впрочем, культ горных красот и заоблачных высей свойствен в целом романтическому мироощущению, которое может быть весьма далеким и даже враждебным тоталитаризму. Здесь же уместно говорить о том, что традиционные лейтмотивы романтизма попадают в услужение нацистской идеологии и прочитываются в общем контексте гитлеризма.

В семантической структуре «Победы веры» лежит сюжет об окончании Веймарской республики и ее культуры. Фильм начинается с городских пейзажей Нюрнберга, снятых в духе «городских симфоний» 1920-х годов. Камера задерживается на крупных планах домов, фонтанов, исторических зданий. Формируется образ помпезности и монументальности классической немецкой культуры.

В этот город, олицетворяющий собой историю Германии в фильме, входят отряды нацистов. «Мы пришли в этот город и нас было много», — сообщает Гитлер на съезде партии. Безмятежность городской жизни прерывается милитаристскими песнями. «Победа веры» наглядно показывает, как образы «новой вещественности» подменяются нацистской символикой — флагами, свастиками и прочим. Старая, патриархальная Германия наполняется новыми смыслами и ритуалами.

Переход от эстетики Веймарской республики 1920-х годов завершается в «Триумфе воли». Рифеншталь неслучайно дважды вводит в фильм речь Гитлера о том, что подлинными врагами нации являются веймарские политики — приход к власти нацистов означает моральную и культурную революцию. Кроме того, в картине возникают те же урбанистические пейзажи Нюрнберга, но уже после прихода фюрера. Так, утро на Дунае сопровождается видами распахнутых окон и островерхих крыш готических зданий. На подоконниках стоят горшки с цветами, перекрытые флагами со свастикой. В отражающейся воде канала возникают изломленные волнами отражения старых домов. Эта непродолжительная сцена — лирическое отступление, визуально соединяющее разные эпохи немецкой культуры, здесь угадывается идея Рифеншталь о преемственности нацистских ритуалов, их вписанности в чисто немецкий пейзаж и историю страны.

«Триумф воли» изначально должен был ставить Вальтер Руттман, автор «Берлина. Симфонии большого города». Как утверждает Рифеншталь в мемуарах, он планировал поставить монтажную картину в духе советских режиссеров: проследить на экране историю прихода Гитлера к власти и ввести много исторической хроники, в частности 1920-х годов [13, с. 153]. Однако ни Рифеншталь, ни, по всей видимости, фюреру его наработки не понравились.

Хаотичная динамика города 1920-х годов в «Триумфе воли» упорядочивается. Горожане, раньше спешащие по своим делам в разные стороны, теперь выстраиваются в ряд и стандартизируются на экране перед лидером. Транспорт регулируется при фашизме движением фюрера и его приближенных: повседневность превращается в бесконечный ритуал, военный парад и фестиваль, разворачивающийся вокруг одного человека. Сравнивая фильмы двух десятилетий, нетрудно заметить, как меняется документальный образ в немецком неигровом кино, а работы Рифеншталь фактически прямо расстаются с прежней эстетикой, создавая совершенно новую — тоталитарную.

Советская документалистика в этот момент переживает похожие трансформации. И это видно уже по стилистическим изменениям от «Симфонии Донбасса» к «Трем песням о Ленине» Дзиги Вертова. Первый фильм все еще тяготеет к авангардной эстетике — в нем есть сложные и амбивалентные монтажные фразы, например православный крест «ломается» на экране наподобие Большого театра в «Человеке с киноаппаратом». Кроме того, мир в «Симфонии Донбасса» все еще пребывает в движении и динамике строительства. Рабочие СССР, скрепленные трудом и звуком, — связующим образом фильма становится радио — объединяются в единую массу. Тоталитарная эстетика не предполагает динамики, поскольку творимый ею мир находится вне исторических и временных категорий. Утопия уже завершена — и это чувству-

ется в «Трех песнях о Ленине»: «Видел бы Ленин нашу страну сейчас», — гласит один из финальных титров.

Нужно сказать, что есть большая вероятность знакомства Лени Рифеншталь с фильмами Дзиги Вертова. Картины советского документалиста были широко известны в Германии и вызывали весьма бурную реакцию, в особенности из-за их политической ангажированности. Об этом свидетельствуют письма Вертова жене и соратнице Елизавете Свиловой, написанные режиссером во время путешествия по Европе в 1931 году с «Симфонией Донбасса». «Я вижу и слышу, как люди на глазах меняют к нам свое отношение», — пишет режиссер, имея в виду Советский Союз [11, с. 12]. Глава нацистской пропаганды Йозеф Геббельс неоднократно утверждал, что немецкому кино необходимо учиться у советского. И успех «Симфонии Донбасса» не мог не привлечь Лени Рифеншталь, которая в то время сама готовилась стать режиссером.

Нетрудно заметить сходство между механистической природой массы у Вертова и синхронностью ее действий с толпами людей на съезде гитлеровской партии. Однако Рифеншталь гораздо сильнее эстетизирует их движения. Лотте Айснер отмечала сходство выстроенных в ряды масс в «Триумфе воли» с человеческими колоннами, идущими в пасть к Молоху в «Метрополисе» Фрица Ланга: «Человеческие тела образуют эллипсы, треугольники, полукруг» [1, с. 118]. По словам Зигфрида Кракауэра, «орнамент массы» возвращает общество к мифологии, подчеркивает уход от реальности [9, с. 50] и приход к фиктивному миру, в который и стремится погрузить народ тоталитарный режим.

Массы в фильмах Вертова не столь слажены и стандартизированы, как у Рифеншталь. Однако в «Трех песнях о Ленине» и «Колыбельной» движение народных толп строго дифференцировано вождями и столицей. Они как бы стекаются в волшебную Москву, где сбываются мечты и творятся чудеса. Сюда они приносят тело Ленина из Горок, здесь посещают Мавзолей — одно из мест силы фольклорного города. В «Колыбельной» к Сталину со всей страны приходят женщины, чтобы поделиться своими успехами, показать своих детей, пройти парадом по Красной площади в дружном единении.

Майя Туровская выделяла одинаковый набор мотивов в «Триумфе воли» и «Колыбельной»: «вождь и масса („Мы принадлежим

Ил. 3. Кадр из фильма «Колыбельная», 1937. Режиссер Дзига Вертов

тебе“); вождь и преданные народы (в немецком варианте народности); вождь и манифестация юности — физкультурные и военные парады (начавшись с колыбельной, фильм Вертова кончается кадрами женщин — ворошиловских стрелков); вождь и земледельцы (метафора плодородия); вождь и дети (будущее). Этот же тематический набор составлял, кстати, матрицу еженедельных киножурналов, ибо постановка самой жизни и есть главное искусство тоталитарных режимов, обещающих вечный рай на земле» [15, с. 168].

Вертова и Рифеншталь в 1930-е годы действительно объединяет общая художественная условность, выраженная в тяготении к эпическому стилю. Начиная с «Трех песен о Ленине», советский режиссер наполняет картины фольклорными мотивами, внедряет в их ткань народную поэзию, форму былины («новины»). «Три героини» поставлены как эпос о советских летчицах, буквально спускающихся с небес. Вертов подает их возвращение на землю как чудо, а их речи перед народом звучат как проповеди и наставления. У Рифеншталь образ неба также очень важен — Гитлер в «Триумфе воли» спускается к народу на самолете, как спаситель и мессия.

Ил. 4. Кадр из фильма «Олимпия» (*Olympia*), 1938. Режиссер Лени Рифеншталь

Эпическую интонацию Рифеншталь черпает из античности. Гитлер призывал немецких художников следовать образцам античной пластики, поощрял искусство монументальное, имперское [4, с. 94]. В «Триумфе воли» крупный план фюрера сменяется статичными изображениями нацистского флага и железного орла. Таким образом режиссер вписывает Гитлера в символический ряд нового государства, запечатлевает его живые черты в контексте тиражируемой образности.

Вожди в «Колыбельной» и «Олимпии» оба обладают на экране «волшебными» способностями. Когда спортсмен Ханс Вельке готовится к броску на арене Олимпийских игр, Рифеншталь показывает напряженный взгляд Гитлера [18, p. 85]. Кажется, будто он телепатически заряжает Вельке и обеспечивает ему победу. У Вертова Сталин символически выступает в роли Отца народов — женщины выходят от него с детьми на руках. Вождь олицетворяет собой плодородие нации, является залогом будущего, воплощенного в сегодняшних детях.

Конечно, ярче всего это отразилось в «Олимпии», где античная статуя дискобола на экране перевоплощается в современного олимпийца. Картина начинается с изображения пустынных античных руин, статуй и изваяний древности. Камера с нежным интересом наблюдает за идеальными формами человеческого тела, изображенными греческими скульпторами. И современные немецкие спортсмены, будто ожившие статуи, буквально повторяют эти пропорции. Здесь вновь Рифеншталь проводит параллель и демонстрирует наследственную связь между древней цивилизацией и современностью, оживляет и актуализирует старые мифы, находит их воплощение в сегодняшнем дне.

Однако, несмотря на сходства в запечатлении тоталитарной реальности, порожденных ею символов и мифов, фильмы Вертова и Рифеншталь сильно отличались семантически, самим подходом к документалистике.

Политика и эстетика

Различие между Дзигой Вертовым и Лени Рифеншталь можно описать словами Вальтера Беньямина, который писал, что фашизм эстетизирует политику, в то время как коммунизм «отвечает на это политизацией искусства» [3, с. 153]. Если Вертов наполняет факт действительности эпическими мотивами на монтажном столе, то Рифеншталь изначально снимает его художественно. Античные мотивы возникают в ее произведениях уже на уровне замысла, она определенным образом ставит камеру, создает нужную композицию, инсценирует монументальную эстетику. Проще говоря, она снимает историческое событие как вагнеровскую оперу.

Событие реальности в вертовских фильмах обретает свой смысл в монтажном контексте. Неслучайно Вертов редко руководил съемками — он давал задания операторам, что и как снимать. Режиссер очень точно продумывал на бумаге свои картины, придумывал заранее смысловые сдвиги, ассоциативные и поэтические связи. Но Вертов никогда не стремился изменить факт действительности в процессе съемки, наоборот, для него важна была аутентичность события. Задача Рифеншталь — эстетизировать реальность, в то время как Вертов пытается изменить взгляд зрителя на нее.

При всех символических сходствах «Колыбельной» и «Триумфа воли», картины во многом противоположны друг другу на уровне замысла и эстетики. Если Гитлер напрямую обратился к Рифеншталь, чтобы та поставила картину о нем и нацистской партии, то Сталин не только не «заказывал» Вертову «Колыбельную», режиссер и сам не собирался делать вождя ее главным героем.

Если обратиться к первому сценарию «Колыбельной», который носил заглавие «Три обезьянки», становится очевидно, что Вертов задумывал фильм о раскрепощении советской женщины, а вовсе не о Сталине, который даже не был упомянут. Режиссер на протяжении 1930-х годов вынашивал замысел истории о восточной женщине, которая освобождается от патриархальных пут и находит новую жизнь в СССР. Центральный образ «Колыбельной» — беременность и рождение. Вертов также цитирует стихотворение «Из колыбели, вечно баюкающей» Уолта Уитмена, которое легло в основу фильма Дэвида Гриффита «Нетерпимость» [5, с. 179–234]. Глобально советский документалист хотел поставить масштабную оду женскому началу, двигающему мир от смерти к рождению. Но в условиях второй половины 1930-х ему необходимо было ввести в картину Сталина как главного героя, которым инициируется это самое рождение. Мотив «вечной женственности» в картине, безусловно, остался, несмотря на ощутимую политизацию замысла.

Характерно, что в «Три песни о Ленине» Сталин вовсе не вошел, хотя для картины и была снята одна из речей вождя. Вертов столкнулся с необходимость постоянно делать монтажные правки — руководство не удовлетворял его поэтический замысел. В годы Большого террора режиссер вновь возвращался к фильму, чтобы вырезать новоявленных «врагов народа». Однако «Три песни о Ленине» все равно были положены на полку и вернулись к зрителю лишь в годы оттепели [21, p. 121–125].

Заключение

Хотя Дзига Вертов и остался в истории как художник политически ангажированных и порой прямо пропагандистских картин, это никогда не было его первоначальной художественной интенцией. Его поэтические замыслы политизировались в ходе работы, потому что

режиссеру приходилось существовать в определенном культурном контексте, «играть по правилам» своей эпохи. Однако правила он тем не менее постоянно нарушал. Его произведения 1930-х годов, которые, на первый взгляд, предельно соответствуют официальной идеологии, именно за счет того, что художественность в них все-таки превалирует, не были приняты руководством и лично Сталиным. Ни «Три песни о Ленине», ни «Колыбельная» не задержались на больших экранах, очень быстро были отправлены на полку.

Рифеншталь же исполняла прямой заказ Гитлера, выражала его личное видение партии и нового нацистского общества; ее авторский стиль совпадает с официальным. Поэтому она была социально успешной. В «Триумфе воли», «Олимпии» и других ее картинах отсутствует рефлексия. Фиктивный тоталитарный мир, отображенный ею на экране, лишен трагизма. В каком-то смысле это мир ницшеанский, «сверхчеловеческий», расположенный «по ту сторону добра и зла». Вертов же постоянно пребывал в состоянии рефлексии и познания мира. Даже насквозь проникнутые идеологией его поздние картины наполнены отголосками размышлений о естестве мира, месте человека в нем. Неслучайно во многих его поздних нереализованных сценариях возникают отсылки к трудам Циолковского и Вернадского — Вертова всерьез интересовал феномен жизни и ее метаморфозы, которые по своей сути противоречили тоталитарному мифу.

Кроме того, идеология, которую воплощал Вертов, а вместе с ним и многие другие советские режиссеры и художники, декларировала стремление к обществу равноправия всех народов и всех граждан. Идеал братства и соборности лежал в основе многих авангардных произведений. Рифеншталь же снимала о государстве, которое открыто декларировало превосходство одной нации, ненависть к отдельным народам и категориям людей. И уже исходя из этого подходы к запечатлению реальности у двух режиссеров были прямо противоположны. Сонтаг также подчеркивала эту противоположность: «Отдавая должное фильмам Вертова, всегда имеют в виду, что он был порядочным человеком, тонким и оригинальным художником-мыслителем, в конце концов раздавленным диктатурой, которой он служил. И большинство современной аудитории Вертова полагает, что кинопропагандисты в первые годы советской

власти служили благородному идеалу, пусть и изменившему им на практике. Но оценка Рифеншаль подобной поправки включать не может, поскольку никто, включая тех, кто способствует ее реабилитации, не в силах представить ее в привлекательном свете; к мыслителям же ее никак не отнесешь» [14, с. 81].

Вертов остался предан идеалам искусства авангарда — жизнестроительству. И тоталитарный образ так до конца и не сформировался в его картинах. Поэтому авторский стиль киноков не смог обрести актуальность в сталинскую эпоху, его эстетическая многозначность и амбивалентность противоречили идеологическим установкам советской власти. Рифеншталь же в самой семантике своих картин наносит удар по эстетике 1920-х годов, создавая монументальную, недвижимую форму новой тоталитарной реальности.

Список литературы:

1 *Айснер Л.* Демонический экран. М.: Rosebud, 2011. 256 с.
2 *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
3 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 70–140.
4 *Васильченко А.В.* Прожектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха. М.: Вече, 2010. 320 с.
5 *Вертов Д.* Из наследия: в 2 т. / сост. А.С. Дерябин. Т. 1. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. 536 с.
6 *Джулай Л.* Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. 240 с.
7 *Древняк Б.* Кинематограф Третьего рейха. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.
8 Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. № 3. С. 100–113.
9 *Кракауэр З.* Орнамент массы. М.: Ад Маргинем, 2019. 240 с.
10 *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. 320 с.
11 «Невероятный успех и невероятное сопротивление...». Письма Дзиги Вертова Елизавете Свиловой о заграничных показах «Энтузиазм. Симфония Донбасса» / публикация К. Горячок // Кинема. 2020. № 1. С. 8–20.
12 «Прыжок» Вертова // Искусство кино. 1992. № 11. С. 96–108.
13 *Рифеншталь Л.* Мемуары. М.: Ладомир, 2006. 699 с.
14 *Сонтаг С.* Магический фашизм // Под знаком Сатурна. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 62–90.
15 *Туровская М.* Зубы дракона. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2015. 636 с.
16 *Ямпольский М.* Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2013. 344 с.
17 *Chamberlin C.J.* Dziga Vertov: The Idiot // Senses of Cinema. 2006. Issue 41. URL: https://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/dziga-vertov-enthusiasm/ (дата обращения 13.12.2021).
18 *Downing T.* Olympia. London: British Film Institute, 2018. 128 p.
19 *Garden I.* The Third Reich's Celluloid War. Propaganda in Nazi Feature Films, Documentaries and Television. The History Press, 2016. 288 p.
20 *Hake S.* Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin. Michigan: The University of Michigan Press, 2008. 331 p.
21 *Heftberger A.* Digital Humanities and Film Studies. Visualising Dziga Vertov's Work. Munchen: Springer, 2016. 311 p.
22 *Hinton D.B.* "Triumph of the Will": Document or Artifice? // Cinema Journal. 1975. Vol. 15. № 1. Pp. 48–57.
23 *MacKay J.* Dziga Vertov. Life and Work. Vol. 1. 1896–1921. Boston: Academic Studies Press, 2018. 372 p.
24 *Murray-Brown J.* False Cinema: Dziga Vertov and Early Soviet Film // The New Criterion. 1989. 8:3. P. 21–33.
25 *Niven B.* Hitler and Film. The Fuhrer's Hidden Passion. London: Yale University Press, 2018. 296 p.

References:

1 Aisner L. *Demonicheskiy ekran* [Demonic Screen]. Moscow, Rosebud Publ., 2011. 256 p. (In Russian)

2 Arendt H. *Istoki totalitarisma* [The Origins of Totalitarianism]. Moscow, CentrKom Publ., 1996. 672 p. (In Russian)

3 Benjamin W. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnicheskoi vosproizvodimosti [A Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility]. *Kratkaya istoria forografii* [A Brief History of Photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016, pp. 70–140. (In Russian)

4 Vasilchenko A.V. *Progektor doctora Gebbelsa. Kinematograf Tretyego reiha* [Dr. Goebbels' Spotlight. Cinematography of the Third Reich]. Moscow, Veche Publ., 2010. 320 p. (In Russian)

5 Vertov D. *Iz nasledia* [From Heritage]: In 2 vols., ed. by A.S. Deryabin. Vol. 1. Moscow, Eisenstein-center Publ., 2004. 536 p. (In Russian)

6 Dzhulay L. *Documentalniy illusion. Otechestvenniy kinodocumentalism — opity socialnogo tvorchestva* [A Documentary Illusion. Soviet Documentary Film — Experiences of Social Creativity]. Moscow, Materik Publ., 2005. 240 p. (In Russian)

7 Drevnyak B. *Kinematograf Tretyego reiha* [Cinematography of the Third Reich]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 312 p. (In Russian)

8 Kino totalitarnoi epohi [Cinema of the Totalitarian Era]. *Iskusstvo kino*, 1990, no. 3, pp. 100–113. (In Russian)

9 Krakauer Z. *Ornament massy* [Mass Ornament]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2019. 240 p. (In Russian)

10 Krakauer Z. *Psihologicheskaya istoriya nemeckogo kino. Ot Kaligari do Gitlera* [The Psychological History of German Cinema. From Caligari to Hitler]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 320 p. (In Russian)

11 "Neveroyatniy uspeh i neveroyatnoe soprotivlenie...". Pis'ma Dzigi Vertova Elizavete Svilovoy o zagranichnih pokazah "Entusiasm. Simphoniya Donbassa" ["Incredible Success and Incredible Resistance...". Letters from Dziga Vertov to Elizaveta Svilova about Foreign Shows of "Enthusiasm. Symphonie of Donbass"], ed. by K. Goryachok. *Kinema*, 2020, no. 1, pp. 8–20. (In Russian)

12 "Pryzhok" Vertova [Vertov's "Jump"]. *Iskusstvo kino*, 1992, no. 11, pp. 96–108. (In Russian)

13 Riefenstahl L. *Memuary* [Memoirs]. Moscow, Ladomir Publ., 2006. 699 p. (In Russian)

14 Sontag S. Magicheskiy fashism [Magical Fascism]. *Pod znakom Saturna* [Under the Sign of Saturn]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2019, pp. 62–90. (In Russian)

15 Turovskaya M. *Zuby drakona* [Teeth of Dragon]. Moscow, Ast Press, CORPUS Publ., 2015. 636 p. (In Russian)

16 Yampolskiy M. *Prostranstvennaya istoriya. Tri texta ob istorii* [Spatial History. Three Texts about History]. St. Petersburg, Masterskaya "Séance", 2013. 344 p. (In Russian)

17 Chamberlin C.J. Dziga Vertov: The Idiot. *Senses of Cinema*, 2006, issue 41. Available at: https://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/dziga-vertov-enthusiasm/ (accessed 13.12.2021).

18 Downing T. *Olympia*. London, British Film Institute, 2018. 128 p.

19 Garden I. *The Third Reich's Celluloid War. Propaganda in Nazi Feature Films, Documentaries and Television*. The History Press, 2016. 288 p.

20 Hake S. *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*. Michigan, The University of Michigan Press, 2008. 331 p.

21 Heftberger A. *Digital Humanities and Film Studies. Visualising Dziga Vertov's Work*. Munchen, Springer, 2016. 311 p.

22 Hinton D.B. "Triumph of the Will": Document or Artifice? *Cinema Journal*, 1975, vol. 15, no. 1, pp. 48–57.

23 MacKay J. *Dziga Vertov. Life and Work*. Vol. 1. 1896–1921. Boston, Academic Studies Press, 2018. 372 p.

24 Murray-Brown J. False Cinema: Dziga Vertov and Early Soviet Film. *The New Criterion*, 1989, 8:3, pp. 21–33.

25 Niven B. *Hitler and Film. The Fuhrer's Hidden Passion.* London, Yale University Press, 2018. 296 p.

УДК 7.06
ББК 85.143(2)6

Воронина Оксана Юрьевна
Старший научный сотрудник, Московский музей современного искусства, 107031, Москва, ул. Петровка, 25, стр. 1; аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8536-6463
ResearcherID: AAA-7762-2022
voronina@mmoma.ru

Ключевые слова: Общество станковистов, ОСТ, звуковые эксперименты 1920-х годов, мотив вслушивания, «организованный шум», «оглушительная тишина», Соломон Никритин, Петр Лазарев, Михаил Матюшин, Дзига Вертов, Михаил Друскин

Воронина Оксана Юрьевна

Новые горизонты зрительного и слухового восприятия: творчество художников ОСТа в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-134-163

Для цит.: *Воронина О.Ю.* Новые горизонты зрительного и слухового восприятия: творчество художников ОСТа в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов // Художественная культура. 2022. № 1. С. 134–163. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-134-163.

For cit.: Voronina O.Yu. New Horizons of Visual and Auditory Perception: OST Art in the Context of Sound Experiments of the 1920s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 134–163. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-134-163. (In Russian)

Voronina Oksana Yu.
Senior Researcher, Moscow Museum of Modern Art, 25/1 Petrovka Str., 107031, Moscow, Russia; PhD Student (in Art History), Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8536-6463
ResearcherID: AAA-7762-2022
voronina@mmoma.ru

Keywords: the Society of Easel Artists, OST, sound experiments of the 1920s, motive of listening, “noise management”, “ear-splitting silence”, Solomon Nikritin, Petr Lazarev, Mikhail Matyushin, Dziga Vertov, Mikhail Druskin

Voronina Oksana Yu.

New Horizons of Visual and Auditory Perception: OST Art in the Context of Sound Experiments of the 1920s

Воронина Оксана Юрьевна

Новые горизонты зрительного и слухового восприятия:
творчество художников ОСТа в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов

Аннотация. Предметом статьи являются латентные связи искусства Общества станковистов со звуковыми экспериментами 1920-х годов. Данный аспект рассматривается впервые, он актуален в контексте нарастающей тенденции изучения маргиналий, эффективно высвечивающих культурные механизмы. Цель статьи — приблизиться к более полному представлению о сложной природе живописи ОСТа за счет привлечения неучтенных до сих пор, но значимых данных о культурном поле, в котором действовало объединение.

После революции сфера звука стала одной из самых привлекательных для реализации всевозможных научных и художественных интенций. Наиболее интересные из них в контексте заявленной темы осуществлялись Л. Терменом, П. Лазаревым, Арс. Авраамовым, М. Матюшиным, С. Никритиным и Дзигой Вертовым. Обращение остовцев к «чужеродной» сфере звука свидетельствовало в пользу парадоксальности программного станковизма ОСТа и оказалось одним из тех выходов, которые совершались художниками объединения в другие области искусства (плакат, фотография, кино) для «расширения» живописи, сохраняющей свою традиционную станковую форму. В остовских симультанных сложносоставных сценах или картинах, соединяющих разные точки зрения, тренируется «сверхспособность» нашего сознания «слышать» сразу весь мир наподобие того, как кажутся слышимыми ритмически организованные фильмы 1920-х Дзиги Вертова. Оборотной стороной шумового «сверхнапряжения» в полотнах ОСТа оказалась поражающая «немота». Она может восприниматься как прямая параллель исследованиям неслышимого, но производящего сильное воздействие на окружающую среду ультразвука в работах физиков или сотрудников фонологического отдела ГИНХУКа, изучающих «оглушительную тишину». Основной вывод заключается в том, что предпринятая художниками ОСТа попытка настроить зрителя на комплексное зрительно-слуховое восприятие целого мира находилась в общем русле с различными экспериментами, проводившимися в 1920-е годы как в науке, так и в искусстве. Художники объединения разрабатывали подобный творческий метод для скорейшего воплощения прекрасно организованного завтра.

Abstract. This paper discusses unobvious links between the art of the Society of Easel Artists (OST) and the sound experiments of the 1920s. And it is for the first time that this subject is the focus of research. This theme was secondary in the creative practice of the OST artists, but selecting it for research is relevant due to a growing general trend towards the study of marginal phenomena that clearly highlight cultural mechanisms. This paper aims to broaden understanding of the complex nature of the painting of the Society of Easel Artists (OST) by introducing the previously unaccounted and, nevertheless, significant data about the cultural context in which the society functioned.

After the revolution, all aspects of sound became very attractive for the implementation of different scientific and artistic intentions. The most significant among them were put in practice by L. Termen, P. Lazarev, A. Avraamov, M. Matyushin, S. Nikritin, and Dz. Vertov. The appeal of the OST painters to the “alien” sphere of sound testified to the paradoxicality of their easel painting and was a way of diversification into other fields of art (e.g. poster art, photography, cinema, etc.) in an attempt to “expand” painting without breaking its traditional form. The simultaneous compound scenes in the paintings of the Society of Easel Artists (OST), which connect different points of view, train the exceptional ability of our consciousness to “hear” the whole world at once, like we seem to hear the rhythmically organized films of the 1920s by Dziga Vertov. The other side of the high levels of noise in the canvases by the OST painters is a strange “muteness”. It can be regarded as a direct parallel to physical research into unheard ultra- and infrasound having a strong impact on the environment, or to studies into “deafening silence” carried out at the Phonological department of the State Institute of Art Culture. The conclusion that follows from this study is that the attempt undertaken by the Society of Easel Artists to make the viewer comprehend the whole world through auditory and visual perception was in line with the experiments of the 1920s both in science and in art. The final aim of the OST group was to organize the psychology and life of the people of the future by means of this artistic method.

Мы будем усиленно готовиться к тому,
чтобы дать возможность пролетариям
всех стран организованно видеть и слышать
весь мир, видеть, слышать и понимать друг друга.
Дзига Вертов, «Кино-Правда» и «Радио-Правда» [13, с. 8]

Синтез искусств на фоне общетехнического синтеза нашей культуры.
Игорь Терентьев, из Программы исследовательских работ по «Фонологическому отделу» ГИНХУКа [40, с. 117]

Введение

Главной задачей художников Общества станковистов стала актуализация станковой живописи в постреволюционной действительности. В поисках новых средств выразительности они пробовали выйти в самые разные сферы творчества, с тем чтобы «перевести» на живописный язык приемы, эффективно используемые в других видах искусства для создания остросовременных произведений. Чаще всего остовцы обращались к журнальной графике, плакату, фотографии и кино. Эти выходы на иные «территории» отмечались еще критикой 1920-х годов [43, с. 52; 38, с. 19]. Для самих художников они становились платформой не только обновления живописи, но и расширения возможностей человека — как героя их собственных произведений, так и зрителя.

Тема «расширения видения» (в том числе через синхронное подключение разных органов чувств) определяет выбор в качестве предмета исследования проблемы связей творчества художников ОСТа с разного рода экспериментами в сфере звука, активно проводившимися в 1920-е годы. На первый взгляд, эти связи живописных и графических произведений остовцев с «чужеродной» звуковой материей могут показаться сомнительными и неочевидными. Тем не менее их анализ плодотворен и создает почву для достижения заманчивой цели — составить более емкое представление о сложной природе искусства ОСТа. Актуальность данной темы очевидна в контексте современного изучения всевозможных маргиналий, эффективно высвечивающих культурные механизмы. В свете рассматриваемой проблемы можно назвать следующие характерные примеры: Оксана Булгакова реконструирует роль подключения слуха в немом кинематографе и влияние «слухо-зрительной» модели кинованагарда 1920-х на дальнейшее развитие «важнейшего из искусств» [12]; Анника

Линдског анализирует «тишину» как неотъемлемую составляющую модернистской формы в литературе, занятой передачей нового звучания мира [49]; Дорон Галили исследует предысторию телевидения (1878–1939) и выявляет ее подспудную роль в формировании художественных средств кинематографа [47].

В отношении искусства ОСТа, представляющего собой ключевое явление 1920-х годов, подобный подход осуществляется впервые. Однако сам выбор ракурса рассмотрения материала стал возможен в том числе благодаря ряду недавних публикаций, посвященных истории новаций в сфере звука.

Так, Анжела Фраттарола на примере литературного романа, где доминируют звуковые мотивы, исследует общекультурную значимость открытий в сфере звука, совершенных в эпоху модернизма [46]. Коллектив авторов сборника «Звучащий модернизм», обращаясь к разным произведениям литературы и кино, анализирует изменения соотношения звукового и визуального восприятия в XX веке, уделяя особое внимание средствам передачи звуковых волн, не воспринимаемых человеческим ухом, но улавливаемых с помощью новых технических устройств [50]. Наконец, исследование Андрея Смирнова, который впервые представляет масштабную панораму звуковых экспериментов русского авангарда с точки зрения медиаархеологии [36], ближе всего по проблематике и материалу для автора настоящей статьи.

Курс на открытие новых зрительных и слуховых горизонтов

Прежде чем перейти непосредственно к произведениям Общества станковистов, нужно напомнить о широко распространенных в 1920-е годы идеях синтеза науки, техники и искусства, — синтеза, который впоследствии должен был стать основой для организации «новой жизни».

Намечу лишь пунктиром некоторые вехи важного для рассматриваемой темы общекультурного процесса по открытию новых зрительных и слуховых горизонтов.

Физик Петр Лазарев, известный в том числе в художественной среде 1910–1920-х [34, с. 34; 51], в 1918 году опубликовал работу «О взаимном влиянии органов зрения и слуха» [26], где сообщал, что

существование неразрывной связи двух органов чувств в процессе восприятия было подтверждено в ходе проведенных им опытов.

Лев Термен в 1920-е годы совершил два важнейших для всей последующей культуры изобретения. Это терменвокс, первый «радиомузыкальный» инструмент, на многочисленных концертах, прошедших тогда же по всей России, он поражал воображение современников бесконтактным способом извлечения звука [11, с. 8]. Вторым изобретением Термена стало телевидение — символично, что оно представляло собой по сути радио, которое отныне могло работать со световыми сигналами и передачей на расстояние визуальных образов(1).

Незадолго до публичной демонстрации телеустановки Термена Дзига Вертов опубликовал статью «„Кино-Правда“ и „Радио-Правда“» [13, с. 8], где подчеркивалась необходимость систематического комплексного зрительно-слухового воздействия на современного человека. «Радио-ухо», «Радио-Правда» объявлялись автором столь же необходимыми для воспитания нового общества, сколь и «Кино-глаз», и «Кино-Правда».

Игорь Терентьев в качестве одного из пунктов программы исследовательских работ Фонологического отдела ГИНХУКа еще в 1923 году назвал синтез искусств на почве «общетехнического синтеза нашей культуры» [40, с. 117]. И среди первых плодов этой программы оказался доклад «Звучащее вещество», подготовленный Михаилом Друскиным, где утверждалось: «Все, что мы можем ощупать, обнюхать, увидеть, услышать, материально. Принято было разделять вещество по органам восприятия. <…> Теперь же нам окончательно ясно, что звук переходит в свет, свет — в движение. Все это различные проявления (различные повороты) вещества. Задача Исследовательского Института: найти плавность таких поворотов» [20, с. 121–122].

Михаил Матюшин, работавший в соседнем отделе ГИНХУКа и активно изучавший возможности и природу цвета в 1920-е годы, в это время также подчеркивал: «И цвет, и звук только тогда радуют нас своей силой и полнотой, когда мы их воспринимаем разом, одновременно со всей их окружающей средой» [41, с. 156].

(1) Это была одна из первых телевизионных систем. См.: [18], [28].

Необходимо отметить, что Музей живописной культуры, служивший своеобразной творческой базой для Общества станковистов [16], поддерживал активные связи с ГИНХУКом, поэтому остовцы, очевидно, были в курсе поисков их ленинградских коллег.

Завершить перечень наиболее важных вех для понимания контекста заявленной темы можно изобретением оптофона Владимиром Барановым-Россине, проведшим в 1923–1924 годах несколько цветомузыкальных концертов в Москве, в частности в Театре Мейерхольда [45], завсегдатаями которого были художники ОСТа(2).

Помимо театра Мейерхольда важной питательной средой для остовцев мог быть лекторий Политехнического музея. Художники объединения страстно любили технику и испытывали огромный интерес к научному знанию, особенно в области физики и астрономии [27, с. 49]. В Политехническом музее находилась квартира Петра Вильямса, отец которого занимал должность ученого секретаря музея, и там часто собирались участники ОСТа.

В архиве Политехнического музея сохранились перечни лекций, которые читались в 1920-е годы и привлекали огромное число слушателей: «Периодическое движение», «Природа звука», «Голос и слух», «Радиотехника в настоящем и будущем», «Лучи света», «Цвет и окраска», «Свет и зрение», «Разгадка тайны светового луча», «Лучи рентгена», «Световой луч на службе у производства» [2, л. 2, 76]. Подобное перетекание тем из разных областей физики в рамках единого лекционного цикла кажется неслучайным; в этом можно усмотреть попытку дать синтетическое знание, вполне отвечающее поискам синтеза, о котором говорили в частности сотрудники Фонологического отдела ГИНХУКа, между прочим обращавшие внимание на эластичность как технологическое свойство звука [40, с. 116].

Многие названные темы лектория Политехнического музея удивительным образом откликаются в произведениях ОСТа, к рассмотрению которых я теперь и перейду.

(2) Сергей Лучишкин, выделяя ритм, напряжение, динамику и стремительность действия в спектаклях Вс. Мейерхольда, прямо говорил следующее: «Для меня, искавшего ответ — каким должно быть новое искусство, определяющей была позиция Мейерхольда» [27, с. 62].

Радио как символ обновления мира в произведениях ОСТа

Одно из главных медийных средств революции, важнейшая черта нового технологичного мира, непременный атрибут утопического прекрасного будущего, радио стало темой ряда оригинальных произведений участников ОСТа. Так, в их работах появляется Шуховская башня как символ обновления мира (см., например: рисунок М. Доброковского «Радио-башня» [5, с. 21]).

В каталоге Первой выставки ОСТа зафиксированы две утраченные работы, В. Люшина (1924) [30, с. 7] и К. Вялова (1925) [30, с. 4], с одинаковым названием «Радио». Если первая была выполнена в традиционной технике масляной живописи, то вторая — в актуальной для разных видов искусства того времени технике «монтажа».

К теме «радио» остовцы неоднократно обращались в своей журнальной графике. Примечательно, что во всех их журнальных рисунках эта тема решается как воплощение обыкновенного чуда, когда техническое новшество преображает человека, расширяя его «слухо-голосовые» возможности, задает условия нового быта и при этом существует повсеместно, оказывается сложным и тем не менее доступным даже для детей инструментом реорганизации жизни (см., например: рисунок А. Дейнеки «Радиозайцы» [6, с. 20–21]).

Без такой семантической однозначности, но наиболее оригинально и метафорично в остовском кругу тема радио раскрыта в известном большом графическом листе А. Тышлера «Радиооктябрины» (1925, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Любопытно, что незадолго до создания «Радиооктябрин», в конце 1924 года, начала свою работу «Радиогазета РОСТА», а именно с ней связывают рождение регулярного радиовещания в СССР. Во вступительном слове к ее первому выпуску радио было объявлено новой формой человеческого общения, предполагающей такие основные его качества, как оперативность, емкость и краткость [19, с. 57].

Тышлер же в своем рисунке подчеркивает гибридную природу праздника, отсылая, с одной стороны, к радио как символу революции, а с другой, к традиционной балаганной культуре. В контексте рассматриваемой темы важно подчеркнуть, что свойственная Тышлеру парадоксальность мышления проявляется в данном случае в виде нефункционального использования радио, а именно рупоров в качестве акробатических снарядов. Кроме того, вязкое и плотное бесконечное людское море представлено на рисунке безвольной зомбированной массой. Марионеточные персонажи, даже если взаимодействуют, как будто не видят и не слышат друг друга, и несмотря на гирлянды флажков и увеселительные мероприятия, обстановка выглядит зловещей. Перед нами дурная бесконечность непраздничного праздника.

Ощущения, до этого «у нас неизвестные», и новые технологии внушения

Среди других звуковых мотивов в остовских произведениях нужно назвать музыкальные мотивы и мотивы открытых ртов. Часто они присутствуют в одних и тех же работах и оказываются связаны общей темой расширения человеческого опыта (С. Лучишкин. «Трубы», 1925, ГТГ; «Праздник книги», 1927, ГТГ). Открытые рты, как правило, появляются у персонажей, участвующих в неких коллективных действах — музыкальных шествиях, демонстрациях, праздничных гуляниях, военных или революционных событиях, заводских трудовых буднях (П. Вильямс. «Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году», 1928, ранее собр. Дирекции художественных памятников и проектирования памятников МК РСФСР; Ю. Пименов. «Даешь тяжелую индустрию!», 1927, ГТГ). Открытый рот становился не только знаком вовлеченности в общий процесс, но маркером единения вплоть до слияния в одном коллективном теле, что и давало те особые ощущения, которые в остовских произведениях порой достигали экстатической фазы и маркировались критикой как экспрессионистические ощущения, до этого «у нас неизвестные» [3, с. 16; 42, с. 6].

Попутно стоит отметить, что сведение разных «слагаемых» к общему знаменателю у остовцев, усиленное, как мы видим, в частности с помощью звуковых мотивов, оказывалось особенно органично потому, что они использовали основополагающие принципы плакатного искусства [15], поражающего цель «в один прием»[(3)]. Само же плакатное

(3) «И то, что хочет, плакат должен сказать в один прием, без разжевывания, без размышлений. Рисунок элементарен, как схема» [31, с. 7].

искусство, как мы понимаем, в свою очередь, пусть и косвенно, связано со звуком, поскольку изображение в нем служит воплощением лозунга. Как и радио, разрабатывающее в это время свои специфические формы воздействия через дикторскую интонацию, голосовой рисунок, плакат призван к пропаганде и внушению.

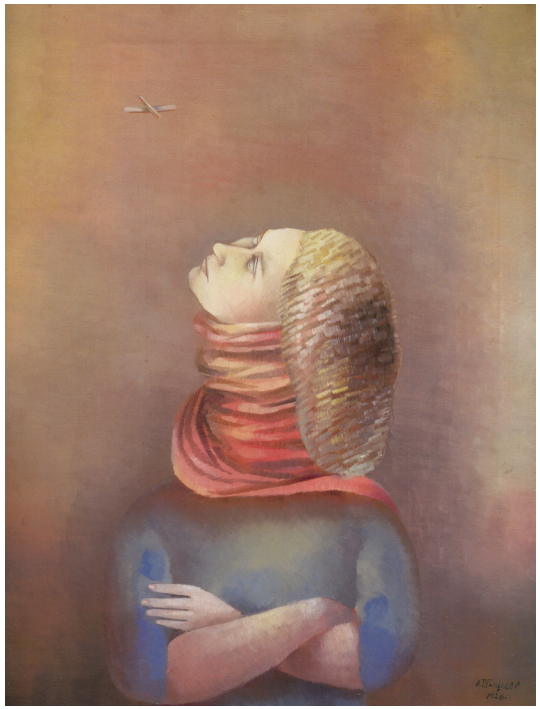
Технологии возможностей гипноза и коллективного внушения активно изучались после революции, в частности в Институте мозга [10], и базировались на исследованиях Владимира Бехтерева [48, p. 219–245]. С последним был знаком и Бернард Кажинский, пионер в советских опытах в области телепатии и биологической радиосвязи, уже в 1923 году опубликовавший книгу «Передача мыслей» [24]. С Кажинским связывают изобретение такой «многообещающей» машины, как низкочастотный радиоаппарат («мозговое радио») с большим радиусом действия, который может быть использован для внушения с помощью не воспринимаемых ухом радиоволн[(4)], а также как оружие массового поражения. Интересно, что Кажинский станет прототипом героев сразу двух романов, опубликованных в 1926 году,— «Радио-мозг» Сергея Беляева и «Властелин мира» Александра Беляева[(5)]. Художники ОСТа, следившие за новинками техники, науки и искусства, очевидно, должны были быть знакомы с этими романами.

(4) О физических исследованиях в этом направлении см.: «В области волн длиной около метра советские ученые ищут решения вопроса о передаче энергии без проводов, возможности получить при этих условиях точно направленный пучок радиоволн» [23, с. 46–48].

(5) Оба романа впервые опубликованы на страницах газет [8], [7]. К отдельному изданию второго романа Б. Кажинский написал послесловие [9].

Слушать ухом и телом: персонажи картин ОСТа как чувствительные «локаторы»

В своем творчестве остовцы, каждый на свой лад, разрабатывали мотив вслушивания. В ряде работ он задан как тема: например, «Шарманщик» А. Гончарова (1925, ГТГ) или «Беседуют» А. Лабаса (ГМО «Художественная культура Русского Севера», Архангельск), где персонажи одновременно сконцентрированы на слушании и буквально готовы раствориться в акустическом пространстве. Герои произведений художников ОСТа часто будто бы пребывают в сомнамбулическом состоянии, механически исполняя заданные действия (А. Дейнека. «Текстильщицы», 1927, ГРМ), или просто находясь в оцепенении и переживая, например, полет над землей (А. Лабас. «Пассажир в аэроплане», 1926, частное собрание; «В кабине аэроплана», 1928, ГТГ). Остовские персонажи словно стараются сонастроиться со средой,



Ил. 1. Александр Тышлер. Женщина и аэроплан. 1926. Холст, масло. 88,8 × 71,3 см. Собрание Б.А. и Э.И. Денисовых

уловить ухом и телом ее тонкие вибрации (А. Тышлер. Женщина и аэроплан, 1926, собр. Б.А. и Э.И. Денисовых; вариации композиции «В кабине дирижабля» А. Лабаса, 1932, ГТГ, ГРМ).

Звучащие города XX века и урбанистическое мироощущение

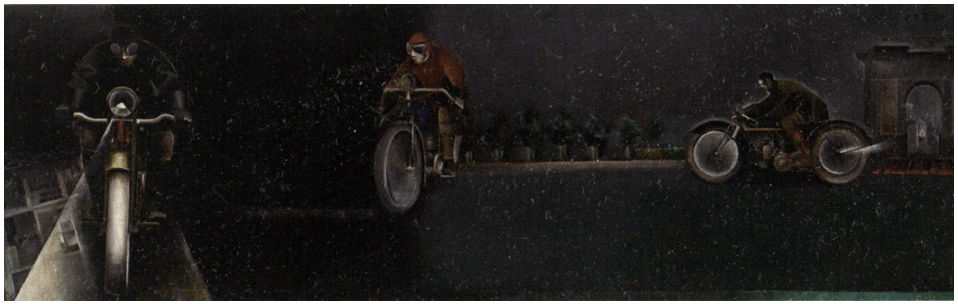
Средой для героев произведений художников ОСТа были почти исключительно городские пространства. Со времени их появления на художественной сцене за ними закрепилась слава «урбанистов», воплощающих новые ритмы и сам дух рождающихся городских пространств.

С изображением заводов и городов связано возникновение, условно говоря, имплицитных звуковых мотивов в творчестве участников ОСТа, а именно производственного и уличного шума, звуков летящих аэропланов, несущихся автомобилей, мотоциклов и поездов[(6)].

Тема звучания города становится неотъемлемой частью урбанистического мироощущения в искусстве с начала XX века и выдвигается на первый план прежде всего у футуристов. Здесь можно вспомнить известный манифест «Искусство шумов» Л. Руссоло (1916), в котором говорится: «В оглушительной атмосфере больших городов … машины производят такое множество разнообразных шумов, что чистый звук, по своей малости и монотонности, не производит более никакого впечатления» [цит. по: 21, с. 217].

Неслучайно именно футуристы были среди пионеров шумовой музыки, олицетворявшей звучание мегаполиса. В России это новое явление распространяется в начале 1920-х годов, хотя среди первых опытов его освоения – знаменитая футуристическая опера М. Матюшина «Победа над Солнцем» (1913), где одна из картин носила название «Музыка. Шум машин», а действие должно было сопровождаться звучащими пропеллерами [21, с. 209–212].

(6) В качестве иллюстрации можно привести такой отзыв современника остовцев о картине «Текстильная фабрика» Юрия Пименова (1930, местонахождение неизвестно): «Своеобразное изображение быстро перекрещивающихся колес, приводных ремней, сотни сотен шпулек воздействуют на сознание, как жужжащий шум» [1, л. 26, об.].



Ил. 2. Константин Вялов. Мотоциклетный пробег. 1923–1925. Холст, масло. 88,5 × 238 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 3. Екатерина Зернова. Фабрика «Томат-пюре». 1929. Холст, масло. 105 × 75 см. Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина, Астрахань

Наиболее ярко звучание города было задумано Арсением Авраамовым в его знаменитой «Симфонии гудков», представленной сначала в Баку к пятилетию революции, а год спустя в Москве. Примечательно, что это произведение описывают как «грандиозное зрелище», которое «включало весь город»: «моторы гидропланов, гудки заводов, фабрик, кораблей и паровозов составляли один гигантский оркестр…» [35, с. 192].

Непосредственными свидетелями этого события могли стать будущие участники ОСТа. «Симфония гудков» была не единственным замыслом озвучивания целого города. В качестве еще одного примера можно назвать проект гигантского «Орг*а*на труда» артиста МХАТа Александра Гейрота.

Что касается остовцев, то они также стремятся создать сложный многосоставный образ новой жизненной среды, явленной или в виде строящихся городов, или в виде гигантских предприятий. Подразумеваемое звучание каждого из фрагментов этой среды должно соединиться в единой шумовой композиции, как у Арс. Авраамова или А. Гейрота.

Известно, что в те же годы на организацию шума возлагалось много надежд: уже упоминавшийся Михаил Друскин в 1924 году объявлял организованный шум основой новой музыки; а помощник Сергея Эйзенштейна в театральной студии Пролеткульта Борис Юрцев еще в 1922 году писал о том, какие «замечательные настроения» могут вызвать «шумы, ритмически организованные, пущенные в головокружительных темпах» [21, с. 208, 216–217].

«В понятие „слышу“ я включил весь слышимый мир»

В своей «попытке шума» в живописных и графических работах художники ОСТа апеллировали к идее сложной организации грандиозного целого. Приемы монтажного построения композиции усиливали эффект симультанного разнохарактерного действия. В силу этого отдельные «звучания» в остовских произведениях не считываются и, можно сказать, «гасятся». Проиллюстрировать, как это происходит, позволяет, например, картина «Городская площадь» А. Лабаса (1926, Пермская художественная галерея), где наложение изображений движущихся в разных направлениях всевозможных транспортных средств,

Ил. 4. Александр Лабас. Городская площадь. 1926. Холст, масло. 88 × 71 см. Пермская художественная галерея, Пермь

пешеходов и колонны пионеров не позволяет нам последовательно улавливать отдельные звуки, но тренирует «сверхспособность» нашего сознания «слышать» сразу весь город целиком. Подобное впечатление дает большинство произведений остовцев, в которых используются монтажные принципы организации композиции.

Поразительно схожие задачи формулировал еще в 1916 году Дзига Вертов, в тот момент студент основанного В. Бехтеревым Психоневрологического института Денис Кауфман: «У меня возникла мысль о необходимости расширить нашу возможность организованно слышать. Не ограничивать эту возможность пределами обычной музыки. В понятие „слышу“ я включил весь слышимый мир. <…> Слухом я различал не шумы, как принято называть природные звуки, а целый ряд сложнейших сочетаний отдельных звуков, из которых каждый звук был вызван какой-нибудь причиной. Сталкиваясь друг с другом, звуки часто взаимно уничтожались и мешали друг другу»

[14, с. 291]. В собственных документальных фильмах глава киноков достигал эффекта такого сложноорганизованного звучания современности благодаря ритмической композиции коротких кадров с характерными повторами. В литературе о кино принято говорить о музыкальных принципах в фильмах Вертова. Показательно, что принцип ритмического повтора в своих монтажных картинах использовали и остовцы (Ю. Пименов. «Даешь тяжелую индустрию!» и др.)

Шумовое «сверхнапряжение» vs оглушительная «немота»

Однако оборотной стороной шумового «сверхнапряжения» оказалась оглушительная «немота»[7]. Эффект «погашенного звучания» можно объяснить проектной концепцией остовского искусства, тем, что члены общества лишь прозревали в своих произведениях будущее, различая его «зерна» в окружающей действительности[8]. Проектность своих видений сами художники обнажали с помощью разных приемов (абстрактные цветовые пятна вокруг осязаемо прописанной центральной части полотна, «рентгеновская» графика, наложенная на живописную плоть или соприсутствующая с ней).

С другой стороны, кажется неслучайным, что именно в это время на необходимость изучения феномена, условно говоря, ультразвука — звука, который невозможно услышать невооруженным ухом, — указывает М. Друскин: «звук невесом, неосязаем, невиден, — как бы бесплотен (даже не издаваемый, он слышен: „оглушительная тишина“)» [20, с. 122]. Именно такой неслышимый и невоспринимаемый инфра- и ультразвук, как и радиоволны, связывался в это время с телепатией, развитие которой должно было привести к эволюции нервной ткани и структурным изменениям в коре мозга [12, с. 43].

Те же проблемы нащупывал в своих исследованиях и Михаил Матюшин: «Из всех испытаний утвердился прежде всего факт влияния

(7) Ср. анализ приемов введения тишины как важной составляющей модернистской формы в литературе [49, p. 19–21, 23].

(8) «Поэзия и романтика жили в нас самих. Мы надеялись, что будет лучше, и во всем, что нас окружало, выискивали зерна этого чудесного будущего. В нашем воображении мы видели совсем новую жизнь, и в полной гармонии с ней — необыкновенное, смелое, большое и глубокое искусство» [25, с. 29].

звука на восприятие цвета», — при этом он подчеркивал: «закрывая глаза, можно расслышать звуки, которые ускользали при открытых глазах» [29, с. 22]. Остовцы словно иллюстрировали эти идеи, когда изображали своих персонажей, напряженно ощущающих всем телом токи эфира, с закрытыми либо гипнотически распахнутыми, но столь же невидящими глазами (А. Тышлер. «Женщина и аэроплан»; А. Дейнека. «Текстильщицы»).

Художественные наития остовцев интересно сопоставить с определениями физиков этого времени: «Следует отличать два понятия о звуке: субъективное, или физиологическое, и объективное, или физическое. Звук как явление физиологическое есть определенного рода ощущение, воспринимаемое органом слуха.

Звук как явление физическое сводится к колебаниям среды. <…> Существуют такие колебания, которые не воспринимаются органом слуха, а между тем никакими существенными свойствами не отличаются от колебаний, действующих на этот орган. В этом случае приходится говорить о „неслышимых звуках”» [44, с. 14].

Эффект «угасания» звука и изображения

Возвращаясь к остовцам, нужно сказать, что «гаснущий звук» в их работах напрямую связан с застывающей динамикой, оборачивающейся статикой благодаря построению композиции на пересечении вертикальной и горизонтальной осей. А застывающая динамика, в свою очередь, связана с «гаснущим» изображением — особым эффектом, возникающим за счет наложения образов при монтаже картины. Одним из наиболее ярких примеров является сохранившаяся картина Ю. Пименова «Италия» (1929–1932, ГМО «Художественная культура Русского Севера», Архангельск).

В этой работе довольно много места занимает пустое пространство белого, готовое развоплотить и поглотить изображение, удивительное в своем мерцании — оно словно возникает со всей «кинематографической» достоверностью и тут же исчезает на глазах (показательна, например, «потеря» одной ноги у девушки на первом плане; кажется, что всякая материальная форма испаряется, остается только цветовое впечатление). В эстетике самого кинематографа «истаивание» образа постепенно становилось востребованным приемом: в 1930-е

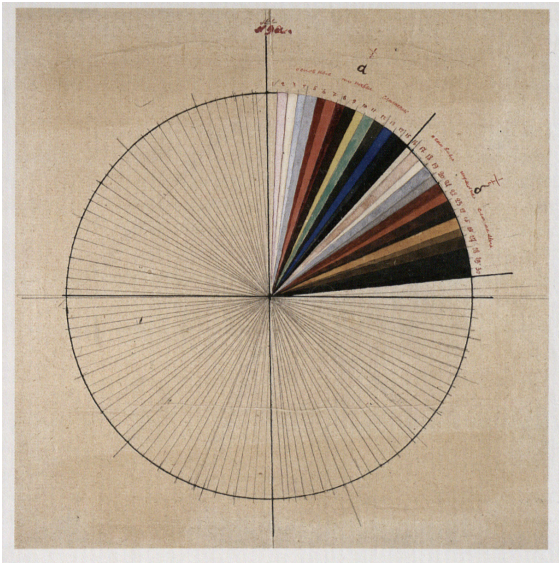
Ил. 5. Юрий Пименов. Италия. Из серии «Запад». 1929–1932. Холст, масло. 176,1 × 115,6 см. ГМО «Художественная культура Русского Севера», Архангельск

«порожденное звуковыми ассоциациями пространство моделировали фильмы Вертова, Кулешова, Роома — как полиморфное пространство сна, растяжимое, изменчивое, текучее, как время, способное к непредвиденным метаморфозам, в которых твердое тело становилось прозрачным, жидким, светящимся» [12, с. 167].

Проблема восприятия как стимул научных и художественных поисков

Охватывая взглядом всю панораму разнообразных звуковых экспериментов 1920-х годов (опыты в различных видах искусства, изобретение звуковых машин, в том числе музыкальных, не предполагающих участие человека, исследование технологий внушения и звуковой пропаганды), приходишь к выводу о том, что объединяет все эти новшества прямой или косвенный интерес к проблеме восприятия.

Комплексное исследование восприятия изобразительного искусства и главным образом живописи было одним из главных направлений деятельности Музея живописной культуры. Силами Соломона Никритина, возглавлявшего Аналитический кабинет, и Петра Вильямса, занимавшего должность заместителя заведующего музеем, были проведены исследования в том числе тонально-шумового спектра и составлены диаграммы по аналогии с диаграммами цветового спектра Вильгельма Оствальда. Самим Никритиным его тонально-шумовые разработки, и прежде всего работа «Система организации цвето-звуковых ощущений» 1925 года [32, с. 157–158; 33, с. 58–59],



Ил. 6. Соломон Никритин. Система организации цветозвуковых ощущений. Тонально-шумовые вариации. Бумага на бумаге, цветная тушь, перо, карандаш, акварель. 21,7 × 21,7; 36 × 44 см (размер листа). Собрание С.И. Григорьянца

осознавались логичным и необходимым этапом в развитии цветоведения в целом и исследований В. Оствальда в частности.

Интерес к исследованию цвета был характерен для всех остовцев, практически все они начинали свой путь с формальных штудий, где анализировали разные аспекты действия цвета в живописном произведении. О том, что одним из этих аспектов было исследование взаимоотношений шума и цвета, свидетельствует, в частности, работа близкого к остовскому кругу Климента Редько «К строению светозвука» (1923, РГАЛИ; воспр.: [33, с. 38]). Редько был лидером группы «Электроорганизм», куда входила значительная часть будущих художников ОСТа (А. Лабас, А. Тышлер, С. Лучишкин, М. Плаксин, Н. Тряскин). Это произведение воспринимается в одном ряду с экспериментально-цветовыми работами первой половины 1920-х годов будущих остовцев и более поздними произведениями Ивана Клюна и Ивана Кудряшова, двух приверженцев абстракции в ОСТе.

На пути к совершенной «человеческой машине»

Слух был неотъемлемой частью всесторонне разрабатываемой в 1920-е годы «человеческой машины», научные труды о которой активно публиковались, например в книге Жюля Амара «Человеческая машина. Научные основы профессионального труда» (несколько изданий в 1920-е, самое раннее — 1922 [4]).

Главным учреждением, где предполагалось создать такую совершенную машину, стал Центральный институт труда, во главе которого стоял Алексей Гастев, автор сборника «Поэзия рабочего удара», выдержавшего в первое послереволюционное десятилетие шесть изданий. В одном из своих первых рабочих документов директор ЦИТа декларировал: «История настоятельно требует смелого проектирования человеческой психологии в зависимости от такого исторического фактора, как машинизм» [17, с. 7]. Неслучайно именно он стал авторитетом для «прозревавших будущее» остовцев. Уже с 1923 года под крылом ЦИТа оказался Проекционный театр, в деятельности которого, особенно на первом этапе, активно участвовали художники ОСТа. Театр (помимо МЖК) стал еще одним полем для их экспериментов в сфере изучения возможностей человека, в том числе его «слухо-голосовых» возможностей. Сверхзадачей театра

стало создание «живых моделей будущей „социально-инженерной Машины-Человека“» [35, с. 188; 32, с. 130–135].

В дополнение к разговору о связях остовцев с Центральным институтом труда стоит привести свидетельство Флоры Сыркиной, первого биографа Тышлера, о том, что в 1920-е годы он раскрашивал станки для ЦИТа [39, с. 13]. В стенах предельно рационализированного учреждения эта раскраска, несомненно, должна была иметь функциональное значение и каким-то образом соотноситься не только с движениями машины, но и с издаваемыми ею звуками.

Заключение

Из всего сказанного можно сделать вывод, что в 1920-е годы сфера звука стала одной из самых привлекательных для реализации всевозможных научных и художественных интенций. Латентные связи творчества художников Общества станковистов с разного рода экспериментами в этой области помогают обнаружить определенные моменты, важные для понимания художественного процесса 1920-х годов в целом. Так, мы видим, что в это время многие его участники делали ставку на «организованный шум» в создании мегапроекта нового общества, который подразумевал машинизацию жизни и формирование совершенной человеческой формации, настроенной на единый ритм с целым звучащим городом.

Художники ОСТа были среди тех, кто в 1920-е так или иначе соприкоснулся с проблемой объединения визуального и звукового образа. Их весьма разнообразная деятельность (отслеживание научных данных, изучение цвета, МЖК, театр и пр.) служит тому подтверждением.

В их собственных произведениях обнаруживается своеобразный эффект «гаснущего звука» — один из парадоксов станкового искусства художников ОСТа (наряду с динамикой вопреки статическому построению композиции, образной глубине при использовании плакатных приемов, осязаемой предметности при абстрактности пространства). Если говорить шире, то анализ «звучания» остовских работ свидетельствует в пользу парадоксальности программного станковизма ОСТа в целом, подразумевавшего «расширение» живописи в рамках ее традиционной формы. Эффект достоверности восприятия в остовских работах удивительным образом возникает в условиях их

проектной концепции искусства, которая предполагает запечатление в живописи только рождающегося, но еще не существующего мира. Предпринятая художниками ОСТа попытка введения звука, а точнее шума, посредством «схлопывания» материальности под воздействием среды, пронизанной невидимыми волнами, была сделана для достижения полнокровного впечатления о предчувствуемом будущем. Эта интенция находилась в общем русле с различными экспериментами, проводившимися в 1920-е годы как в науке, так и в искусстве для скорейшего воплощения прекрасно организованного завтра.

Список литературы:

1 Отзывы зарубежной прессы о выставках советского изобразительного искусства за границей, организованных ВОКС: 1930 // РГАЛИ. Ф. 2336 (Вильямс). Оп. 1. Ед. хр. 195.

2 Сведения о публичных лекциях по физике, технике, химии, биологии, сельскому хозяйству и др., проводимых Государственным Политехническим музеем: [1925–1926] // ФПИ Политехнического музея. Ф. 100. Оп. 25. Ед. хр. 30250/1.

3 *Аксенов И.А.* Выставка живописи // Жизнь искусства. 1925. № 20. С. 16.

4 *Амар Ж.* Человеческая машина. Научные основы профессионального труда. М.: ГИЗ, 1922. 472 с.

5 Безбожник у станка. 1924. № 9. С. 21.

6 Безбожник у станка. 1925. № 3. С. 20–21.

7 *Беляев А.* Властелин мира // Гудок. 1926. 19 октября — 18 ноября.

8 *Беляев С.* Радио-мозг // Рабочая газета. 1926. 20 августа — 10 октября.

9 *Беляев С.М.* Радио-мозг. М.-Л.: Молодая гвардия, 1928. 180 с.

10 *Бехтерев В.М., Щелованов Н.* Хроника: Институт по изучению мозга и психической деятельности. Отчет о деятельности по 15 июля 1919 г. // Вопросы изучения и воспитания личности. 1919. № 1. С. 136–169.

11 *Бронштейн С.Н.* Терменвокс и электрола. М.: НКПТ, 1930. 74 с.

12 *Булгакова О.* Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: НЛО, 2010. 318 с.

13 *Вертов, Дзига.* «Кино-Правда» и «Радио-Правда» (В порядке предложения) // Правда. 1925. № 160 (3091). С. 8.

14 *Вертов, Дзига.* Как родился и развивался кино-глаз // Из наследия. В 2 т. Т. 2: Статьи и выступления / Сост. Д.В. Кружкова. [М.]: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 289–295.

15 *Воронина О.Ю.* «Плакатизмы» в живописи ОСТа: эксперименты на тему «действенности» // Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000-е: Сб. по материалам Всероссийской научной конференции. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2016. С. 48–61.

16 *Воронина О.Ю.* Музей как место силы. МЖК и ОСТ // Искусствознание. 2021. № 4. С. 256–289.

17 *Гастев А.К.* Трудовые установки. М.: Книжный дом «Либроком», 2011. 337 с.

18 *Гинзбург В., Пульвер В.* Телевидение. Передача движущихся изображений по способу Л.С. Термена // Радиолюбитель. 1927. № 1. С. 1, 13–15.

19 *Горяева Т.М.* Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920–1930-х годах. Документированная история. М.: РОССПЭН, 2009. 173 с.

20 *Друскин М.* Звучащее вещество: Тезисы / Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа; публ. Г.Л. Демосфеновой // Терентьевский сборник / Ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1996. С. 121–126.

21 *Дудаков-Кашуро К.* Шумовая музыка русского авангарда // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / Ред.-сост. М.И. Катунян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 208–222.

22 *Иоффе А.Ф.* Физика за десять лет. М.: Работник просвещения, 1928. 14 с.

23 *Иоффе А.Ф.* Над чем работают советские физики. М.: Госиздат РСФСР «Московский рабочий», 1930. 48 с.

24 *Кажинский Б.* Передача мыслей: факторы, создающие возможность возникновения в нервной системе электромагнитных колебаний, излучающихся наружу. М.: б.и., 1923. 26 с.

25 *Лабас А.А.* Воспоминания. СПб.: Palace editions, 2004. 191 с.

26 *Лазарев П.П.* О взаимном влиянии органов зрения и слуха. Пг.: [Известия Российской академии наук], 1918. С. 1297–1306.

27 *Лучишкин С.А.* Я очень люблю жизнь. М.: Советский художник, 1988. 254 с.

28 *Львов Вл.* Можно видеть сквозь стены // Огонек. 1926. № 47. Без пагинации.

29 *Матюшин М.В.* Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету. М.-Л.: Гос. издат. изобразительных искусств, 1932. 32 с.

30 ОСТ (Общество станковистов). Каталог первой выставки. М.: Мотор, 1925. 8 с.

31 *Полонский В.* Русский революционный плакат. М.: Гос. изд-во, 1925. 192 с.

32 *Пчелкина Л.Р.* Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований: 1910–1930-е гг.: дис. ... канд. иск.: 17.00.04. М., 2015. 264 с.

33 *Пчелкина Л.Р.* Музей-лаборатория. Аналитическая работа в московском Музее живописной культуры // Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. С. 34–47.

34 *Сидоров А.А.* Три года Российской академии художественных наук 1921–1924 // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. В 2 т. Т. II. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 18–97.

35 *Смирнов А.* Пионеры искусства звука в России // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / Ред.-сост. М.И. Катунян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 176–207.

36 *Смирнов А.* В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. 296 с.

37 Справочник / Государственный рефлексологический институт по изучению мозга имени В.М. Бехтерева. Л.: Издание института, 1930. 56 с.

38 *Сторонний наблюдатель.* По выставкам // Жизнь искусства. 1927. № 16. С. 19.

39 *Сыркина Ф.Я.* Александр Григорьевич Тышлер. М.: Советский художник, 1966. 190 с.

40 *Терентьев И.* Программа исследовательских работ по «Фонологическому отделу» (Фонетика) // Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа; публ. Г.Л. Демосфеновой // Терентьевский сборник / Ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1996. С. 115–117.

41 *Тильберг М.* Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: НЛО, 2008. 511 с.

42 *Тугендхольд Я.* Четвертая выставка ОСТ // Правда. 1928. № 112 (3944). С. 6.

43 *Хвойник Игн.* Вторая выставка ОСТ // Советское искусство. 1926. № 6. С. 45–52.

44 *Хвольсон О.Д.* Курс физики: В 5 т. Т. 2: Учение о звуке (акустика). Учение о лучистой энергии. Берлин: «РСФСР ГИЗ», 1923. 775 с.

45 *Чемоданов С.* Оптофонический концерт // Новая рампа. 1924. № 24. С. 8–9.

46 *Frattarola A.* Modernist Soundscapes: Auditory Technology and the Novel. Gainesville: University Press of Florida, 2018. 204 p.

47 *Galili D.* Seeing by Electricity: The Emergence of Television, 1878–1939 (Sign, Storage, Transmission). Durham: Duke University Press, 2020. 264 p.

48 *Holl U.* Cinema, Trance and Cybernetics. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. 352 p. URL: https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/31337 (дата обращения 30.12.2021).

49 *Lindskog A.J.* Silent Modernism. Soundscapes and the Unsayable in Richardson, Joyce, and Woolf. Lund: Lund University, 2017. 378 p. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://portal.research.lu.se/ws/files/34115178/Silent_Modernism_Annika_Lindskog.pdf&ved=2ahUKEwj0tY31xlv1AhX5AxAIHRh0BeoQFnoECAYQAQ&usg=AOvVaw1m7yjK21kBIM69CjUELJH1 (дата обращения 30.12.2021).

50 Sounding Modernism. Rhythm and Sonic Mediation in Modern Literature and Film / Ed. by J. Murphet, H. Groth, P. Hone. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. 264 p.

51 *Wünsche I.* The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles. Burlington, VT: Ashgate, 2015. 226 p.

References:

1 Otzyvy zarubezhnoj pressy o vystavkah sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva za granicej, organizovannyh VOKS: 1930 [Press Reviews about Exhibitions of Soviet Art organized by VOKS abroad: 1930]. *RGALI* (Russian State Archive of Literature and Art), f. 2336 (Williams), inv. 1, storage unit 195. (In Russian)

2 Svedeniya o publichnyh lekciyah po fizike, tekhnike, himii, biologii, sel'skomu hozyajstvu i dr., provodimyh Gosudarstvennym Politekhnicheskim muzeem: [1925–1926] [Information about Public Lectures on Physics, Technique, Chemistry, Biology, Agriculture etc. organized by the State Polytechnic Museum: [1925–1926]. *FPI Politekhnicheskogo muzeya* [Fond of Written Sources (FPI), Polytechnic Museum], f. 100, inv. 25, storage unit 30250/1. (In Russian)

3 Aksenov I.A. Vystavka zhivopisi [Exhibition of Painting]. *Zhizn' iskusstva*, 1925, no. 20, p. 16. (In Russian)

4 Amar ZH. *Chelovecheskaya mashina. Nauchnye osnovy professional'nogo truda* [Human Machine. Scientific Basis of the Professional Labour]. Moscow, GIZ Publ., 1922. 472 p. (In Russian)

5 *Bezbozhnik u stanka* [The Godless One on the Machine], 1924, no. 9, p. 21. (In Russian)

6 *Bezbozhnik u stanka* [The Godless One on the Machine], 1925, no. 3, pp. 20–21. (In Russian)

7 Belyaev A. Vlastelin mira [The Lord of the World]. *Gudok*, 1926, October, 19 — November, 18. (In Russian)

8 Belyaev S. Radio-mozg [Radio-brain]. *Rabochaya gazeta*, 1926, August, 20 — October, 10. (In Russian)

9 Belyaev S.M. *Radio-mozg* [Radio-brain]. Moscow-Leningrad, Molodaya gvardiya Publ., 1928. 180 p. (In Russian)

10 Behterev V.M., Shchelovanov N. Hronika: Institut po izucheniju mozga i psihicheskoj dejatel'nosti. Otchet o dejatel'nosti po 15 iulja 1919 g. [Chronicle: Institute for Study of the Brain and Mental Activity. Activity Report untill July, 15, 1919]. *Voprosy izucheniya i vospitaniya lichnosti*, 1919, no. 1, pp. 136–169. (In Russian)

11 Bronshtejn S.N. *Termenvoks i elektrola* [Theremin and Electrola]. Moscow, NKPT Publ., 1930. 74 p. (In Russian)

12 Bulgakova O. *Sovetskij sluhoglaz: kino i ego organy chuvstv* [Soviet Hearing Eye: Cinema and its Sense Organs]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010. 318 p. (In Russian)

13 Vertov, Dziga. "Kino-Pravda" i "Radio-Pravda" (V porjadke predlozheniya) ["Kino-Truth" and "Radio-Truth" (As an Offer)]. *Pravda*, 1925, no. 160 (3091), p. 8. (In Russian)

14 Vertov, Dziga. Kak rodilsya i razvivalsya kino-glaz [How the Kino-Eye was Born and How It Developed]. *Iz naslediya* [From the Heritage]. In 2 vols. Vol. 2: *Stat'i i vystupleniya* [Articles and Speeches], ed. D.V. Kruzhkova. Moscow, Ejzenshtejn-centr Publ., 2008, pp. 289–295. (In Russian)

15 Voronina O. Yu. "Plakatizmy" v zhivopisi OSTa: eksperimenty na temu "dejstvennosti" ["Posterisms" in the OST Painting: Experiments to Make Art "Efficient"]. *Tri veka pod znakom novizny. Otechestvennoe iskusstvo 1700–2000-e: Sb. po materialam Vserossijskoj nauchnoj koferencii* [Three Centuries under the Sign of Novelty. Russian Art of the 1700–2000s: Collection of Articles Based on the Materials of the All-Russian Scientific Conference]. Barnaul, Izdatel'stvo AltGTU Publ., 2016, pp. 48–61. (In Russian)

16 Voronina O. Yu. Muzej kak mesto sily. MZhK i OST [Museum as a Place of Power. MZhK i OST]. *Iskusstvoznanie* [*Art Studies Journal*], 2021, no. 4, pp. 256–289. (In Russian)

17 Gastev A.K. *Trudovye ustanovki* [Labour Guidelines]. Moscow, Knizhnyj dom "Librokom" Publ., 2011. 337 p. (In Russian)

18 Ginzburg V., Pul'ver V. Televidenie. Peredacha dvizhushihsya izobrazhenij po sposobu L.S. Termena [Television. Transfer of Moving Images by the Method of L.S. Termen]. *Radiolyubitel'*, 1927, no. 1, pp. 1, 13–15. (In Russian)

19 Goryaeva T.M. *Radio Rossii. Politicheskij kontrol' sovetskogo radioveshchaniya v 1920–1930-h godah. Dokumentirovannaya istoriya* [Radio of Russia. Political Control of the Soviet Broadcasting during the 1920–1930s. A Documented History]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2009. 173 p. (In Russian)

20 Druskin M. Zvuchashchee veshchestvo: Tezisy [Sounding Substance: Theses], Iz materialov Fonologicheskogo otdela GINHUKa [From Papers of the Phonological Department of GINKhUK], publ. G.L. Demosfenova. *Terent'evskij sbornik* [Terent'ev Collection], ed. S. Kudryavceva. Moscow, Gileya Publ., 1996, pp. 121–126. (In Russian)

21 Dudakov-Kashuro K. Shumovaja muzyka russkogo avangarda [Noise Music of Russian Avant-Garde]. *Sto let russkogo avangarda*: sbornik statej [100 Years of Russian Avant-Garde: Collection of Articles], ed. M.I. Katunyan. Moscow, Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2013, pp. 208–222. (In Russian)

22 Ioffe A.F. *Fizika za desyat' let* [Physics in Ten Years]. Moscow, Rabotnik prosveshcheniya Publ., 1928. 14 p. (In Russian)

23 Ioffe A.F. *Nad chem rabotayut sovetskie fiziki* [What Soviet Physicists Are Working on]. Moscow, Gosizdat RSFSR "Moskovskij rabochij" Publ., 1930. 48 p. (In Russian)

24 Kazhinskij B. *Peredacha myslej: Faktory, sozdayushchie vozmozhnost' vozniknoveniya v nervnoj sisteme elektromagnitnyh kolebanij, izluchayushchihsya naruzhu* [Transmission of Thought: Factors that Create a Possibility in the Nervous System for the Emergence of the Electro-magnetic Oscillations Radiating Outward]. Moscow, [without Publishing House], 1923. 26 p. (In Russian)

25 Labas A.A. *Vospominaniya* [Memoires]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2004. 191 p. (In Russian)

26 Lazarev P.P. *O vzaimnom vliyanii organov zreniya i sluha* [On the Mutual Influence of the Organs of Vision and Hearing]. Petrograd, [Izvestiya Rossijskoj Akademii Nauk] Publ., 1918, pp. 1297–1306. (In Russian)

27 Luchishkin S.A. *Ya ochen' lyublyu zhizn'* [I Love Life So Much]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1988. 254 p. (In Russian)

28 L'vov Vl. Mozhno videt' skvoz' steny [One Can See through the Walls]. *Ogonek*, 1926, no. 47 [without pagination]. (In Russian)

29 Matyushin M.V. *Zakonomernost' izmenyaemosti cvetovyh sochetanij. Spravochnik po cvetu* [The Laws Covering the Variability of Color Combination. Color Manual]. Moscow-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv Publ., 1932. 32 p. (In Russian)

30 *OST (Obshchestvo stankovistov). Katalog pervoj vystavki* [OST (Society of Easel Painters). Catalogue of the First Exhibition]. Moscow, Motor Publ., 1925. 8 p. (In Russian)

31 Polonskij V. *Russkij revolyucionnyj plakat* [Russian Revolutionary Poster]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1925. 192 p. (In Russian)

32 Pchelkina L.R. *Proekcionizm Solomona Nikritina. Teoriya i praktika eksperimental'nyh issledovanij: 1910–1930-e gg.* [Projectionism of Solomon Nikritin. Theory and Practice of Experimental Research: 1910–1930's]. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.04. Moscow, 2015. 264 p. (In Russian)

33 Pchelkina L.R. Muzej-laboratoriya. Analiticheskaja rabota v moskovskom Muzee zhivopisnoj kul'tury [Museum-Laboratory. Analitycal Work at the Moscow Museum of Painterly Culture]. *Avangard. Spisok № 1. K 100-letiyu Muzeya zhivopisnoj kul'tury* [Avant-Garde. List № 1. For the Centenary of the Museum of Painterly Culture]. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2019, pp. 34–47. (In Russian)

34 Sidorov A.A. Tri goda Rossijskoj akademii hudozhestvennyh nauk 1921–1924 [Three Years of the Russian Academy of Artistic Sciences 1921–1924]. *Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-h godov* [Art as a Language — Languages of Art. State Academy of Artistic Sciences and Aesthetic Theory of the 1920's]. In 2 Vols. Vol. II. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017, pp. 18–97. (In Russian)

35 Smirnov A. Pionery iskusstva zvuka v Rossii [The Pioneers of Sound Art in Russia]. *Sto let russkogo avangarda*: sbornik statej [100 Years of Russian Avant-Garde: Collection of Articles], ed. M.I. Katunyan. Moscow, Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2013, pp. 176–207. (In Russian)

36 Smirnov A. *V poiskah poteryannogo zvuka. Eksperimental'naya zvukovaya kul'tura Rossii i SSSR pervoj poloviny XX veka* [In Search of Lost Sound. Experimental Sound Culture of Russia and the USSR of the First Half of the 20th Century]. Moscow, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2020. 296 p. (In Russian)

37 *Spravochnik, Gosudarstvennyj refleksologicheskij institut po izucheniyu mozga imeni V.M. Bekhtereva* [Directory, State Reflexology Institute for Study of the Brain named after V.M. Bekhterev]. Leningrad, Institute Publ., 1930. 56 p. (In Russian)

38 Storonnij nablyudatel'. Po vystavkam [Visiting the Exhibitions]. *Zhizn' iskusstva*, 1927, no. 16, p. 19. (In Russian)

39 Syrkina F. Ya. *Aleksandr Grigor'evich Tyshler* [Alexander Grigoryevich Tyshler]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1966. 190 p. (In Russian)

40 Terent'ev I. Programma issledovatel'skih rabot po "Fonologicheskomu otdelu" (Fonetika) [Program of Investigation Work at the "Phonological Cabinet" (Phonetics)], Iz materialov Fonologicheskogo otdela GINHUKa [From Papers of the Phonological Department of GINKhUK], publ. G.L. Demosfenova. *Terent'evskij sbornik* [Terent'ev Collection], ed. S. Kudryavceva. Moscow, Gileya Publ., 1996, pp. 115–117. (In Russian)

41 Til'berg M. *Cvetnaya vselennaya: Mihail Matyushin ob iskusstve i zrenii* [Colored Universe: Mikhail Matyushin on Art and Vision]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 511 p. (In Russian)

42 Tugendhol'd Ya. Chetvertaya vystavka OST [The Forth OST Exhibition]. *Pravda*, 1928, no. 112 (3944), p. 6. (In Russian)

43 Hvojnik Ign. Vtoraya vystavka OST [The Second OST Exhibition]. *Sovetskoe iskusstvo*, 1926, no. 6, pp. 45–52. (In Russian)

44 Hvol'son O.D. *Kurs fiziki: V 5 t. T. 2: Uchenie o zvuke (akustika). Uchenie o luchistoj energii* [Psysics Course: In 5 volumes. Vol. 2: The Doctrine of Sound (Acoustics). The Doctrine of Radiant Energy]. Berlin, RSFSR GIZ Publ., 1923. 775 p. (In Russian)

45 Chemodanov S. Optofonicheskij koncert [Optophonical Concert]. *Novaya rampa*, 1924, no. 24, pp. 8–9. (In Russian)

46 Frattarola A. *Modernist Soundscapes: Auditory Technology and the Novel*. Gainesville, University Press of Florida, 2018. 204 p.

47 Galili D. *Seeing by Electricity: The Emergence of Television, 1878–1939 (Sign, Storage, Transmission)*. Durham, Duke University Press, 2020. 264 p.

48 Holl U. *Cinema, Trance and Cybernetics*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017. 352 p. Available at: https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/31337 (accessed 30.12.2021).

49 Lindskog A.J. *Silent Modernism. Soundscapes and the Unsayable in Richardson, Joyce, and Woolf*. Lund, Lund University, 2017. 378 p. Available at: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://portal.research.lu.se/ws/files/34115178/Silent_Modernism_Annika_Lindskog.pdf&ved=2ahUKEwj0tY31xIv1AhX5AxAIHRh0BeoQFnoECAYQAQ&usg=AOvVaw1m7yjK21kBIM69CjUELJH1 (accessed 30.12.2021).

50 *Sounding Modernism. Rhythm and Sonic Mediation in Modern Literature and Film*, ed. J. Murphet, H. Groth, P. Hone. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018. 264 p.

51 Wünsche I. *The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles*. Burlington, VT, Ashgate, 2015. 226 p.

УДК 7.06; 008
ББК 7.79; 71

Айнутдинов Антон Сергеевич
Кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, 620026, Россия, Екатеринбург, ул. Куйбышева, 97
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru

Ключевые слова: художественные выставки в послевоенном Свердловске, всесоюзные и республиканские художественные выставки, свердловские живописцы, графики, скульпторы

Айнутдинов Антон Сергеевич

Свердловские художники в послевоенных художественных выставках, 1946–1952 годы

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-164-195

Для цит.: *Айнутдинов А.С.* Свердловские художники в послевоенных художественных выставках, 1946–1952 годы // Художественная культура. 2022. № 1. С. 164–195. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-164-195.

For cit.: Ainutdinov A.S. Sverdlovsk Artists at Post-War Art Exhibitions, 1946–1952. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 164–195. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-164-195. (In Russian)

Ainutdinov Anton S.
PhD (in Philology), Art Historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, 97 Kuibyshev Str., 620026, Yekaterinburg, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru

Keywords: art exhibitions in the post-war Sverdlovsk, All-Soviet and national art exhibitions, Sverdlovsk artists, graphic artists, sculptors

Ainutdinov Anton S.

Sverdlovsk Artists at Post-War Art Exhibitions, 1946–1952

Аннотация. Статья посвящена исследованию различных аспектов выставочного процесса в послевоенном Свердловске. Впервые в уральском искусствоведении называются, описываются, систематизируются и классифицируются в одном исследовательском тексте художественные выставки после Великой Отечественной войны, на которых экспонировались произведения свердловских авторов, работавших в разных видах изобразительного искусства. Благодаря новым источникам, используемым в статье, приводятся сведения о причине слабой вовлеченности свердловских живописцев, скульпторов и графиков во всесоюзную и республиканскую выставочную деятельность в 1946–1952 годах. В процессе решения этой исследовательской задачи достигается главная цель — формирование нового знания об истории свердловского изобразительного искусства послевоенного времени и обогащение фактографической базы истории советского искусства 1940–1950 годов дополнительными сведениями, проанализированными благодаря работе с различными источниками. Существенный интерес для искусствознания при этом представляет развернутая панорама творческой деятельности свердловских живописцев, графиков, скульпторов и других творцов, рассмотренная в контексте общих организационных задач, стоявших перед Свердловским отделением Союза советских художников, и в аспекте общественно-культурной жизни тех лет, определявшей характер взаимоотношений между властью и интеллигенцией, художественных связей разных регионов СССР.

Abstract. The article is devoted to studying various aspects of the exhibition process in the post-war Sverdlovsk. For the first time in the Ural art history, the art exhibitions that were held after the Great Patriotic War and had works by Sverdlovsk visual artists on display, are named, described, systematized, and classified in one research. The new data sources used in the research uncover the reasons behind the low levels of participation of Sverdlovsk painters, sculptors, and graphic artists in the All-Soviet and national exhibitions in 1946–1952. When performing the research task, the author achieves the main goal: generating new knowledge about the history of Sverdlovsk visual arts of the post-war period and gaining additional factual information on the Soviet art history of the 1940–1950s through the analysis of various sources. Of significant interest to art studies is a wider perspective on the creative activity of Sverdlovsk painters, sculptors, graphic and other artists analyzed against the background of the general organizational objectives of the Sverdlovsk branch of the Artists' Union of the USSR and the socio-cultural life of the period, which determined the nature of relations between the authorities and the intelligentsia, and artistic connections between different regions of the USSR.

Введение

Искусствовед Михаил Герман с негодованием писал о том, что советское искусство 1930-х годов в 1990-е годы известно и изучено лучше, чем послевоенное. И это, замечал он с сожалением, парадоксальным образом происходит с периодом, который мог бы быть питательной средой для поколения, остававшегося даже после разрушения СССР еще активным, передававшим опыт памяти людям впрямую, еще вживую, а не по книгам [20, с. 186]. Спустя почти тридцать лет можем ли мы сказать, что ситуация изменилась и послевоенное изобразительное искусство СССР стало для человека нашей эпохи более изученным, описанным, вспоминаемым, чем тогда?

Едва ли ответ будет утвердительным, поскольку за эти годы ушли из жизни почти все живые фронтовики, в том числе художники, искусствоведы (успели ли мы зафиксировать с их слов все необходимое для осмысления?), которых как раз и имел в виду М.Ю. Герман (в 2018 году не стало и его самого), говоря о нашей общей растраченной возможности услышать живые голоса их поколения. В настоящее время объективное и корректное рассмотрение послевоенного этапа развития отечественного искусства стало еще более затруднительным как на всероссийском уровне, так и в регионах. Однако в отличие от 1990-х годов есть в этом и плюс: временная дистанция, по сравнению с десятилетием, последовавшим за перестройкой, увеличилась еще больше от конца 1940-х годов, следовательно, сегодня подойти к пока не открытым страницам поствоенного отрезка можно с новым взглядом на их прошлое и будущее.

Источниками статьи явились архивные документы Свердловского отделения Союза советских художников и публикации прессы (до этого мало вводившиеся или вовсе не вводившиеся в научный оборот), а также каталоги и справочники художественных выставок. Этот объем источников позволил собрать воедино разрозненные факты и сведения об авторах, произведениях, информацию о художественных выставках, систематизировать полученные данные и сформулировать общее представление о выставочном процессе послевоенных лет с участием свердловчан. Кроме того, в контексте некоторых общегосударственных процессов, имевших место в советском обществе и профессиональной художественной среде после

Победы, делаются выводы (на основе вводимых в научный оборот источников, касающихся вопросов функционирования творческой организации художников и проведенных выставок) о роли и месте свердловских творцов во всесоюзном художественном обществе и выставочной работе.

Семь лет после Победы

Первые послевоенные годы, прошедшие под знаменем восстановления страны, понесшей колоссальные человеческие и материальные потери, были противоречивыми. С громадным духовно-патриотическим подъемом народа (коллективизмом) и разочарованием отдельных индивидуальностей в цене, заплаченной за Победу, после знакомства на войне с иной жизнью за границей в освобожденных странах, не похожих по государственному устройству на социализм. С ощущением освобождения от груза милитаристского бремени и рождением нового ужаса быстро начавшейся холодной войны, угрожавшей перерасти в очередной вооруженный конфликт мирового масштаба. Со слабым интересом власти к культуре из-за необходимости заниматься в первую очередь объективными проблемами в промышленности, сельском хозяйстве, строительной отрасли, военно-оборонном комплексе и вместе с тем усиливающейся государственной цензурой в театральной, литературной, издательской деятельности, кинематографе и художественной критике.

Изобразительное искусство в этих условиях находилось в более выгодном для сохранения собственного лица положении, чем другие виды искусств. Оно не подвергалось в послевоенный период сильнейшим ограничительным атакам со стороны власть предержащих, а профессиональное сообщество не попадало в инициированные ее членами публичные «суды чести». Конечно, внутри профессиональной среды возникали отдельные конфликты, Академия художеств СССР и оргкомитет Союза советских художников боролись с буржуазной культурой и внутренними «врагами», но в сравнении с тем, что происходило в театре, кино, литературе и критике, здесь все совершалось гораздо спокойнее и тише. То, что представителям изобразительного искусства не приходилось «ронять» себя во всевозможных идеологических скандалах, позволило самому искусству в формально спокой-

ной обстановке функционировать не только в Москве, но и в таких городах, как Свердловск.

У свердловчан-уральцев было еще одно отличие, поспособствовавшее рождению поствоенного синдрома культурного роста (изобразительное искусство здесь было на первых ролях): в эвакуации в Свердловске располагались многие советские театры, музеи, университеты, жили и работали писатели, ученые, художники из Москвы и Ленинграда, оставившие след в искусстве и науке, патриотической деятельности, подпитывавшие своим примером волевой дух соотечественников, ковавших победу у станков в тылу. Не прекращали деятельность из Свердловска такие важные учреждения, как Художественный фонд СССР (вместе со Свердловским отделением Союза советских художников) и Академия наук СССР. Многое для культурного роста горожан и местной интеллигенции, развития эстетического вкуса жителей города давали художественные выставки, которые проводились в городе в период войны. Полученный организационный опыт их проведения, память о выдающихся людях культуры и искусства, живших на тех же улицах и в тех же домах, позволили свердловчанам правильно осмыслить недалекое прошлое и подойти к дальнейшей жизни. Судьба подарила возможность лицезреть привозные репродукции картин на вернисажах, видеть воочию, в подлинниках лучшие и крупные произведения от представителей художественного мира, местных работников кисти и резца.

В 1946–1952 годы в Свердловске распространение получили *персональные художественные выставки (*отдельных мастеров) и *групповые передвижные*, а также *областные художественные выставки* (коллектива свердловских живописцев, скульпторов, графиков, художников декоративно-прикладного искусства в формате отчетных экспозиций на этапах подготовок для участия лучших работ в республиканских и всесоюзных выставках). Основными площадками для размещения произведений выставок являлись: Свердловский дом литературы и искусств, Свердловская картинная галерея, Дом культуры железнодорожников имени Андреева, Свердловское художественное училище, Дом крестьянина им. В.И. Ленина, Уральский политехнический институт им. С.М. Кирова, Свердловский окружной Дом офицеров Уральского военного округа.

В год Победы скончался Леонард Туржанский, известный уральский живописец, ученик Валентина Серова и Константина Коровина, член Союза русских художников. Смерть всеми признанного крупного мастера пришлась на период, который после мая 1945 года обозначил перед народом новые устремления и горизонты. В память о художнике состоялась персональная выставка, отделившая новый этап от старого. Она открылась в апреле 1946 года в Свердловском доме литературы и искусств. На памятный вечер собрались художники города и зрители, уже хорошо знакомые с творчеством любимого живописца. Художники «И. Слюсарев, А. Кудрин, Н. Сазонов, Н. Голубчиков, А. Жуков и Г. Мелентьев поделились своими воспоминаниями» о выдающемся коллеге [2, с. 3]. С докладом, рассказывающим о картинах Туржанского как уральского импрессиониста, выступил молодой начинающий критик из Свердловска Борис Павловский. Из сегодняшнего дня довольно интересным выглядит сам факт проведения этой выставки в 1946 году, поскольку свидетельствует о сохранении традиций, уважении к старшим мастерам в коллективе свердловских художников, несмотря на гонения на формализм. Материальных источников о проведении выставки не сохранилось, каталог к ней не издавался.

После выставки в память о Туржанском в мае 1946 года в двух залах Свердловского дома литературы и искусств были размещены семьдесят работ художника Василия Дерябина, в основном в жанрах портрета и пейзажа. Во время открытия «на вернисаже присутствовали архитекторы, художники, писатели, студенты художественного училища» [7, с. 4].

Следующая выставка была проведена по случаю шестидесятилетнего юбилея уральского живописца Василия Бояринцева. Около семидесяти его пейзажей и натюрмортов, в том числе такие известные работы, как «Лесосплав», «Скалы Семь братьев», «Исетское озеро» и другие, экспонировались на ней в июне 1946 года. «В день открытия собралось много публики. Представитель Свердловского областного союза советских художников тов. Ионин, художник тов. Голубчиков, скульптор тов. Камбаров поздравили тов. Бояринцева и пожелали ему дальнейшей плодотворной работы. Тов. Бояринцев поделился своими творческими планами. По заказу „Всекохудожника“ он будет писать ряд произведений об Урале. Кроме того, займется изучением

памятников старины, сделает их описание, зарисовки», — писала газета «Уральский рабочий» [6, с. 4].

В сентябре распахнула двери персональная выставка еще одного известного художника Ивана Слюсарева. Живописец показывал свердловскому зрителю пятьдесят пейзажей. Сохранились, благодаря Б. Павловскому, слова Д. Ионина о мастере, произнесенные на открытии выставки: «Иван Кириллович Слюсарев принадлежит к старейшему поколению художников Урала. Почти 40 лет своей жизни он отдал служению искусству, воспевая уральскую природу. В каждой своей работе с вдохновением подлинного поэта передает он волнующую красоту Урала, огромное ее обаяние» [33, с. 3].

Таким образом, уже в первый послевоенный год в Свердловске получило распространение проведение персональных выставок художников: памятных (мемориальных) и юбилейных (к дням рождения). В дальнейшем их тематический диапазон расширился, однако уже первые экспозиции в 1946 году продемонстрировали сплочение художественной общественности города вокруг изобразительного искусства, в которую входили как сами художники, так и студенты, служащие, рабочие и представители других социальных групп и профессий.

В течение 1948 года состоялось несколько персональных выставок: графика Елены Гилевой (среди выставлявшихся работ можно было посмотреть иллюстрации к книгам «Зеленая кобылка» Е. Колдункова, «Узелок» Е. Долиновой, «Родная улица» А. Барто) [3, с. 4], театрального художника Николая Ситникова (демонстрировались эскизы к спектаклям «Иоланта», «Царская невеста», «Акулина» и нескольким другим постановкам) [51, с. 4], живописца и графика Виктора Зинова (экспонировались более ста зарисовок и рисунков, среди которых были портреты, изображающие народного художника СССР А. Герасимова, уральского художника И. Слюсарева и других известных людей) [14, с. 3], карикатуриста и главного художника «Уральского рабочего» Геннадия Ляхина [36, с. 3], старейшего пермского и свердловского живописца Германа Мелентьева (показывал более девяноста картин и около тридцати рисунков) [25, с. 4].

В продолжение устоявшейся традиции персональных выставок художник Олег Коровин в 1951 году представил более ста пятидесяти иллюстраций к книгам П. Бажова, Д. Мамина-Сибиряка, Э. Войнич,

Ил. 1. Театральные художники на персональной выставке Николая Ситникова в 1948 году, Свердловск

С. Самсонова, А. Гайдара и других писателей [27, с. 4]. В феврале 1952 года Свердловское отделение Союза советских художников открыло выставку пятидесяти рисунков и этюдов нижнетагильского художника и педагога Петра Бортнова. Было приурочено к выставке и детальное «обсуждение работ молодого художника», прошедшее 6 февраля того же года в помещении творческой организации [12, с. 4]. Весной 1952 года персональную городскую выставку проводил театральный художник, заслуженный деятель искусств РСФСР (звание с 1951 года) Александр Кузьмин, автор декорационного оформления спектаклей «Дорога первых», «Незабываемый 1919-й», «Бронепоезд 14–69» и других постановок советских и зарубежных драматургов для Свердловского драматического театра [17, с. 4]. Подробно экспозицию освещала пресса, Б. Павловский написал рецензию для городской газеты [35, с. 3]. Весной 1951 года еще один театральный художник Владимир Людмилин выставил на обсуждение в местном Союзе советских художников более пятидесяти своих работ. «Среди них — эскизы декораций к операм „Князь Игорь“, „Ромео и Джульетта“, „Кармен“,

Ил. 2. Художник Юлий Бершадский среди учеников и коллег на персональной выставке в 1949 году, Свердловск

„Трубадур“, „Травиата“, балетам „Пламя Парижа“ и „Красный мак“» [21, с. 3]. «Эскизы декораций и костюмов к балету П.И. Чайковского „Спящая красавица“» В. Людмилин показывал в октябре [47, с. 3]. Получило распространение на «творческих средах» в Свердловском отделении Союза советских художников и обсуждение командировок мастеров. После войны художники Геннадий Гаев и Петр Черемных, побывавшие в Крыму и Подмосковье в Домах творчества, представили итоги своей творческой работы [53, с. 3].

Самой примечательной из персональных послевоенных выставок стала в 1949 году экспозиция картин заслуженного деятеля искусств УССР, ученика Ильи Репина в петербургской Академии художеств, живописца и графика Юлия Бершадского.

На выставку попали живописные работы и рисунки художника, всего — восемьдесят шесть произведений [45, л. 144]. Старейший мастер оказался в коллективе Свердловского отделения Союза советских художников в эвакуации, он был самым признанным и уважаемым из всех его членов. В 1949 году корифею исполнилось восемьдесят лет.

Ил. 3. Выставка свердловских художников в 1946 году. В президиуме: художники Давид Ионин и Герман Мелентьев, Свердловск

Одним из главных произведений на той выставке, проводившейся в двух местах, Свердловской картинной галерее и Свердловском доме литературы и искусств, был «Портрет академика Л.Д. Шевякова», ставший, наряду с портретом писателя П. Бажова и другими картинами, созданными под впечатлением от эвакуационного этапа жизни, украшением как экспозиции, так и истории всего свердловского искусства. Творчество Ю. Бершадского, знавшего лично И. Репина, И. Шишкина, К. Костанди, О. Браза и многих других художников, на Урале стало уникальной страницей, связанной с войной и дореволюционным изобразительным искусством [11, с. 4]. После падения фашизма Бершадский не уехал обратно в Одессу, где жил до оккупации немцев, а оставался в Свердловске вплоть до своей кончины в 1956 году и занимался не только индивидуальным творчеством, но и преподавал рисунок в Уральском политехническом институте им. С.М. Кирова.

Параллельно с персональными выставками в 1946–1952 годы получили распространение групповые передвижные вернисажи. Причем произведения искусства для них формировались как из работ

свердловских авторов, пригодных для показывания внутри города и в Свердловской области и других регионах, так и из числа иногородних авторов. Первой из них стала в марте 1946 года выставка творчества свердловских женщин-художниц. В сохранившемся источнике упоминается, что в вернисаже участвовало одиннадцать уральских художниц, демонстрировались рисунки, акварели, живопись, скульптуры и декоративно-прикладное искусство [18, с. 292]. Осенью этого же года художники приняли участие в конференции живописцев Пермской (тогда Молотовской), Челябинской и Свердловской областей. Авторы из Среднего Урала привезли в Молотов шестьдесят новых работ — этюдов, пейзажей, портретов, акварелей, зарисовок [39, с. 4]. В апреле 1947 года состоялась выставка театральных художников Свердловска [10, с. 2], а в мае в Доме крестьянина им. В.И. Ленина демонстрировались произведения нескольких авторов: И. Слюсарева «Гора Таганай», С. Дерябина «Портрет Героя Социалистического Труда Музрукова», А. Минеева «Враг отступает — поджег города», В. Бояринцева «Троллейбус в Нижне-Исетске» [16, с. 4]. В кинотеатре «Темп» на Уралмаше в Свердловске в показе участвовали такие холсты, как «Портрет И.В. Сталина» В. Зинова, пейзажи И. Слюсарева, Н. Голубчикова, А. Узких, натюрморты Д. Ионина и другие [5, с. 3]. Таким образом, в 1946–1947 годы сформировалась тенденция организации групповых передвижных выставок как в Свердловске, так и за пределами области.

В 1948 году художественная жизнь в городе выдалась не менее насыщенной. В январе открылась выставка в Свердловском доме литературы и искусств, в которой участвовали нижнетагильские профессиональные творцы и самоучки Олег Бернгард, Дмитрий Кавалершин и другие авторы [34, с. 4]. В январе того же года состоялась массовая выставка рисунков членов Свердловского отделения Союза советских художников.

А в Доме культуры железнодорожников имени Андреева разместилась передвижная выставка, организованная Центральным Домом культуры железнодорожников и дирекцией «Всекохудожника». Из Москвы специально для нее привезли около ста живописных и графических произведений московских и ленинградских признанных мастеров. Широко была представлена в этой экспозиции графика Алексея Пахомова, Георгия Верейского, Кукрыниксов, Бориса Пророкова. Л. Туржанский был единственным уральцем, работы которого вошли в эту выставку [42, с. 4]. Помимо публики из Свердловска ее увидели еще жители Серова и Нижнего Тагила. В июне 1948 года другая, еще более мощная передвижная выставка живописи и графики открылась уже в залах Свердловской картинной галереи. Там можно было увидеть и насладиться работами сорока четырех живописцев и семидесяти пяти графиков: произведениями Аркадия Пластова, Николая Ромадина, Александра Герасимова, Александра Дейнеки, Дмитрия Налбандяна, Леонида Танклевского, Василия Ефанова, Федора Модорова, Василия Бакшеева, Витольда Бялыницкого-Бирюли, Василия Мешкова, Петра Кончаловского, Николая Крымова, Юрия Пименова, Бориса Пророкова, Георгия Верейского, Евгения Кибрика и других [43, с. 3]. После войны эта передвижная выставка стала самой крупной по составу участников и созвездию имен. Кроме свердловчан выставка приезжала также к зрителям Молотова (Перми), Нижнего Тагила, Челябинска. На ней был богато представлен портретный жанр, хорошо подобраны камерные пейзажи, небольшие натюрморты, эскизы, что позволило широко показать как тематический диапазон советского искусства в целом, так и более разносторонне преподнести отечественную школу живописи и графики с различными ее стилистическими течениями конца XIX — середины XX века.

В экспозиции на стенах галереи рядом с реалистичными портретами И. Сталина, М. Горького, С. Орджоникидзе соседствовали модернистские произведения художников первой четверти XX века: бубнововалетцев П. Кончаловского и А. Куприна, символиста и «голубозовца» Николая Крымова. В каталоге к той выставке среди прочего сообщалось, что Н. Крымов продемонстрировал на передвижной выставке свою известную картину «Вид из окна» с ее «характерной цветовой гаммой» [40, с. 9]. А. Дейнека показал свердловскому зрителю картину «Бомбовоз». С большим воодушевлением и эмпатией зрители принимали и другие, не менее интересные, понятные, близкие им, эмоционально трагичные и лиричные картины и графику высочайшего исполнительского уровня: «На пастбище» Аркадия Пластова, «Прудик» Василия Мешкова, «Панорама завода Уралмаш» Алексея Грицая, литографии Алексея Пахомова «Очистка города», «Салют в честь снятия блокады» и «Пленные в Ленинграде» из серии «Ленинград в дни блокады», литографические работы Георгия Верейского с изображениями

академика И.А. Орбели, народного художника СССР С.Д. Меркурова (в годы войны Сергей Меркуров руководил Художественным фондом СССР из Свердловска, а Иосиф Орбели возглавлял Эрмитаж, часть коллекции которого находилась в это время там же). Передвижная выставка показала многогранную жизнь большой восстанавливающейся страны и ее трудового, революционного, тылового Урала. Зритель, пришедший на выставку, словно бы мог спокойно выдохнуть после изнурительных лет, получить глоток свежего воздуха, насладиться красотой, ширью, разносторонностью национальных колоритов Родины, свободу которой он отстоял в кровопролитной войне.

Сравниться с этой выставкой по своей масштабности и патриотичности могла только другая передвижная экспозиция отечественной графики XVIII–XX веков, состоявшаяся тем же летом. В нее вошли рисунки разных исторических этапов развития русской школы графики, созданные Александром Орловским, Владимиром Боровиковским, Алексеем Венециановым, Иваном Крамским, Михаилом Врубелем, Александром Бенуа, Леоном Бакстом и другими художниками [1, с. 2].

Не отставали в это же время от иногородних выставок и коллективные передвижные экспозиции свердловских авторов. В течение 1950 года и в Свердловском окружном Доме офицеров, и на Уралмашзаводе, и на Верх-Исетском заводе организовывались разнообразные выставки. Примечательно, что всегда в подготовке к ним участвовали не менее двадцати членов местной творческой организации художников, что делало эти экспозиции достаточно внушительными и интереснейшими по составу имен и количеству работ [46, л. 172].

В послевоенные годы свердловские и нижнетагильские зрители смогли посетить также и экспозиции репродукций. В 1949 году открылась выставка, собранная из репродукций семидесяти картин Третьяковской галереи [15, с. 3], а в Нижнем Тагиле — работ украинских живописцев и графиков. Причем нижнетагильская выставка имела большое значение еще и потому, что впервые на Урале были представлены одновременно «почти все виды графики, например ксилография, гравюры на линолеуме, автолитография, сухая игла, которые еще мало используются уральскими художниками», — говорилось в связи с открытием об украинском вернисаже [26, с. 4].

В то же самое время к выставочной деятельности начали подключаться и учебные заведения, а также молодые живописцы,

Свердловский Городской ОТДЕЛ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ
и Союз Советских Художников
7 НОЯБРЯ В ЗДАНИИ КАРТИННОЙ ГАЛЛЕРЕИ (Ул. Вайнера, 11) 7 НОЯБРЯ
ОТКРЫТА
ВЫСТАВКА
РАБОТ
Свердловских художников
УЧАСТВУЮТ НА ВЫСТАВКЕ:
Анисимов А. А.
Бояринцев В. И.
Бершадская А. Ю.
Бершадский Ю. Р.
Британишский Л.Р.
Васильев В. Ф.
Вахонин И. М.
Голубчиков П. П.
Гайдамович М. И.
Дерябин В. П.
Денисенко С. Н.
Давыдов А. П.
Зачиняев В. П.
Зинов В. С.
Заскалько М. В.
Ионин Д. М.
Камбаров И. А.
Коровин О. Д.
Коровина Л. А.
Кудрин А. А.
Людмилин В. А.
Минеев А. М.
Мелентьев Г. А.
Мелентьев О. Г.
Михайлов С. А.
Мальцев Н. П.
Монбланов А. М.
Орлов П. И.
Партина Т. А.
Петрова Г. В.
Радоман И. В.
Радин М. П.
Сазонов П. С.
Слюсарев И. К.
Семенов Б. А.
Ситников И. В.
Соколов К. А.
Соколова В. П.
Скрипов А. В.
Таврина О. А.
Узких А. Ф.
Финкельштейн И. С.
НА ВЫСТАВКЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ:
СКУЛЬПТУРА, КАРТИНЫ, ЭТЮДЫ, ЭСКИЗЫ И РИСУНКИ
Выставка открыта ежедневно с 2 часов дня до 10 час. вечера.
В праздничные дни с 12 часов дня до 10 часов вечера.
Входная плата 2 рубля. По коллективным заявкам и для учащихся 1 рубль.
Справки по телефону Д1-97-90.
ДИРЕКЦИЯ.

Ил. 4. Афиша областной художественной выставки 1947 года, Свердловск

скульпторы, графики. Так, например, Свердловское художественное училище в 1949 году провело творческий отчет учащихся за первый семестр. По итогам смотра отмечалось, что в нем было «основное внимание… уделено рисунку» [13, с. 3]. В марте 1951 года состоялась небольшая коллективная выставка молодых живописцев и графиков в Свердловском Доме работников литературы и искусств, участие в которой приняли Александр Бурак, Борис Волков, Владимир Игошев и другие. «Отмечая ее современность, следует указать, что она носит случайный характер и дает представление о творчестве лишь некоторых молодых живописцев и графиков», — писал по горячим следам о ней Б. Павловский [37, с. 2]. Но сегодня можно подчеркнуть, что именно этот факт является не недостатком, а достоинством, как бы историческим свидетельством, подтверждающим начало большого выставочного пути для целой группы известных уральских мастеров.

Главными крупными событиями художественной жизни в 1946–1952 годы стали две областные выставки — 1947 года и 1949 года. Первая из них была отчетной, посвященной 30-летию Октябрьской социалистической революции. «Это — большое событие в культурной жизни города. Выставка занимает весь нижний этаж галереи. Здесь представлены свыше 200 работ пятидесяти членов и кандидатов в члены союза советских художников. <…> Выставка солидно, фундаментально оформлена. Большинство картин — в позолоченных рамах. Изящно издан каталог. <…> Выставка продлится до 1 сентября», — писало о ней издание «Уральский рабочий» [52, с. 4]. Упоминалось, что «тематическая картина, скульптурная композиция, портрет заняли на ней господствующее положение» [38, с. 3]. За один месяц художественную экспозицию посмотрело пять тысяч посетителей [30, с. 3]. Подвела ей итог специальная творческая конференция, на которой с докладами выступили Д. Ионин и Б. Павловский, познакомившие творческое сообщество города с новыми постановлениями ЦК ВКП(б) в области развития советского искусства, а также с собственными умозаключениями относительно скульптур, показанных на самой выставке [50, с. 3].

В конце августа 1949 года свои двери распахнула вторая после войны областная художественная выставка, проходившая, как и первая, в картинной галерее. На ней демонстрировались двести семьдесят пять произведений шестидесяти девяти художников и скульпторов из Свердловска и Нижнего Тагила, включая работы декоративно-прикладного искусства [55, с. 4]. Важно отметить, что после войны творчество скульпторов впервые было столь подробно и в доступной форме для массового зрителя представлено на всеобщее обозрение именно на этих двух больших экспозициях.

После этого отчетные экспозиции в 1946–1952 годы в Свердловске больше не проводились, что стало причиной колоссальной критики, обрушившейся на председателя регионального отделения Союза советских художников Д. Ионина и правление творческой организации. В 1952 году и председатель, и правление союза обновились [48, л. 6–7].

Конечно, не все источники о свердловских выставках этого времени сохранились до наших дней. Из уцелевших источников, представляющих историко-культурную ценность, которые помогли

Ил. 5. Экспозиция в одном из залов областной художественной выставки 1947 года, Свердловск

составить целостную и довольно подробную картину художественного процесса, основное место занимает корпус текстов газеты «Уральский рабочий», регулярно освещавшей на страницах художественную жизнь в Свердловске в 1946–1952 годы.

Обобщим сведения об этом периоде. Послевоенное время отличалось, прежде всего, частыми и отдельными персональными, групповыми передвижными выставками и редкими областными художественными экспозициями. Массовые вернисажи художников на заводах, получившие распространение, не всегда являлись достойным замещением отчетных конференций и выставок, они и не могли им стать, поскольку преследовали совершенно другие цели. В то же время масштабная передвижная выставка 1948 года, по сути, приобрела статус одного из самых влиятельных художественных событий города в 1946–1952 годы, подчеркнувшего богатой экспозицией работ единство периферии с культурной жизнью послевоенного центра и всей страны в целом

«Мы хотим видеть законченные картины, а их у нас, к сожалению, почти не оказалось»

После Великой Отечественной войны перед живописцами, скульпторами, графиками Свердловска встала задача создания большого произведения, которое бы прославило город и творческий коллектив местного отделения Союза советских художников на всю страну. Однако приблизиться к решению этого глобального и трудоемкого замысла они не смогли. Желание осуществить некое крупное творение, работу, «которая стала бы широко популярна и была бы признана среди советского народа» [48, л. 76], сохранялось у них на протяжении долгого времени, но так и осталось невоплощенной мечтой. По собственному признанию художников, им помешала включенность в постоянную производственную деятельность, направленную на реализацию, прежде всего, общественно важных, массовых проектов, требующих не самой совершенной формы воплощения, идущую в смысловом и эстетическом плане вразрез с личным, кропотливым, долгим творчеством. Конфликт внутренних интересов («эта работа для выставки, а эта для денег» [48, л. 24]), вставший перед каждым творцом, как правило, разрешался в пользу той работы, которая оплачивалась. Выполнение заказа требовало от автора быстроты дела, в процессе которого помышлять о совершенной и безупречной художественной стороне изготовляемого предмета (росписи, скульптуры, архитектурного декора, картины для оформления интерьера и т.д.) приходилось редко. Начальник Свердловского городского отдела по делам искусств А. Благих накануне областной выставки 1947 года докладывал о сложном положении в коллективе художников из-за набравшего силу противопоставления творцами опасных категорий народного безыскусного / личного добротного: «Многие из художников задумали интересные картины, скульптуры. <…> А вот когда обращаемся к тематике этих произведений, то здесь далеко не все удовлетворительно. <…> Вот мы недавно объехали ряд художников, чтобы посмотреть, в каком состоянии находятся у них картины. Конечно, не следует предвосхищать результаты их творческого труда, но все же можно сказать следующее, что у некоторых художников, по-моему, все-таки существует представление, что мастерство отдельных произведений дело второстепенное и с этой точки зрения могут сказаться художественно очень не убедительными некоторые работы наших художников, несовершенными в художественном отношении» [49, л. 29–30]. Умелое погашение внутреннего личностного конфликта, мастерское соединение в пределах одного законченного произведения личного мотива с убедительно раскрытой общественно важной гражданской темой так и осталось на протяжении всех послевоенных лет камнем преткновения для коллектива.

Между тем определенный негативный вклад в такое положение дел внесла и получившая распространение после войны теория «бесконфликтности» в искусстве. «Вредное влияние этой „теории“ сказалось в поверхностности отдельных произведений бытового жанра, в „беззубости“, проникшей в сатирическую графику на внутренние темы, и в других подобных явлениях» [24, с. 76]. А с другой стороны, погружение в вопросы благоустройства и оформление города (для скульпторов), выполнение государственных заказов (для живописцев), отнимавших много времени и сил, но не ставящих высоких художественных целей, создавало ощущение падения художественного уровня в творческом союзе. К тому же слабое профессиональное образование ряда членов творческой организации издавна не способствовало появлению в ней крепких произведений. Искусство Свердловска в 1946–1952 годы не смогло разрешить этот комплекс объективных противоречий, найти эффективный выход в той социокультурной реальности.

Первая Всесоюзная художественная выставка, проходившая в 1946 году в залах Третьяковской галереи и Московского Товарищества художников, почти все внимание (и это вполне понятно) уделила теме Великой Отечественной войны, героическому подвигу народа, труду и восстановлению страны из руин. Живописцы, скульпторы и графики из Свердловска в ней не участвовали. Зато залы были наполнены работами москвичей и ленинградцев, художников союзных республик, краев и областей: Александра Герасимова, Сергея Герасимова, Василия Ефанова, Павла Корина, Владимира Серова, Федора Богородского, Алексея Грицая, Георгия Нисского, Аркадия Пластова, Мартироса Сарьяна, Петра Кончаловского, Константина Юона, Георгия Верейского, Алексея Пахомова, Евгения Кибрика, Веры Мухиной, Евгения Вучетича и других авторов. Ответ, почему же так вышло, что Свердловск не прошел художественный совет, дает статья Д. Ионина,

в которой он вспоминает о результатах предшествующей, похожей на эту, выставки 1945 года. В публикации председатель Свердловского отделения Союза советских художников отмечал: «Бесспорно, она [выставка. — *Прим. А.А.*] показала большой рост профессионального мастерства. Есть успехи в колорите, рисунке, композиции, но все же высокие требования, предъявляемые к искусству, во многом остаются невыполненными. Мы хотим видеть законченные картины, а их у нас, к сожалению, почти не оказалось» [23, с. 3]. Другими словами, свердловскому искусству не хватало отшлифованной завершенности произведений. Эскизные и этюдные пробы раскрытия темы, «проходные» картины для выставок не принимались и критиковались народом, профессионалами, художественными критиками, партийными работниками.

Всесоюзная художественная выставка, посвященная 30-й годовщине Октябрьской социалистической революции, открылась в Москве 5 ноября 1947 года в залах Третьяковской галереи и Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР Михаил Храпченко под впечатлением от увиденного в залах заявил об успехах послевоенного искусства, его твердой и правильной поступи: «Советское изобразительное искусство находится в состоянии творческой зрелости. Отдельные произведения позволяют говорить о зарождении советской художественной классики» [31, с. 4]. А что же свердловчане на этот раз? Определенные выводы из серии неудач они сделали. Выставочный комитет отобрал семь произведений уральцев (в целом в экспозиции показывались полторы тысячи произведений со всего СССР): «Портрет писателя П.П. Бажова» Ю. Бершадского, «Где-то на Урале» О. Коровина, «Передовики Верх-Исетского завода» Б. Смирнова, «Цветы» Д. Ионина, «Свердловск» Б. Семенова, «На родине Мамина-Сибиряка» И. Слюсарева, скульптурный портрет девушки-горновой Фаины Шаруновой М. Крамского [28, с. 4].

По итогам выставки живописцы Ю. Бершадский, Б. Смирнов и скульптор М. Крамской были награждены почетными дипломами Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР за лучшие произведения [54, с. 4]. 25 февраля 1948 года в помещении Московского Товарищества художников открылась выставка живописи и скульптуры авторов из Москвы, Ленинграда, областных центров РСФСР, Прибалтики, Украины, Киргизии, прошедших отбор на Всесоюзную выставку 1947 года, но не попавших в основную экспозицию. Всего выставлялось около ста произведений. В газете «Советское искусство» есть упоминание о том, что упомянутый портрет горновой показывался на этой выставке [4, с. 4].

В 1948–1949 годах получила распространение тенденция к приглашению свердловских авторов к участию в передвижных выставках советских художников в городах РСФСР. На нескольких из них Свердловск был представлен произведениями Л. Туржанского «Баржи», «В полдень» («Стадо») и «Лето» [8, с. 16; 9, с. 15].

Однако достижения второй половины 1940-х годов закрепить свердловчанам в Москве не удалось. Уже в 1950 году Свердловское отделение Союза советских художников отправило выставочному комитету республиканской выставки шестнадцать скульптур и двадцать шесть картин [29, с. 3], из которых прошли отбор лишь четыре работы [44, с. 3]. В то время как московские и ленинградские художники получали допуск на республиканские и всесоюзные выставки ежегодно всегда крупными группами творцов, свердловские пробивались туда, напротив, единицами. На выставку советских художников РСФСР в 1950 году были отобраны: скульптурный портрет сталевара Нуруллы Базетова, созданный Петром Сажиным, акварели Бориса Семенова «Свердловск» и «Улица Вайнера», а также одна иллюстрация гуашью к сказу П. Бажова «Серебряное копытце» Мстислава Щировского и Георгия Соколова. А на Всесоюзной художественной выставке того же года и вовсе участвовал с одной акварелью «Свердловск» только Б. Семенов [56, с. 167].

Существенное изменение принесли передвижные выставки того же года, в которых участвовала картина В. Зинова «И.В. Сталин в музее В.И. Ленина» [41] (в числе ста пятидесяти шести произведений со всей страны). Впрочем, в еще одной выставке по городам РСФСР произведений из Свердловска представлено уже не было. Зато картина В. Зинова была отобрана для выставки советского изобразительного искусства в Финляндии с 18 сентября по 8 октября 1950 года. Художник упоминается в каталоге в качестве ее участника [19, с. 291]. Присутствие уральского художника в зарубежной экспозиции можно считать несомненным творческим успехом для всего искусства Свердловска после войны. Случилось и еще одно радостное событие. Карикатурист

Ил. 6. Картина Виктора Зинова «И.В. Сталин в музее В.И. Ленина», участвовавшая в советских передвижных выставках

Геннадий Ляхин в том же году принял участие во Всесоюзной художественной выставке «Борьба за мир, против поджигателей войны».

На Всесоюзной художественной выставке 1952 года произведения свердловских художников и скульпторов были представлены очень скудно. Б. Павловский по этому поводу писал, что местные мастера изобразительного искусства значительно отстали от своих коллег. В газетном выступлении «В долгу перед народом» его критика была направлена в сторону всех без исключения художников — начинающих, молодых и опытных: В. Зинова, О. Бернгарда, В. Терехина, И. Нестерова, Н. Чеснокова, А. Бурака и других. «Поражает, как могли художники Свердловска — могучего индустриального центра, города-труженика — совершенно устраниться от работы над темой труда. В течение трех лет не появилось ни одной хорошей картины о труде советского рабочего. <…> Произведение искусства никогда не может быть создано без горячей заинтересованности художника в выбранной теме, без его увлеченности жизнью своих героев, без глубокого изучения действительности, раскрытия типического. Бездумное писание

пейзажных „этюдиков“ должно быть расценено как нежелание изучать действительность, как бегство от нее, отказ от решения важнейших задач, стоящих перед советским художником. <…> Выставка показывает, что свердловские художники находятся в долгу перед народом. Они отстают от темпов нашей жизни, недостаточно ее изучают» [32, с. 3], — констатировал и резал по живому молодой критик. Но причины неудачи содержались не только в факте отсутствия запоминающихся, ярких, талантливых, высокохудожественных произведений, за которые было бы не стыдно городу, области, коллективу художников и критиков на масштабных отчетных выставках.

В 1949–1952 годах творческая организация художников Свердловска оказалась в состоянии внутренних конфликтов и чрезвычайной разобщенности. В стенограмме отчетно-выборного собрания Свердловского отделения Союза советских художников в 1952 году имеются сведения о том, что на протяжении нескольких лет в коллективе складывалась «нетерпимая обстановка» [48, л. 6], вызванная противоборством двух внутренних группировок — с одной стороны, Д. Ионина, с другой стороны, Б. Смирнова, члена правления, а по сути, второго человека в союзе [48, л. 63]. Художник Борис Витомский в связи с этой имевшейся проблемой внутри союза, в частности, поставил на вид того же собрания смелый вопрос о недоработке партии в сложившейся ситуации: «Но кто позволил создать эти группировки? И Смирнов член партии, и Ионин член партии, а оба создали группировки и повели наш коллектив назад. <…> Смирнов очень энергичный и мог бы хорошо вести дело, но он распылялся. Где только нет Смирнова: член правления союза, член правления фонда, член художественного совета, член декоративной секции, живописной секции» [48, л. 63]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что внутренний разлад организации повлиял на отношения между членами союза и, следовательно, направил ее деятельность в сторону не роста и развития, а стагнации и отсутствия передовых планов.

Упоминаемая роль коммунистической партии (наблюдавшей, но не вмешивавшейся) в возможном устранении торможения, буксировки в работе коллектива художников Свердловска могла быть иной. Но она, наоборот, выглядит весомым фактором участия власти не «за», а «против» творческой организации. Засвидетельствовать это можно, учитывая ряд исторических фактов. В начале 1950-х годов

в СССР проводилась жесткая внутренняя политика в области межнациональных отношений, особенно к лицам еврейской национальности, так называемым «безродным космополитам». Она, безусловно, затрагивала и сферу изобразительного искусства во всех субъектах страны. В опубликованных исторических источниках сообщается о том, что к весне 1952 года в СССР было закончено следствие по делу Еврейского антифашистского комитета, «а с мая по июль 1952 г. шел процесс над участниками „дела ЕАК“» [22, с. 206]. Все участники «дела ЕАК» были приговорены к расстрелу, а «всего же в связи с „делом ЕАК“ в течение 1948–1952 гг. было репрессировано (приговорено к расстрелу и разным срокам лишения свободы) 110 человек. <…> Начиная с 1949 г. прошла кадровая чистка во всех министерствах и ведомствах, научных организациях, редакциях газет и журналов; отовсюду изгоняли евреев. Чистке по национальному признаку было подвергнуто даже такое ведомство, как Министерство государственной безопасности» [22, с. 206–207]. Причем имеются в виду евреи, которые не были причастны к ЕАК. Дата отчетно-выборного собрания художников в Свердловске, 9 июля, совпадает по времени с процессами, проводившимися против лиц еврейской национальности повсеместно в то же время.

Нет оснований напрямую увязывать эти события между собой. Однако косвенно на то, что развернутая антиеврейская кампания затронула Свердловское отделение Союза советских художников, указывает беглая ремарка в докладе председателя Свердловского отделения Художественного фонда СССР Юрия Иванова, сделанная на том же, ставшем историческим, собрании. Он заметил: «По фонду большая дискуссия по космополитизму, сколько было постановлений ЦК партии по искусству, *все это касается нас*» [48, л. 68]. О том, что раскол по национальному признаку имелся в коллективе, намекнул в ходе выступления также и художник Борис Витомский: «*Мне, конечно, трудно говорить, потому что он Смирнов, а я — Витомский*» [48, л. 63]. Таким образом, июльское отчетно-выборное собрание 1952 года стало не просто подведением итогов работы организации за несколько лет. Оно превратилось кроме всего прочего (а может, и в первую очередь) не только в творческий и организационный разбор полетов, но и в своего рода «суд чести» над ее председателем Д. Иониным. Был ли он выгоден партии, которая выполняла определенную поставленную задачу? Сегодня ответить на этот вопрос очень трудно. Не совсем сдержанной выглядела личная реакция Д. Ионина на произошедшее 9 июля 1952 года, в последнем слове на собрании (длилось весь день с утра и до позднего вечера) он заявил: «Я заключительного слова говорить не собираюсь. <…> Оправдываться и каяться я не собираюсь» [48, л. 87]. В стенограмме зафиксировано, что в собрании помимо художников принимали участие представители оргкомитета Союза советских художников, а также местные партийные работники. В результате Д. Ионин был снят со своей должности.

Совокупность этих фактов подтверждает истинное тяжелое положение дел, сложившееся в Свердловском отделении Союза советских художников в начале 1950-х годов. Успехи свердловчан второй половины 1940-х годов постепенно потеряли прежнее значение для общественности. Общий художественный уровень произведений к началу 1950-х годов начал падать, участие авторов в республиканских и всесоюзных выставках на всем протяжении этого периода было нерегулярным и мало чем запоминающимся. Изменения, назревшие изнутри и осуществленные извне, должны были положить начало новому этапу развития свердловского изобразительного искусства.

Заключение

Итак, мы показали общий ход выставочного процесса в 1946–1952 годы с участием свердловских художников в динамике, систематизировав художественные выставки по видам и их внутренним содержательным особенностям. Выявили слабые и сильные стороны в изобразительном искусстве Свердловска. В сравнении выставок между собой были определены крупные и наиболее значимые, а также менее масштабные экспозиции и вернисажи после войны, ставившие глобальные и локальные общественно-культурные, просветительские, пропагандистские цели. Понимание роли и значения каждой из них, а также отдельных произведений, принимавших участие в выставочном процессе СССР и Свердловска после Великой Отечественной войны, позволяет определить в нем место местных художников, а также изменения их жизненно-творческого пути после неудачных попыток занять весомое положение в профессиональном сообществе.

Список литературы:

1 *Васильев Б.* Выставка русской графики // Уральский рабочий. 1948. 12 июня. С. 2.

2 Вечер памяти художника Л.В. Туржанского // Уральский рабочий. 1946. 9 апреля. С. 3.

3 Выставка графических работ художницы Е. Гилевой // Уральский рабочий. 1948. 3 апреля. С. 4.

4 Выставка живописи и скульптуры // Советское искусство. 1948. 28 февраля. С. 4.

5 Выставка картин // Уральский рабочий. 1947. 8 октября. С. 3.

6 Выставка картин В.И. Бояринцева // Уральский рабочий. 1946. 30 июня. С. 4.

7 Выставка картин художника Дерябина // Уральский рабочий. 1946. 24 мая. С. 4.

8 Выставка произведений живописи и графики советских художников в городах РСФСР: Каталог. М.: Всекохудожник, 1948. 24 с.

9 Выставка произведений живописи и графики советских художников в городах РСФСР: Каталог. М.: Всекохудожник, 1949. 23 с.

10 Выставка произведений театральных художников // Уральский рабочий. 1947. 16 апреля. С. 2.

11 Выставка произведений Ю.Р. Бершадского // Уральский рабочий. 1949. 29 марта. С. 4.

12 Выставка работ молодого художника // Уральский рабочий. 1952. 3 февраля. С. 3.

13 Выставка работ молодых художников // Уральский рабочий. 1949. 25 марта. С. 3.

14 Выставка работ художника В. Зинова // Уральский рабочий. 1948. 26 мая. С. 3.

15 Выставка репродукций картин из Третьяковской галереи // Уральский рабочий. 1949. 24 февраля. С. 3.

16 Выставка советской живописи // Уральский рабочий. 1947. 16 мая. С. 4.

17 Выставка театрального художника // Уральский рабочий. 1952. 29 марта. С. 4.

18 Выставки советского изобразительного искусства: Справочник. Т. 3: 1941–1947 гг. / Сост. В.Г. Азаркович, Р.Г. Бадин, А.И. Болотова [и др.]. М.: Советский художник, 1973. 544 с.

19 Выставки советского изобразительного искусства: Справочник. Т. 4: 1948–1953 гг. / Сост. В.Г. Азаркович, В.В. Андреева, М.В. Астафьев [и др.]. М.: Советский художник, 1975, вып. дан. 1976. 717 с.

20 *Герман М.Ю.* Четыре года после Победы // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 186–212.

21 Дневник литературы и искусств // Уральский рабочий. 1951. 28 марта. С. 3.

22 *Зубкова Е.Ю.* Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953. М.: РОССПЭН, 2000. 229 с.

23 *Ионин Д.* Художники Свердловска перед новыми задачами // Уральский рабочий. 1946. 1 февраля. С. 3.

24 История советского искусства: Живопись. Скульптура. Графика: В 2 т. / [Редкол. Б.В. Веймарн и др.]. Т. 2. М.: Искусство, 1968. 323 с.

25 *Козлова В.* Тема труда. На выставке работ свердловского художника Г.А. Мелентьева // Уральский рабочий. 1948. 19 декабря. С. 4.

26 *Ляхин Г., Кондратов Н.* Выставка работ украинских художников // Уральский рабочий. 1949. 11 марта. С. 4.

27 Мастер иллюстрации. Выставка графических работ художника Олега Коровина // Уральский рабочий. 1951. 21 апреля. С. 4.

28 На Всесоюзную выставку // Уральский рабочий. 1947. 3 октября. С. 4.

29 На республиканскую выставку // Уральский рабочий. 1950. 2 ноября. С. 3.

30 На художественной выставке // Уральский рабочий. 1947. 31 августа. С. 3.

31 Открытие Всесоюзной художественной выставки // Советское искусство. 1947. 7 ноября. С. 4.

32 *Павловский Б.В.* В долгу перед народом // Уральский рабочий. 1953. 20 января. С. 3.

33 *Павловский Б.В.* Выставка картин художника И. Слюсарева // Уральский рабочий. 1946. 18 сентября. С. 3.

34 *Павловский Б.В.* Выставка работ тагильских художников // Уральский рабочий. 1948. 14 января. С. 4.

35 *Павловский Б.В.* Искусство театрального художника. Выставка работ заслуженного деятеля искусств РСФСР А.А. Кузьмина // Уральский рабочий. 1952. 27 апреля. С. 3.

36 *Павловский Б.В.* Мастер графики. Выставка работ художника Г. Ляхина // Уральский рабочий. 1948. 11 ноября. С. 3.

37 *Павловский Б.В.* Молодые художники // Уральский рабочий. 1952. 1 марта. С. 2.

38 *Павловский Б.В.* На переломе. Выставка работ свердловских художников // Уральский рабочий. 1947. 22 августа. С. 3.

39 *Павловский Б.В.* Новые работы свердловских художников // Уральский рабочий. 1946. 31 октября. С. 4.

40 Передвижная выставка произведений живописи и графики советских художников (Молотов — Н. Тагил — Свердловск — Челябинск): Каталог / [Сост. кат. Р.Я. Богорад]. М.: [б.и.], 1948. 15 с.

41 Передвижная выставка произведений советских художников: Живопись. Скульптура. Графика: Каталог выставки. М.: Советский художник, 1950. 52 с.

42 Передвижная художественная выставка в Свердловске // Уральский рабочий. 1948. 8 мая. С. 4.

43 *Портнова И.* Новые работы советских художников. На выставке живописи и графики // Уральский рабочий. 1948. 24 июня. С. 3.

44 Работы свердловских художников на республиканской выставке // Уральский рабочий. 1950. 28 ноября. С. 3.

45 Список выставок, проведенных Союзом и Управлением по делам искусств за 1949 год // ГАСО. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 144–145.

46 Список выставок, проведенных Союзом и Управлением по делам искусств за 1950 год // ГАСО. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 172.

47 «Среда» у художников // Уральский рабочий. 1951. 7 октября. С. 3.

48 Стенограмма отчетно-выборного собрания 9 июля 1952 года // ГАСО. Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 14. 88 л.

49 Стенограмма совещания городского актива работников искусств 19 мая 1947 г. // ГАСО. Ф. Р-2089. Оп. 1. Д. 59. Л. 29–30.

50 Творческая конференция художников // Уральский рабочий. 1947. 13 сентября. С. 3.

51 Творческий вечер художника Н. Ситникова // Уральский рабочий. 1948. 18 апреля. С. 4.

52 Творческий отчет свердловских художников // Уральский рабочий. 1947. 8 августа. С. 4.

53 У свердловских художников. Творческий отчет // Уральский рабочий. 1951. 23 июня. С. 3.

54 Хроника искусств // Уральский рабочий. 1948. 3 декабря. С. 4.

55 Художественная выставка 1949 года // Уральский рабочий. 1949. 24 августа. С. 4.

56 Художественная выставка, 1950: Живопись, скульптура, графика: Каталог. М.: Советский художник, 1950. 196 с.

Источники:

1 Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2022. Ф. Р-2089.

References:

1 Vasil'ev B. Vystavka russkoj grafiki [Exhibition of Russian Graphics]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, June 12, p. 2. (In Russian)

2 Vecher pamyati hudozhnika L.V. Turzhanskogo [Evening in Memory of the Artist L.V. Turzhansky]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1946, April 9, p. 3. (In Russian)

3 Vystavka graficheskih rabot hudozhnicy E. Gilevoj [Exhibition of Graphic Works of the Artist E. Gileva]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, April 3, p. 4. (In Russian)

4 Vystavka zhivopisi i skul'ptury [Exhibition of Painting and Sculpture]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 1948, February 28, p. 4. (In Russian)

5 Vystavka kartin [Exhibition of Paintings]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1947, October 8, p. 3. (In Russian)

6 Vystavka kartin V.I. Boyarinceva [Exhibition of Paintings by V.I. Boyarintsev]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1946, June 30, p. 4. (In Russian)

7 Vystavka kartin hudozhnika Deryabina [Exhibition of Paintings by the Artist Deryabin]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1946, May 24, p. 4. (In Russian)

8 *Vystavka proizvedenij zhivopisi i grafiki sovetskih hudozhnikov v gorodah RSFSR: Katalog* [Exhibition of Paintings and Graphics by Soviet Artists in the Cities of the RSFSR: Catalog]. Moscow, Vsekohudozhnik Publ., 1948. 24 p. (In Russian)

9 *Vystavka proizvedenij zhivopisi i grafiki sovetskih hudozhnikov v gorodah RSFSR: Katalog* [Exhibition of Paintings and Graphics by Soviet Artists in the Cities of the RSFSR: Catalog]. Moscow, Vsekohudozhnik Publ., 1949. 23 p. (In Russian)

10 Vystavka proizvedenij teatral'nyh hudozhnikov [Exhibition of Works of Theater Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1947, April 16, p. 2. (In Russian)

11 Vystavka proizvedenij Yu.R. Bershadskogo [Exhibition of Works by Yu.R. Bershadsky]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1949, March 29, p. 4. (In Russian)

12 Vystavka rabot molodogo hudozhnika [Exhibition of Works by a Young Artist]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1952, February 3, p. 3. (In Russian)

13 Vystavka rabot molodyh hudozhnikov [Exhibition of Works by Young Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1949, March 25, p. 3. (In Russian)

14 Vystavka rabot hudozhnika V. Zinova [Exhibition of Works by the Artist V. Zinov]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, May 26, p. 3. (In Russian)

15 Vystavka reprodukcij kartin iz Tret'yakovskoj galerei [Exhibition of Reproductions of Paintings From the Tretyakov Gallery]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1949, February 24, p. 3. (In Russian)

16 Vystavka sovetskoj zhivopisi [Exhibition of Soviet Painting]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1947, May 16, p. 4. (In Russian)

17 Vystavka teatral'nogo hudozhnika [Exhibition of a Theater Artist]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1952, March 29, p. 4. (In Russian)

18 *Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: Spravochnik* [Exhibitions of Soviet Fine Art: Handbook]. Vol. 3: 1941–1947, comp. V.G. Azarkovich, R.G. Badin, A.I. Bolotova and oth. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1973. 544 p. (In Russian)

19 *Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: Spravochnik* [Exhibitions of Soviet Fine Art: Handbook]. Vol. 4: 1948–1953, comp. V.G. Azarkovich, V.V. Andreeva, M.V. Astaf'ev and oth. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1975, impr. 1976. 717 p. (In Russian)

20 German M. Yu. Chetyre goda posle Pobedy [Four Years after Victory]. *Voprosy iskusstvoznaniya*, 1995, no. 1–2, pp. 186–212. (In Russian)

21 Dnevnik literatury i iskusstv [Diary of Literature and Arts]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1951, March 28, p. 3. (In Russian)

22 Zubkova E. Yu. *Poslevoennoe sovetskoe obshchestvo: politika i povsednevnost'. 1945–1953* [Post-War Soviet Society: Politics and Everyday Life. 1945–1953]. Moscow, ROSSPEN Publ, 2000. 229 p. (In Russian)

23 Ionin D. Hudozhniki Sverdlovska pered novymi zadachami [Artists of Sverdlovsk Before New Tasks]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1946, February 1, p. 3. (In Russian)

24 *Istoriya sovetskogo iskusstva: Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika: V 2 tomah* [History of Soviet Art: Painting. Sculpture. Graphics: In 2 vols.], ed. B.V. Vejmarn and oth. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 323 p. (In Russian)

25 Kozlova V. Tema truda. Na vystavke rabot sverdlovskogo hudozhnika G.A. Melent'eva [Theme of Labor. At the Exhibition of Works by the Sverdlovsk Artist G.A. Melentyev]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, December 19, p. 4. (In Russian)

26 Lyahin G., Kondratov N. Vystavka rabot ukrainskih hudozhnikov [Exhibition of Works by Ukrainian Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1949, March 11, p. 4. (In Russian)

27 Master illyustracii. Vystavka graficheskih rabot hudozhnika Olega Korovina [Master of Illustration. Exhibition of Graphic Works by the Artist Oleg Korovin]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1951, April 21, p. 4. (In Russian)

28 Na Vsesoyuznuyu vystavku [To the All-Union Exhibition]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1947, October 3, p. 4. (In Russian)

29 Na respublikanskuyu vystavku [To the Republican Exhibition]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1950, November 2, p. 3. (In Russian)

30 Na hudozhestvennoj vystavke [At the Art Exhibition]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1947, August 31, p. 3. (In Russian)

31 Otkrytie Vsesoyuznoj hudozhestvennoj vystavki [Opening of the All-Union Art Exhibition]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 1947, November 7, p. 4. (In Russian)

32 Pavlovskij B.V. V dolgu pered narodom [In Debt to the People]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1953, January 20, p. 3. (In Russian)

33 Pavlovskij B.V. Vystavka kartin hudozhnika I. Slyusareva [Exhibition of Paintings by the Artist I. Slyusarev]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1946, September 18, p. 3. (In Russian)

34 Pavlovskij B.V. Vystavka rabot tagil'skih hudozhnikov [Exhibition of Works of Tagil Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, January 14, p. 4. (In Russian)

35 Pavlovskij B.V. Iskusstvo teatral'nogo hudozhnika. Vystavka rabot zasluzhennogo deyatelya iskusstv RSFSR A.A. Kuz'mina [The Art of the Theater Artist. Exhibition of Works of the Honored Artist of the RSFSR A.A. Kuzmin]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1952, April 27, p. 3. (In Russian)

36 Pavlovskij B.V. Master grafiki. Vystavka rabot hudozhnika G. Lyahina [Master of Graphics. Exhibition of Works by the Artist G. Lyakhin]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, November 11, p. 3. (In Russian)

37 Pavlovskij B.V. Molodye hudozhniki [Young Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1952, March 1, p. 2. (In Russian)

38 Pavlovskij B.V. Na perelome. Vystavka rabot sverdlovskih hudozhnikov [On the Fracture. Exhibition of Works by Sverdlovsk Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1947, August 22, p. 3. (In Russian)

39 Pavlovskij B.V. Novye raboty sverdlovskih hudozhnikov [New Works of Sverdlovsk Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1946, October 31, p. 4. (In Russian)

40 *Peredvizhnaya vystavka proizvedenij zhivopisi i grafiki sovetskih hudozhnikov (Molotov — N. Tagil — Sverdlovsk — Chelyabinsk): Katalog* [Traveling Exhibition of Paintings and Graphics by Soviet Artists (Molotov — N. Tagil — Sverdlovsk — Chelyabinsk): Catalog], comp. R. Ya. Bogorad. Moscow, 1948. 15 p. (In Russian)

41 *Peredvizhnaya vystavka proizvedenij sovetskih hudozhnikov: Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika: Katalog vystavki* [Traveling Exhibition of Works by Soviet Artists: Painting. Sculpture. Graphics: Exhibition Catalog]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1950. 52 p. (In Russian)

42 Peredvizhnaya hudozhestvennaya vystavka v Sverdlovske [Mobile Art Exhibition in Sverdlovsk]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, May 8, p. 4. (In Russian)

43 Portnova I. Novye raboty sovetskih hudozhnikov. Na vystavke zhivopisi i grafiki [New Works of Soviet Artists. At the Exhibition of Paintings and Graphics]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, June 24, p. 3. (In Russian)

44 Raboty sverdlovskih hudozhnikov na respublikanskoj vystavke [Works of Sverdlovsk Artists at the Republican Exhibition]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1950, November 28, p. 3. (In Russian)

45 Spisok vystavok, provedennyh Soyuzom i Upravleniem po delam iskusstv za 1949 god [List of Exhibitions Held by the Union and the Department of Arts for 1949]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [The State Archive of the Sverdlovsk Region], fund R-2022, inv. 1, d. 7, l. 144–145. (In Russian)

46 Spisok vystavok, provedennyh Soyuzom i Upravleniem po delam iskusstv za 1950 god [List of Exhibitions Held by the Union and the Department for the Arts for 1950]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [The State Archive of the Sverdlovsk Region], fund R-2022, inv. 1, d. 7, l. 172. (In Russian)

47 "Sreda" u hudozhnikov ["Wednesday" at the Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1951, October 7, p. 3. (In Russian)

48 Stenogramma otchetno-vybornogo sobraniya 9 iyulya 1952 goda [Transcript of the Reporting and Election Meeting on July 9, 1952]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [The State Archive of the Sverdlovsk Region], fund R-2022, inv. 1, d. 14. 88 l. (In Russian)

49 Stenogramma soveshchaniya gorodskogo aktiva rabotnikov iskusstv 19 maya 1947 g. [Transcript of the Meeting of the City Asset of Art Workers on May 19, 1947]. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [The State Archive of the Sverdlovsk Region], fund R-2089, inv. 1, d. 59, l. 29–30. (In Russian)

50 Tvorcheskaya konferenciya hudozhnikov [Creative Conference of Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1947, September 13, p. 3. (In Russian)

51 Tvorcheskij vecher hudozhnika N. Sitnikova [Creative Evening of the Artist N. Sitnikov]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, April 18, p. 4. (In Russian)

52 Tvorcheskij otchet sverdlovskih hudozhnikov [Creative Report of Sverdlovsk Artists]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1947, August 8, p. 4. (In Russian)

53 U sverdlovskih hudozhnikov. Tvorcheskij otchet [At the Sverdlovsk Artists. Creative Report]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1951, June 23, p. 3. (In Russian)

54 Hronika iskusstv [Chronicle of the Arts]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1948, December 3, p. 4. (In Russian)

55 Hudozhestvennaya vystavka 1949 goda [Art Exhibition of 1949]. *Ural'skij rabochij* [Ural Worker], 1949, August 24, p. 4. (In Russian)

56 *Hudozhestvennaya vystavka. 1950: Zhivopis, skul'ptura, grafika: Katalog* [Art Exhibition, 1950: Painting, Sculpture, Graphics: Catalog]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1950. 196 p. (In Russian)

Sources:

1 *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region]. F. R-2022. F. R-2089. (In Russian)

УДК 793
ББК 85.34

Слесарь Евгений Александрович
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, факультет искусств, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2–4
ORCID ID: 0000–0002–0999–7500
ResearcherID: AAA-7017–2022
evgeniy.slesar@gmail.com

Ключевые слова: театрализованное представление, праздник «Алые паруса», праздники СССР, советский миф, инсценирующие практики

Слесарь Евгений Александрович

Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса»

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-196-243

Для цит.: *Слесарь Е.А.* Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса» // Художественная культура. 2022. № 1. С. 196–243. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-196-243.

For cit.: Slesar E.A. Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 196–243. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-196-243. (In Russian)

Slesar Evgeniy A.
PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Faculty of Arts, Saint Petersburg State Institute of Culture, 2–4 Dvortsovaya Emb., 191186, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000–0002–0999–7500
ResearcherID: AAA-7017–2022
evgeniy.slesar@gmail.com

Keywords: theatrical performance, The Scarlet Sails Festival, Soviet festivals, Soviet myth, staging practices

Slesar Evgeniy A.

Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival

Аннотация. Инсценирующие практики СССР, перешедшие и позднее укоренившиеся в постсоветской зрелищной культуре России, ускорили процессы советизации массовой культуры и подготовили почву для формирования утопических мотивов, присущих официальной перформатике. Актуальность настоящей работы заключается в том, что изучение свойств содержательной лабильности советских зрелищных форм позволяет прояснить функциональность и культурное значение современных массовых представлений. Материалом для работы выбран праздник «Алые паруса» как образчик советского зрелища, успешно встроившегося в постсоветский праздничный календарь. В фокусе внимания автора находится проблема семантической деформации сюжетно-героических схем повести-феерии А. Грина (1880–1932) «Алые паруса» (1922) в контексте одноименного советского массового театрального представления. Целью работы является анализ семантических сдвигов театрального представления «Алые паруса» (1970, 1972) в его диалогической связи с литературным первоисточником. Научная проблема работы заключается в выявлении механики и форм интеграции советского индоктринального дискурса в ткань театрального представления. Реконструкция, осуществленная на архивных источниках, демонстрирует устойчивую динамику отхода от нарратива А. Грина в сторону доминирующего советского мифа, сформировавшегося под воздействием официальной культуры. Автор приходит к выводу, что лежащие в основе представления принципы дупликации и монтажа приводили к семантическому искажению приоритетного героя, событий и мотивов. Анализ художественных структур представления показывает, что перекодировка первоисточника осуществлялась с помощью генерации аналоговых художественных форм и искусственного семантического сближения, характеризующегося насильственным наложением на фабулу Грина акустико-визуальных цитат и идеологем советской массовой культуры. В результате данного исследования выявлены гетерогенные элементы в зрелище (клятвенная практика, культ предков, нарратив угроз), артикулирующие актуальную аксиологическую повестку. Методологической платформой является реконструкция и описание феноменов официальной советской зрелищной культуры в рамках германовско-гвоздевской (ленинградской, петербургской) театроведческой школы.

Abstract. The USSR staging practices, which passed into and later took roots in the post-Soviet Russian performance culture, accelerated the processes of mass culture sovietization and paved the way for the development of the utopian motives inherent in the official performative practices. This research is relevant, since the study of the properties of semantic lability of the Soviet performance forms makes it possible to clarify the functionality and cultural significance of contemporary mass performances. The Scarlet Sails Festival was chosen as a study material, since it is a sample of the Soviet performance that has been successfully integrated into the post-Soviet calendar of festivals. This paper is focused on the issue of semantic distortion of the plot and character schemes of A. Grin's (1880–1932) fairy tale The Scarlet Sails (1922) in the context of the Soviet mass theatrical performance of the same name: The Scarlet Sails Festival (1970, directed by A. Orleansky; 1972, directed by I. Rakhlin). This research aims to analyze the semantic shifts in *The Scarlet Sails* theatrical performances (1970, 1972) in its dialogic connection with the literary original. The scientific problem of the paper is to reveal the mechanisms and forms of integrating the Soviet indoctrinal discourse into the texture of the theatrical performance. The reconstruction based on the archive materials shows a steady deviation from A. Grin's original narrative towards the dominating Soviet myth. The author concludes that the principles of duplication and montage underlying the performance resulted in semantic distortion of the priority character, events, and motives. The analysis of the artistic structures of the performance reveals that the original was converted by means of generating analogous artistic forms and artificial semantic convergence that is characterized by forced superimposition of acoustic and visual quotations and ideologemes of the Soviet mass culture on A. Grin's story. This research reveals heterogeneous elements of the performance (e.g. vows, ancestor worship, narrative of threats), which articulated the relevant axiological agenda. This research is based on the methods of reconstruction and description of the phenomena of the Soviet official performance culture within Herrmann and Gvozdev's (Leningrad, St. Petersburg) school of theatre studies.

Введение

В последнее десятилетие советский ностальгический дискурс и синдром ресентимента прочно укоренились в современном отечественном культурном пространстве [3]. Благодаря жизнестойкости советского мифа нынешние художественные практики демонстрируют стремление к репликации уже проверенных в СССР прецедентных форм. Эти и другие процессы, связанные с конвергенцией политики и культуры, актуализируют дискуссии о советской массовой культуре среди отечественных и зарубежных исследователей и объясняют возросшее к ней внимание. Кроме того, такой научный интерес является следствием междисциплинарных подходов, присущих современной гуманитаристике, как открывающих новые методы в исследовании советского, так и выводящих в современное научное поле пласты культуры, прежде считавшиеся маргинальными. Наряду с комплексным вниманием ученых к культуре повседневности, среди исследований которых важное место занимают труды И. Орлова [13], А. Юрчака [24], особую актуальность феномены советского обретают в оптике исследований, посвященных праздничной культуре, в частности М. Рольфа, рассматривающего на обширном материале архивных источников «праздничную методику» и роль института «экспертов» в формировании канона массовых советских зрелищ [18, с. 79]. Огромный вклад в современное изучение советской праздничной культуры внесли изыскания казанских исследователей — С. Малышевой [10] и А. Сальниковой [19]. Первая из указанных работ посвящена функционированию массовых представлений первого советского десятилетия (1917–1927) в Казанской губернии и осмысляет влияние регионального и национально-религиозного аспектов на содержательные компоненты праздника. Вторая работа — яркий и убедительный пример, демонстрирующий использование методов антропологического подхода в изучении советского праздничного контекста. «Героем» исследования избран элемент предметного мира новогоднего праздника — елочная игрушка. Выявленные автором историко-культурные формы ее бытования позволили исследователю выйти к более широкому контексту в осмыслении сюжета и дуалистической героики советского мифа.

Работы зарубежных авторов последних лет свидетельствуют о расширении субдисциплинарного спектра в изучении феноменологии советского. В англоязычном научном поле следует выделить недавно вышедшие в свет статьи, посвященные анализу и функционированию праздничных форм пропаганды советского государства. Рассматривая инсценирующие практики советской юбилярности, Б. Гайос (B. Gajos) отмечает ее важность в реализации принципа «primus inter pares» [26, p. 176]. Вопросы эволюции праздничных форм также не остаются без внимания научного сообщества. Почти по-шекспировски (Celebrating (or Not) The Russian Revolution) Ш. Фицпатрик (S. Fitzpatrick) ставит вопрос о важности выбора модуса празднования в современном социально-культурном пространстве России. Реминисценции известной пьесы вполне объяснимы. Подобно тому, как Гамлет, раздираемый титаническими противоречиями, опирается на авторитет отцовских установок и ищет в них источник легитимности своих поступков, современные властные институции, терзаясь выбором между современной зыбкой формацией праздника и авторитетной и проверенной отцовской, выбирают последнюю и говорят уверенное «быть» советской праздничности [25]. В работе И. Торбакова, посвященной годовщинам Октябрьской революции, также констатируется, что пространство празднования выступает как оппозиция пространству исторического знания и занимает важное место в современной мифогенерации советского [31]. Механизмам пропаганды и их зрелищным формам в эпоху холодной войны посвящена работа Тони Шоу (T. Shaw) и Дениза Янглада (D. Youngblood) [28]. Конструктивное значение молодежных институций и фестивалей в формировании советской культурной повестки отмечено в работе Пии Койвунен (Pia Koivunen) [27]. В этих, по определению финского исследователя, мегасобытиях (mega-events) отрабатывались тактики культурной экспансии, направленные на внешнего зрителя [27, p. 1617], а представления становились витринным слепком демонстрации лучших местных достижений [27, p. 1618].

Современные публикации доказывают устойчивую потребность научного сообщества в изучении официальной советской зрелищной культуры и молодежной аудитории. Однако следует признать, что в настоящее время работ в русскоязычном и англоязычном научном поле, предметно рассматривающих на сюжетно-композиционном уровне семантику и функционирование одного из самых массовых

праздников советской молодежи «Алые паруса», не представлено, что обуславливает актуальность и новизну данного исследования.

Праздник «Алые паруса», интерес к которому в молодежной среде, туристической отрасли и средствах массовой информации сохраняется,[1] занимает важное место в советской и постсоветской зрелищной культуре. Возникнув в СССР как праздник выпускников школ, он органично укоренился в праздничном календаре современной России, сохранив за собой позиции наиболее массовой театральной феерии, собирающей многотысячную зрительскую аудиторию. Однако при кажущемся на первый взгляд сюжетном однообразии живая динамика его художественной структуры во многом объясняется сложной интеграцией в его фактуру актуальных культурно-идеологических контекстов. Выступая в разные годы медиаторами молодежной повестки, содержательная и формальная стороны праздника подвергались смысловым корректировкам, отклоняясь от фабулы повести Александра Грина (1880–1932). Целью статьи является анализ семантических сдвигов театрального представления «Алые паруса» (1970, 1972) в его диалогической связи с литературным первоисточником.

В преддверии приближающихся юбилейных торжеств по случаю 50-летия Октябрьской революции [11] Совет по массовым театрализованным представлениям и зрелищам[2] требовал от культурных учреждений советского государства разработать серию праздников для молодежи. Директивные указания Лаборатории Совета только увеличивали число разнообразных фестивалей и карнавалов, а специальные издания выпускали многочисленные методические рекомендации, посвященные практикам индоктринального посвящения молодежи [2].

В 1968 году с предложением организации централизованного праздника для выпускников школ выступил Ленинградский Дворец пионеров имени А.А. Жданова. Первое представление развернулось

(1) Праздник выпускников «Алые паруса-2020» стал победителем международной премии в области событийной индустрии Global Eventex Awards в четырех номинациях: Art Event, Celebration Event, Cultural Event и Music Event.

(2) Совет по массовым театрализованным представлениям и зрелищам являлся субститутом ВТО, формирующим художественно-идеологическую платформу зрелищной культуры в СССР. Входящие в его состав режиссеры, сценаристы и художники определяли тенденции массовых форм театрального искусства.

летом того же года в акватории Невы и на улицах города. Большое влияние на образное и композиционное решения первых водных представлений в акватории оказала феерия «Праздник „Авроры“» (режиссер С.В. Якобсон) [30], показанная годом ранее по случаю празднеств, приуроченных к юбилею Октябрьской революции. Советский период закрепил за праздником «Алые паруса» статус генератора советского мифа, сообщающего выпускнику необходимые ценностные установки. Организация и проведение обеспечивались не только участием известных деятелей культуры (композиторы, художники, режиссеры), но и силами армии и военно-морского флота. Большое внимание уделялось специальной атрибутике праздника (флаг, гимн и пр.). Концепция и сценарий проходили стадии многократных обсуждений и утверждений. Такой особый статус праздника обуславливал его сложный, идеологически выверенный нарратив и плотную семантику зрелищной ткани. Испытывая на себе господство конвенциональных кодов советской действительности, фабульную основу праздника составляло неоромантическое творение Грина, чья биографическая связь с городом превращала архетипический сюжет о вечном возвращении [29] в «ленинградскую „Одиссею“».

Рассмотрение семантических трансформаций в представлении требует обращения к основным сюжетно-героическим элементам повести-феерии А. Грина «Алые паруса» (1922). Главная орбита персонажного уровня спаяна дуэтом главных героев (Грэй, Ассоль), а сюжет — чередой их испытаний. Генеральным мотивом, определяющим систему действий главных героев, будет стремление к обретению друг друга. Функции вестников-отправителей, подготавливающих героев к заданию-путешествию, отданы старому сказителю Эглю и Польдишоку. Ось центрального и главного события — это встреча, приносящая обновление и обретение нового мира. Центральными образами, конституирующими генеральный нарратив, являются фрегат «Секрет» и алые паруса. Означаемое галиота — это материализованная мечта, награда за верность идее, а алые паруса — маркер героического, его «примета», по которой Ассоль распознает Грэя. Семантически паруса манифестируют аксиологическую картину героя, объясняющую его движение к цели. Образные доминанты и содержательные узлы первичного сюжета явились фундаментом последующих сценических интерпретаций.

Материалом исследования, наиболее репрезентативно демонстрирующим деформацию исходных семантических связей, стали представления «Алые паруса-1970» и «Алые паруса-1972», поставленные разными режиссерами и реализованные в различных пространствах. Их эстетика позволяет отчетливо проследить стремительную динамику отката зрелища от исходных сюжетных схем, свидетельствующую о доминанте советской повестки над литературным первоисточником.

«Эмблема цвета глубокой радости» (1970)

Одним из первых режиссеров и сценаристов, участвовавших в создании водной феерии, был А. Орлеанский [9][(3)], многократно выступавший сценаристом и постановщиком массовых советских праздников. В числе других режиссеров и художников (А. Густавсон, С. Кантарович, Г. Никулин, А. Пастернак, Б. Сапегин, Б. Яник) он задаст эстетический вектор развития праздничному канону «Алых парусов» как синтетической формы зрелища.

В названии сценария «Эмблема цвета глубокой радости» [12, с. 85], предложенном Орлеанским, уже прочитывалась опора на аллегоризм авторского поэтического языка. «Розовые тени скользили по белизне, — так, будто окутывая читателя пеленой гриновской цветности, начинает Орлеанский свое предисловие к сценарию, — все было белым, кроме раскинутых, плавно двинутых парусов — цвета глубокой радости» [12, с. 85]. Не торопясь перейти к изложению композиции зрелища, он начинает с развернутого представления мира Автора. Однако его более занимает не неоромантическая поэтика Грина, а рукотворная природа мечты. Опираясь на статью К. Паустовского [8], призывавшего юных читателей «Алых парусов» к разумной и интересной жизни, Орлеанский выходит к идее «создания нового

(3) А. Орлеанский (Аншель Бениаминович Клейнман-Орлеанский) (1918–2001) — кинокритик, сценарист. Выпускник театроведческого факультета Ленинградского театрального института (ныне Российский государственный институт сценических искусств) 1949 года. Сферой его научных интересов был советский кинематограф. Осуществлял преподавательскую деятельность на режиссерских курсах при киностудии «Ленфильм». Заведовал учебной частью режиссерских курсов на киностудии «Ленфильм» (1964–1965). С 1966 года член сценарно-редакционной коллегии Первого творческого объединения в Ленинграде.

человека» [12, с. 85], которому следует мечтать, как пишет он, «действенно» [12, с. 85]. История, по его словам, про «душевную юность, веру в то, что человек способен своими руками творить чудеса» [12, с. 85]. Для этого сюжету следует разворачиваться в поле узнаваемой действительности. Уступающий советской диалектике неоромантический пафос — первое отклонение, заземляющее героические регистры Грина. Такой концептуальный крен от автора Орлеанский объясняет тем, что образ алых парусов сейчас приобретает более «широкое значение» [12, с. 85]. Парус по-прежнему был отражением героических устремлений, доставляющих героя к цели, однако теперь изменялась сама его цель — это «место в жизни». Этим у Орлеанского объясняется кардинальное изменение в траектории движения главной фигуры литературной феерии. Фрегат Грина двигался от обыденного (от берегов Каперны) к безбрежному раю.

Советский императив «разворачивает» сюжет к «близкому счастью» в духе коммунистической эсхатологии. Пространство поступка героев локализовалось до героического повседневного, а средством достижения мечты провозглашался труд. Измененные в сценарии мотивировки героев меняли географию их пути. Если у писателя они жертвовали близким, отправляясь к далекому, то в версии Орлеанского им следовало повернуться к берегам близкого советского. Говоря о «содержании символа» [12, с. 86] в предисловии к сценарию, де-факто Орлеанский сформулирует сверхзадачу торжества, сводящуюся к тому, что «каждый должен найти свои крылатые „Алые паруса“. / Для этого не нужны годы странствий, не обязательно идти далеко. Они здесь, рядом с нами. Надо любить труд и учиться труду» [12, с. 86]. Эти исходные положения определят первые семантические изменения, касающиеся сущностной идеи пути. Путешествие героя к цели превращалось в движение к месту в производственной системе отношений, а сам концепт мечты конкретизировался и помещался в узнаваемое социальное поле, материализованное в профессию. Содержащийся в празднике механизм посвящения виделся Орлеанским в переходе героя-«земляка» к трудовой жизни [12, с. 86]. Такая инициатическая задача привела к замене приоритетных героев, их поступков и атрибутов. Если труд на производстве заявлялся режиссером как средство достижения советской мечты, подменяя гриновскую храбрость и верность лирическому идеалу, то «советскими Грэем и Ассоль» для

школьников обоснованно становились образчики героев труда — сварщик, доярка или космонавт, вступавшие в пространство праздника. Подмена объяснялась Орлеанским тем, что «мечта не должна быть оторвана от действительности» [12, с. 85].

Композиционно феерия состояла из трех частей, разделенных на «картины». Пространство акватории рассматривалось как сцена и зрительный зал. С первых минут зоны зрительского будут объявлены: «Начинается праздник на Неве! Места для зрителей — вся Дворцовая набережная от Кировского моста до Дворцового. / Остановитесь в любом месте на набережной. / Корабли пройдут перед вами» [12, с. 88]. Организация действия будет отдана двум нарративным инстанциям («первый ведущий», «второй ведущий»), которые, по словам режиссера, решали различные задачи: первый — «приподнято-праздничный», второй выполняет «функции комментатора» [12, с. 87]. Отличавшая их степень вовлеченности в сюжет выстраивала различные дистанции со зрителем. Первый выступал внутренним повествователем, обнажающим коллизии и дающим им оценку. Являясь носителем советского дискурса, он сводил цель к инкорпорации советского мифа в сюжет Грина. Второй нарратор связывал повествование с визуальным высказыванием. «Управляя» глазом зрителя, он сообщал ему, куда и как следует смотреть. Таким образом, один выступал «организатором уха», другой — «организатором глаза». «Он обращает внимание зрителей на самое главное, самое основное, — поясняет режиссер задачи второго нарратора, — необходимость такого текста объясняется необычными размерами водной сцены и рассредоточенностью зрителей на протяжении почти трех километров» [12, с. 87].

Начинался праздник с «театрального вступления на воде» [12, с. 87]. В акватории Невы между Кировским (ныне Троицкий) и Дворцовым мостами незадолго до полуночи радиопозывные и лучи прожекторов предустанавливали зону будущей феерии. В небе со стороны Петропавловской крепости появлялось «звено вертолетов», разворачивающих перед зрителями на небе светящуюся эмблему праздника. Очерчивая круг, она проходила мимо Кировского моста над Дворцовой набережной и, огибая зрительскую линию, словно титры удалялась за Петропавловской крепостью. Первая часть представления «Факелы юности» состояла из серии «живых картин», иллюстрирующих

разнообразие форм проявления героического. Первый эпизод представлял знаменосца со штандартом праздника и двух героев — юношу и девушку, освещавших своими факелами поднятую эмблему «Алых парусов». Устремленные вверх огни, героический вертикализм их статуарных поз выражали стремление юных ленинградцев к мечте. Следующие за ним четыре картины демонстрировали другие модусы героического.

Сцена «рабочий путиловец и революция» [12, с. 89] представляла дуэт рабочего и солдата в форме с орудиями. Затем проплывала «живая группа 30-х» [12, с. 89], где героями были участник «первых пятилеток» и колхозница. Картина Великой Отечественной войны преподносила зрителю матроса и солдата в плащ-палатке. Завершала первую часть картина «советские люди нашего времени» [12, с. 89]. Особое место режиссер уделял костюмам героев. В них прочитывалась не только примета времени, но и производственная принадлежность, позволяющая декодировать героическое по признакам и атрибутам рабочей специальности. Композиция всех картин первой части была похожей и состояла из нескольких героев, их атрибутов и хора (барабанщики, фанфаристы, эскорт юношей и девушек), расположенного по бортам плавучих кораблей. Хоровая часть, подобно абрису, контурировала плывущие картины, визуально помещая фрагменты советской истории в кольцо юности. Караван, демонстрирующий школьникам советские модусы героического, направлялся к стрелке Васильевского острова. Там причалившим к берегу героям революционного пантеона предстояло зажечь маяк. Пока первый нарратор сообщал зрителям о сакральном значении факелов, зажженных «еще в огненные дни революции отцами нашими» [12, с. 90], второй контролировал траекторию зрительской рецепции — «катера открытия, пройдя вдоль Дворцового моста, подходят к гранитному спуску стрелки Васильевского острова, / подходят к стрелке Васильевского острова, туда, где высятся Ростральные колонны. Смотрите на стрелку!» [12, с. 90]. Последовательно рассказчиком («каждое юное поколение, продолжая дело партии» [12, с. 90]) подготавливалась инициатическая передача огня от мира взрослых миру молодых советских выпускников. Знаменосец ступал со штандартом на берег, взмывал по ступеням и поднимал знамя «Алых парусов». Одновременно с поднимающимся знаменем юноша и девушка приносили на берег «огонь от факелов

революции» [12, с. 91]. Параллелизм в движении знамени и огня семантически сращивал образ алых парусов с пламенем революции. С этим монтировался текст перехода: «Настало и ваше время высоко поднять факелы нашей Родины! Вам вручают их ваши родители, ваши братья и сестры, ваши учителя, весь ваш город» [12, с. 90].

Заявленные в обращении образы огня и жара («Факелы юности! Огни сердец наших! Они должны гореть ярко! Они должны приносить людям счастье!» [12, с. 90]) обретали значение символического очищения или перерождения неофита [23]. Эффект последовательно разливающегося пламени достигался режиссером через расположенные на ступенях набережной (от причала стрелки Васильевского острова до Ростральных колонн) шеренги юношей [14, с. 3], держащих еще незажженные факелы. Постепенно «огненными волнами» загорались «цепочки огней» [12, с. 91], связывающие набережную и объекты вблизи [5]. «Факелы! Славные факелы! Число ваше множится, как множатся добрые дела нашей жизни, — обращался к собравшимся первый голос. — Смотрите! Огни поднимаются все выше, они уже бегут вверх» [12, с. 91], — продолжал свой комментарий второй (см. ил. 1).

Осуществленная «эстафетой поколений советских людей» [12, с. 92] передача современникам флага и огня становилась сценой символического посвящения. Принесенная советскими тружениками и освещенная факелом революции эмблема праздника теряла значение индивидуальной мечты и становилась олицетворением коллективной, завоеванной предками и доставленной на корабле революции.

Вторая часть «Корабли мечты» состояла из восьми картин («Молот», «Серп», «Стройка», «Служба быта», «Атом», «Искусство», «Спорт», «Воины Родины») и представляла уже не ретроспективу свершившихся подвигов, а иллюстрацию широкой панорамы возможностей для свершений в современности. Прологом к ней станет эпизод встречи идущей по волнам Ассоль с белоснежным трехмачтовым галиотом «Секрет». После подробного погружения в мир гриновских героев советский нарратив акустико-визуально вторгался и монтировался с фабулой и героями повести. Волнообразный и порывистый характер увертюры И. Дунаевского к фильму «Дети капитана Гранта» [11, с. 76] наполнял сцену встречи героев Грина новыми актуальными контекстами и продолжал уже заявленный мотив юношеского подвига во имя

родителей. Затем лирический регистр сменялся «песней о веселом ветре» [11, с. 76]. Советские музыкальные цитаты, накладываемые на сцену встречи, отдаляли фантазийный гриновский хронотоп, подменяя его мажорными современными мотивами. Превратившись в детей капитана Гранта, герои Грина теперь вступали в борьбу другого порядка. «Мечта — это первый шаг к постановке практической цели. Сколько возможностей дает наша жизнь, — провозглашалось выпускникам, — сколько путей раскрывает наше время! Они пути рядом, они вокруг нас!» [12, с. 95].

Вслед за гриновским галиотом приращивались «корабли труда» [12, с. 95]. Построенные по темпо-ритмической экспоненте плывущие картины рассказывали о современных пространствах героического (завод — «Молот», деревня — «Серп», научная лаборатория — «Атом» и т.д.). Действие в них строилось на взаимодействии персонажа с динамической конструкцией, аллегорически выражавшей средство или результат повседневного подвига («молот», «сцена из спектакля Борис Годунов», «продовольственные весы», «фрагмент шестерни», «кирпичная кладка» и др.) [12, с. 96–98]. Изображение топосов советского героического корреспондировало с жизнестроительным пафосом оратории Д.Д. Шостаковича «Песнь о лесах». Упоминаемый в повести образ сада-корабля становился лесом, высаженным юными советскими спасителями. Картина «Воины Родины» с размещенной на палубе транспарантной ракетой завершала вторую часть. Все ее картины уже по традиции обрамлялись хором, но теперь из современных юных колхозников, студентов и курсантов-нахимовцев. В этой части функцию проводников-наставников брали на себя «юные голоса выпускников школ недавних лет» [12, с. 95]. Воплощая присущую обрядам посвящения идею вечного повторения, голос напоминал собравшимся, что к ним пришли «корабли тех, кто уже был в такой вечер на Неве. Год, два, три отделяют их [героев на палубах] от него [выпускника]» [12, с. 95]. Два голоса-проводника (юноша и девушка) звали современников присоединиться к ним и завершить окончательный переход во взрослую жизнь: «Девушка. Мы ждем вас! Идите с нами… / Юноша. …В цеха, где куется могущество Родины… / Девушка. …На поля, чтобы пела наша земля, чтобы цвела она изобилием… / Юноша. …На стройку новых светлых кварталов / Девушка. …В службу быта, в сферу труда, облегчающего людям жизнь» [12, с. 95]. (См. ил. 2.)

Развязкой феерии становилась третья часть, в которой уже бывшие школьники становились то вальсирующими парами в парадной форме, то героями в масках. Эстетика карнавала последней сцены вполне оправданна. Нивелируя в герое признаки школьника, карнавализация в данном случае выступала как форма избавления от прошлого, она же и завершала окончательную трансформацию во взрослого. Сто девушек и юношей в маскарадных костюмах менялись «в лучах светового серпантина» [12, с. 101]. «Карнавальными масками и фонариками» [12, с. 101] Орлеанский затушевывал силуэты школьников, превращая их в артистов цирка с бенгальскими огнями и светящимися обручами. В этом буйстве красок режиссеру виделась метафора превращения «подростков-школьников» в «профессиональных артистов цирка» [12, с. 101]. Вряд ли стоит прочитывать эти слова двусмысленно. Однако сама мысль (пусть и высказанная неосознанно) о том, что, вступая во взрослую жизнь, бывший школьник становится профессиональным артистом «большого цирка», выглядит с позиций семидесятого года вполне ироничной.

Представление Орлеанского завершится картиной окончательного торжества стихий. Ожившее полотно воды, приводимое в движение плывущими фонтанами, синхронизировалось с огненными узорами в небе [6] и открывало возможность городских гуляний семидесяти тысячам ленинградских зрителей [12, с. 99]. (См. ил. 3.)

Праздник в «изгнании»

Повестку праздника «Алые паруса-1972» будет определять 50-летие создания Советского государства [15, с. 18]. Постановку праздника выпускников, оказавшегося в плену юбилейных дифференциалов, поручили осуществить режиссеру Ленинградского мюзик-холла Илье Яковлевичу Рахлину (1917–2002). Вспоминая в своих мемуарах о подобных постановках, он отмечал лежащее в их основе внутреннее противоречие. С одной стороны, по замечанию режиссера, они являлись креатурой «партийно-государственной автократии» [17, с. 102], с другой — отражали искренние стремления режиссеров к поиску новых художественных форм. В условиях особой даты сформулированная им идеологическая установка предстоящей феерии заключалась в отражении успехов и достижений советского народа

[15, с. 18]. Проигрывая в статусе и масштабе всесоюзной юбилейной дате, «Алые паруса» могли стать лишь формой репликации более широкого и регламентированного торжества. Строгие идеологические габариты юбилея СССР отразились в самой архитектонике гриновского праздничного пространства. Размах и вольность городской акватории сменились сушей [15, с. 15][(4)]. Рожденный в стихии сумеречной воды праздник переводился в пространство стабильных линий и траекторий, где под обнажающим светом спортивных прожекторов зрителям демонстрировали весь набор советских достижений. Стадион им. С.М. Кирова, в котором было решено проводить «Алые паруса», был местом, функционально предназначавшимся для демонстрации рекордов, потому пространство «советского Колизея» соответствовало имперскому размаху юбилейного торжества.

Театрализованное представление на стадионе практически не имело содержательных отсылок к Грину. Вместо этого на первый план выходила тема дружбы народов и братских республик, хотя вертикальной доминантой формально оставался развевающийся флаг «Алых парусов». По периметру, на трибунах стадиона располагалась галерея лучших выпускников, перемежающаяся флагами союзных республик. Действие локализовалось на двух игровых зонах: на зеленом панно стадиона и гаревой дорожке, опоясывающей его и выступающей его динамической орбитой. В центре поля под первые аккорды песни «Алые паруса» распускался большой цветок, из лепестков которого в небо устремлялись тысячи воздушных шаров [16, с. 20]. Пока зрители провожали их взглядом, на зеленом панно, сооруженный сотнями моряков, возникал корабль с капитанским мостиком в центре [16, с. 19], одновременно служащий и эстрадой, и трибуной. Теперь главный образ праздника не был пришедшей долгожданной таинственной мечтой, как у Грина. Напротив, он являлся креатурой советской действительности и «ткался» самими хозяевами «советского моря» — матросами [4, с. 3]. Вокруг находящегося в центре стадиона советского корабля по нижней и верхней окружностям (верхнее кольцо стадиона и гаревая дорожка), как по орбитам, начинали движение

(4) Празднику на стадионе предшествовала «водно-спортивная часть», не рассматриваемая режиссером в качестве основного представления.

знамена союзных республик, создавая иллюзию хода самого корабля, что должно было отражать триумфальное шествие советской власти. Сидящие на трибунах замыкались в символическое кольцо тотального советского единства. «Персонификацией советского государства» [16, с. 21] режиссер назовет фигуры знаменосцев, движущихся по гаревой дорожке в национальных костюмах. Пока эшелоны двигались по орбитам вокруг корабля, нарратор аллегорически представлял зрителю парад республик: «В одной родной семье навеки, / С одним стремлением души… / У всех Отечество одно, / У всех одно большое солнце, / Оно нам партией дано» [16, с. 21].

Образные отсылки к солярному мифоустройству позволяли представить СССР как систему с единым центром, где Корабль, олицетворяющий партию, закрепляется не только как единственное светило, но и как принесенное партией благо. В этой семантической картине статичность корабля вполне объяснима. Теперь он, наделенный характеристиками центрального игрока, никуда не плывет, ведь функция Солнца (читай: партии) — светить или направлять, приводя в движение все вокруг. Сотни знаменосцев, стекаясь к нему вниз по лестницам, заканчивали пролог праздника символическим подношением знамен. Герои в национальных костюмах и знаменосцы, пользуясь формулировкой Рахлина, «ткали кружева на зеленом поле», стирая в «танцевальной сюите» [16, с. 22] визуальные различия флагов и национальных костюмов. Знаки отличия сменялись едва различимыми стволами берез, превращая пестрое поле в идиллический весенний парк. Черно-белая рябь сотен березовых крон, колористически созвучная черно-белой школьной форме, превращалась в стройные ряды выпускников. Это цветовое «превращение, — как скажет режиссер, — берез в современных выпускников» введет в повествование непосредственный субъект праздника — современного выпускника, перед которым будут разыграны последующие примеры героического. Структура представления состоит из серии картин, последовательно повествующих о разных модусах героического, указывающих на субъект подвига, его содержание, атрибут, пространство, с обязательным сохранением публичной клятвенной практики перед фигурами авторитетов.

Первый эпизод охватывал события революции. Рассказчик (Э. Велецкий) подготавливал предстоящее сражение и давал слово от-

правителю героев — Ленину, обращающемуся к уходящим на фронт комсомольцам. Появившийся на гаревой дорожке Броненосец № 6 открывал эпизод о партизанском отряде Петра Смородина, подорвавшем железнодорожный мост. После него повествование переносило зрителей в 1918 год под Бугульму, где уже другой восемнадцатилетний комиссар — Александр Кондратьев — покончил с собой, не желая отступать. Мотив самопожертвования, представленный смертью двух героев, выражался в последних словах: «Коммунисты умирают, но не сдаются!» Обращенные к выпускникам слова возвращали их обратно в современную березовую рощу, откуда, отвечая на призыв предков, юноши отправлялись в плавание.

Обозначившийся более отчетливо нарратив угроз изменит характер водного пути и его назначение. Гриновское движение навстречу мечте заменялось движением к врагу, а цель приобретала негативные коннотации в образе «черного берега»: «Мы идем без страха, / Мы идем без дрожи, / Мы идем навстречу грозному врагу. / Дело угнетенных — дело молодежи. / Горе, кто на чуждом, черном берегу» [16, с. 26]. Продолжая в пластических перестроениях «плавание» по стадиону, ведущий, поименно назвав «мучеников», обращался к образу огня революции на Марсовом поле в Ленинграде. В ответ на это юноши подтверждали, что их знания, мускулы и жизнь «принадлежат власти рабочих и крестьян» [16, с. 27]. Через провозглашенную готовность к жертве современные выпускники демонстрировали синхронизацию с героическими установками Кондратьева и Смородина. «Фон строит на поле шестеренки» — так начинается следующая картина «Радость труда», рассказывающая о комсомольцах, где стихия воды встраивается в контекст героического подвига молодежи, творящей историю: «Туда, где земля под ногами горела, / Шагали ребята… / Своими руками Историю делать / В грязи по колено / С киркой и лопатой. / Чтоб завтра турбины вода завертела. / Шагали ребята…» [16, с. 28]. Труд комсомольцев превращал стадион в «весенний сад». Движущиеся по гаревой дорожке коляски с детьми и «покачивающиеся» советские аллегории изобилия — «живые вазы цветов» — рисовали идиллическую картину «советского рая». Сотни девушек с обручами и проплывающие на байдарках спортсмены подготавливали следующую контрастную сцену катастрофы. Под звуки снарядов стадион застилало дымом, матери и испуганные дети покидали «сад» [16, с. 30]. На его зеленой

глади возникала дата — 1941. Теперь функция отправителя будет отдана образу Родины-матери. Собрав вокруг себя сорок юных воинов, она брала с них обещание «не возвращаться к родному порогу без победы» [16, с. 31]. После клятвы «стоять насмерть» и присяги красному знамени следовало представление трех героев в трех пространствах.

Сначала выпускникам Ленинграда демонстрировали подвиг на земле, в котором Е. Ращупкин погибал, сражаясь с вражеским танком [21]. Вслед за ним на гаревую дорожку выезжала «машина, декорированная под летящий самолет» [16, с. 33]. Летчик С. Здоровцев, применивший «воздушный таран», стал примером героического самопожертвования в небе. Последней стихией героического будет вода [20]. Катерный тральщик, шедший по гаревой дорожке «на смертный бой» [16, с. 33], рассказывал о подвиге комсомольца В. Кочеткова (см. ил. 4).

Подвиг Саши Типанова, защищавшего Ленинград, завершал череду героических смертей комсомольцев и переключал зрителей в границы военного Ленинграда. Трансляция радиофрагмента 1941 года, призывавшего комсомольцев к обороне [8], и сообщение об освобождении города 27 января 1944 года документировали образцовый подвиг комсомольцев. «Огни первого праздничного салюта в честь победы советских войск под Ленинградом вспыхнули над заснеженной Невой», — таким обращением к выпускникам 1972 года открывался праздничный фейерверк. Наложение праздничного фейерверка на воспоминание о салюте победы в Великой Отечественной войне смещали семантику славления с современных выпускников на подвиг их предшественников. Победная речь Ю. Левитана, звучавшая на стадионе, открывала движение колонн бронетранспортеров по гаревой дорожке. Заменяющее парус алое знамя с изображением воина-победителя предваряло шествие и манифестировало викториальный нарратив. Детей, встречавших солдат цветами, сменяли современные выпускники в школьной форме. Предстающие здесь в качестве спасенных детей войны, они произносили уже вошедшую в практику клятву отцам: «Именем солнца, именем Родины Клятву даем… / Мы — рожденные солнцем победы. / То, что отцы не допели,— / Мы допоем…»[(5)]. (См. ил. 5.)

(5) Строки из стихотворения Р. Рождественского «Реквием (Вечная слава героям)».

Заключительная часть клятвенного соглашения отцов и детей сопровождалась демонстрацией знаков героической памяти. Шесть орденов СССР, которыми награжден Ленинский комсомол, появлявшиеся на гаревой дорожке [16, с. 38], становились символическими оттисками клятвенных печатей, заверяющих жертву комсомольцев [22]. Выполнявшая на празднике функцию организатора советского хронотопа гаревая дорожка завершала соединение с настоящим временем и представляла трибунам лучших неофитов. Действо на спортивном стадионе закономерно оканчивалось награждением победителей. На «доске почета» (по обозначению Рахлина) появлялись «лучшие выпускники школ», их учителя, на олимпийских машинах — лучшие спортсмены, а «на газиках» — молодые солдаты [16, с. 39]. В последних наставлениях[(6)], сопровождавших парад почета, выпускникам предписывалось подчинить «дело» идее вечного обновления «Великой страны», а результаты своих подвигов конвертировать в исключительный материальный продукт, дарующий им бессмертие.

Отдельного разговора заслуживает проблема зрительской и критической рецепции праздника «Алые паруса», которая в настоящее время остается не освещенной в научной литературе. Во многом это связано с тем, что театральная критика в конце шестидесятых годов зачастую отдаляется от эстетики массовых представлений и праздников, расценивая ее художественный статус как исключительно агитационный. Выпадение массовых театрализованных представлений и праздников из театрально-критического поля объяснялось в том числе институциональными изменениями. Формирование отдельных советов и комитетов, занимающихся массовыми формами театра, а позднее и создание профильных кафедр в высших учебных заведениях в результате сепарировали профессиональное сообщество на режиссеров театра и режиссеров массовых представлений. Это привело к разрыву режиссуры массовых форм с театрально-критическими институциями и лишило этот сегмент советской зрелищной культуры историко-критических работ, в которых бы полноценно фиксировались и осмыслялись языком театроведения опыты режиссеров массовых форм. Робкие попытки предпринима-

(6) Составленное из фрагментов стихотворения М. Исаковского «У Мавзолея Ленина».

лись самими устроителями представлений, привлекались некоторые искусствоведы и театроведы. Оттого чаще всего эти процессы носили несистемный и фрагментарный характер[7]. Этим можно объяснить и характер существующей рецепции рассматриваемых праздников. Оптика авторов ограничивается констатацией несомненного интереса молодежной аудитории к празднику и фокусируется чаще всего на общей положительной оценке эмоционального фона и перечислении узловых частей зрелища. Отметим, проблема рецепции советских массовых зрелищ требует разрешения и нуждается в дополнительных исследованиях (см. ил. 6).

Заключение

Зрелищная фактура праздника находилась в пространстве двух парадигм, литературной и идеологической. Используя образный ряд (фрегат «Секрет», парус) и сюжетную схему (путешествия по водам) базового гриновского нарратива, советский миф встраивался и образовывал новые коннотации [1, с. 72–130], пользуясь техникой *дупликации и монтажа*. Механика дупликации заключалась в создании на основе художественной ткани Грина параллельных дублирующих структур. Дубликатом галиота «Секрет» выступали разнообразные «корабли труда» и другие его аналоги, с образом паруса рифмовались факелы революции и знамена. Дуэту оригинальных героев (Грэй, Ассоль) соответствовали советские дуэты-аналоги — юноша и девушка, голоса юноши и девушки, юные герои-комсомольцы. Семантика первоисточника подвергалась перекодировке не только с помощью генерации аналоговых художественных форм, но и с помощью насильственного наложения на фабулу Грина акустико-визуальных цитат и идеологем советской массовой культуры. Это искусственное сближение контекстов позволяло выстроить нарочитые корреляции, заставляющие устанавливать детерминированные связи событий и обстоятельств повести Грина с советским героическим дискурсом. Прочная связь в монтаже между советским и гриновским нарративами

(7) См.: На алых парусах мечты // Смена. 1970. 28 июня. С. 2; *Колесова О.* Эти алые, алые паруса! // Ленинградская правда. 1972. 29 июня. С. 2.

обеспечивалась повествовательными инстанциями, выполнявшими функцию доктринального истолкователя или «господствующего означающего» [24, с. 154].

На персонажном уровне также отчетливо наблюдаются отклонения от героев Грина в аспекте генеалогии, мотивов, предметов и средств героического. Являясь частью советского мира, внешние характеристики героя связывались с различными производственными сферами через костюм, атрибут производства и его результат. Концепт мечты, определяющий установки героев, локализовывался в повседневном. А культ действенного труда, становясь средством героического, переносил цель и мечту из гриновского индивидуального и лирического пространства в сферу коллективного, общего «места» в государстве. Совершаемый героями Грина поступок во имя кого-то в советском праздничном дискурсе подменялся подвигом во имя чего-то. В связи с этим локусы героического обретали реалистические очертания, а жизнеспособность подвига обеспечивалась включением в представление документальной фактуры, выступающей как доказательство легитимации советского. Возрастающий в представлениях нарратив угроз, заявлявшийся через антипространство или антигероя, эксплуатировал военные события прошлого, окутывая милитаризм флером сакральности. Сформированная таким образом аксиологическая картина мира от противного генерировала энергию подвига, связывая его с мотивом смерти. В целом представленные зрителям образцы героического декларировали примат государственного над индивидуальным, апеллируя к идее самопожертвования. Завершающие праздник клятвенные практики опирались на культ предков, нагружая советского выпускника новыми зонами ответственности и помещая его в позицию ответчика перед советским прошлым.

Список литературы:

1 *Барт Р.* Миф сегодня / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 624 с.

2 *Берестовская Л.* В праздники и в будни: (Новые праздники и обряды в нар. быту). Ставрополь: Кн. изд., 1968. 72 с.

3 *Бойм С.* Будущее ностальгии / [Пер. с англ., предисл. А. Стругача]. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 671 с.

4 *Бризгина В.* Эти алые, алые паруса! (фото) // Ленинградская правда. 1972. 29 июня. С. 2.

5 Вид на Петропавловскую крепость в Белую ночь во время праздника: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 191140.

6 Выпускники школ во время наблюдения с Дворцовой набережной за праздничным салютом над Невой и фонтанами из водометов, установленными на катере: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 191137.

7 *Грин А.С.* Алые паруса: Феерия / Вступ. статья К. Паустовский. М.; Л.: Военмориздат, 1944. 120 с.

8 Из сообщения газеты «Правда» о радиопередаче из Ленинграда для всей страны: 7 сентября 1941 г. // Страна — Ленинграду. 1941–1945: Сб. док. / Санкт-Петербург. ин-т истории РАН, Центр. гос. арх. историко-полит. док. Санкт-Петербурга, Центр. гос. арх. Санкт-Петербурга; Отв. ред. В.М. Ковальчук. СПб.; Кишинев: Nestor-Historia, 2002. С. 44.

9 Личное дело. Клейнман-Орлеанский Аншель Бениаминович // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 23. Ед. хр. 121. Л. 1.

10 *Малышева С.* Советская праздничная культура в провинции: пространство, символы, исторические мифы (1917–1927). Казань: Рутен, 2005. 400 с.

11 *Орлеанский А.* Алые паруса // Театрализованные праздники и зрелища, 1964–1972: Сборник / Ред.-сост. Б.Н. Глан. М.: Искусство, 1976. С. 72–79.

12 *Орлеанский А.* Праздник выпускников ленинградских школ на Неве. Сценарий. Эмблема цвета глубокой радости // ЦГАЛИ. Ф. 778. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 85–101.

13 *Орлов И.* Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления / Гос. ун-т Высш. шк. экономики. М.: Издательский дом Гос. ун-та — Высш. шк. экономики, 2010. 316 с.

14 Праздник выпускников. Фотоснимок // Смена. 1970. 30 июня. С. 3.

15 *Рахлин И.* Сценарный план проведения водного представления на празднике выпускников школ «Алые паруса» 28 июня 1972 // ЦГАЛИ. Ф. 778. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 15–17.

16 *Рахлин И.* Сценарий театрализованного представления на стадионе им. С.М. Кирова в ознаменование 50-летия образования Советского государства и праздника выпускников средних школ // ЦГАЛИ. Ф. 778. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 18–39.

17 *Рахлин И.* Всегда со мной: Воспоминания руководителя Санкт-Петербург. мюзик-холла / Лит. запись А. Лисицына. СПб.: ГПП им. И. Федорова, 1993. 159 с.

18 *Рольф М.* Советские массовые праздники / [Пер. с нем. В.Т. Алтухова]; Уполномоченный по правам человека в Российской Федерации [и др.]. М.: Фонд Первого Президента России Б.Н. Ельцина; РОССПЭН, 2009. 438 с.

19 *Сальникова А.А.* История елочной игрушки, или Как наряжали советскую елку. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 234 с.

20 Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшегося на стадионе им. С.М. Кирова. Праздник «Алые паруса»: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 191145.

21 Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшегося на стадионе им. С.М. Кирова: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 191146.

22 Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшегося на стадионе имени С.М. Кирова: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 143730.

23 *Элиаде М.* Тайные общества: Обряды инициации и посвящения / Пер. с фр. Г.А. Гельфанд. М.; СПб.: Унив. кн., 1999. 356 с.

24 *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.

25 *Fitzpatrick S.* Celebrating (or Not) The Russian Revolution // Journal of Contemporary History. 2017. 52 (4). P. 816–831. URL: http://cel.webofknowledge.com/InboundService.do?app=wos&product=CEL&Func=Frame&SrcApp=literatum&SrcAuth=atyponcel&locale=enUS&SID=D3NyyiFnF1P54rhGwbM&customersID=atyponcel&smartRedirect=yes&mode=FullRecord&IsProductCode=Yes&Init=Yes&action=retrieve&UT=WOS%3A000412185700002 (дата обращения 03.11.2021).

26 *Gajos B.* The Fiftieth Anniversary of the October Revolution (1967) — a Generational Turnover and the Politics of Memory of the USSR // Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej [online]. 2018. T. 52 (2). P. 175–204. https://doi.org/10.12775/SDR.2017.EN2.06.

27 *Koivunen P.* The World Youth Festival as a Soviet Cultural Product during the Cold War // Quaestio Rossica. 2020. 8 (5). P. 1612–1628. https://doi.org/10.15826/qr.2020.5.548.

28 *Shaw T., Youngblood D.* Cold War Sport, Film and Propaganda: A Comparative Analysis of the Superpowers // Journal of Cold War Studies. 2017. 19 (1). P. 160–192. https://doi.org/10.1162/JCWS_a_00721.

29 *Sherr B.* Aleksander Grin's "Scarlet Sails" and the Fairy Tale // The Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 4. P. 387–399. https://doi.org/10.2307/305888.

30 *Slesar E.* "Aurora Festival" Water Fairy Play (1967): Structure and System of Images // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). P. 78–83. https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.014.

31 *Torbakov I.* Celebrating Red October: A Story of the Ten Anniversaries of the Russian Revolution, 1927–2017 // Scando-Slavica. 2018. 64 (1). P. 7–30. https://doi.org/10.1080/00806765.2018.1447820.

References:

1 Bart R. Mif segodnya [Myth Today]. R. Bart. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress", "Univers" Publ., 1994. 624 p. (In Russian)

2 Berestovskaya L. *V prazdniki i v budni: (Novye prazdniki i obryady v nar. bytu)* [On Holidays and on Weekdays: (New Holidays and Rites in Public Life)]. Stavropol, Kn. izd. Publ., 1968. 72 p. (In Russian)

3 Bojm S. *Budushchee nostal'gii* [The Future of Nostalgia], transl. from English, preface by A. Strugach. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 671 p. (In Russian)

4 Brizgina V. Eti alye, alye parusa! (foto) [Those Scarlet, Scarlet Sails! (photo)]. *Leningradskaya pravda*, 1972, June 29, p. 2. (In Russian)

5 Vid na Petropavlovskuyu krepost' v Beluyu noch' vo vremya prazdnika: Fotodokument [View of the Peter and Paul Fortress at White Night During the Festival: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 191140. (In Russian)

6 Vypuskniki shkol vo vremya nablyudeniya s Dvorcovoj naberezhnoj za prazdnichnym salyutom nad Nevoj i fontanami iz vodometov, ustanovlennymi na katere: Fotodokument [High School Graduates Watching Holiday Fireworks over the Neva on the Palace Embankment and Fountains from Water Cannons Set on the Boat: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 191137. (In Russian)

7 Grin A.S. *Alye Parusa: Feeriya* [The Scarlet Sails: Fairy Tale], intr. article K. Paustovsky. Moscow, Leningrad, Voenmorizdat Publ., 1944. 120 p. (In Russian)

8 Iz soobshcheniya gazety "Pravda' o radioperedache iz Leningrada dlya vsej strany: 7 sentyabrya 1941 g. [From "Pravda" Newspaper Report about the Radio Broadcast from Leningrad for the Whole Country: September 7, 1941]. *Strana — Leningradu. 1941–1945: Sb. Dok*. [Country — to Leningrad. 1941–1945: Collection of Documents], Saint Petersburg Institute of History RAS, Central State Archives of Historical and Political Documents of Saint-Petersburg, Central State Archives of Saint Petersburg, ed. V.M. Kovalchuk. St. Petersburg, Kishinev, Nestor-Historia Publ., 2002, p. 44. (In Russian)

9 Lichnoe delo. Klejnman-Orleanskij Anshel' Beniaminovich [Personal Records of Kleinman-Orleansky Anshel Beniaminovich]. *TsGALI*, f. 257, inv. 23, storage unit 121, l. 1. (In Russian)

10 Malysheva S. *Sovetskaya prazdnichnaya kul'tura v provincii: prostranstvo, simvoly, istoricheskie mify* (1917–1927) [The Soviet Festive Culture in the Provinces: Space, Symbols, and Historical Myths (1917–1927)]. Kazan, Ruten Publ., 2005. 400 p. (In Russian)

11 Orleansky A. Alye parusa [The Scarlet Sails]. *Teatralizovannye prazdniki i zrelishcha, 1964–1972: Sbornik* [Theatrical Performances and Shows, 1964–1972: Collected Articles], edited and compiled by B.N. Glan. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 72–79. (In Russian)

12 Orleansky A. Prazdnik vypusknikov leningradskih shkol na Neve. Scenarij. Emblema cveta glubokoj radosti [Leningrad High School Graduate Festival on the Neva. The Script. The Symbol of Great Joy Colour]. *TsGALI*, f. 778, inv. 1, storage unit 7, l. 85. (In Russian)

13 Orlov I. *Sovetskaya povsednevnost': istoricheskij i sociologicheskij aspekty stanovleniya* [The Soviet Everyday Routine: Historical and Sociological Aspects of Formation], HSE University. Moscow, Izdatel'skij dom Gos. un-ta — Vyssh. shk. ekonomiki Publ., 2010. 316 p. (In Russian)

14 Prazdnik vypusknikov. Fotosnimok [High School Graduate Festival. Photo]. *Smena*, 1970, June 30, p. 3. (In Russian)

15 Rakhlin I. Scenarnyj plan provedeniya vodnogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov shkol "Alye parusa" 28 iyunya 1972 [The Script of Holding a Water Performance at the High School Graduate Festival "The Scarlet Sails" on June 28, 1972]. *TsGALI*, f. 778, inv. 1, storage unit 13, ll. 15–17. (In Russian)

16 Rakhlin I. Scenarij teatralizovannogo predstavleniya na stadione im. S.M. Kirova v oznamenovanie 50-letiya obrazovaniya Sovetskogo gosudarstva i prazdnika vypusknikov srednih shkol [The Script of the Theatrical Performance at the S.M. Kirov Stadium in Commemoration of the 50th Anniversary of Formation of the Soviet State and the High School Graduate Festival]. *TsGALI*, f. 778, inv. 1, storage unit 13, ll. 18–39. (In Russian)

17 Rakhlin I. *Vsegda so mnoj: Vospominaniya rukovoditelya Sankt-Peterburg. myuzik-holla* [Always with Me: The Saint Petersburg Music Hall Head's Memories], literary record by A. Lisitsyn. St. Petersburg, GPP im. I. Fedorova Publ., 1993. 159 p. (In Russian)

18 Rolf M. *Sovetskie massovye prazdniki* [Soviet Mass Festivals], transl. from German by V.T. Altukhov, Commissioner for Human Rights in the Russian Federation [et al.]. Moscow, the Fund of the First Russian President B.N. Yeltsin, ROSSPEN Publ., 2009. 438 p. (In Russian)

19 Salnikova A.A. *Istoriya elochnoj igrushki, ili Kak naryazhali sovetskuyu elku* [The History of New Year's Tree Decorations, or How the Soviet New Year's Tree Was Decorated]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 234 p. (In Russian)

20 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione im. S.M. Kirova. Prazdnik "Alye parusa": Fotodokument [An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival Taken Place at S.M. Kirov Stadium. The Scarlet Sails Festival: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb*, ar. 191145. (In Russian)

21 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione im. S.M. Kirova: Fotodokument [An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival Taken Place at S.M. Kirov Stadium: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 191146. (In Russian)

22 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione imeni S.M. Kirova: Fotodokument [The Festival at S.M. Kirov Stadium: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 143730. (In Russian)

23 Eliade M. *Tajnye obshchestva: Obryady iniciacii i posvyashcheniya* [Rites and Symbols of Initiation: the Mysteries of Birth and Rebirth], transl. from French by G.A. Gelfand. Moscow, St. Petersburg, Univ. kn. Publ., 1999. 356 p. (In Russian)

24 Yurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': poslednee sovetskoe pokolenie* [It Was Forever Until It Was Over: the Last Soviet Generation]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 661 p. (In Russian)

25 Fitzpatrick S. Celebrating (or Not) The Russian Revolution. *Journal of Contemporary History*, 2017, 52 (4), pp. 816–831. Available at: http://cel.webofknowledge.com/InboundService.do?app=wos&product=CEL&Func=Frame&SrcApp=literatum&SrcAuth=atyponcel&locale=enUS&SID=D3NyyiFnF1P54rhGwbM&customersID=atyponcel&smartRedirect=yes&mode=FullRecord&IsProductCode=Yes&Init=Yes&action=retrieve&UT=WOS%3A000412185700002 (accessed 03.11.2021).

26 Gajos B. The Fiftieth Anniversary of the October Revolution (1967) — a Generational Turnover and the Politics of Memory of the USSR. *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* [online], 2018, t. 52 (2), pp. 175–204. https://doi.org/10.12775/SDR.2017.EN2.06.

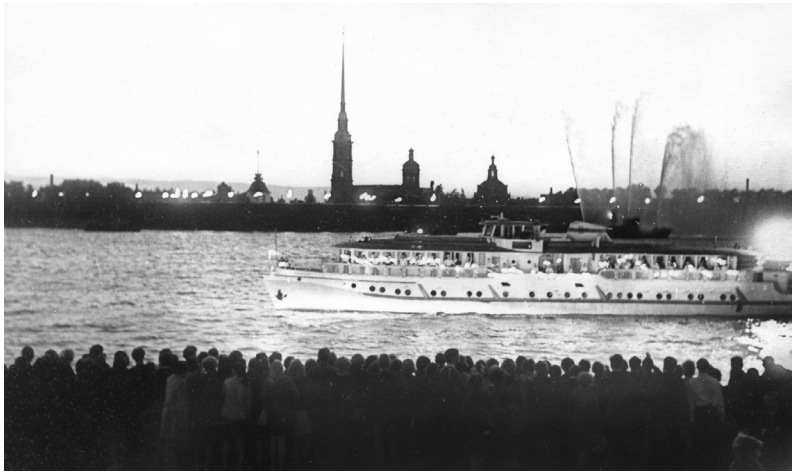
27 Koivunen P. The World Youth Festival as a Soviet Cultural Product during the Cold War. *Quaestio Rossica*, 2020, 8 (5), pp. 1612–1628. https://doi.org/10.15826/qr.2020.5.548.

28 Shaw T., Youngblood, D. Cold War Sport, Film and Propaganda: A Comparative Analysis of the Superpowers. *Journal of Cold War Studies*, 2017, 19 (1), pp. 160–192. https://doi.org/10.1162/JCWS_a_00721.

29 Sherr B. Aleksander Grin's "Scarlet Sails" and the Fairy Tale. *The Slavic and East European Journal*, 1976, vol. 20, no. 4, pp. 387–399. https://doi.org/10.2307/305888.

30 Slesar E. "Aurora Festival" Water Fairy Play (1967): Structure and System of Images. *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, pp. 78–83. https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.014.

31 Torbakov I. Celebrating Red October: A Story of the Ten Anniversaries of the Russian Revolution, 1927–2017. *Scando-Slavica*, 2018, 64 (1), pp. 7–30. https://doi.org/10.12775/SDR.2017.EN2.06.

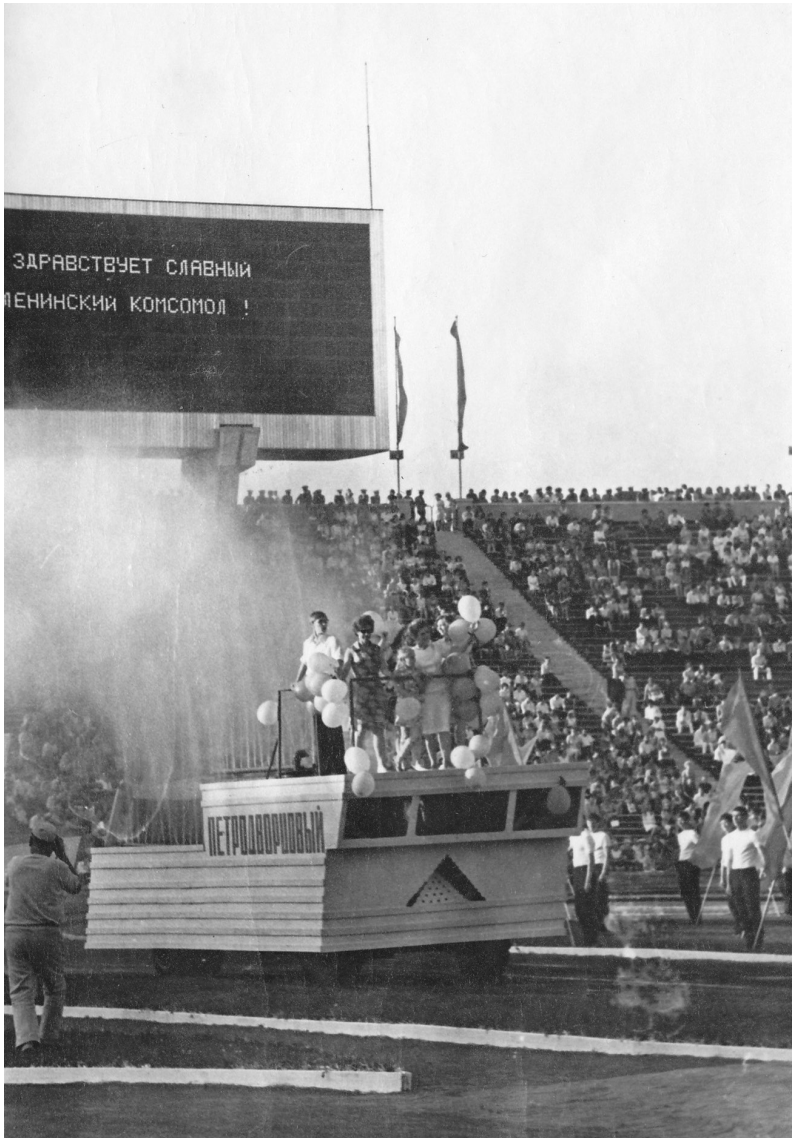


Ил. 1. М. Ширман. Выпускники школ на Дворцовой набережной в Белую ночь. Ленинград. 1970. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191139.
Fig. 1. M. Shirman. High School Graduates on the Palace Embankment at White Night. Leningrad, 1970

Ил. 2. М. Ширман. Выпускники школ во время наблюдения с Дворцовой набережной за праздничным салютом над Невой и фонтанами из водометов, установленными на катере. Ленинград. 1970. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191137.
Fig. 2. M. Shirman. High School Graduates Watching Holiday Fireworks over the Neva on the Palace Embankment and Fountains from Water Cannons Set on the Boat. Leningrad, 1970

Ил. 3. М. Ширман. Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшемся на стадионе им. С.М. Кирова. Ленинград. 1972. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191146.
Fig. 3. M. Shirman. An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival taken place at S.M. Kirov Stadium. Leningrad, 1972

Ил. 4. М. Ширман. Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшемся на стадионе им. С.М. Кирова. Ленинград. 1972. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191145.
Fig. 4. M. Shirman. An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival taken place at S.M. Kirov Stadium. The Scarlet Sails Festival. Leningrad, 1972



Ил. 5. М. Ширман. Фрагмент праздника, состоявшегося на стадионе им. С.М. Кирова. Ленинград. 1972. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191143.
Fig. 5. M. Shirman. The Festival at S.M. Kirov Stadium. Leningrad, 1972

Ил. 6. Ю. Белинский, О. Пороховников. Праздник на стадионе имени С.М. Кирова. Ленинград. 1972. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 143730.
Fig. 6. Yu. Belinsky, O. Porohovnikov. The Festival at S.M. Kirov Stadium. Leningrad, 1972

UDC 793
LBC 85.34

Slesar Evgeniy A.
PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Faculty of Arts, Saint Petersburg State Institute of Culture, 2–4 Dvortsovaya Emb., 191186, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000–0002–0999–7500
ResearcherID: AAA-7017–2022
evgeniy.slesar@gmail.com

Keywords: theatrical performance, The Scarlet Sails Festival, Soviet festivals, Soviet myth, staging practices

Slesar Evgeniy A.

Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-196-243

For cit.: Slesar E.A. Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 196–243. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-196-243. (In Russian)

Для цит.: *Слесарь Е.А.* Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса» // Художественная культура. 2022. № 1. С. 196–243. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-196-243.

Слесарь Евгений Александрович
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, факультет искусств, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2–4
ORCID ID: 0000–0002–0999–7500
ResearcherID: AAA-7017–2022
evgeniy.slesar@gmail.com

Ключевые слова: театрализованное представление, праздник «Алые паруса», праздники СССР, советский миф, инсценирующие практики

Слесарь Евгений Александрович

Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса»

Abstract. The USSR staging practices, which passed into and later took roots in the post-Soviet Russian performance culture, accelerated the processes of mass culture sovietization and paved the way for the development of the utopian motives inherent in the official performative practices. This research is relevant, since the study of the properties of semantic lability of the Soviet performance forms makes it possible to clarify the functionality and cultural significance of contemporary mass performances. The Scarlet Sails Festival was chosen as a study material, since it is a sample of the Soviet performance that has been successfully integrated into the post-Soviet calendar of festivals. This paper is focused on the issue of semantic distortion of the plot and character schemes of A. Grin's (1880–1932) fairy tale The Scarlet Sails (1922) in the context of the Soviet mass theatrical performance of the same name: The Scarlet Sails Festival (1970, directed by A. Orleansky; 1972, directed by I. Rakhlin). This research aims to analyze the semantic shifts in *The Scarlet Sails* theatrical performances (1970, 1972) in its dialogic connection with the literary original. The scientific problem of the paper is to reveal the mechanisms and forms of integrating the Soviet indoctrinal discourse into the texture of the theatrical performance. The reconstruction based on the archive materials shows a steady deviation from A. Grin's original narrative towards the dominating Soviet myth. The author concludes that the principles of duplication and montage underlying the performance resulted in semantic distortion of the priority character, events, and motives. The analysis of the artistic structures of the performance reveals that the original was converted by means of generating analogous artistic forms and artificial semantic convergence that is characterized by forced superimposition of acoustic and visual quotations and ideologemes of the Soviet mass culture on A. Grin's story. This research reveals heterogeneous elements of the performance (e.g. vows, ancestor worship, narrative of threats), which articulated the relevant axiological agenda. This research is based on the methods of reconstruction and description of the phenomena of the Soviet official performance culture within Herrmann and Gvozdev's (Leningrad, St. Petersburg) school of theatre studies.

Аннотация. Инсценирующие практики СССР, перешедшие и позднее укоренившиеся в постсоветской зрелищной культуре России, ускорили процессы советизации массовой культуры и подготовили почву для формирования утопических мотивов, присущих официальной перформатике. Актуальность настоящей работы заключается в том, что изучение свойств содержательной лабильности советских зрелищных форм позволяет прояснить функциональность и культурное значение современных массовых представлений. Материалом для работы выбран праздник «Алые паруса» как образчик советского зрелища, успешно встроившегося в постсоветский праздничный календарь. В фокусе внимания автора находится проблема семантической деформации сюжетно-героических схем повести-феерии А. Грина (1880–1932) «Алые паруса» (1922) в контексте одноименного советского массового театрального представления. Целью работы является анализ семантических сдвигов театрального представления «Алые паруса» (1970, 1972) в его диалогической связи с литературным первоисточником. Научная проблема работы заключается в выявлении механики и форм интеграции советского индоктринального дискурса в ткань театрального представления. Реконструкция, осуществленная на архивных источниках, демонстрирует устойчивую динамику отхода от нарратива А. Грина в сторону доминирующего советского мифа, сформировавшегося под воздействием официальной культуры. Автор приходит к выводу, что лежащие в основе представления принципы дупликации и монтажа приводили к семантическому искажению приоритетного героя, событий и мотивов. Анализ художественных структур представления показывает, что перекодировка первоисточника осуществлялась с помощью генерации аналоговых художественных форм и искусственного семантического сближения, характеризующегося насильственным наложением на фабулу Грина акустико-визуальных цитат и идеологем советской массовой культуры. В результате данного исследования выявлены гетерогенные элементы в зрелище (клятвенная практика, культ предков, нарратив угроз), артикулирующие актуальную аксиологическую повестку. Методологической платформой является реконструкция и описание феноменов официальной советской зрелищной культуры в рамках германовско-гвоздевской (ленинградской, петербургской) театроведческой школы.

Introduction

Over the past decade, the nostalgic Soviet discourse and the ressentiment syndrome have become deeply ingrained in the modern Russian cultural space [3]. The persistent Soviet myth results in current artistic practices seeking to replicate the already tried precedential forms in the USSR. These and other processes concerned with the convergence of politics and culture make discussions about the Soviet mass culture among Russian and foreign researchers relevant and explain the increased attention to it. Additionally, such a growing scientific interest is the result of the interdisciplinary approaches characteristic of the modern humanities, which discovers both new methods of studying the Soviet phenomena and those bringing the pieces of culture that were previously considered marginal into the modern scientific field. Alongside with a comprehensive scientific attention to the Soviet everyday culture (works by I. Orlov [13] and A. Yurchak [24] are significant), the Soviet phenomena are especially relevant in the research concerned with the festive culture, in particular, by M. Rolf, who has analyzed extensive archival sources and studied the "festive methodology" and the role of the institution of "experts" in the development of the canons of the Soviet mass performances [18, p. 79]. Kazan researchers S. Malysheva [10] and A. Salnikova [19] have significantly contributed to the modern research into the Soviet festive culture. The former focused on the mass performances in the Kazan Governorate in the first decade of the Soviet period (1917–1927) and studied the influence of regional and national and religious aspects on the semantics of the festivals. The latter's work is a convincing example illustrating the application of the anthropological approach to studying the Soviet festive context. The research is centred around the New Year objects, namely, ornaments. The historical and cultural forms of their existence identified by the author provided a wider context for understanding the idea of the Soviet myth and its dual heroic spirit.

The recent works by foreign authors demonstrate a subdisciplinary spectrum spreading in studying the phenomenology of the Soviet. Regarding English-language scientific research, the recently published papers concerned with the analysis and functioning of the festive forms of the Soviet propaganda should be noted. Thus, B. Gajos has analyzed the staging practices of the Soviet anniversary celebration culture and

underlined its importance in realizing the principle of primus inter pares (first among equals) [26, p. 176]. The evolution of festive forms is another important issue, which the scientific community devotes special attention to. In her article having a somewhat Shakespearean title: "Celebrating (or Not) the Russian Revolution", Sh. Fitzpatrick has raised a question of the importance of choosing a mode of celebrations in the modern Russian socio-cultural space. An allusion to the famous Shakespeare's play is quite reasonable: in the same way that Hamlet, torn apart by titanic contradictions, relies on the authority of his father's instructions to find the source of legitimacy of his actions, the modern authorities, tormented by the choice between a vague modern formation of celebrations and the tried one, opt for the latter and say the confident "to be" to the Soviet festivity [25]. In I. Torbakov's work concerned with the anniversaries of the October Revolution, he states that the space of celebration is opposed to the space of historical knowledge and plays a significant role in the modern development of the Soviet myth [31]. T. Shaw and D. Youngblood [28] have studied the mechanisms of propaganda and their performance forms in the era of the Cold War. The Finnish researcher Pia Koivunen has described the constructive role of youth institutions and festivals in developing the Soviet cultural agenda [27]. These "mega events", as she names them, employed the tactics of cultural expansion aimed at external audience [27, p. 1617], and the mass performances replicated demonstrations of the best local achievements [27, p. 1618].

The current publications demonstrate a continued need for studying the official Soviet performance culture and the young Soviet audience among the scientific community. However, it should be noted that there have been no Russian or foreign research concerned with studying the semantics and functioning of one of the largest mass festivals for the Soviet youth, The Scarlet Sails Festival, in terms of its plot and composition, which determines the relevance and scientific novelty of this study.

The Scarlet Sails Festival holds a valuable place in the Soviet and post-Soviet performance culture and still attracts keen interest of the youth, tourists and the media[(1)]. Having been established in the USSR as an event

(1) The Scarlet Sails Festival 2020 won the Global Eventex Award in four nominations: Art Event, Celebration Event, Cultural Event and Music Event.

for high school graduates, the festival has been successfully integrated into the modern Russian festival calendar and maintained its position as the largest mass theatrical performance attracting thousands of people. Despite its seemingly monotonous plot, the lively dynamics of its artistic structure is largely attributable to the complex integration of the relevant cultural and ideological contexts into its texture. Mediating the youth agenda over the years, the content and formal aspects of the festival were subject to semantic shifts, which resulted in deviations from the original storyline by Alexander Grin (1880–1932). This research aims to analyze these semantic shifts in *The Scarlet Sails* theatrical performances (1970, 1972) in its dialogic connection with the literary original.

On the threshold of the upcoming jubilee celebrations on the occasion of the 50th anniversary of the October Revolution (1967) [11], the Council for Mass Theatrical Performances[(2)] requested the Soviet cultural institutions to develop a series of festivals and celebrations for young people. The Council Laboratory directions just increased the number of festivals and celebrations, and numerous methodological guidelines on the practices of indoctrinal initiation of the youth were published [2].

In 1968, the Leningrad Zhdanov Palace of Young Pioneers propounded to arrange a centralized festival for high school graduates. The first performance took place in summer of the same year in the Neva waters and in the city streets. The Aurora Festival Fairy Play directed by S.V. Yakobson, which was shown a year earlier on the occasion of the October Revolution anniversary [30], greatly influenced the image and compositional solutions of the first water performances in the waters. The Soviet period confirmed The Scarlet Sails Festival as the generator of the Soviet myth, fostering the necessary values in high school graduates. It was arranged and held not only by involvement of renowned cultural figures (e.g. composers, artists, directors, etc.), but also the army and the navy. Considerable attention was paid to special attributes of the festival (e.g. flag, anthem, etc.). The concept and the script were discussed and approved over and over again. Such a special status of the festival determined its complex,

(2) The Council for Mass Theatrical Performances substituted the Russian Theatrical Society, which developed the artistic and ideological platform for performance culture in the USSR. The directors, scriptwriters and artists belonging to it set trends for mass forms of theatre arts.

ideologically elaborated narrative and concentrated semantics of the performance texture. The storyline of the festival was based on the neo-romantic literary work by A. Grin, which was affected by the predominance of the conventional codes of the Soviet reality. The author's biographical connection with the city turned the archetypal story of the eternal return [29] into a "Leningrad Odyssey".

The analysis of semantic transformations in the performance requires a reference to the plot and characters of A. Grin's fairy tale *The Scarlet Sails* (1922). The main characters are a duet of young people, Grey and Assol, who represent the character level, and the plot represents a series of challenges they have to face. The general motive that determines the main characters' actions is the desire to find each other. The old narrator Egl and Poldishok act as messengers and senders, who prepare the main characters for their journey mission. The pivot on which the central and main event is built is an encounter that brings renewal and the discovery of a new world. The central images that constitute the general narrative are the *Secret* frigate and its scarlet sails. The galliot signifies a materialized dream, a reward for being loyal to the idea, while the scarlet sails are a symbol of the heroic and a sign by which Assol recognizes Grey. Semantically, the sails manifest the character's axiological worldview that justifies his movement towards the goal. The dominant images and semantic points of the original plot formed the basis for subsequent stage interpretations.

The research is based on the performances *The Scarlet Sails 1970* and *The Scarlet Sails 1972*, which most significantly demonstrate the distortion of the original semantic links. Staged by different directors and implemented in different spaces, they illustrate the distinct semantic shift away from the original plot, which proves the predominance of the Soviet agenda over the literary original.

The Symbol of the Great Joy Colour (1970)

One of the first directors and scriptwriters involved in the production of *The Scarlet Sails* water fairy play was A. Orleansky [9][(3)], an experienced

(3) A. Orleansky (Anshel B. Kleinman-Orleansky) (1918–2001) is a film critic and a scriptwriter. A. Orleansky graduated from the Leningrad Theatre Institute (currently the Russian State Institute of Performing Arts) in 1949. The Soviet cinema was his main scientific interest. He

scriptwriter and director of Soviet mass performances. Together with other directors and artists (A. Gustavson, S. Kantarovich, G. Nikulin, A. Pasternak, B. Sapegin, B. Yanik) he provided an aesthetic direction for developing the festive canons of *The Scarlet Sails* as a synthetic form of performance.

The allegory of A. Orleansky's poetic language was already evident in the title of the script proposed by him: "The Symbol of the Great Joy Colour" [12, p. 85]. He begins his preface to the script as if enveloping the reader in A. Grin's veil of colour: "Pink shadows were riding the whiteness; everything was white, except for the outstretched swimming sails of the great joy colour" [12, p. 85]. Without proceeding to the composition of the performance, he starts with a detailed representation of the Author's world. However, he is mostly interested in the artificial nature of a dream rather than A. Grin's neo-romantic poetic style. Bearing in mind the article by K. Paustovsky [8], in which he encouraged young readers of *The Scarlet Sails* to lead a rational and interesting life, A. Orleansky came up with the idea of "creating a new man" [12, p. 85] who dreams "in a pragmatic way" [12, p. 85]. According to him, the fairy tale tells about "the spiritual youth and the faith that everyone can work miracles with their own hands" [12, p. 85], and its plot should take place in the context of the recognizable reality. The neo-romantic pathos of A. Grin's story gave way to the Soviet dialectics, which constitutes the first deviation from the author's narrative that returns to earth his characters. As A. Orleansky explained it, the image of the scarlet sails was taking on a "broader meaning" [12, p. 85]. The sails did remain a representation of the heroic aspirations driving the main character towards the goal; however, the very goal changed, the goal is "a place in life" now. This is how A. Orleansky explained the radical change of the main character's path (in A. Grin's narrative, the frigate was sailing from the mundane (the coast of Kaperna) to the boundless paradise).

The Soviet imperative "turned" the plot towards "close happiness" inspired by communist eschatology. The landscape of the characters' actions was limited to the heroic everyday life, and labour was proclaimed the means of achieving the dream. The new motivations of the characters altered the geography of their journey: while in the original story they

was a lecturer at the directing courses at the Lenfilm film studio, later — the head of studies (1964–1965). In 1966, A. Orleansky joined the scriptwriting and editorial board of the First Creative Association in Leningrad.

sacrificed what they had for the faraway, in A. Orleansky's interpretation, the characters had to sail to the close shore of the Soviet. In the preface to the script, A. Orleansky de facto defined the most important task of the festival, which is confined to the following idea: "Everyone should find their 'Scarlet Sails'. / It does not take years of wandering, and there is no need to go far. Our scarlet sails are close to us. We just need to love labour and learn to labour" [12, p. 86]. These starting points determined the first semantic shifts related to the essential idea of a journey. The characters' journey to the goal turned into moving towards a "place" in the production system, and the very concept of a dream was specified and placed into a recognizable social field materialized in occupation. The initiation mechanism included into the performance plot was considered by A. Orleansky as the "compatriot" character's transition to working life [12, p. 86], which resulted in the substitution of priority characters, their actions and attributes. While the director declared labour in industries to be a means of achieving the Soviet dream, with replacing courage and commitment to the lyrical ideals in the original story, "Soviet Grey and Assol" were justifiably represented by heroes of labour: a welder, milker, or cosmonaut who entered the space of the festival. A. Orleansky explained this substitution saying that "the dream should not be remote from reality" [12, p. 85].

In terms of composition, the fairy play consisted of three parts all divided into scenes. The Neva River waters were both the stage and the auditorium. The auditoriums were announced in the first minutes of the performance, "The festival in the Neva River is starting! The auditorium is the entire Palace Embankment from the Kirovsky Bridge to the Palace Bridge. / Stand anywhere in the embankment. / The ships will be sailing in front of you" [12, p. 88]. The event was hosted by two narrative channels ("first host", "second host"), who had different functions and objectives: the first host created the elevated festive mood, while the second one acted as a "commentator" [12, p. 87]. Different degrees of their involvement in the plot maintained different distance from the audience. The first host acted as an internal narrator, revealing collisions and evaluating them. Being a bearer of the Soviet discourse, he aimed at incorporating the Soviet myth into A. Grin's plot. The second host connected the narration with the visual image. He directed the audience's gaze, giving instructions on which way and how to look. Thus, one of the hosts "directed ear", whereas

the other one "directed gaze". "He draws the audience's attention to the most important part," the director explained the second narrator's tasks. "The need for such a commentary is due to the exceptional size of the water stage and the audience distributed over a distance of almost three kilometres" [12, p. 87].

The festival began with a "starting scene on the water" [12, p. 87]. Shortly before midnight, radio calls and searchlights preset the location of the future fairy play in the Neva River waters between the Kirovsky Bridge (currently the Trinity Bridge) and the Palace Bridge. A helicopter unit appeared in the sky from the direction of the Peter and Paul Fortress, unfurling the glowing symbol of the festival in front of the audience. Circling, it flew past the Kirovsky Bridge over the Palace Embankment and, skirting the audience, was going away and disappeared behind the Peter and Paul Fortress like the credits in a film. The first part of the performance "Torches of Youth" consisted of a series of "tableaux" illustrating a variety of manifestations of the heroic. The first scene represented a standard-bearer holding the standard of the festival and two characters, a young man and a young woman, illuminating the raised symbol of The Scarlet Sails festival with their torches. The skyward lights and the heroic verticalism of their sculpturesque postures expressed the desire of the Leningrad youth for the dream. Four tableaux that followed demonstrated other modes of the heroic.

The scene "A worker of the Putilov Plant and the revolution" [12, p. 89] represented a duet of a worker and a soldier wearing uniform and holding their implements. Then the "Tableau group of the 1930s" sailed [12, p. 89], in which the characters were a worker involved in the first five-year plan and a kolkhoz woman. Then followed the tableau "The Great Patriotic War" representing a sailor and a soldier wearing a waterproof cape, and "the Soviet people of our time" was the last tableau of the first part [12, p. 89]. The director paid special attention to the characters' costumes. They illustrated not only the sign of the times, but also the industry affiliation, which allowed to decode the idea of the heroic according to the characteristics and attributes of a job. The composition of all the tableaux of the first part was similar and employed several characters, their attributes and the choir (drummers, trumpeters, and escort) located on shipboard. Like an outline, the choir contoured the sailing tableaux, visually introducing the Soviet history

fragments into the youth ring. The group of ships demonstrating the Soviet modes of the heroic to the schoolchildren was heading for the Spit of Vasilievsky Island, where the heroes of the revolutionary pantheon were to light a beacon. While the first host was informing the audience about the sacral meaning of the torches lit "by our fathers as far back as the fiery days of the revolution" [12, p. 90], the second one was directing the audience's gaze, "The opening boats, sailing along the Palace Bridge, are approaching the granite slope of the Spit of Vasilievsky Island, / they are approaching the Spit of Vasilievsky Island, where the Rostral Columns tower. Look at the Spit of Vasilievsky Island!" [12, p. 90]. The narrator was gradually approaching to the initiatory handover of torch from the adult world to the world of young Soviet high school graduates ("each young generation has continued the Party's course" [12, p. 90]). The standard-bearer holding the standard stepped onto the bank, climbed the steps and raised the standard of The Scarlet Sails festival. Alongside with the rising standard, the young man and the young woman brought "fire of the revolution torches" to the bank [12, p. 91]. The parallelism between the movements of the standard and the fire semantically intertwined the images of scarlet sails and the flame of the revolution. A text of transition was introduced, "It is time for you to raise the torches of the Motherland high! Your parents, your siblings, your teachers, and the whole city hand over them to you" [12, p. 90].

The images of fire and heat ("Torches of youth! The fire in our hearts! It should burn brightly! It should bring happiness!" [12, p. 90]) gained a symbolic meaning of purification or neophyte rebirth [23]. Young men were standing in ranks on the steps of the embankment (from the berth of the Spit of Vasilievsky Island to the Rostral Columns) [14, p. 3] and holding still unlit torches. Gradually, the chain of lights was lighting up like "fiery waves" [12, p. 91] connecting the embankment and nearby objects [5], which created the effect of a spreading flame. "Torches! Glorious torches! You are growing in number, and so are our good deeds," said the first host. "Look! The lights are rising higher and higher," [12, p. 91] continued the second one (Fig. 1).

The scene of passing the flag and flame to the contemporaries performed as a "relay race of generations of the Soviet people" [12, p. 92] represented symbolic initiation. The symbol of the festival brought by the Soviet workers and illuminated by the revolution torch lost meaning of an

individual dream but embodied the collective one gained by the ancestors and delivered by ship of revolution.

The second part of the performance, "Ships of Dreams", included eight scenes ("Hammer", "Sickle", "Construction", "Consumer Services", "Atom", "Art", "Sport", and "Warriors of the Motherland") and represented an illustration of ample opportunities for future achievements rather than a retrospective of the exploits performed. The scene of Assol running on the waves and encountering the snow-white three-masted galliot *Secret* was a prologue to the second part. After the detailed immersion into the world of A. Grin's characters, the Soviet narrative integrated into the story and incorporated the plot and characters both acoustically and visually. The wave-like and rushing overture to the film *The Children of Captain Grant* composed by I. Dunaevsky [11, p. 76] added new relevant contexts to the scene of meeting of A. Grin's characters and continued the already stated motive of heroic deeds performed by the youth in the name of their parents. Then the lyrical register gave way to the *"Merry wind"* song [11, p. 76]. The quotes from the pieces of Soviet music were introduced into the musical settings of the scene of meeting, setting aside A. Grin's fantasy chronotope and replacing it with the modern major motives. Having transformed into the children of Captain Grant, A. Grin's characters entered a different field. "Dream is the first step towards setting a practical goal. Life gives us so many opportunities, our times offer us so many paths! They are nearby, they are around us!" [12, p. 95].

A. Grin's galliot was followed by "ships of labour" [12, p. 95]. The floating scenes, developing at a tempo-rhythm exponential rate, represented the modern spaces of the heroic (a factory in the "Hammer" scene, a village in the "Sickle" scene, a scientific laboratory in the "Atom" scene, etc.). The acts were based on the interaction between the characters and dynamic structures that allegorically represented the tools or result of everyday heroic deeds ("hammer", "scene from the play *Boris Godunov*", "grocery scales", "gear piece", "brickwork", etc.) [12, pp. 96–98]. The representation of topoi of the Soviet heroic corresponded to the life-creating pathos of the oratorio *The Song of the Forests* by D. Shostakovich. The image of a garden ship mentioned in the story was represented by the image of a forest planted by young Soviet saviours. "Warriors of the Motherland" scene with a banner rocket on deck was the last scene of the second part. As with the first part, all the scenes were accompanied with the choir, but

in this part, the choir consisted of young kolkhoz workers, students and Nakhimov naval cadets. In this part, "young voices of recent high school graduates" [12, p. 95] acted as guides and mentors. Embodying the idea of eternal repetition, which is characteristic of initiation rites, the voice reminded the audience that the ships that came were "the ships of those who have already been on the Neva River on such an occasion. A year, two, or three separate them [the characters on deck] from him/her [the high school graduates]" [12, p. 95]. Two guiding voices (a young man and a young woman) invited their contemporaries to join them and complete the transition to adult life: "A young woman: We are waiting for you! Follow us … / A young man: … to workshops where the might of the Motherland is forged / A young woman: … to fields to make our land bloom and thrive / A young man: … to construction sites of new bright residential areas / A young woman: … to consumer services, to the world of work that makes people's life easier" [12, p. 95] (Fig. 2).

The third part of the fairy play was the denouement, which represented already former schoolchildren either as waltzing couples in full dress, or characters wearing masks. The carnival aesthetics of the last scene is quite justified: smoothing away the traits of schoolchildren in characters, carnivalization was represented as a metaphor of getting rid of the past. It is this scene that completed the final transformation into an adult. A hundred masqueraded girls and boys changed "in reflected light streamers" [12, p. 101]. A. Orleansky concealed the silhouettes of schoolchildren with "carnival masks and lanterns" [12, p. 101], turning them into circus artists holding sparklers and illuminated hoops. The director considered this riot of colours to be a metaphor of turning the teenage schoolchildren into "professional circus artists" [12, p. 101]. These words should not be understood ambiguously; however, the very idea (albeit expressed unconsciously) that starting an adult life, a former schoolchild becomes a professional circus artist, looks quite ironic in terms of the year 1970.

The performance directed by A. Orleansky was concluded with a scene of the final triumph of the elements. The reviving water surface set in motion by floating fountains synchronized with the fiery figures in the sky [6] and provided an opportunity for seventy thousand Leningrad citizens to enjoy city festivities [12, p. 99] (Fig. 3).

Conclusion

The spectacular texture of the festival lay in two paradigms, the literary and the ideological ones. The Soviet myth integrated and attached new connotations [1, pp. 72–130] by means of the images of the original narrative by A. Grin (the *Secret* frigate, the sails) and its plot (watery journeys) through the techniques of *duplication and montage*. The mechanism of duplication consisted in creating parallel, duplicating structures on the basis of A. Grin's artistic texture. Various "ships of labour" and other its analogues duplicated the galliot *Secret*, the revolution torches and standards duplicated the image of sails. The original characters' duet (Grey and Assol) was replaced by analogous Soviet duets: a young man and a young woman, their voices, and young members of the Komsomol. The semantics of the original was converted not only by means of generating analogous artistic forms, but also by the forced superimposition of acoustic and visual quotations and ideologemes of the Soviet mass culture on A. Grin's story. This artificial convergence of contexts allowed to make deliberate correlations, which forced to establish the determined connections between events and circumstances of A. Grin's story and the Soviet heroic discourse. The narrators, who acted as the doctrinal commentators or the "dominant signifier" [24, p. 154], provided a strong connection between the Soviet and A. Grin's narratives in the montage.

At the level of characters, the obvious deviations from A. Grin's characters are observed in genealogy, motives, objects and means of the heroic. Representing a part of the Soviet world, the external features of the characters related to various industries by means of costume, attributes and products of labour. The concept of a dream that defined the characters' attitudes was focused on everyday life. Moreover, the cult of effective labour, becoming a means of the heroic, shifted the goal and the dream from A. Grin's individual and lyrical space to the area of the collective, common "place" in the state. The heroic deed performed by the characters in the name of someone was replaced by that done in the name of something in the Soviet festive discourse. In this regard, the loci of the heroic took realistic forms, and the viability of the heroic deed was ensured by introducing the documentary texture into the performance, which proved the legitimation of the Soviet. The increasing narrative of threats expressed through an anti-space or an anti-hero exploited the military events of the past, drawing a veil of sacredness over militarism. The axiological view of the world formed this way (by contradiction) generated the spirit of heroic deeds, relating it to the motive of death. In general, the examples of the heroic that were represented to the audience in the performance declared the primacy of the state over the individual and appealed to the idea of self-sacrifice. The vows that completed the festival based upon the ancestor worship, which burdened Soviet high school graduates with new responsibilities and made them accountable to the Soviet past.

References:

1 Barthes R. Mif segodnya [Myth Today]. R. Bart. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa «Progress», «Univers» Publ., 1994. 624 p. (In Russian)

2 Berestovskaya L. V prazdniki i v budni: (Novye prazdniki i obryady v nar. bytu) [On Holidays and on Weekdays: (New Holidays and Rites in Public Life)]. Stavropol, Kn. izd. Publ., 1968. 72 p. (In Russian)

3 Boym S. Budushchee nostal'gii [The Future of Nostalgia]. Svetlana Boym, transl. from English, Preface by A. Strugach. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 671 p. (In Russian)

4 Brizgina V. Eti alye, alye parusa! (foto) [Those Scarlet, Scarlet Sails! (photo)]. *Leningradskaya pravda*, 1972, June 29, p. 2. (In Russian)

5 Vid na Petropavlovskuyu krepost' v Beluyu noch' vo vremya prazdnika [View of the Peter and Paul Fortress at White Night During the Festival]. *TsGAKFFD SPb*, Photo document, Ar. 191140. (In Russian)

6 Vypuskniki shkol vo vremya nablyudeniya s Dvorcovoj naberezhnoj za prazdnichnym salyutom nad Nevoj i fontanami iz vodometov, ustanovlennymi na katere [High School Graduates Watching Holiday Fireworks over the Neva on the Palace Embankment and Fountains from Water Cannons Set on the Boat]. *TsGAKFFD SPb*, Photo document, Ar. 191137. (In Russian)

7 Grin A.S. Alye parusa: Feeriya [The Scarlet Sails: Fairy Tale], Introductory Article by K. Paustovsky. Moscow, Leningrad, Voenmorizdat Publ., 1944. 120 p. (In Russian)

8 Iz soobshcheniya gazety «Pravda» o radioperedache iz Leningrada 7 sentyabrya 1941 goda. Strana — Leningradu [From "Pravda" Newspaper Report about the Radio Broadcast from Leningrad on September 7, 1941. Country to Leningrad]. *1941–1945: Sb. dok.* [1941–1945: Collection of Documents], St. Petersburg Institute of History, Central State Archives of Historical and Political Documents of St. Petersburg, Central State Archives of St. Petersburg, Editor-in-Chief: V.M. Kovalchuk, St. Petersburg, Kishinev, Nestor-Historia Publ., 2002. 404 p. (In Russian)

9 Lichnoe delo Klejnman-Orleanskij Anshel' Beniaminovich [Personal Records of Kleinman-Orleansky Anshel Beniaminovich]. *TsGALI*, F. 257, Op. 23, Ed. hr. 121, L. 1. (In Russian)

10 Malysheva S. Sovetskaya prazdnichnaya kul'tura v provincii: prostranstvo, simvoly, istoricheskie mify (1917–1927) [The Soviet Festive Culture in the Provinces: Space, Symbols, and Historical Myths (1917–1927)]. Kazan, Ruten Publ., 2005. 400 p. (In Russian)

11 Orleansky A. Alye parusa [The Scarlet Sails]. *Teatralizovannye prazdniki i zrelishcha, 1964–1972: Sbornik* [Theatrical Performances and Shows, 1964–1972: Collected Articles], edited and compiled by B.N. Glan. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 176 p. (In Russian)

12 Orleansky A. Prazdnik vypusknikov leningradskih shkol na Neve. Scenarij. Emblema cveta glubokoj radosti [Leningrad High School Graduate Festival on the Neva. The Script. The Symbol of Great Joy Colour]. *TsGALI*, F. 778, Op. 1, Ed. hr. 7, L. 85. (In Russian)

13 Orlov I. Sovetskaya povsednevnost': istoricheskij i sociologicheskij aspekty stanovleniya [The Soviet Everyday Routine: Historical and Sociological Aspects of Formation]. I.B. Orlov, HSE University. Moscow, Izdatel'skij Dom Gos. un-ta — Vyssh. shk. Ekonomiki Publ., 2010. 316 p. (In Russian)

14 Prazdnik vypusknikov. Fotosnimok [High School Graduate Festival. Photo]. *Smena*, 1970, June 30, p. 3. (In Russian)

15 Rakhlin I. Scenarnyj plan provedeniya vodnogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov shkol «Alye parusa» 28 iyunya 1972 [The Script of Holding a Water Performance at the High School Graduate Festival "The Scarlet Sails" on June 28, 1972]. *TsGALI*, F. 778, Op. 1, Ed. hr. 13, L. 15–17. (In Russian)

16 Rakhlin I. Scenarij teatralizovannogo predstavleniya na stadione im. S.M. Kirova v oznamenovanie 50-letiya obrazovaniya Sovetskogo gosudarstva i prazdnika vypusknikov srednih shkol [The Script of the Theatrical Performance at the S.M. Kirov Stadium in Commemoration of the 50th Anniversary of Formation of the Soviet State and the High School Graduate Festival]. *TsGALI*, F. 778, Op. 1, Ed. hr. 13, L. 18–39. (In Russian)

17 Rakhlin I. Vsegda so mnoj: Vospominaniya rukovoditelya Sankt-Peterburg. myuzik-holla [Always with Me: The St. Petersburg Music Hall Head's Memories], Literary Record by A. Lisitsyn. St. Petersburg, GPP im. I. Fedorova Publ., 1993, 159 p. (In Russian)

18 Rolf M. Sovetskie massovye prazdniki [Soviet Mass Festivals]. Malte Rolf, transl. from German by V.T. Altukhov, Commissioner for Human Rights in the Russian Federation [et al.]. Moscow, the Fund of the First Russian President B.N. Yeltsin, ROSSPEN Publ., 2009. 438 p. (In Russian)

19 Salnikova A. Istoriya elochnoj igrushki, ili kak naryazhali sovetskuyu elku [The History of New Year's Tree Decorations, or How the Soviet New Year's Tree Was Decorated]. Alla Salnikova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 234 p. (In Russian)

20 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione im. S.M. Kirova. Prazdnik «Alye parusa». Fotodokument [An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival Taken Place at the S.M. Kirov Stadium. The Festival The Scarlet Sails Festival. Photo Document]. *TsGAKFFD SPb*, Ar. 191145. (In Russian)

21 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione im. S.M. Kirova. Fotodokument [An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival Taken Place at the S.M. Kirov Stadium. Photo Document]. *TsGAKFFD SPb*, Ar. 191146. (In Russian)

22 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione imeni S.M. Kirova. Fotodokument [The Festival at the S.M. Kirov Stadium. Photo Document]. *TsGAKFFD SPb*, Ar. 143730. (In Russian)

23 Eliade M. Tajnye obshchestva: Obryady iniciacii i posvyashcheniya [Rites and Symbols of Initiation: the Mysteries of Birth and Rebirth], transl. from French by G.A. Gelfand. Moscow, St. Petersburg, Univ. kn. Publ., 1999. 356 p. (In Russian)

24 Yurchak A. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': poslednee sovetskoe pokolenie [It Was Forever Until It Was Over: the Last Soviet Generation]. Alexey Yurchak. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 661 p. (In Russian)

25 Fitzpatrick S. Celebrating (or Not) The Russian Revolution. Journal of contemporary history 52 (4), 2017. pp. 816–831. Available at: http://cel.webofknowledge.com/InboundService.do?app=wos&product=CEL&Func=Frame&SrcApp=literatum&SrcAuth=atyponcel&locale=enUS&SID=D3NyyiFnF1P54rhGwbM&customersID=atyponcel&smartRedirect=yes&mode=FullRecord&IsProductCode=Yes&Init=Yes&action=retrieve&UT=WOS%3A000412185700002 (accessed 03.11.2021).

26 Gajos B. The Fiftieth Anniversary of the October Revolution (1967) — a Generational Turnover and the Politics of Memory of the USSR. Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej [online]. 2018, T. 52 (2), pp. 175–204. Available at: DOI 10.12775/SDR.2017.EN2.06 (accessed 08.11.2021).

27 Koivunen P. The World Youth Festival as a Soviet Cultural Product during the Cold War. Quaestio Rossica, 8(5), 2020. pp. 1612–1628. Available at: https://doi.org/10.15826/qr.2020.5.548 (accessed 01.09.2021).

28 Shaw T., Youngblood, D. Cold War Sport, Film and Propaganda: A Comparative Analysis of the Superpowers. Journal of Cold War Studies, 19(1), 2017. pp. 160–192. Available at: https://doi.org/10.1162/JCWS_a_00721 (accessed 02.11.2021).

29 Sherr B. Aleksander Grin's «Scarlet sails» and the fairy tale. The Slavic and East European Journal / Vol. 20, No. 4, 1976. pp. 387–399. Available at: https://doi.org/10.2307/305888 (accessed 20.06.2021).

30 Slesar E. «Aurora Festival» Water Fairy Play (1967): Structure and System of Images. Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). pp. 278–283. Available at: https://dx.doi.org/10.2991/assehr.k.200907.014 (accessed 17.05.2021).

31 Torbakov I. Celebrating Red October: A Story of the Ten Anniversaries of the Russian Revolution, 1927–2017. Scando-Slavica, 64 (1), 2018. pp. 7–30. DOI: 10.1080/00806765.2018.1447820. Available at: https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00806765.2018.1447820?needAccess=true (accessed 04.11.2021).

УДК 7.034; 7.045
ББК 85.103(3)

Подшивалова Полина Игоревна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17
ORCID ID: 0000–0002–6304–9392
ResearcherID: AAA-6967–2022
Scopus Author ID: 57339683100
podshivalovap@mail.ru

Ключевые слова: XVII век, голландская жанровая живопись, голландская репродукционная скульптура, художественное коллекционирование, мастерская Ларсонов, Ян Стен, Питер де Хох, Хендрик ван дер Бурх, Габриэль Метсю

Подшивалова Полина Игоревна

Репродукционная скульптура в жанровой живописи Голландии второй половины XVII века

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-244-267

Для цит.: *Подшивалова П.И.* Репродукционная скульптура в жанровой живописи Голландии второй половины XVII века // Художественная культура. 2022. № 1. С. 244–267.
https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-244-267.

For cit.: Podshivalova P.I. Reproduction Sculpture in Dutch Genre Painting of the Second Half of the 17th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 244–267.
https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-244-267. (In Russian)

Podshivalova Polina I.
PhD Student (in Art History), Department of Western European Art, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academy of Fine Arts, 17 Universitetskaya Emb., 199034, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000–0002–6304–9392
ResearcherID: AAA-6967–2022
Scopus Author ID: 57339683100
podshivalovap@mail.ru

Keywords: the 17th century, Dutch genre painting, Dutch reproduction sculpture, Dutch art collecting, Larson's workshop, Jan Steen, Pieter de Hooch, Hendrik van der Burch, Gabriel Metsu

Podshivalova Polina I.

Reproduction Sculpture in Dutch Genre Painting of the Second Half of the 17th Century

Аннотация. Статья посвящена особенностям репродукционной скульптуры мастерской семьи Ларсонов и стратегиям ее воспроизведения в голландской жанровой живописи конца Золотого века. Из рассмотрения культурной ситуации, сложившейся в Голландии в XVII века, следует, что скульптура не играла существенной роли в голландских интерьерах и преимущественно состояла из так называемых beeldekens, или статуэток, которые были вырезаны из недорогих материалов или вылеплены из гипса, свинца и даже воска. Основными и самыми крупными предприятиями в этой отрасли скульптурного производства были гаагская и лондонская мастерские Джорджа и Йохана Ларсонов, которые благодаря разнообразному тематическому репертуару и международным связям получили широкое признание в Голландии и за ее пределами. Другой вывод следует из анализа избранных произведений Х. ван дер Бурха, Я. Стена и Г. Метсю, которые предлагают различную символическую интерпретацию скульптур путто, отлитых из гипса по оригиналам Ф. Дюкенуа. Если в композиционной структуре полотен репродукционный материал Ларсонов выполняет функцию эстетизации фона, то внутри движения сюжета, в зависимости от предметного наполнения, генерирует мотивы любовного томления или безответного влечения. Таким образом, исследование восполняет существенные лакуны в изучении голландской репродукционной скульптуры и особенностей ее интерпретации в жанровой живописи второй половины XVII столетия.

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of the reproduction sculpture of the Johan Larson family workshop and the strategies of its reproduction in the Dutch genre painting of the end of the Golden Age. The analysis of the cultural situation in the 17th century Holland indicates that sculpture did not play a significant role in Dutch interiors and was mainly presented by so-called ‘beeldekens’ or figurines that were carved from inexpensive materials or sculpted from plaster, lead, or even wax. The main and largest enterprises in this branch of sculptural production were George and Johan Larson’s workshops in The Hague and London, which, due to a diverse thematic repertoire and international contacts, gained wide recognition both in Holland and beyond. Another conclusion follows from the analysis of the works by H. van der Burch, J. Steen, and G. Metsu, who suggest a different symbolic interpretation of the putto sculptures cast from plaster based on the originals of F. Duquesnoy. If in the compositional structure Larson’s reproductive material performs the function of the aestheticization of the background, then as the plot moves, depending on the content, it generates motives of romantic longing or unrequited attraction. Thus, the present article bridges significant gaps in the study of the Dutch reproductive sculpture of the Golden Age and the peculiarities of its interpretation in genre painting of the second half of the 17th century.

Голландия смотрела на него
как в зеркало. И зеркало сумело
правдиво — и на многие века
— запечатлеть Голландию...
И. Бродский. Рембрандт. Офорты (1971)[1]

Введение

В 1876 году на страницах французского журнала Revue des Deux-Mondes была впервые опубликована искусствоведческая работа Э. Фромантена Les maitres d'autrefois («Старые мастера») — обстоятельное эссе о путешествии, искусстве и странствиях души в Голландии и Бельгии уже известного в Париже писателя. Впрочем, «эссе» в данном контексте — слово, наименее подходящее для определения жанра. За кажущейся образностью и эмоциональностью изложения «Старых мастеров» стоит строго обоснованная методологическая концепция, основанная на приоритете образно-стилистического анализа произведений фламандской и голландской школ живописи XVII века [1]. Фромантен пишет: «Голландская живопись была и могла быть лишь портретом Голландии, выражением ее внешнего облика, верным, точным, полным, похожим, без всяких прикрас» [7, с. 122]. В XIX столетии данный взгляд отразил мнение эпохи, в XX–XXI веках — обрел широкую теоретическую базу. Одним из первых теоретиков антропологического и структуралистского подходов стал К. Гинзбург, применивший метод «перекрестных улик» к искусству П. делла Франческа. В исследовании голландской живописи методика итальянского историка нашла развитие в трудах А. Ноэля Хьюма, Дж. Бергер Хохштрассера [19], Н. де Марчи и Х. Дж. ван Мигроета [14], Дж. Монтиаса [22; 23], в которых восстанавливаются экономические и культурные связи художников, а также предлагается обоснование влияния визуальной культуры на материальную. С позиции социально-религиозной морали изобразительные мотивы голландского жанрового искусства стали предметом рассмотрения и интерпретации в публикациях

(1) *Бродский И.* Рембрандт. Офорты: 1971 // Иосиф Бродский. Стихи. URL: https://brodskiy.su/rembrandt-oforty/ (дата обращения 10.08.2021).

Э. де Ионга [13], У. Фрэнитса [15] и других нидерландских и американских исследователей.

Настоящая статья, опираясь на методологию обозначенных публикаций, предлагает обоснование возможности и необходимости рассмотрения голландской живописи конца Золотого века в качестве исторического документа, фиксирующего зарождение частного коллекционирования скульптуры в Голландии. Такая постановка проблемы представляется актуальной, так как затрагивает ряд прежде не исследованных в западном и отечественном искусствознании вопросов бытования репродукционной пластики в голландском изобразительном искусстве. Выявление источников заимствования и путей их интерпретации позволит уточнить семантику избранных полотен, а также продемонстрирует вовлеченность скульптуры в повседневную жизнь голландского бюргерства.

Становление и развитие в Голландии частного коллекционирования

Уже с начала XVII века Республика Соединенных провинций со свойственным ей единством национального духа вступала на путь аристократизации вкусов и удовольствий, какую тогда в Европе знавала лишь Франция, Париж — воплощение ее созидательного потенциала. «Придворный» Б. Кастильоне (1528) и «Новый трактат о вежестве» (Nouveau Traite de Civilite) Антуана де Куртэна (1671), поездки по Grand tour и Giro d'Italia становятся в это время для голландцев своеобразным путеводителем в мир высоких моральных ценностей (mores) и знаний (scientiae) [6, с. 724]. Травелоги и путевые записки путешественников из Нижних земель (преимущественно золотой молодежи[2]) содержат занимательные наблюдения за жизнью и культурой разных стран в самом широком смысле этого слова: нравами, повседневным бытом и обычаями, особенностями экономического

(2) Здесь необходимо отметить, что голландские дневники путешествий были написаны в основном детьми состоятельных регентов, оптовиков и высокопоставленных чиновников, тогда как отчеты о поездках от любителей искусства из среднего класса были редкостью.

и политического устройства(3). Интерес к искусству возникает позднее и нарастает в течение всего XVII века: от редких и общих описаний отдельных памятников — к собирательству и даже знаточеству, пришедшим с юга на север и «сверху вниз» — от аристократии к богатой буржуазии. Но то, что в соседних королевствах становится благородным увлечением, в Голландии — частью повседневной жизни всех слоев общества.

Столь плодотворное укоренение общеевропейских тенденций на голландской почве было обусловлено комплексом причин. С одной стороны, развитие протестантского капиталистического общества способствовало увеличению покупательской способности голландцев и, как следствие, росту художественного рынка. С другой — непоколебимая вера в реальность и важность всех земных вещей, которая была прямым следствием глубокой любви к жизни и своему окружению [9]. Все, от мелких крестьян и ремесленников до зажиточных бюргеров, работали напряженно и особенно усердно, чтобы соответствовать «новому видению хорошей жизни» [19, p. 196](4). Нарастающий вектор приобретения и современного культурного обогащения был настолько стремительным и равномерно распространяющимся, что уже к середине XVII века значительная часть семей среднего достатка Амстердама, Лейдена и десятков других городов обладала пусть и скромными, но обязательными домашними живописными коллекциями из нескольких пейзажей, жанровых картин, натюрмортов и семейных портретов [29, p. 39]. Согласно инвентарной описи мирских благ Гертруайт Корнелисдохтер, сделанной нотариусом Я. Шоутсом в 1638 году, интерьер обедневшей к концу жизни вдовы включал «картину-завтрак, другую на бумаге и восемь маленьких картинок», которые, по мнению Хохштрассер, демонстрируют интерес к коллекционированию даже среди самых малоимущих слоев общества [19, p. 195]. «Что же до искусства живописи и любви

(3) Письменная констатация этих аспектов была продиктована практическими соображениями. Знание языков, манер, того, как работает парламент и кем принимаются законы или выносится приговор, полученные в ходе Grand tour, должны были облегчить государственную службу новоиспеченной золотой молодежи.

(4) См.: *De Vries J.* Between Purchasing Power and the World of Goods: Understanding the Household Economy in Early Modern Europe // Consumption and the World of Goods / Ed. by J. Brewer, R. Porter. London: Routledge, 1994. P. 85–132.

к картинам, — пишет П. Манди в 1642 году, — в этом их не превзойдет никто», «Самое красивое в их стране — это дома, особенно в городах. Внутри они еще богаче, чем снаружи, и не гобеленами, а картинами, которые здесь есть даже у самых бедных», — вторит ему Дж. Ивлин [28, p. 70]. И хотя давно установлено, что ценность художественного ассортимента голландцев английские путешественники на порядок завысили, эти растиражированные, часто цитируемые комментарии подпитали представления европейцев о XVII столетии в Соединенных провинциях как о благостном времени, когда владение искусством и другими материальными благами было чрезвычайно демократичным явлением [22].

Однако скульптура на протяжении Золотого века не входила в репертуар *genteel passe temps* («благородного увлечения») и служила скорее дешевой альтернативой живописным полотнам, нежели желанным объектом собирательства [29, p. 39]. Строки Хуана де Хауреги устами Природы дают представление о роли и месте пластики в восприятии эпохи:

> Если ж скульптор скажет мне,
> Будто устает втройне,
> Значит, труд его от века —
> Труд жнеца иль дровосека,
> И в такой же он цене [3, с. 409].

Действительно, из общего числа 733 скульптур, в разное время описанных в инвентарных записях Амстердама между 1600 и 1680 годами, почти 75 процентов работ оценивались примерно в один гульден и меньше, что не составляло даже дневной заработной платы квалифицированного мастера [27, p. 291]. Доктрины кальвинизма о предопределении, отвергавшие культ религиозного искусства, постепенно перевели скульптуру в светский жанр и переместили в интерьеры частных домов и общественных зданий — процесс, названный в 1999 году Э. Гомбрихом «доместикацией» [16, p. 121]. Но даже там, в убранствах бюргерских комнат, произведения мелкой пластики получают сколько-нибудь широкое распространение лишь к середине столетия, когда веяния французской аристократической культуры проникают все активнее и глубже в канву повседневной

жизни тихих голландских городов. Полотна Яна Стена и Хендрика ван дер Бурха, Питера де Хоха и Мишеля ван Мюсхера становятся закономерным отражением этой новой реальности. Во главу угла в них, как и прежде, поставлена фигура бюргера: его жизнь, нравы и предпочтения, но уже в другом амплуа — не прижимистого горожанина, едва ли знавшего правила хорошего тона, но *bourgeois-gentilhomme* — гордого образчика цивилизованного бытия [30, p. 48]. Ориентация на Версаль прослеживается здесь и в манере одеваться по последней моде, и, главным образом, в принципах декорации жилых комнат. Некогда скромные, лишенные внешнего лоска интерьеры П. Я. Элинги и П. де Хоха трансформируются в соответствии с концепцией Большого стиля. Яркие тисненые обои и мраморные полы, золоченые рамы, зеркала и скульптура приходят на смену монохромным пейзажам с национальной тематикой первой трети XVII века. Гипсовые beeldekens, или статуэтки[(5)], зачастую повторявшие античные или ренессансные памятники и работы фламандских скульпторов Ф. Дюкенуа и Ф. де Боссюита, в этом отношении становятся доступной аллюзией на античные включения в убранствах дворцов французской столицы.

Репродукционная скульптура мастерской семьи Ларсонов

Крупнейшим предприятием по изготовлению оловянных и гипсовых слепков в Голландии по праву считалась мастерская семьи Ларсонов. Выходцы из Швеции, Гийом и трое его сыновей, Йохан, Вильям и Ричард, работали в Гааге, а их дядя, Джордж Ларсон, — в Лондоне в середине XVII века. После смерти отца мастерскую в Гааге возглавил Йохан Ларсон, ставший сначала членом Гаагской Гильдии Св. Луки в 1660 году, а спустя три года ее олдерменом (дословно — старшиной, деканом). Тесное международное сотрудничество и налаженная связь между Гаагой и Лондоном стали составляющими успеха и определили

(5) Если в период с 1597 по 1619 год из 87 профессионалов 67 были преимущественно художниками-живописцами, 10 граверами и 3 скульпторами, то уже в 1620–1638 годах число последних возросло до 17, что подтверждает возрастающий спрос на скульптуру в Голландии.

востребованность серийных репродукционных скульптур мастерской Ларсонов в Голландии и за ее пределами. Другим и, вероятно, определяющим фактором явилась ценовая политика компании. Сравнительно дешевый, но широкий ассортимент неизменно находил своего покупателя среди всех слоев общества. Так, к 1664 году, к моменту смерти Йохана Ларсона, в его инвентаре насчитывалось около 275 скульптур, среди которых были как реплики с античных памятников[(6)] («греческой» Венеры, Венеры с яблоком, статуи Вакха, Клеопатры, маленькой Дианы, оловянного Меркурия, Флоры, Нептуна и др.), так и копии мраморных произведений современных фламандских скульпторов Иеронима и Франсуа Дюкенуа [27, p. 292]. Сегодня доподлинно неизвестно, принадлежали ли формы для литья самим мастерам или же были получены в результате сотрудничества с английским скульптором французского происхождения — Юбером ле Сюером (1580–1658). В контексте настоящего исследования важно, однако, лишь то, что ни материал, ни репродукционный характер работ не умаляли рыночной ценности продукции Ларсонов. И с середины XVII века она составляла основу «изобразительного капитала», высвечивающую особый привилегированный образ жизни.

Другим направлением работы мастерской было изготовление оловянной садово-парковой скульптуры. Не пользовавшаяся спросом до 1650 года, она получает распространение в Голландии во многом благодаря масштабному строительству загородных резиденций по образу и подобию дворцов штадтхолдеров. Запись от 1675 года И. вон Сандрарта констатирует это: «В то же время в Нидерландах есть много редких статуй <…>, но больше всего в саду удовольствия Светлого принца Оранского в Гааге, в Рейсвейке и Хонселаарсдейке, от антиквариата до современности» [26, p. 86]. «Современность» и в самом деле составляла достояние Голландской Республики, особенно, что касается аллегорической скульптуры путто или фигур «маленьких детей», которые еще не так давно украшали лишь

(6) По мнению Ф. Шольтена, предполагаемое сотрудничество Джорджа Ларсона с Ле Сюером могло быть источником знаний Ларсонов о технологии литья, а также могло объяснить, как модели Гладиатора и Версальской Дианы в натуральную величину появились в Нидерландах лишь на некоторое время.

приусадебные участки голландских патрициев, а теперь становятся желанным и, главное, ценным приобретением в среде бюргерства. Вклад семьи Ларсонов в развитие этого еще не оформившегося жанра — неоспорим. Множеством новых ансамблей и типов они расширили ассортимент садовой пластики, сделав его востребованным и неоднократно повторяемым на территории Европы.

Скульптура Ларсонов в иконографии сцен ухаживания

Сложный союз пластических искусств с культурно-историческими реалиями во всей полноте отразился в жанровой картине второй половины XVII века. Такова, например, работа Питера де Хоха (1629–1684) «Игроки в кегли в саду» (1663–1666), в которой изображение классического сада во французском стиле выходит на первый план в создании образа голландской аристократической *villeggiatura*. Сам мотив беспечного досуга, в данном случае сцены игры в кегельбан, в живописи того времени восходил к стремлению зажиточных бюргеров во всех деталях запечатлеть мечту о каком-то вечном празднике придворной жизни. Мечту воплотившуюся, но не достигшую французского идеала [8, p. 238]. Помимо изящных поз и жестов, сама обстановка, одухотворенная скульптурой путто, держащего корзину с фруктами, способствует здесь звучанию благородных нот. По нашему мнению, своим прототипом статуя имеет одного из гипсовых путто Ларсона, олицетворяющего осень из серии «Времена года» [27, p. 296] (изображение № 3 на рисунке Эльшольца). Этой же серии, но уже в другой интерпретации, принадлежит и садовая статуя на балюстраде на полотне Франса ван Мириса (1635–1681) «Джентльмен и дама». Картина датируется 1678 годом, что позволяет предположить, что путто с гроздью винограда (вероятно, аллегория Осени), идентичный запечатленному Й. Сигизмундом Эльшольцом (1623–1688) в сборнике Hortus Berolinensis[7] в 1657 году, действительно был произведен гаагским скульптором в середине века по образу и подобию *putto moderno* (термин О. Боселли). Этот тип, введенный в художественный обиход Ф. Дюкенуа в середине 1620-х годов, имеет ряд отличительных черт: ямочки на лице, по-младенчески округлый живот, более изящные и миловидные изгибы тела, нежели у его античного аналога. Репрезентация этих слепков Ларсонов на картинах Де Хоха и Ван Мириса, а также других художников, позволяет говорить об особом месте, которое занимала аллегория времен года в тематических рядах мастерской. Ее широкая востребованность и популярность в организации приусадебных участков в Голландии была во многом продиктована влиянием теоретических трактатов по искусству и главным образом коллекционными профилями голландской элиты, в частности К. Гюйгенса[8].

Эстетизация фона не была, однако, единственной функцией скульптуры в образном строе произведений. Назидание и мораль расширяли ее семантические пределы. Полотно «Терраса» в исполнении Х. ван дер Бурха (1627–1665) демонстрирует это. В центре сюжета — угощение кавалером молодой дамы бокалом вина. Эпизод, на первый взгляд, заурядный и житейский, но лишь на первый взгляд. Не отступая от сложившейся в нидерландской живописи традиции изображения сцен соблазнения, делфтский жанрист не раскрывает всей сути происходящего, но предлагает зрителю намек на некое продолжение безобидного флирта. Ключом к семантической программе становятся компоненты любовно-эротической темы, которые придают действию дополнительные смысловые значения. Из очевидного — изображение музыкальных инструментов на первом плане картины — символа, уверенно вошедшего в позднесредневековую иконографию Любострастия и Похоти и широко употребляемого в голландской живописи XVII века [5, с. 83].

Тонкая связь музыки и любви в Нидерландах имела культурологическую основу. В искушенных кругах зажиточных бюргеров интимные музыкальные собрания были одной из форм организации досуга, способствовавшей, как считалось, налаживанию социальных

(7) Hortus Berolinensis (Берлинская государственная библиотека) составлен и проиллюстрирован придворным врачом и ботаником доктором Й. Сигизмундом Эльшольцем, который дает подробное описание каждой из 48 статуй, украшавших в свое время сад удовольствий Великого курфюрста, простирающийся на острове Кёльн-Шпрее к северу от Резиденцшлосса.

(8) Известно, что четыре путти Ларсона, персонифицирующие зиму, весну, лето и осень, украшали мост, соединяющий дом с садом, в загородной резиденции Константина Гюйгенса в Хофвейке.

Ил. 1. Х. ван дер Бурх. Терраса. 1660. Холст, масло. 106,9 × 87,4 см. Мемориальный фонд Роберта А. Уоллера, Чикагский институт искусств, Чикаго

контактов между противоположными полами: «учись играть на лютне и спинете, ибо струны обладают силой похищать сердца» — гласила голландская пословица того времени [2, с. 68]. В сцене, запечатленной ван дер Бурхом, взят как раз тот момент, когда сладкие вибрации струнных аккордов уже пробудили душевные страсти — любовная встреча произошла. На это указывают ансамбль из красной гвоздики в вазе на балюстраде — символ грехопадения и его искупления в христианском браке — и небольшой скульптуры Купидона, вырезающего лук, идентифицируемой Ф. Шольтеном как репродукция известной работы Ф. Дюкенуа (изображение № 12 на рисунке Эльшольца). Вследствие широкого распространения в Европе и, в частности, в Голландии в XVII–XVIII веках, гипсовые копии *putto moderno* Дюкенуа стали восприниматься даже «более античными, чем сама античность»,

Ил. 2. Ф. Дюкенуа. Купидон, вырезающий лук. 1629. Мрамор. 75 см. Музей Боде, Берлин

о чем позднее сокрушался И. Винкельман[(9)]. Визуальное сходство этого путто Ларсона с эмблемами из сборника П. Корнелиса Хофта *Emblemata amatorial* (1611) подтверждает эротические коннотации сцены на террасе [21].

В то же время смысл исследуемой картины не столь однозначен. За явственной символикой любовного благополучия скрывается дополнительный слой метафорических обозначений, играющих ключевую роль в интерпретации полотна. Дело в том, что голландское искусство углублялось не только в прелести любви, но и тяготы неуместных привязанностей. Достаточно лишь вспомнить произведение Герарда Терборха (1617–1681) «Визит жениха» (1658) — как

(9) См.: *Boselli O.* Osservazioni della scoltura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti. Firenze: Edizioni S.P.E.S., 1978; *Demsey Ch.* Inventing the Renaissance Putto. London: University of North Carolina Press, 2001. P. 200–210.

образные мотивы чикагского полотна вырисовываются яснее. Молодая пара — действительно влюбленные, однако цели молодой зазнобы и кавалера далеки от очевидных. Как ни парадоксально, но красный и белый цвета в нарядах девушек на обоих полотнах — не случайная деталь, но продиктованная альбомами рисунков и стихов Гесины Терборх (1631–1690) закономерность. В них младшая сестра известного голландского художника отождествляла белый цвет с чистотой и невинностью, а красный — с местью и жестокостью [11, p. 81].

Такую трактовку подтверждают образ мужчины, восходящий к известной в Голландии эмблеме Я. Катса, предостерегающей о женском коварстве [12], и скульптура фигуриста на балюстраде, по замыслу Й. Ларсона составляющая аллегорию Зимы в серии «Четыре сезона» (№ 4 на рисунке Эльшольца). Ее образная связь с Амуром на коньках с эмблемы Даниэля Хейнсиуса In Lubrico (эмбл. № 20) из сборника Ambacht van Cupido («Ремесло Купидона», 1616)[10] позволяет интерпретировать путто с полотна ван дер Бурха как пластическую иллюстрацию эмблематического девиза: «любовь подобна бегу по скользкому льду» [18, p. 78][11]. Увиденная в таком аспекте сцена и роль женщины в ней уже не кажется идиллией двух очарованных сердец, а скорее драмой жестокого отвержения в недалеком будущем.

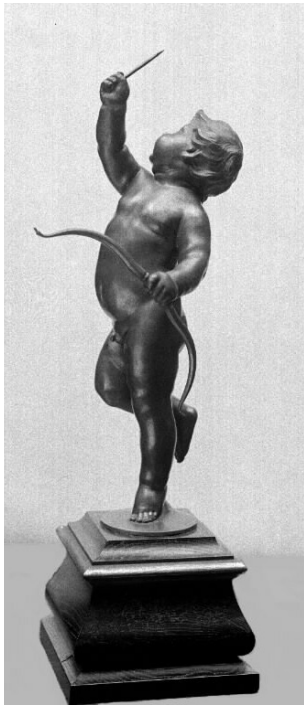
В качестве аргумента эротического подтекста гипсовый слепок Ларсона с работы Дюкенуа появляется и на картине Габриэля Метсю (1629–1667) «Подарок охотника». Фигурка Амура, возвышающаяся на деревянном бюро, подчеркивает любовный характер сцены — очередной вариации на тему ухаживания. На фоне традиционного бюргерского интерьера разыгрывается полная движения благочестивая драма: удачливый охотник (об этом свидетельствует наличие добычи) предлагает битую куропатку молодой женщине, занятой шитьем. В чем именно заключается «благочестивая драма», проливает свет интерпретация данного мотива, предложенная Э. де Йонгом. На основе современных гравюр и литературных произведений он делает выводы, что символическое соотношение птицы с похотью, а голландского глагола vogelen (птица) с половым актом в XVII веке имело под собой непосредственный фундамент [13]. Исходя из этого, жест мужчины уже не кажется нам столь безобидным, а подразумевает глубоко спрятанный эротический мотив. Его поясняют и уточняют ряд деталей, а именно статуя Купидона, снятая обувь и шитье, которые также можно привлечь к области сексуальной символики. Открытым для нас, однако, остается финал: какое же решение примет сама дама. Согласна и греховна или же все-таки праведна. И здесь мы склонны поддержать версию американского искусствоведа Уэйна Фрэнитса [15, p. 227], который в движении женщины к книге, вероятно, Библии, усматривает не нерешительность в плане выбора, но сопротивление

(10) Издание Ambacht van Cupido впервые было опубликовано в 1613 году как часть расширенного издания Emblemata amatoria.

(11) Полная подпись к 20-й эмблеме In lubrico гласит:
Амур изучает игру, изобретенную здесь, в Голландии. / Он пытается ходить по льду на коньках. / Он привязал к своим ногам два острых железных лезвия — / Он думает, что они будут держать его твердо и устойчиво на воде. / Лед скользкий, лезвие упирается в него. Легко упасть. / То же самое и с ухаживанием: те, кому не хватает отточенных навыков, / Быстро потеряют опору, их любовь сведется к нулю.
Та же метафора («любовь подобна бегу по скользкому льду») позже использовалась в эмблемате Дж. Холла «Эмблемы с элегантными фигурами» (Лондон, 1658).

Ил. 3. Аноним по дизайну Й. Ларсона. Зима. 1750. Свинец. 44 × 16 × 19 см. Рейксмузеум, Амстердам

Ил. 4. Г. Метсю. Подарок охотника. 1658–1661. Холст, масло. 51 × 48 см. Рейксмузеум, Амстердам



Ил. 5. Ф. Дюкенуа. Амур. 1609–1643. Бронза. 35 × 11,3 × 13,3 см. Национальная галерея Дании, Копенгаген

коварному предложению. В этом контексте мотивы шитья[12] и снятая обувь меняют свои смысловые коннотации с негативных на позитивные, воплощая уже не эротические метафоры, но добродетель и следование домашнему укладу[13].

Изображение этого же Купидона[14] входит в иконографическую схему сцен любовного томления, или Morbo Virgineo («болезни девственниц»), в произведениях Яна Стена (1626–1679). Репрезентация этой известной в Голландии темы, берущей начало в античной литературе, к концу века претерпела немало изменений, главным образом связанных с трансформацией среды, в которую помещалась мнимобольная [17]. Традиционно драматургия полотен «Любовная болезнь» (1660), «Влюбленная девушка» (1660), «Визит врача» (1663–1665), «Больная девушка» (1663–1665) выстраивается вокруг пациентки и доктора. Но шарлатана и влюбленную девушку, завязанных комичным театральным действием, выдают детали.

> Глаза пустые и не проливают слез, но кажутся переполненными радостью; их веки быстро двигаются. <…> Когда они предаются воспоминаниям о любимом объекте, будь то видение или слух, и особенно если это происходит внезапно, тогда пульс претерпевает изменение из-за душевного расстройства и, следовательно, не сохраняет своей совершенной равномерности или порядка [24, p. 390–391].

Так описывал симптомы любовной тоски византийский врач Павел Эгинский (ок. 625–690). Такие же проявления недуга мы обнаруживаем и у героинь Стена, в частности у больной с полотна «Любовная болезнь» (1660), впервые описанной Николя де Пигажем в 1781 году

(12) Приравнивание мотива шитья в искусстве и литературе XVII века к усердию, домашнему хозяйству и добродетели было настолько распространено, что интерпретация его как эротической метафоры маловероятно.

(13) Уже в античной литературе считалось, что снятая обувь напоминала женщинам о том, что они принадлежат дому. Это наблюдение содержится в книге «Сорок девять законов брака Плутарха». См.: *Pomeroy S.B.* Plutarch's Advice to the Bride and Groom, and A Consolation to his wife: English translations, commentary, interpretive essays, and bibliography. New York: Oxford University Press, 1999.

(14) Популярность данной скульптуры в голландской живописи XVII века, на наш взгляд, может иметь достаточно логичное объяснение. По гравюрам Й.С. Эльшольца удалось косвенно установить, что некоторые современники Йохана Ларсона использовали его гипсовые модели в качестве студийного реквизита.

Ил. 6. Я. Стен. Любовная болезнь. 1661–1663. Холст, масло. 61 × 52,1 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

[20, p. 50]. Эротические аллюзии здесь повсюду. Начиная от прямого указания на мнимость заболевания — листа с надписью «Der helpt geen medezyn Want het is minnepyn» («Лекарство бесполезно в борьбе с любовной болезнью») в руках девушки до менее очевидных мотивов: кровати, гипсовой фигурки Купидона и таза с углями на переднем плане, предназначенного для диагностирования беременности.

Не менее красноречив и облик доктора. Он шарлатан, и весь его внешний вид убеждает зрителя в этом. Высокая широкополая шляпа, накидка на спине и большие модные ленты — все это привносит в образ простого обманщика ноты важности и претенциозности. Латинскими и греческими выражениями он внушает страх пациенткам, но не женщине средних лет, скорее всего, служанке. Ведь кто, как не она, понимает, в чем истинная причина изматывающего недуга.

Заключение

Таким образом, во второй половине XVII века в Голландии появилась и широко распространилась тенденция коллекционирования репродукционной скульптуры среди представителей голландского бюргерства. Переведенные в гипс и олово произведения античной и современной фламандской пластики олицетворяли роскошь, которой окружала себя родовая аристократия. Мастерская семьи Ларсонов была первой и самой крупной международной компанией в этой отрасли производства. Благодаря профессиональной организации мастерских, высокому уровню технических стандартов, современному и разнообразному ассортименту, она внесла существенный вклад в развитие техники репродуцирования скульптуры в Голландской Республике в XVII веке.

Другой вывод относительно функции скульптуры в жанровой живописи следует из анализа избранных произведений П. де Хоха, Ф. ван Мириса, Х. ван дер Бурха, Г. Метсю и Я. Стена, которые отразили практику использования статуэток Ларсонов в украшении жилых комнат и садово-парковых участков. Вместе с музыкальными инструментами, восточными коврами и другими предметами, репрезентирующими тему роскоши, они составили основу иконографии нового бюргерского быта. Кроме того, путто Ларсонов служили компонентом любовно-эротической темы, аккумулируя в зависимости от предметного ряда мотивы любовного томления и безответного влечения.

Список литературы:

1 *Акимов С.С.* Эжен Фромантен и изучение голландского искусства XVII столетия во второй половине XIX — начале XX в. // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: Коллективная монография / [Отв. ред. Т.А. Шарыпина и др.]. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. С. 391–406.

2 *Бидерман Г.* Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 333 с.

3 Европейская поэзия XVII века / [Сост. И. Бочкаревой и др.]. М.: Худож. лит., 1977. 928 с.

4 *Зюмтор П.* Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта / [Пер. с фр. М.В. Глаголева]. М.: Молодая гвардия, 2001. 389 с.

5 *Соколов М.Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков: реальность и символика. М.: Изобразительное искусство, 1994. 288 с.

6 *Тилкес О.* Истории страны Рембрандта. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 1048 с.

7 Фромантен Э. Старые мастера. М.: Советский художник, 1966. 359 с.

8 *Aono J.* Ennobling Daily Life: A Question of Refinement in Early Eighteenth-Century Dutch Genre Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2007. № 33 (4). P. 237–257.

9 *Bailey A.* A View of Delft. Random House, 2015. 288 p.

10 *Boers-Goosens M.* Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century // In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias / Edited by A. Golahny, M. Mochizuki, L. Vergara. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 59–72.

11 *Brener C., Tummers J.C., Riddell J., Moore B.* Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeenth Century. Washington: National Gallery of Art, 2007. 163 p.

12 *Cats J.* Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden / door J. Catz. Tot Rotterdam: Bij Pieter van Waesberge, boeckvercooper, ano. 1627. 538 p.

13 *De Jongh E.* A Bird's Eye View of Erotica: Double Entendre in a Series of Seventeenth Century Genre Scenes // De Jongh E. Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting. Washington DC: Hurvey Miller Publishers, 2004. P. 22–58.

14 *De Marchi N., Van Miegroet H.* Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century // The Art Bulletin. 1994. № 3. P. 451–464. https://doi.org/10.2307/3046038.

15 *Franits W.* 21 Wily Women? On Sexual Imagery in Dutch Art of the Seventeenth Century // From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700 / Edited by T. Hermans, R. Salverda. London: UCL Press, 2017. P. 220–233. https://doi.org/10.2307/j.ctt1n2tvhw.26.

16 *Gombrich E.* The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication. London: Phaidon, 1999. 304 p.

17 *Gonzalez-Crussi F.* Lovesickness in Art and Medicine // Hektoen International Journal. 2012. Volume 4. Issue 1. URL: https://hekint.org/2017/01/23/lovesickness-in-art-and-medicine/ (дата обращения 18.10.2021).

18 *Heinsius D.* Nederduytsche poemata. Tot Amsterdam: gedruckt by Willem Janßen, 1616. 192 p.

19 *Hochstrasser J.* Imag(in)ing Prosperity: Painting and Material Culture in the 17th-century Dutch Household // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 2000. Vol. 51. P. 194–235.

20 *Hofstede de Groot C.* A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century Based on the Work of John Smith. London: Macmillan, 1908. 664 p.

21 *Hooft P.C.* Emblemata amatoria. Amsterdam: W. Ianszoon, 1618. 171 p.

22 *Montias J.M.* Auction Sales of Works of Art in Amsterdam (1597–1638) // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 1999. Vol. 50. P. 144–193.

23 *Montias J.M.* How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2003. Vol. 30. № 3/4. P. 217–235. https://doi.org/10.2307/3780917.

24 *Paulus of Aegina*. On Lovers // The Seven Books of Paulus Aegineta / Translated by F. Adams. In 3 vols. Vol. 1. London: Sydenham Society, 1844. P. 390–391.

25 *Powell A.* Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior // Oxford Art Journal. 2010. № 33 (2). P. 143–166. https://doi.org/10.1093/oxartj/kcq016.

26 *Scholten F.* The Larson Family of Statuary Founders: Seventeenth-Century Reproductive Sculpture for Gardens and Painters' Studios // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2004. 31 (1/2). P. 54–89. https://doi.org/10.2307/4150578.

27 *Scholten F.* The Larson Workshop: Reproducing Sculpture in Seventeenth-Century Holland // Studies in the History of Art. 2008. Vol. 70. № 2. P. 290–299.

28 The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia. Vol. 4: Travels in Europe 1639–1647 / Ed. by R.C. Temple. London: Cambridge, Printed for the Hakluyt Society, 1925. 416 p.

29 *Verhoeven G.* Mastering the Connoisseur's Eye: Paintings, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750 // Eighteenth-Century Studies. 2012. Vol. 46. № 1. P. 29–56.

30 *Wieseman M.E.* Casper Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting. Doornspijk: Davaco, 2002. 542 p.

References:

1 Akimov S.S. Ezhen Fromanten i izuchenie gollandskogo iskusstva XVII stoletiya vo vtoroj polovine XIX — nachale XX v. [Eugene Fromentin and the Study of Dutch Art of the 17th Century in the Second Half of the 19th — Early 20th Centuries]. *Nacional'nye kody evropejskoj literatury v kontekste istoricheskoj epohi: Kollektivnaya monografiya* [National Codes of European Literature in the Context of the Historical Era: Collective Monograph], ed. by T.A. Sharypina and others. Nizhniy Novgorod, Nizhegorodskij gosudarstvennyj universitet im. N.I. Lobachevskogo Publ., 2017, pp. 391–406. (In Russian)

2 Biderman G. *Enciklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Moscow, Respublika Publ., 1996. 333 p. (In Russian)

3 *Evropejskaya poeziya XVII veka* [European Poetry of XVII Century]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1977. 928 p. (In Russian)

4 Zyumtor P. *Povsednevnaya zhizn' Gollandii vo vremena Rembrandta* [Everyday Life in Holland During the Rembrandt Era], transl. from French M.V. Glagolev. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2001. 389 p. (In Russian)

5 Sokolov M.N. *Bytovye obrazy v zapadnoevropejskoj zhivopisi XV–XVII vekov: Real'nost' i simvolika* [Household Images in Western European Painting of the 15th-17th Centuries: Reality and Symbolics] Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 288 p. (In Russian)

6 Tilkes O. *Istorii strany Rembrandta* [Stories of the Country of Rembrandt]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 1048 p. (In Russian)

7 Fromanten E. *Starye mastera* [Old Masters]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1966. 359 p. (In Russian)

8 Aono J. Ennobling Daily Life: A Question of Refinement in Early Eighteenth-Century Dutch Genre Painting. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2007, no. 33 (4), pp. 237–257.

9 Bailey A. *A View of Delft.* Random House, 2015. 288 p.

10 Boers-Goosens M. Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century. *In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, eds. A. Golahny, M. Mochizuki, L. Vergara. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 59–72.

11 Brener C., Tummers J.C., Riddell J., Moore B. *Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeenth Century*. Washington, National Gallery of Art, 2007. 163 p.

12 Cats J. *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden*, door J. Catz. Tot Rotterdam, Bij Pieter van Waesberge, boeckvercooper, ano, 1627. 538 p.

13 De Jongh E. A Bird's Eye View of Erotica: Double Entendre in a Series of Seventeenth Century Genre Scenes. De Jongh E. *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. Washington DC, Hurvey Miller Publishers, 2004, pp. 22–58.

14 De Marchi N., Van Miegroet H. Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century. *The Art Bulletin*, 1994, no. 3, pp. 451–464. https://doi.org/10.2307/3046038.

15 Franits W. Wily Women? On Sexual Imagery in Dutch Art of the Seventeenth Century. *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, edited by T. Hermans, R. Salverda. London, UCL Press, 2017, pp. 220–233. https://doi.org/10.2307/j.ctt1n2tvhw.26.

16 Gombrich E. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London, Phaidon, 1999. 304 p.

17 Gonzalez-Crussi F. Lovesickness in Art and Medicine. *Hektoen International Journal,* volume 4, issue 1. Available at: https://hekint.org/2017/01/23/lovesickness-in-art-and-medicine/ (accessed 18.10.2021).

18 Heinsius D. *Nederduytsche poemata*. Tot Amsterdam, gedruckt by Willem Janßen, 1616. 192 p.

19 Hochstrasser J. Imag(in)ing Prosperity: Painting and Material Culture in the 17th-century Dutch Household. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), *Netherlands Yearbook for History of Art*, 2000, vol. 51, pp. 194–235.

20 Hofstede de Groot C. *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century Based on the Work of John Smith*. London, Macmillan, 1908. 664 p.

21 Hooft P.C. *Emblemata amatoria*. Amsterdam, W. Ianszoon, 1618. 171 p.

22 Montias J.M. Auction Sales of Works of Art in Amsterdam (1597–1638). Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), *Netherlands Yearbook for History of Art*, 1999, vol. 50, pp. 144–193.

23 Montias J.M. How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2003, vol. 30, no. 3/4, pp. 217–235. https://doi.org/10.2307/3780917.

24 Paulus of Aegina. On Lovers. *The Seven Books of Paulus Aegineta*, translated by F. Adams. In 3 vols. Vol. 1. London, Sydenham Society, 1844, pp. 390–391.

25 Powell A. Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior. *Oxford Art Journal*, 2010, no. 33 (2), pp. 143–166. https://doi.org/10.1093/oxartj/kcq016.

26 Scholten F. The Larson Family of Statuary Founders: Seventeenth-Century Reproductive Sculpture for Gardens and Painters' Studios. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2004, no. 31 (1/2), pp. 54–89. https://doi.org/10.2307/4150578.

27 Scholten F. The Larson Workshop: Reproducing Sculpture in Seventeenth-Century Holland. *Studies in the History of Art*, 2008, vol. 70, no. 2, pp. 290–299.

28 *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia.* Vol. 4: *Travels in Europe 1639–1647*, ed. by R.C. Temple. London, Cambridge, Printed for the Hakluyt Society, 1925. 416 p.

29 Verhoeven G. Mastering the Connoisseur's Eye: Paintings, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750. *Eighteenth-Century Studies*, 2012, vol. 46, no. 1, pp. 29–56.

30 Wieseman M.E. *Casper Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting*. Doornspijk, Davaco, 2002. 542 p.

УДК 7.036
ББК 85.103(3)

Мартынова Дарья Олеговна
Научный сотрудник, Институт истории СПбГУ, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5; преподаватель, Центр социальных и гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет ИТМО, 191187, Россия, Санкт-Петербург, ул. Чайковского, 11/2
ORCID ID: 0000–0003–0426–6458
ResearcherID: AAK-1891–2020
d.o.martynova@gmail.com

Ключевые слова: Макс Эрнст, истерия в искусстве, медицина и искусство, коллаж, дадаизм, сюрреализм, роман-коллаж, медицинские иллюстрации

Мартынова Дарья Олеговна

«Истерические» механизмы и тела в серии коллажей Макса Эрнста 1920–1930-х годов

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-268-293

Для цит.: *Мартынова Д.О.* «Истерические» механизмы и тела в серии коллажей Макса Эрнста 1920–1930-х годов // Художественная культура. 2022. № 1. С. 268–293. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-268-293.

For cit.: Martynova D.O. “Hysterical” Mechanisms and Bodies in Max Ernst’s Collages of the 1920s and 1930s. *Hudozhestvennaya kul’tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 268-293. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-268-293 (In Russian)

Martynova Daria O.
Researcher, Institute of History of Saint Petersburg State University, Mendeleevskaya line, 5, 199034, Saint Peterburg, Russia; Teacher, Center of Social Sciences and Humanities of ITMO University, 11/2 Tchaikovsky Str., 191187, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000–0003–0426–6458
ResearcherID: AAK-1891–2020
d.o.martynova@gmail.com

Keywords: Max Ernst, hysteria in art, medicine and art, collage, dadaism, surrealism, collage novel, medical illustrations

Martynova Daria O.

“Hysterical” Mechanisms and Bodies in Max Ernst’s Collages of the 1920s and 1930s

Аннотация. Цель статьи — анализ влияния истерического дискурса на творчество 1920–1930-х годов дадаиста Макса Эрнста. Основным материалом для его коллажей были медицинские иллюстрации, которые он подвергал анализу, а впоследствии «апроприировал» для собственных произведений. Ввиду этого происходят различные аберрации: не всегда ясны заимствованные источники и их значения, что создает проблему в изучении представленного корпуса работ. В этом и заключается актуальность и новизна исследования: описание и введение в научный оборот коллажей 1920–1930-х годов поможет уточнить семантику не только ранних, но и поздних работ Эрнста.

Анализируя коллажи 1920–1930-х годов, можно сделать вывод, что увлеченность визуальной составляющей истерического дискурса позволяла Эрнсту заниматься психотерапией и низвержением различных догм, в результате чего истерический дискурс стал сквозным в его творчестве. Предполагается, что «истерический» механизм, выведенный Эрнстом, повлиял и на один из «перформансов» Международной сюрреалистической выставки 1938 года: появление на открытии автомата «Энигмарель», потомка Франкенштейна, управляемого электричеством. Помимо этого художественное исследование истерии продолжила спутница Эрнста Доротея Таннинг, которая создала целый цикл произведений «женщин в обоях», вдохновившись викторианским романом Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» о больной истерией.

Abstract. The purpose of this article is to analyze the influence of the hysterical discourse on Max Ernst's artworks of the 1920s and 1930s. The main source material for his collages was medical illustrations, which he analyzed and subsequently "appropriated" for his own artworks. Given this, various aberrations occur: borrowed sources and their meanings are not always clear, which poses a problem in the study of the presented corpus of artworks. The relevance and scientific novelty of the study are as follows: the description and introduction of the collages of the 1920s and 1930s into scientific discourse would help to clarify the semantics of not only Ernst's early, but also his later artworks.

Analyzing the collages of the 1920s and 1930s, we can conclude that Ernst's fascination with the visual component of the hysterical discourse allowed him to engage in psychotherapy and rejecting various dogmas. As a result, the hysterical discourse is the thread that runs through all of his creative works. It can be assumed that the "hysterical" mechanism developed by Ernst also influenced one of the "performances" of the 1938 International Surrealist Exhibition: the appearance of the Enigmarelle automaton, a descendant of Frankenstein, powered by electricity. The artistic study of hysteria was continued by Ernst's companion Dorothea Tanning, who created a series of works featuring "women in wallpaper", inspired by the Victorian novel about a hysteria patient *The Yellow Wallpaper* authored by Charlotte Perkins Gilman.

Введение

Известно, что дадаист Макс Эрнст на протяжении всего творческого пути черпал вдохновение в анатомических атласах и научных и медицинских иллюстрациях, которые он использовал в ряде своих коллажей [подробнее см.: 27; 16, p. 38][(1)]. Анализ и своеобразное «апроприирование» иллюстраций из научных изданий для художественных произведений вписывают творчество Эрнста в магистральный и принципиально важный спор рубежа XIX–XX веков об «объективности» механических способов репрезентации (фотография) и «субъективности» художественных средств (изобразительные искусства), который был подробно описан в труде философов Л. Дастон и П. Галисона «Объективность» [9, p. 34–37].

С появлением фотографии спор о способах репрезентации и верификации был особо актуален, а в начале XX века обострился в связи с обращением к «бессознательному», «иррациональному» и т.д. Особо ярко проблему бинарных оппозиций «субъективного» и «объективного» выразил Сальвадор Дали в своей лекции 1936 года об «Истерическом сюрреализме» [см.: 26]. Лекция была своеобразным бунтом против «поэтической» концепции истерии Андре Бретона, описанной им и Луи Арагоном в прокламации 1928 года «К пятидесятилетию истерии» [7, p. 20–21]. Дали в «Истерическом сюрреализме» заявил, что истерия — это объективное средство выражения, которое поможет «разоблачить» скрытые механизмы природы [см.: 26]. Сам Дали в своем творчестве поддерживал идею об «объективности» истерии: так, он, как и медики второй половины XIX века, использовал хронофотографический принцип, основанный на синоптических таблицах, в коллаже «Феномен экстаза» 1933 года.

Помимо этого, он часто обращался и к «истерической арке» — основной контрактуре истерии, являющейся своего рода эмфатическим жестом и обладающей амбивалентным значением. Эта поза стала

(1) На протяжении всего творческого пути Эрнст был увлечен научными достижениями и учеными второй половины XIX века. Так, в 1964–1974 годах он с помощью своих друзей создал серию работ (книг, фильмов, картин), связанных с немецким астрономом (первооткрывателем ряда астероидов и комет) и художником-графиком Вильгельмом Темпелем [22, p. 115].

центральной в объяснении Дали феномена и своеобразия архитектуры модерна в статье 1933 года под названием «Об устрашающей и съедобной красоте архитектуры модерна» [26, p. 15] и творчества Антонио Гауди в его июльской лекции 1936 года [26, p. 16]. Словно открытые ящики, которые являли собой мощное визуальное представление тайного и сокрытого устройства человеческого подсознания, подавляемого телом, в его творчестве, истерия и ее позы позволяли Дали «объективно» отражать интенции психики. Однако задолго до Дали (можно сказать, что именно Эрнст мог спровоцировать увлечение Дали истерией, так как они оба работали вместе над созданием Международной выставки сюрреализма 1938 года) Эрнст косвенно постулировал подобную значимость истерии в искусстве в ряде своих коллажей 1920-х годов, в которых он заимствовал образы из визуальных источников (часто фотографических) второй половины XIX века[(2)].

Актуальность и новизна настоящего исследования заключается в изучении коллажей 1920–1930-х годов, что способствует и уточнению семантики не только ранних, но и поздних работ Эрнста. Целью исследования является осмысление воздействия истерического дискурса на творчество 1920–1930-х годов дадаиста Макса Эрнста.

Коллажи Макса Эрнста в 1920-е годы: эксперименты, милитаризм и психиатрия

Эрнст создал рассматриваемые коллажи в так называемый «поствоенный» период после Первой мировой войны, в которой он участвовал [15, p. 209]. Образный строй этих произведений свидетельствует о значительном влиянии войны на Эрнста: достаточно часто в коллажных работах он использовал вырезки частей самолета или бомб (например, «Китайский соловей» 1920 года и «Анатомия» 1921 года). Симптоматично, что эксперименты с коллажем Эрнст начал после

(2) Коллажи этого периода сложно анализировать не только из-за обращения к медицинским фотографиям или иллюстрациям предшествующей работам Эрнста эпохи: доказано, что Эрнст создавал свои коллажи поверх других коллажей или рисунков [19, p. 2224]. Однако в настоящее время эти примеры его сложного творческого метода можно увидеть только с помощью новейших технологий.

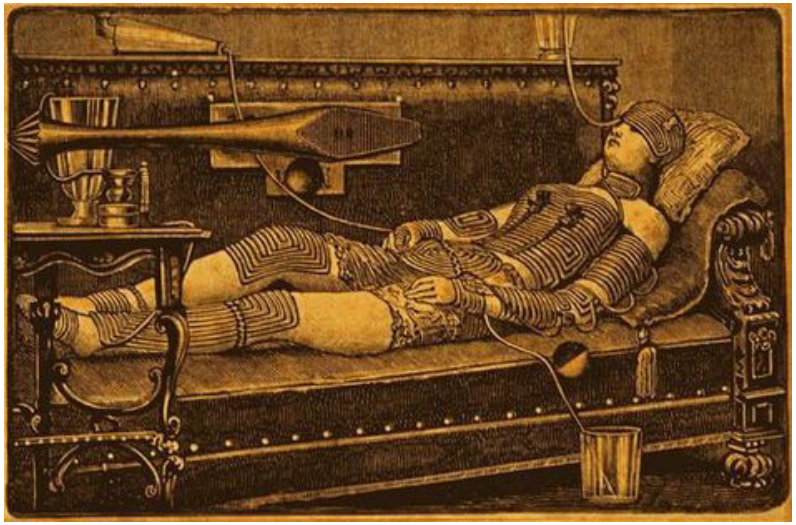
Первой мировой войны, ведь фрагментированность и конструирование, характеризующие технику коллажа, могли воплощать и символизировать травмы, ампутации и прочие военные последствия.

К милитаристским атрибутам Эрнст добавил и различные отсылки к психиатрии, что можно связать с так называемой «военной истерией». Истерия в начале XX века стала актуальным диагнозом в результате военных действий и лишений. Для Эрнста эта болезнь была важна в связи с его увлечением психиатрией (он посещал психиатрические лекции в психиатрической больнице Бонна) и интересом к работам Зигмунда Фрейда, продолжавшим вслед за доктором Жан-Мартеном Шарко и школой Сальпетриер исследования истерии.

В этих произведениях тело становится «истерическим» механизмом, управляемым невидимым или видимым контролером. Эрнст нивелирует элемент виктимизации, представляя расщепленную личность истерика как многофункциональный инструмент выражения травмы. Совмещение машин, самолетов и бомб с частями женского тела позволяет Эрнсту отразить не только галлюцинации, появляющиеся во время травмы или сепсиса. Дадаист использует эти «машины» как своеобразный способ «излечения». Травмированные тела и личности, объединенные с милитаристскими атрибутами, воплощают смирение с приобретенными увечьями и поствоенной реальностью; истерик симулирует, проецирует на себя действительность, что позволяет ему адаптироваться к действительности.

Для Эрнста истерия была механизмом воплощения и «исцеления» военной травмы, медиумом для визуализации сокрытого невроза. «Истерический» механизм дадаиста опирался на методы репрезентации этой болезни-протея второй половины XIX века: художественный образ «истерического тела» сформировался под влиянием хронофотографии и «медицинских портретов», визуализировавших ранее сокрытый процесс формирования и воплощения психопатологии.

Используя научные иллюстрации и фотографии, Эрнст визуализировал невидимое. Стоит отметить, что, как и Сальвадор Дали, Эрнст считал истерию объективным средством отражения сокрытых механизмов психики или души, для него тело истерика было инструментом, который способен имитировать и подстраиваться под обстоятельства [11, p. 167]. Об этом свидетельствуют способы репрезентации истерии и военной травмы: довольно часто Эрнст включал



Ил. 1. Макс Эрнст. Приготовление костного клея. 1921. Коллаж. Ил. на обложке журнала: Dada au grand air / Der Sängerkrieg in Tirol. 1921. 16 septembre

научные иллюстрации в свои произведения или использовал их как каркас для создания нового образа.

Ярким примером такой работы является коллаж «Приготовление костного клея» 1921 года. В этом коллаже Эрнст использовал научную иллюстрацию. Работа отличается от «синтетических коллажей» раннего периода Эрнста, в которых он склеивал разнообразные вырезки и связывал их либо черным фоном, выполненным тушью, либо карандашными линиями. Здесь Эрнст взял готовую иллюстрацию, добавив лишь несколько элементов «инородного» происхождения (подобная работа с коллажем была характерна для работ Эрнста 30-х годов XX века).

Рассматриваемая иллюстрация демонстрирует процесс излечения больной посредством воды и электричества (научное название — диатермия). К научной иллюстрации Эрнст добавил три элемента: два шара и продолговатый инструмент, летящие над пациенткой. Эти дополнения могут быть как внедрением фрейдистской теории о подавленном сексуальном желании (так как предметы символизируют фаллос) или травме как причине психических расстройств, так

и указанием на насильственность, инвазивность медицинских средств при лечении «женского безумия». Известно, что больных истерией как лечили токами, так и заставляли при помощи электричества имитировать нужные «патологические» позы, олицетворявшие болезнь (достаточно вспомнить «физиогномические» фотографии Дюшенна де Булоня 1850-х годов).

Помимо этого, Эрнст ссылается и на иллюстрации и практики XVIII века, например, на иконографию месмеризма. Во второй половине XIX века отмечали, что истерия произошла от популярных практик месмерических сеансов [12, p. 99]. Месмеризм, или магнетизм, постулировал, что от каждого живого организма исходят определенные невидимые «энергии» или «потоки», которые могут регулировать контролеры-месмеристы/магнетизеры с помощью воды или пассов руками.

Обнаженное женское тело, окутанное проводами, опущенными в воду, демонстрирует в этом контексте подконтрольность и подчиненность невидимой силе врача, который сдерживает ее бесконтрольную «энергию», то есть пораженную болезнью душу. К анализу влияния месмеризма и электричества на женское тело Эрнст не раз обращался и в других своих коллажах: втором листе романа-коллажа «Сто(без)головая женщина» 1929 года [о романах-коллажах Эрнста см. подробнее: 5] и в «Слепом пловце» 1934 года.

Романы-коллажи Эрнста: истеризация тела и популярная культура XIX века

Роман-коллаж «Сто(без)головая женщина» известен не только тем, что здесь впервые появляется альтер эго Эрнста Лоплоп, но и листом № 2 под названием «Упущенное непорочное зачатие». Некоторые коллажи — пародия на известные произведения искусства или явления, и второй лист «Ста безголовых женщин» как раз и является подобной визуальной пародией на феномен истерии.

Эрнст заимствовал для листа № 2 иллюстрацию из французской газеты La Nature 1879 года, на которой изображены репрессивные практики больницы Сальпетриер. Испуганная, ошарашенная и раскрывшая от ужаса глаза пациентка кутается в одеяло, пытаясь спрятаться. Над ней навис врач, проводящий опыты по внушению.

Ил. 2. Макс Эрнст. Упущенное непорочное зачатие. Лист № 2 из романа-коллажа «Сто(без)-головая женщина». 1929. Коллаж (вырезанные и скленные на картоне гравюры XIX века). 10,2 × 14,8; 16 × 25,3 см. Центр Помпиду, Париж. URL: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c5e95d

В приведенном листе неизвестный иллюстратор отразил одно из явлений больницы Сальпетриер. Там под руководством доктора Шарко сформировался феномен нейромимезиса, представлявший собой процесс насильственного внушения пациенткам образов «безумных» со старых полотен с помощью света и электричества.

В «Упущенном непорочном зачатии» Эрнст «переворачивает» сюжет: он приравнивает повседневную сцену экспериментов в больнице к сцене насилия над истерической пациенткой (можно сравнить с «Изнасилованием» («Интерьер») 1868–1869 годов Эдгара Дега). Совершить этот акт врачу помогает вода, влияющая на состояние пациентки, и загадочный прибор, излучающий свет и напоминающий диаграмму эффектов магнетизма в водных и воздушных потоках, которая часто публиковалась во второй половине XIX века в научных журналах. Эта же диаграмма из журнала La Nature была повторена Эрнстом в «Слепом пловце», где он иронизирует по поводу вековых представлений о «загадочных» энергиях и потоках.

Об увлечении Эрнста месмеризмом свидетельствует и один из листов из романа-коллажа «Неделя доброты, или Семь основных элементов» 1934 года[3]. Этот лист был опубликован в книге «Воскресенье», основным элементом которой была «грязь», а примером «Бельфорский лев». Необходимо отметить, что «Неделя доброты» — это острое саркастическое визуальное произведение-«комикс», в котором Эрнст высмеивает популярную культуру XIX века. Этот роман-коллаж изобилует тонкими отсылками и интертекстами. Эрнст иронизирует не только над популярной культурой, но и над известными социокультурными явлениями и конструктами: парижским моргом, «Незнакомкой из Сены», месмеризмом, гипнозом, зарождающейся судебной медициной, бульварными романами, цирком, кабаре и истерией, которая, по его мнению, является ключом к пониманию рассматриваемых им феноменов, о чем будет сказано далее.

Главное действующее лицо «Недели доброты» — женщина, над которой постоянно совершаются разнообразные акты насилия. В «Воскресенье» женщина становится жертвой пыток и объективации со стороны мужчины с головой льва. В первом листе «Воскресенья» Эрнст объясняет функцию этого героя: лев — это патриархальное общество, доминирующее над женщиной, подавляющее и контролирующее ее. Эрнст демонстрирует это, включая в лист изображение Наполеона, на которое смотрит лев, что очевидно указывает на «комплекс Наполеона» и нарциссизм мужской натуры. Второй лист этой серии демонстрирует «льва»-мужчину на прогулке с дамой в весьма странном помещении: на втором плане Эрнст изобразил женщину-робота, чье тело состоит из механических ног-протезов, разных частей

(3) Роман-коллаж разделен на семь частей, каждая из которых названа по дню недели. Каждой, в свою очередь, соответствуют определенные «элементы смерти»: грязь, вода, огонь, чернота, зрение, неизвестное. Все эти разрозненные элементы объединяет общий сюжет — власть над женщиной. Всего для романа-коллажа Макс Эрнст выполнил 184 работы, которые были выставлены всего один раз при жизни Эрнста, в 1936 году в Мадриде в Национальном музее современного искусства. В 2008 и 2009 годах интерес к ним возродился, когда серию представили четыре крупных учреждения: Музей Макса Эрнста в Брюле, Кунстхалле в Гамбурге, Культурный фонд MAPFRE в Мадриде и Музей Орсе в Париже. Эрнст прибег к гелиогравюре в этих коллажах, что поспособствовало «нивелированию» швов во время склейки разрозненных элементов коллажей [20].

тела и чьи яичники сдавлены медицинским прибором, созданным для подавления истерических кризисов. Помимо этого, позади пары Эрнст поместил гипертрофированную женскую грудь, смотрящего на нее с вожделением неизвестного мужчину и шкаф-буазери, обычно скрывавший предметы, которые было не принято показывать широкой публике. Подобное многоплановое изображение раскрывает личность и интересы «льва», предстающего перед наблюдателем воплощением окулярцентристской концепции XIX века — вуайеристом, склонным к фетишизму и контролю.

Остальные листы также посвящены разнообразным практикам контроля над женским телом: так, в третьем листе Эрнст иронизирует над восковыми «медицинскими» Венерами, воплощавшими в XIX веке пассивный идеал женщины [13, p. 54], «внутренним телом» которой можно было легко манипулировать. Лист 28 демонстрирует контроль над женским телом с помощью месмеризма и отсылает к месмерической иконографии XVIII века [3, с. 227–229]. В иконографии индивидуального сеанса «врача»-месмериста и пациентки граверы и рисовальщики довольно часто изображали месмериста с головой осла или козла, что сатирически обыгрывало второе название месмеризма — «животный магнетизм» и демонстрировало некомпетентность и лживость лжедоктора.

Для этого листа Эрнст использовал иллюстрацию из романа о приключениях французского полицейского под названием «Приключения месье Клода», созданную иллюстраторами Сильвеном Гудемаром и Антуан-Франсом Клодом в 1881 году. На этой иллюстрации авторы изобразили маньяка, пытающего обнаженную девушку. Девушка представлена в позе «истерического распятия», введенного в визуальную культуру Франции благодаря «истерической иконографии» больницы Сальпетриер.

Эрнст переориентирует изображение, видоизменяя образы: лицо мужчины дадаист закрывает мордой льва, а живот пациентки распарывает, в результате чего из него вываливаются органы. От обнаженной распластанной фигуры девушки исходит поток ветра, изображенный волнами. Помимо этого, Эрнст добавляет еще несколько деталей, благодаря которым пытка щекоткой становится способом «оживить» восковую «Венеру» с помощью магнетического пасса, на что намекает магнетический флюид, исходящий от тела девушки.

Ил. 3. Макс Эрнст. Лист № 28 из романа-коллажа «Неделя доброты, или Семь основных элементов». 1934. Коллаж. 27 × 20,5 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: https://www.moma.org/collection/works/163934

При этом поза «истерического распятия» и обнаженная грудь девушки указывают на сенсуалистический характер феминной позы, связывающей образ с проблемой способов лечения истерии второй половины XIX века. Если отталкиваться от этой концепции, то интерпретация меняется в сторону пытки со стороны «льва»-мужчины посредством стимуляции истерической зоны с целью вызова истерического приступа. Удержание женщины с помощью связывания указывает на попытку бегства, которая невозможна, так как обычно врач насильственно удерживал пациентку посредством гипноза.

Благодаря созданным на базе образов истерии сложным ассоциативным цепочкам Эрнст не только показывает механизм «излечения», но и насмехается над традиционными догмами, выходя за границы категорий и жанров. Истерическая модель позволяет дадаисту высмеивать религиозный мистицизм или одержимость бесами, которые пытались низвергнуть медики Сальпетриер. Тема связи истерии

и религии воплотилась в романе-коллаже «Сон маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой» 1930 года, истоками которого были коллажи Эрнста 1920-х годов: «Святое собеседование» и «Слово» (оба — 1921 года), где обнаженные нервы отсылают к схемам истерических зон женского тела, активно публиковавшихся во второй половине XIX века [14, p. 52–53]. В них Эрнст обыгрывает не только истерический дискурс, но и амбивалентные иконографии «благоразумной девы», «роковой женщины» и «женщины-змеи».

Бинарные иконографии «роковой женщины» и «женщины-ребенка», которые были главными координатами в женских изображениях сюрреализма [см.: 8], также становятся предметом анализа Эрнста через призму истерии. Уже в коллаже «Упущенное непорочное зачатие» Эрнст смешивает соблазнительность истерической пациентки с образом Алисы из произведения Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес», включив любопытный интертекст в научную иллюстрацию — убегающего белого кролика, на которого в слезах смотрит истеричка. Как установила исследовательница Катриона Макара, образ Алисы был важен для сюрреалистов: Бретон многократно упоминал «Алису в Стране чудес» (например, статья в «Сюрреалистической революции» под названием «Льюис Кэрролл в 1931 году» [21, p. 2]), а Арагон написал ряд статей об авторе «Алисы в Стране чудес» и о самом произведении [21, p. 2–3]. Макара выдвинула предположение, что в так называемый «американский период» (1941–1950) (а может, уже и в Германии) Эрнст начал интересоваться образами Алисы и Белого Кролика [21, p. 4–5].

Стоит отметить, что сюрреалисты видоизменили и без того амбивалентный образ Алисы, в их произведениях она превратилась в исследовательский троп, по выражению Макары [21, p. 1–5]. Сам по себе сон Алисы о ее приключениях в Стране чудес совпадал концептуально с сюрреалистическими исследованиями потенциала сна, именно поэтому они постоянно обращались к этому произведению в своих теоретических трудах. Кэрролл воспринимался как ключевой протосюрреалист и Гербертом Ридом, и Джулианом Леви в их ранних исследованиях движения [28, p. 55–56; 18, p. 4]. В связи с этим примечательно, что рисунок Кэрролла с изображением Грифона и Мнимой Черепахи был включен в экспозицию выставки «Фантастическое искусство: дада и сюрреализм» в Музее современного

искусства в Нью-Йорке, где были представлены истоки течений, так называемые протосюрреалисты(4).

Истеричка в образе Алисы в коллаже Эрнста становится олицетворением разрушения, так как она разрушает саму себя и все окружающее своим любопытством, из-за чего с ней и случается истерический припадок (по сути, и сама Алиса Кэрролла противоречивая героиня: она постоянно меняется, ее тело, как и поведение, подвержено метаморфозам(5)). «Алиса» Эрнста находится в постоянном поиске знаний, а белый кролик становится объектом ее желания, из-за которого она ищет эти знания. В этом контексте основной характеристикой этого гипертрофированного и усиленного использованием конвенционального изображения Алисы авторства Тэнниела образа женщины-ребенка становится любопытство, о чем писала еще Лаура Малви, которая отметила, что любопытство — яркая гендерная характеристика феминности. Истоки этого можно отыскать в мифе о Пандоре или в поступке Евы [22, p. 59]. В интерпретации Эрнста женщина не только обладает разрушительной силой из-за своей тяги к познанию, но и наделяется функцией проводника: в «Неделе доброты» он играет с образом «женщины-змеи», демонстрируя положительные аспекты связи женщины с дьяволом и змеем-искусителем.

«Кэрроллианские мотивы» и их связь с истерией можно проследить в листе из романа-коллажа «Сон маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой» [об этом романе: 14]. Эрнст изобразил девочку, которая похожа на Алису с иллюстраций 1869 года первого иллюстратора книги Джона Тэнниела, бегущую в концентрической постройке от повторяющегося образа белого голубя. Она конвульсивно закрывает лицо. Эта постройка — механический прибор, схожий по устройству с волшебным фонарем или фенакистископом, однако его функция была не развлекательной. Этот прибор стимулировал

(4) На выставке «Фантастическое искусство: дада и сюрреализм» основная задача заключалась в определении предыстории движения. В результате «протосюрреалистами» стали: Льюис Кэрролл, Иероним Босх, Питер Брейгель Старший, Генри Фюзели, Уильям Хогарт, Одилон Редон, Уильям Блейк [6, p. 7–8].

(5) Эти метаморфозы сами по себе становятся попыткой определенного бегства от окружающего фантастического мира, который так же камуфлирует и гармонизирует драматичную картину мира [4, p. 93].

Ил. 4. Макс Эрнст. Лист из романа-коллажа «Сон маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой». 1930. Коллаж. 23,5 x 18,4 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк

развитие истерического припадка, дублируя изображения и создавая яркие вспышки света.

Таким образом, Эрнст в очередной раз демонстрирует концепцию «бегства» истерика: истерик охотится за желаемым, но при этом боится получить его, что создает замкнутый круг, цикличность, а следовательно, и невозможность излечиться от болезни. Эта проблема соотношения бегства от желаемого и погони за желаемым была выражена в идеях Жака Лакана об истерике и господине [2, с. 160–163].

«Истерические тела» в графических произведениях Эрнста 1930-х годов

В 1930-е годы «истерические» механизмы становятся «истерическими телами», так как Эрнст начинает заимствовать для коллажей медицинские иллюстрации «истерических тел», созданные Полем Рише. Раздел третьей книги под названием «Суббота», где основным элементом является «Неизвестное», полностью посвящен истерии,

Ил. 5. Макс Эрнст. Ключ к песне I. 1934. Коллаж. 27 × 20,5 см. Музей Орсе, Париж

о чем свидетельствует первый из десяти коллажей этой части «Ключ к песне I».

Коллаж — игра, в которой Эрнст дает недогадливому зрителю ключ к разгадке представленной перед ним аллегории[6]. В коллаже изображена женская фигура, гениталии которой закрыты сферой, испещренной наложенными друг на друга концентрическими кругами и линиями. Ее лицо скрыто раковиной устрицы и огромной креветкой. В нижнем левом углу Эрнст размещает динамическое изображение «ключа» — голову женщины, повернутую в профиль, к шее которой ведут две переплетенные спиралевидные нити. Созданный образ напоминает жезл Асклепия. При внимательном рассмотрении

(6) Можно даже сказать, «представленных», так как «Субботой» Эрнст завершает книгу, дав зрителю разгадку к мучениям в предыдущих «днях».

становится ясно, что это фаллопиевы трубы, ведущие к яичникам, расположенным у основания «ключа».

Круг, закрывающий лоно неизвестной девушки, схож с динамическими месмерическими кругами, а в его центре также имитируются яичники. Имитации матки и яичников Эрнстом отсылают к этимологии и истории истерии, которая считалась болезнью «бешенства матки». Бешенство матки можно было излечить, надавливая на яичники или «балансируя» черную желчь в организме женщины.

Таким образом Эрнст продемонстрировал, что все проблемы женщины происходят от расстройства матки, которое, в свою очередь, приводит к истерии. Инвазивное вмешательство в женскую репродуктивную систему — единственный «ключ» к решению проблемы. Представив подобную интерпретацию загадочной женской натуры, Эрнст опирался на теорию XIX века о враче-змее, который с помощью надавливаний или проникновения мог «излечить» пациентку [10, p. 138]. По сути, Эрнст развивает идею, заложенную в «Упущенном непорочном зачатии», где он указывает на свершившийся акт «излечения».

Таким образом, «Неизвестное» — это болезнь-протей, болезнь множества личин — истерия, которая становится «ключом» к пониманию образов «Недели доброты». Примечательно, что в этой части романа-коллажа женщина изображена одна, без вспомогательных персонажей, совершающих над ней насилие, на фоне театрального занавеса. Отсылка к театру указывала на театральность истерического припадка, традиционно разыгрываемого в «Театре Сальпетриер».

Олицетворенные образы Эрнст заменяет неодушевленными предметами или частями тела. Так, во втором листе Эрнст прямо цитирует «истерическое распятие» из медицинских иллюстраций Сальпетриер. Истеричка с сенсуализированным лицом погружена в напряженное состояние. Она раскидывает руки, находясь под тяжестью огромного позвоночника, навалившегося на нее и расположившегося у нее между ног. Подобное представление истерического криза указывает на его связи с сексуальностью, и в этом контексте позвоночник — это фигура врача, что вновь указывает на инвазивность медицинских методов.

Третий лист представляет сцену «истерического моления», во время которого истеричка погружена в глубокий транс, изображенный Эрнстом с помощью передачи магнетических флюидов. Это

единственный коллаж, в который Эрнст включил вспомогательного персонажа — обнаженного мальчика-подростка, прикрывающего лоно девушки и свои половые органы, заботясь об их целомудрии. Скорее всего, это была отсылка к маскулинной истерии, которую связывали с психологическими и военными травмами.

Четвертый, пятый, шестой и восьмой листы изображают истеричек в «демонических» конвульсиях, во время которых они ломают и калечат себя. В четвертом и пятом листе Эрнст добавил предметы, указывающие на незримое присутствие врача: в четвертом листе — это цилиндр, характерная деталь гардероба «истерического дирижера» доктора Шарко, а в пятом листе — змей, обвивающий каркас балдахина кровати, от которого в ужасе отшатнулась истеричка.

В седьмом листе Эрнст опирается на сенсуалистическую иконографию Офелии, покончившей жизнь самоубийством из-за отсутствия взаимной любви [см. подробнее о концепции самоубийства Офелии: 25]: подобная интерпретация образа Офелии была особо популярна во второй половине XIX века. В тот период большинство салонных картин изображали обезумевшую Офелию, рвущую на себе одежду на берегу реки. Эта иконография опиралась на выведенный Эженом Делакруа сенсуалистический образ Офелии. «Офелия» стала обычным визуальным маркером для сумасшедших женщин или женщин, совершавших самоубийство, «неразумные» (то есть отличающиеся от общепринятых норм) поступки: их одевали в белое и изображали с распущенными и непослушными волосами, с венками из цветов и ветвей на головах [24, p. 92].

«Офелия» Эрнста изображена наслаждающейся своей смертью, получающей от процесса удовольствие. В этом листе Эрнст иронизирует над причинами самоубийств в Сене, которые были «бичом» второй половины XIX века. Помимо этого, дадаист показывает единственное возможное окончание побега и избавления от заболевания.

Сцены «истерической арки» в листах девять и десять, которыми завершается роман-коллаж «Неделя доброты», становятся, по сути, воплощением свободы женщины, погруженной в кульминационный этап истерии. Напряженные арочные фигуры взлетают в трансе над смертью, пытками и их мучителями. Через эти арочные фигуры Макс Эрнст иллюстрирует сюрреалистическое увлечение истерией, о котором впоследствии так писал Андре Бретон во «Втором манифесте

Ил. 6. Макс Эрнст. Финальный лист из романа-коллажа «Неделя доброты, или Семь основных элементов». 1934. Коллаж. 27 × 20,5 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк

сюрреализма»: «Мы с Арагоном уже говорили: да здравствует истерия с ее кортежами юных и нагих женщин, скользящих вдоль крыш. Вообще, проблема женщины связана со всем чудесным и тревожным. Причем связана в той самой степени, что и доверие, которое неиспорченный человек способен питать не только к Революции, но еще и к любви» [1, с. 336].

Заключение

Таким образом, увлеченность визуальной составляющей истерического дискурса, которая позволяет Эрнсту заниматься терапией и низвержением различных догм, красной нитью проходит сквозь все его творчество. Эрнст начал изучать истерию в связи со своим «психиатрическим бэкграундом», полученным в больнице Бонна; помимо этого, использование истерических образов было его реак-

цией на последствия и события Первой мировой войны. С помощью истерических тел он демонстрировал ужасы «военной истерии». Если в 20-е годы XX века истерики в работах Эрнста были травмированы и становились своеобразными свидетельствами и напоминаниями войны, то в 30-е годы Эрнст занялся «терапией» истериков. Он изображает, как истерик переживает впоследствии все полученные травмы через образы Алисы в Стране чудес (убегающей от голубя или в ужасе и слезах отворачивающейся от белого кролика). Как итог, в середине 1930-х годов «истерические» механизмы становятся «истерическими телами», так как Эрнст начинает заимствовать для коллажей медицинские иллюстрации «истерических тел», созданные Полем Рише. С помощью этих тел Эрнст пытается продемонстрировать приемы популярной культуры, причины развития тех или иных мифов и образов (например, популярность образа «Незнакомки из Сены» или «истерических арок»). В результате анализ эволюции образов истериков в творчестве Эрнста помог не только понять творческие концепции дадаиста, но и проследить изменения в его манере и принципах работы.

Можно предположить, что «истерический» механизм, выведенный Эрнстом, повлиял и на один из (прото)«перформансов» Международной сюрреалистической выставки 1938 года: появление на открытии автомата «Энигмарель», потомка Франкенштейна, управляемого электричеством. Подобное предположение можно сделать, так как именно Макс Эрнст делал коллаж для пригласительного выставки, куда он и вставил видоизмененную фотографию с «Энигмарель». Помимо этого, художественное исследование истерии продолжила спутница Эрнста Доротея Таннинг [о влиянии Эрнста на Таннинг см.: 17, p. 4–5], которая создала целый цикл произведений «женщин в обоях», вдохновившись викторианским романом Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» о больной истерией, принудительно лечащейся с помощью популярного в Англии «метода покоя» доктора Сайласа Митчелла.

Список литературы:

1 *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма, 20-е годы / Сост., вступ. ст., пер. с фр. и коммент. С.А. Исаева, Е.Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 290–342.

2 *Лакан Ж.* Семинары. Книга 17: Изнанка психоанализа (1969–1970) / Пер. с фр. О. Черноглазовой. М.: Гнозис, Логос, 2008. 272 с.

3 *Мартынова Д.О.* Формирование и развитие иконографии месмерического сеанса во второй половине XVIII — конце XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Том 11. № 2. С. 224–242. https://doi.ord/10.21638/spbu15.2021.204.

4 *Сальникова Е.В.* Первая экранизация «Алисы в Стране чудес» (Alice in Wonderland, 1903) // Наука телевидения. 2021. № 17.1. С. 75–98. https://doi/org/10.30628/1994–9529–2021–17.1–75–98.

5 *Шик И.А.* «Удары хлыста или нити лавы». Макс Эрнст в Эрмитаже // Новое искусствознание. 2019. № 2. С. 79–81.

6 *Barr A.H.* Fantastic Art, Dada, Surrealism. New York: Museum of Modern Art, 1936. 258 p.

7 *Breton A., Aragon L.* Le Cinquantenaire de l'Hysterie (1878–1928) // La Révolution Surréaliste. 1928. № 11. P. 20–21.

8 *Conley K.* Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism // Woman's Art Journal. 1998–1999. Vol. 19. № 2. P. 40–42.

9 *Daston L., Gallison P.* Objectivity. New York: ZoneBooks, 2007. 504 p.

10 *Eidenbenz C.* Les Mots de l'Hystérie: de la Salpêtrière au Serpentinisme. Namur: Musée Félicien Rops, 2012. 169 p.

11 *Giuliodori L., Boldyreva A., Bobunova A., Boranenkov V.* Surrealism Between Psychological Investigation and Artistic Commitment // WISDOM. 2020. № 14(1). P. 167–174. https://doi.org/10.24234/wisdom.v14i1.306.

12 *Guerin A.* Une Visite a la Salpetriere // Revue Illustrée. 1 janvier 1887. P. 97–103.

13 *Hunter M.* "Effroyable Réalisme": Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies // RACAR: Canadian Art Review 33. 2008. № 1–2. P. 43–58. https://doi.org/10.7202/1069546ar.

14 *Kavky S.* Dreamwork: Ernst's Rêve d'une Petite Fille qui Voulut Entrer au Carmel // Source. 2008. Vol. 27 (2–3). P. 56–64. https://doi.org/10.1086/sou.27.2_3.23208137.

15 *Kavky S.* Max Ernst in Arizona: Myth, Mimesis, and the Hysterical Landscape // Res: Anthropology and Aesthetics. 2010. March. Vol. 57. P. 209–228. https://doi.org/10.2307/25769980.

16 *Kavky S.* Max Ernst's Post-World War I Studies in Hysteria // The Space Between. 2012. Volume VIII. № 1. P. 37–63.

17 *Kavky S.* Introduction to the Special Issue on Max Ernst // Journal of Surrealism and the Americas. 2019. Vol. 10. № 1. P. 1–6.

18 *Levy J.* Surrealism. New York: Black Sun Press, 1936. 191 p.

19 *Martins A., Davis E., Kwartler T.* Max Ernst's Woman, Old Man, and Flower (1923–24): Four Paintings in One Revealed by Technical Imaging // Heritage 4. 2021. № 3. P. 2224–2236. https://doi.org/10.3390/heritage4030125.

20 Max Ernst. "Une Semaine de Bonté" — the Original Collages // Musée d'Orsay. URL: https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/page/1/article/les-collages-de-max-ernst-20484.html? S=&cHash=b266349340&print=1&no_cache=1& (дата обращения 01.07.2021).

21 *McAra C.* Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant // Papers of Surrealism. 2011. Vol. 9. P. 1–25.

22 *Mulvey L.* Pandora's Box: Topographies of Curiosity, Fetishism and Curiosity. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 188 p.

23 *Nazé Y.* Tribute to an Astronomer: The Work of Max Ernst on Wilhelm Tempel // Journal for the History of Astronomy. 2015. № 47(2). P. 115–135. https://doi.org/10.1177/0021828615625476.

24 *Showalter E.* The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830–1980. New York: Penguin, 1985. 312 p.

25 *Smith B.* Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia // South Atlantic Review. 2008. Vol. 73. № 2. P. 96–112.

26 *Stent D.* Dalí / Duchamp in Light of Edward James — The International Surrealist Exhibition 1936 // Avant-Garde Studies. 2018. Spring/Summer. Issue 3. URL: https://beta.thedali.org/wp-content/uploads/2018/05/Stent_Final.pdf (дата обращения 28.06.2021).

27 *Stokes Ch.* The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature // The Art Bulletin. 1980. Vol. 62. № 3. P. 453–465.

28 Surrealism / Ed. by H.E. Read. London: Faber and Faber, 1936. 251 p.

References:

1 Breton A. Vtoroj manifest sjurrealizma [The Second Surrealist Manifesto]. *Antologija francuzskogo sjurrealizma, 20-e gody*, comp., intr. article, transl. from French and com. S.A. Isaev, E.D. Gal'cova. Moscow, GITIS Publ., 1994, pp. 290–342. (In Russian)

2 Lacan J. *Seminary. Kniga 17: Iznanka psihoanaliza (1969–1970)* [Seminars. Book 17: The Wrong Side of Psychoanalysis (1969–1970)]. Moscow, Gnozis Publ., Logos Publ., 2008. 272 p. (In Russian)

3 Martynova D.O. Formirovanie i razvitie ikonografii mesmericheskogo seansa vo vtoroj polovine XVIII — konce XIX v. [Formation and Development of the Iconography of the Mesmeric Seance in the Second Half of the 18th — Late 19th Centuries]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 2021, vol. 11, no. 2, pp. 224–242. https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.204. (In Russian)

4 Salnikova E.V. Pervaja ekranizacija "Alisy v Strane chudes" (Alice in Wonderland, 1903) [The First Screening of Alice in Wonderland (1903)]. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2021, no. 17.1, pp. 75–98. https://doi/org/10.30628/1994–9529–2021–17.1–75–98. (In Russian)

5 Shik I.A. "Udary hlysta ili niti lavy". Maks Ernst v Ermitazhe ["Whip Lashes or Lava Threads". Max Ernst in the Hermitage]. *Novoe iskusstvoznanie*, 2019, no. 2, pp. 79–81. (In Russian)

6 Barr A.H. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York, Museum of Modern Art, 1936. 258 p.

7 Breton A., Aragon L. Le Cinquantenaire de l'Hysterie (1878–1928). *La Révolution Surréaliste*, 1928, no. 11, pp. 20–21.

8 Conley K. Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism. *Woman's Art Journal*, 1998–1999, vol. 19, no. 2, pp. 40–42.

9 Daston L., Gallison P. *Objectivity*. New York, ZoneBooks, 2007. 504 p.

10 Eidenbenz C. *Les Mots de l'Hystérie: de la Salpêtrière au Serpentinisme*. Namur, Musée Félicien Rops, 2012. 169 p.

11 Giuliodori L., Boldyreva A., Bobunova A., Boranenkov V. Surrealism Between Psychological Investigation and Artistic Commitment. *WISDOM*, 2020, no. 14(1), pp. 167–174. https://doi.org/10.24234/wisdom.v14i1.306.

12 Guerin A. Une visite a la Salpetriere. *Revue Illustrée*, 1 janvier 1887, pp. 97–103.

13 Hunter M. "Effroyable Réalisme": Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies. *RACAR: Canadian Art Review 33*, 2008, no. 1–2, pp. 43–58. https://doi.org/10.7202/1069546ar.

14 Kavky S. Dreamwork: Ernst's Rêve d'une Petite Fille qui Voulut Entrer au Carmel. *Source*, 2008, vol. 27, no. 2–3, pp. 56–64. https://doi.org/10.1086/sou.27.2_3.23208137.

15 Kavky S. Max Ernst in Arizona: Myth, Mimesis, and the Hysterical Landscape. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 2010, March, vol. 57–58, pp. 209–228. https://doi.org/10.2307/25769980.

16 Kavky S. Max Ernst's Post-World War I Studies in Hysteria. *The Space Between*, 2012, vol. VIII, no. 1, pp. 37–63.

17 Kavky S. Introduction to the Special Issue on Max Ernst. *Journal of Surrealism and the Americas*, 2019, vol. 10, no. 1, pp. 1–6.

18 Levy J. *Surrealism*. New York, Black Sun Press, 1936. 191 p.

19 Martins A., Davis E., Kwartler T. Max Ernst's Woman, Old Man, and Flower (1923–24): Four Paintings in One Revealed by Technical Imaging. *Heritage 4*, 2021, no. 3, pp. 2224–2236. https://doi.org/10.3390/heritage4030125.

20 Max Ernst. “Une Semaine de Bonté” — the Original Collages. Musée d’Orsay. Available at: https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/page/1/article/les-collages-de-max-ernst-20484.html? S=&cHash=b266349340&print=1&no_cache=1& (accessed 01.07.2021).

21 McAra C. Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant. *Papers of Surrealism*, 2011, vol. 9, pp. 1–25.

22 Mulvey L. *Pandora’s Box: Topographies of Curiosity, Fetishism and Curiosity*. Bloomington, Indiana University Press, 1996. 188 p.

23 Nazé Y. Tribute to an Astronomer: The Work of Max Ernst on Wilhelm Tempel. *Journal for the History of Astronomy*, 2015, no. 47(2), pp. 115–135. https://doi.org/10.1177/0021828615625476.

24 Showalter E. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830–1980*. New York, Penguin, 1985. 312 p.

25 Smith B. Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia. *South Atlantic Review*, 2008, vol. 73, no. 2, pp. 96–112.

26 Stent D. Dalí / Duchamp in Light of Edward James — The International Surrealist Exhibition 1936. *Avant-Garde Studies*, 2018, Spring/Summer, no. 3. Available at: https://beta.thedali.org/wp-content/uploads/2018/05/Stent_Final.pdf (accessed 28.06.2021).

27 Stokes Ch. Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature. *The Art Bulletin*, 1980, vol. 62, no. 3, pp. 453–465.

28 *Surrealism*, ed. by H.E. Read. London, Faber and Faber, 1936. 251 p.

УДК 75; 78.03
ББК 85.103(3); 85.313(3)

Брагина Наталья Николаевна
Доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 603950, Россия, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40
ORCID ID: 0000–0002–5042–4587
ResearcherID: AAA-8133–2022
nnbragina@yandex.ru

Ключевые слова: философия, живопись, музыка, структура, Троица, мотивная драматургия, Мазаччо, Дж. Палестрина

Брагина Наталья Николаевна

Диалог искусства и философии в «Троице» Мазаччо и Agnus Dei Дж. Палестрины

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-294-315

Для цит.: *Брагина Н.Н.* Диалог искусства и философии в «Троице» Мазаччо и Agnus Dei Дж. Палестрины // Художественная культура. 2022. № 1. С. 294–315. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-294-315.

For cit.: Bragina N.N. The Dialogue of Art and Philosophy in Masaccio's Holy Trinity and G. Palestrina's Agnus Dei. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 294–315. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-294-315. (In Russian)

Bragina Natalya N.
D. Sc. (in Culture Studies), Associate Professor, Department of Music Theory, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40 Piskunova Str., 603950, Nizhny Novgorod, Russia
ORCID ID: 0000–0002–5042–4587
ResearcherID: AAA-8133–2022
nnbragina@yandex.ru

Keywords: philosophy, painting, music, structure, Trinity, motivic drama, Masaccio, G. Palestrina

Bragina Natalya N.

The Dialogue of Art and Philosophy in Masaccio's *Holy Trinity* and G. Palestrina's Agnus Dei

Аннотация. В основе статьи — анализ двух произведений эпохи Возрождения: «Троицы» Мазаччо и «Agnus Dei» Дж. Палестрины. На этих примерах показано, как в произведениях искусства отражается философия эпохи. Проводится параллель между характером светского и религиозного искусства Возрождения, выявляются традиционные и новаторские черты каждого направления. Актуальность исследования обусловлена интересом современной науки к междисциплинарному научному подходу, а также малым количеством герменевтических исследований, выявляющих общую семантику произведений разных видов искусства.

В «Троице» Мазаччо подчеркиваются символические элементы, характерные для искусства Средневековья, и реалистические черты, отражающие тенденции Нового времени. Семантика картины рассматривается через анализ ее структуры, которая вмещает геометрию треугольника и круга с их традиционной философской трактовкой.

Аналогичные методы композиции выявлены и в мотете Дж. Палестрины Agnus Dei. Поскольку мотет является частью мессы, посвященной Деве Марии, образ Троицы, представленный здесь, передан как бы через созерцание Богоматери. Хотя в традиционном латинском тексте Agnus Dei нет упоминания о Мадонне, ее присутствие обозначено характером основного мотива мотета. Трехчастная форма мотета связана с символикой Троицы, причем каждая часть произведения соответствует одной из Ее ипостасей.

В исследовании делается вывод о том, что на примере произведений живописи и музыки можно проследить художественное воплощение базовых философских идей итальянского Возрождения (идея антропоцентризма, религиозная концепция триединства Бога, общие представления о структуре мироздания). Также в выводах говорится о дальнейшей эволюции и трансформации этих идей в эпоху барокко.

Abstract. The article is based on the analysis of two Renaissance works of art: Masaccio's *Holy Trinity* and G. Palestrina's Agnus Dei, which illustrate how works of art reflect the philosophy of the epoch. The author of the article draws a parallel between the nature of secular and religious Renaissance art and reveals their traditional and innovative features. The relevance of the research is due to the increased interest in the interdisciplinary scientific approach and a low number of hermeneutical studies available that reveal the common semantics of works of different art forms.

Masaccio's *Holy Trinity* accentuates symbolic elements characteristic of medieval art and the realistic features reflecting the trends of the Modern Era. The semantics of the painting is studied through the analysis of its structure, which presents the geometry of a triangle and a circle in their traditional philosophical interpretation.

Similar methods of composition are revealed in the motet Agnus Dei by G. Palestrina. Since the motet is part of a mass dedicated to the Virgin Mary, the image of the Trinity is conveyed as if through contemplation of the Mother of God. Although there is no mention of Madonna in the traditional Latin text of Agnus Dei, her presence is indicated in the main motif of the motet. Its three-part form is associated with the symbolism of the Trinity, and each part of the work corresponds to one of Its hypostases.

The findings suggest that in the works of painting and music one can trace the artistic representation of the basic philosophical ideas of the Italian Renaissance (e.g. anthropocentrism, the Trinity concept, and general ideas about the structure of the universe). In addition, conclusions are made about the further evolution and transformation of these ideas in the Baroque era.

Введение. Новые философские тенденции итальянского Возрождения

Итальянское Возрождение — уникальный этап в развитии европейской культуры. Именно тогда впервые сформировалась идея сплава в единый мировоззренческий комплекс эстетики античной телесности и христианских нравственных установлений. Такое оплодотворение высоким духовным содержанием античного идеала телесной красоты и космической гармонии порождает совершенно новое понимание человеческой личности и ее взаимоотношений с миром и, как любой диалог внутренне противоположных сущностей, приводит к мощному прорыву во всех видах искусства, полному драматизма и глубоких внутренних противоречий. Как пишет А.К. Якимович, «Ренессанс — это эпоха *колоссальных движений и исторического оптимизма, с одной стороны, и эпоха обрушивающихся ценностей и потрясания основ — с другой* (курсив мой. — *А.Я.*)» [13, с. 27].

Дуальность мира воспринимается теперь не как антагонизм духовного и телесного, как это было в эпоху Средневековья, а как соединение двух Космосов: непостижимо прекрасного таинственного Мира — и достигшего гармонии внутренней и внешней красоты Человека, помещенного в центр Вселенной, но не слиянного с ней[(1)]. Ярче всего эта идея проявилась в светском живописном портрете. Человек в совершенной гармонии молодости, красоты и глубины внутреннего мира изображается на фоне окна, за которым открывается бескрайний, залитый светом пейзаж. Как пишет М. Пастуро, «свет — единственное явление, которое одновременно и видимо, и нематериально. Свет — это „зримость неизреченного“ (Блаженный Августин), а значит — эманация Божества» [7, с. 29].

Так реализуется с помощью живописных средств синтез человеческого и Божественного, однако эти субстанции не сливаются: человека от светоносного мира отделяет стена; зритель видит его, как правило, через окно. Детализация и точность прорисовки центральной фигуры контрастирует с обобщенностью и размытостью в передаче пейзажа,

(1) Так, трактат Дж. Манетти (1346–1459) «О достоинстве и превосходстве человека» посвящен прославлению красоты и величия человека, помещенного как венец Божественного творения в центр мироздания [5, с. 8–40].

Ил. 1. Муленский мастер, придворный живописец герцогов Бурбонских. Портрет Маргариты Австрийской в возрасте 10 лет. Ок. 1490. Дерево, темпера. 32 × 23 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

вибрирующего в соответствии с законами световой перспективы. Такая двойственность порождает драматизм и внутреннюю динамику, что соответствует характеру мировоззрения Ренессанса.

Но если светская живопись ставит человека безусловно в центр мироздания, обозначая тем самым новый этап в развитии культуры, то религиозное искусство продолжает отражать теологические постулаты Средневековья, хотя и здесь возникают тенденции, соответствующие духу Нового времени.

Так, в трактате М. Фичино Platonic Theology знаменитый флорентийский неоплатоник призывает к тому, чтобы поклонение Творцу стало «фундаментальной характеристикой человека, врожденной, естественной и привычной», так как оно «согласно Божественному порядку порождает удивительную красоту» [16, с. 294]. Эстетизация врожденного инстинкта веры отсылает к многочисленным античным

трактатам: Цицерону (106–43 до н.э.), Лактанцию (ок. 250 — ок. 325) и др. [см.: 1, с. 202–208].

Такие философские взгляды реализовывались в искусстве художников, архитекторов, музыкантов, поэтов эпохи Возрождения. Все творческие усилия эпохи направлены на поиск средств для достижения синтеза в передаче религиозного чувства через использование канонических христианских сюжетов — и соблюдение пропорций и уравновешенности целого как отражение античных представлений о космической гармонии.

Обратимся к двум знаковым произведениям эпохи Ренессанса: картине «Троица» Мазаччо и мотету Agnus Dei Палестрины из мессы De beata Virgine. Сюжетные, семантические и структурные параллели, обнаруживающиеся в произведениях разных видов искусства, дают возможность проследить, как философские и эстетические взгляды Возрождения находят воплощение в религиозной живописи и музыке. Оба эти искусства тогда еще не утратили связи с ритуальным прошлым и обладали функцией передавать связь человека с Богом, Миром и Космосом (причем эти понятия воспринимались во многом синонимично, в духе неоплатонизма [3]).

Отражение новых философских тенденций на примере «Троицы» Мазаччо

Фреска «Троица» Мазаччо — последняя работа гениального художника, ушедшего из жизни в 28 лет. Созданная в 1425–1426 годах, в эпоху раннего Возрождения, «Троица» была воспринята как произведение абсолютно новаторское, благодаря использованию недавно открытого Брунеллески метода прямой перспективы [2, с. 218–219; 13, с. 30–31]. Но работа с перспективой, очень увлекающая художников того времени сама по себе, для Мазаччо — только средство для раскрытия нового взгляда на церковный догмат о триединстве Бога.

До эпохи Возрождения в живописи практически не использовали сюжет, изображающий ипостаси Божественной сущности в человеческом обличии. Догмат о непознаваемости Бога заставлял заменять прямое изображение символами. Как писал Леонид Успенский, «для того, чтобы понемногу подготовить людей к воистину непостижимой тайне Боговоплощения, Церковь сначала обращалась к ним на языке,

Ил. 2. Мазаччо (Томмазо Гвиди). Троица. 1425–1426. Фреска. Церковь Санта Мария Новелла, Флоренция

более для них приемлемом, чем прямой образ» [10, с. 11]. Например, Бог-Отец представлялся как Всевидящее Око[2] или рука, простирающаяся из облака. Троица же могла быть представлена идеограммой в виде трех концентрических кругов [см.: 12, с. 564–565].

У Мазаччо же ипостаси Троицы и святых не просто антропоморфны, но их изображение ничем стилистически не отличается от изображения заказчиков, фланкирующих нижнюю часть картины. Такая секуляризация соответствует ренессансному представлению об идентичности Бога и вечной природы, высшим творением которой является человек. То есть воплощение Христа как Божественной ипостаси в человеческую природу непостижимым образом возвысило человека, приблизив его к Божественной сущности.

Структура композиции картины идентична структуре католической базилики. Фасад ее всегда симметричен, трехчастен. Троичность — образ гармонии мира, символ устойчивости, незыблемости. Так Церковь демонстрирует себя миру: ее фасад — портал, граница между профанным грешным миром и храмом, Божьим Домом. Но церковь — еще и Тело Господне, вмещающее все ипостаси Божественной Сущности с их диалектикой земного и Небесного. Поэтому внутреннее пространство базилики всегда двоично: оно объединяет корабль, символизирующий земной путь Христа, и алтарь как финал пути, воссоединение с Отцом и точку снятия категории времени.

Аналогичная структура наблюдается во фреске Мазаччо. Образ Троицы здесь представляет ось симметрии в окружении фигур святых: Девы Марии, Святого Иоанна и, вторым кругом, — четы донаторов. Все фигуры подчеркнуто статуарны, что еще больше сближает живопись с архитектурными аналогами. Выстраивается не просто трехчастная, но трехпятичастная симметричная композиция — максимально устойчивая и незыблемая, как главный церковный догмат. Но за спиной Троицы — зияющий провал темного фона, глубина которого как раз и подчеркнута прямой перспективой. Это сочетание устоя и динамики, покоя и движения, предельной структурированности и глубокого таинственного заднего плана придает фреске двойственность и драматизм, о котором говорилось выше как о важнейшем свойстве мироощущения Ренессанса. Как отмечает А.Я. Якимович, «Мазаччо пытается дерзновенным образом выйти за пределы мыслимого и допустимого в его время и в его среде. Он совмещает друг с другом крайнюю остановленность движений, с одной стороны, и крайний динамизм пространства — с другой» [13, с. 30–32].

(2) «Есть такие десять свойств Божьих, которые подчеркиваются в символах. Один из них — это треугольник... Это символ всезнания и того, что Бог — вездесущ. Глаз — это Всевидящее око. Это образ Бога-Отца» (протоиерей Александр Маличенко) [цит. по: 10, с. 22].

Сам характер изображения Троицы также отражает теории эпохи Возрождения через композиционные особенности картины. В нерасчленимом композиционном единстве, объединившем Бога-Отца, Христа и Святого Духа, передано представление о Космосе, о структуре мироздания. Если средневековые изображения подчеркивали контраст двоемирия как неснимаемое противоречие Земного и Небесного, то образ Троицы Мазаччо раскрывает сложную диалектику единства и взаимного перетекания одного в другое.

Основной геометрической фигурой, вариантно повторяемой в композиции «Троицы», является треугольник. Во многих древних культурах треугольник рассматривается как символ триединой природы Вселенной: Небо, Земля и человек, отец, мать и дитя, человек как тело, душа и дух и т.п. В христианской символике треугольник олицетворяет Троицу.

Треугольник — фигура жесткая и динамичная: своей вершиной она указывает направление неуклонного и стремительного движения. У Мазаччо основной треугольник восходит от прямой линии пола с углами, очерченными одеждами коленопреклоненных донаторов, к голове Бога-Отца как вершине. Эта равнобедренная структура свидетельствует о незыблемости церковного догмата, но и, как всякий треугольник, устанавливает вектор движения вверх, к отрыву от устойчивого земного основания. Псевдо-Дионисий Ареопагит писал: «Жизнь должна быть посвящена созерцанию Бога настолько, чтобы желание стремиться вверх бессознательно стало основной целью человека» [6, с. 221].

Однако у Мазаччо такая целенаправленность не столь прямолинейна. Исходная геометрия жесткого треугольника дублируется динамичной структурой, образованной цветовой гаммой фрески. В общем сумрачном колорите картины преобладают два цвета: багряно-красный и серо-синий. Между объектами изображения возникают две перекре-

щивающиеся кривые линии, образующие двойную спираль. Красный плащ донатора, помещенного слева внизу картины, коррелирует с одеждами Иоанна, стоящего справа от распятия (по левую руку от Спасителя), и поднимается к правому плечу Бога-Отца, облаченному в алый хитон. Одновременно от серо-синего плаща женской фигуры внизу справа линия восходит к траурным одеждам Девы Марии (левая сторона картины — по правую руку от Распятия) и далее — к левому плечу Отца (правая сторона фигуры), покрытому синим гиматием. Оба цветовых потока смешиваются на кессонах свода, окрашенных в красный и синий цвета. Переплетение красной и синей линий придает картине динамику, аналогичную музыкальной полифонии с самостоятельно развивающимися, тематически сопряженными голосами. Живопись обретает движение и силу эмоционального воздействия музыки.

Два одинаково направленных треугольника — строго геометричный и извивающийся подобно языкам пламени — отражают две формы религиозного сознания, догматическое, ортодоксальное и чувственное, порывистое, как «огонь любви» к Богу.

Но на картине ярко выделяется еще один треугольник — перевернутый, образованный светлой фигурой распятого Христа. От раскинутых рук Спасителя, образующих основание треугольника, движение направлено вниз, к Его скрещенным ногам. Семантика опрокинутого треугольника — схождение Божественной сущности в мир, поэтому направление движения — от центра композиции к фигурам более низкого в сравнении со Святой Троицей ранга.

Здесь вновь возникают музыкальные аналогии. Два разнонаправленных треугольника читаются как тема и ее обращение в полифонии, а спиралевидное движение — это способ развития тематизма, полифоническая игра, обогащающая интонационный строй и семантику основного тематического образования.

Помимо геометрии треугольника как наиболее интонационно активного элемента композиции, в картине выделяется другая значимая фигура — круг. «Круг символизирует дух, описывает весь космос в целом — все, что заключено в широких просторах небес. Это совокупность, совершенство, единство, вечность. Это символ полноты, законченности, который может заключать в себе идею и постоянства, и динамизма» [8, с. 55]. Круг создается двойной аркой кессонированного свода и светлым нимбом над головой Бога-Отца. То есть это три концентрических круга, со времен раннего Средневековья символизирующих Троицу.

Характерно, что очертания кругов затрагивают только Троицу, герметично закрывая доступ в это сакральное пространство всех прочих фигур. Так реализуется догмат о единстве Отца, Сына и Святого Духа. Идея Триединства Бога интерпретируется Мазаччо в духе учения М. Фичино, который через образ Троицы пытается создать полную картину Мироздания. По Фичино, Бог находится выше вечности, за пределами пространственно-временных характеристик. Тело находится во времени, а душа выполняет роль посредника, поскольку она вхожа как во время, так и в вечность. «Поэтому душа — это центр мира», — пишет Фичино [15, с. 123]. Именно в такой конфигурации располагаются ипостаси Троицы на картине Мазаччо: объединенные фигурой круга, образы Отца и Сына вписаны в два разнонаправленных треугольника с одним основанием, образованным перекладиной креста, а между ними парит белый голубь, дублируя нисходящую фигуру Христа в меньшем масштабе. Так возникает своего рода космическая иерархия, воплощенная в Троице, где Иисус — время, Отец — вечность, Дух Святой — связующее звено[3].

В контексте трехпятичастной композиции фрески фрагмент, вписанный в круг, — это одночастная форма, аналогичная полному, завершенному экспозиционному проведению музыкальной темы, эмбрионально включающей в себя все элементы, потенциально способные к развитию, но и самодостаточной в раскрытии семантики целого. Именно поэтому в центральном круге заключены и контраст статуарной и деиндивидуализированной фигуры Отца с реалистически изображенной, наполненной эмоцией страдания фигурой Христа, и соединение разнонаправленных треугольников, и нарушающее симметрию, сдвинутое с вертикальной оси изображение Голубя, и диалог цветовой палитры красного и синего. Одновременно это нерушимая, нерасчленимая конструкция, защищенная тремя концентрическими кругами.

(3) То, что Святой Дух традиционно изображается в виде голубя, позволяет проследить связь этой космогонии с древнейшими языческими верованиями и образом Мирового Древа. В разных древних культурах птица — посредник между мирами людей и богов.

Так в одной картине прочитывается вся религиозная философия Возрождения и одновременно возникает перекличка с музыкой благодаря общности структурного и семантического комплексов.

Отражение философии в музыке на примере Agnus Dei Дж. Палестрины

Похожая панорама возникает и при анализе музыкальных произведений того времени. Agnus Dei Дж. Палестрины из мессы De beata virgina — весьма характерное сочинение для развитого полифонического письма XVI века. Аналогии между методами композиции в живописи и музыке, получившие широкое распространение в эпоху Возрождения, отмечали многие исследователи. Так, Р. Роллан указывал: «Полифоническая самостоятельность голосов, неодновременность вступлений в разных регистрах хорового диапазона, характерная объемность звучания — эти явления были до известной степени аналогичны открытию перспективы в живописи» [9, с. 47]. Но главенствует не стремление к эстетической новизне, а желание наиболее адекватно отразить новую философию, новую трактовку образов Священного Писания.

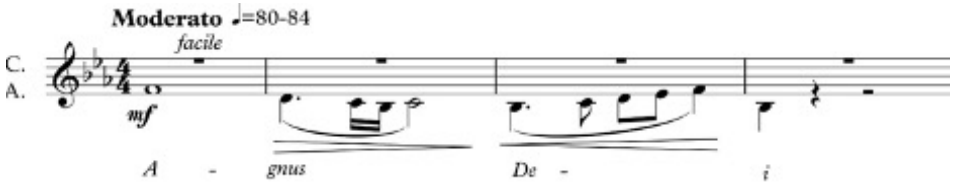
Agnus Dei — последняя часть католической мессы, завершающая путь постижения христианского учения. Канонические тексты частей мессы выстроены в последовательности, отражающей путь духовного освоения религиозного чувства: от скорбной молитвы Kyrie eleison, передающей осознание несовершенства и изначальной греховности человеческой природы, через экстатический взлет Gloria, воспринимаемый как откровение о величии Бога, к постепенному постижению сущности Троицы через новозаветный (Credo) и ветхозаветный (Sanctus) догматы. В этой структуре Agnus Dei символизирует возвращение к начальной скорбной молитве, но на новом уровне — уровне личного приятия Истины от Христа. Поэтому Agnus Dei — наиболее субъективно воспринимаемая молитва, передающая весь спектр эмоций, заключенных в понятии любви к Богу. Возникает структура круга — музыкального символа веры. Последние слова молитвы — Dona nobis pacem — торжественный хор верующих, приобщенных тайне воплощения Христа. Он объединяет индивидуальные голоса молящихся в единый соборный порыв. Выстраивается вертикаль, графически передающая смысл Распятия.

Мотет Agnus Dei Палестрины является частью мессы, посвященной Деве Марии, поэтому образ Троицы, представленный здесь, передан как бы через созерцание Богоматери, которая невидимо присутствует везде, хотя в традиционном латинском тексте мотета нет упоминания о ней.

Форма мотета трехчастная, в соответствии с тремя строками текста: Agnus Dei (1–14 т.т.), qui tollis peccata mundi (15–25 т.т.), dona nobis pacem (25–41 т.т.). Каждый фрагмент сакрального текста имеет символический смысл, отраженный в структуре слова, и он предельно точно фиксируется в музыкальном развитии мотета.

Agnus Dei — первичный тезис, в свернутом, лаконичном виде воплощающий идею Троицы. На слова Agnus Dei распеваются первые 14 тактов мотета. Строгая имитационная полифония, последовательное вступление голосов с равным временным сдвигом в два такта, диатоника, завершение ясной каденцией — все качества начального раздела (initio) позволяют рассматривать его как Логос, Перводвижитель, то есть музыкальное воплощение ипостаси Бога-Отца.

Однако, как уже было сказано, образ Троицы в данном мотете показан как бы через восприятие Марии. Именно ее интонации просвечивают в теме и приобретают характер сквозного развития, объединяя части молитвы. Об этом говорит характер основной темы, построенной на нисхождении от V ступени к I (B миксолидийский) и возвращении к V.



Ил. 3. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Основная тема

Возникает фигура чаши, связанная с образом Марии. О мотивной символике Девы Марии пишет Н.В. Ушакова, подробно исследуя Марианские антифоны: «Обнаружено, что все представляющие этот образ интонации имеют мягкую и закругленную форму: опевание (восходящее или нисходящее), вспомогательное движение (восхо-

дящее или нисходящее) либо *мелодические контуры чаши*» [курсив мой. — *Н.Б.*] [11, с. 43]. О том же говорит характер интонирования темы: с первых тактов возникают выразительные распевы слогов, придавая теме лирико-созерцательный характер. Р. Янаускас, исследуя богослужебные циклы, связанные с жизнью и деяниями Иисуса Христа и Девы Марии, выявляет следующую закономерность: «Первым [циклам, посвященным Христу. — *Н.Б.*] свойственна непосредственная связь с произнесением слова, силлабической речитацией — поэтому в сакральном смысле они являются особенно важными. Вторые [связанные с образом Марии. — *Н.Б.*] компоненты богаче в интонационном смысле, наряднее, нередко отличаются развитой мелизматикой. В них слово омузыкаливается, ему придается больше чувства» [14, с. 30]. Так постепенно обогащается эмоциональная сфера восприятия сакрального. В этом проявляется естественная эволюция ренессансного мировоззрения (между созданием фрески Мазаччо и мотета Палестрины прошло более века) и в то же время отражается индивидуальность авторов. Трагический, бунтарский дух Мазаччо прямо передавал момент формирования философии Возрождения, разрушающей средневековые каноны и меняющей взгляд на структуру мироздания[(4)]. Палестрина же воплощает в музыке время, когда охранительные тенденции, умиротворение и душевная просветленность были последней опорой в подорванном идеей антропоцентризма мире для истинно верующего христианина.

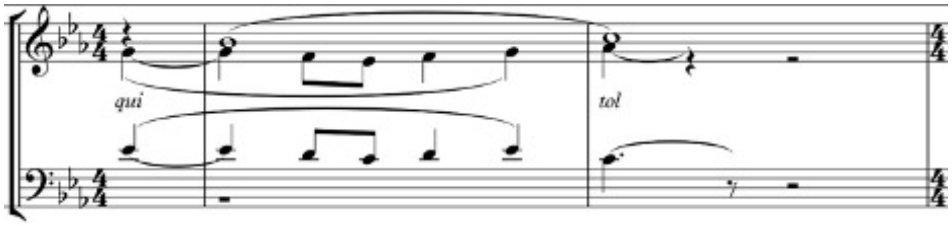
Но драматизм, даже в снятом, типизированном виде, не уходит из стиля ренессансного религиозного искусства. Как правило, он связан с образом Христа, воплощения и крестных мук. Ипостась Христа непостижимо контрастирует с ипостасью Отца (что у Мазаччо символически изображено через разнонаправленные треугольники), но и остается с ним единой до полной идентификации (у Мазаччо — через вписанность в концентрические круги, а, по космогонии Данте, ангельские круги стремятся уподобиться Божественной точке).

(4) А.Я. Якимович пишет об этом времени следующее: «Внимание к проблемам человека приводит к восхищению новыми перспективами бытия и беспощадной критике всех сторон человеческого общежития и индивидуальности: недоверие к религии, власти, морали, общественному устройству, науке, языку и т.д. То есть речь идет о *саморазрушительной конструктивности* [курсив А.Я. — *Н.Б.*], которая так хорошо видна в истории Нового времени» [13, с. 21].

В музыке единство контраста проявляется на структурно-стилистическом уровне. Так, второй раздел мотета, соответствующий строке текста “qui tollis peccata mundi” («который принял на себя грехи мира»), прямо отсылает в иное пространство и мироощущение — к образу вочеловеченного Бога. Это центральная часть мотета, motus, и характер развития тематизма здесь меняется. При сохранении общего интонационного строя, мотивное движение активизируется, текст размывается из-за длительных распевов слогов и неодновременного вступления голосов. Однако главным элементом, маркирующим этот раздел, становятся длинные поступенные ходы на 8 и 9 вниз (т.т. 17–18, 22–23).

Ил. 4. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Catabasis из 2-го (развивающего) раздела

Эти катабазисные фигуры — прямой аналог перевернутого треугольника с картины Мазаччо, и семантика их аналогична. При этом интонация из темы первого раздела (очертание чаши), связанная с образом Марии, становится основой нетематического мелодического движения во всех голосах, только в ритмически измененном виде: вместо экспрессивной фигуры с четвертью с точкой и двумя шестнадцатыми, здесь — более ровное движение, без пунктира.

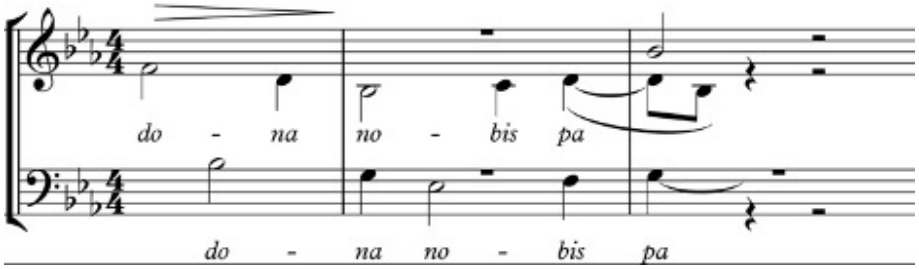


Ил. 5. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Модификация «темы Марии» из 2-го (развивающего) раздела

Вариативность как основа мотивного развития соответствует, с одной стороны, философскому постулату единства во множестве, с другой — представляет важный аспект музыкального стиля. Здесь очевидно демонстрируется иная эмоциональная окраска первичного образа: в первом проведении «мотив Марии» звучит очень строго и определенно, так как слит с семантикой образа Бога-Отца, то есть представляет незыблемость веры как основы мирового порядка. Во втором же разделе, символически отражающем этап Боговоплощения, «мотив Марии» звучит более мягко, теряя индивидуальность, подчиняясь общему равномерному ритмическому движению четвертями и восьмыми. В сочетании с отмеченными катабазисными фигурами, уводящими в предельную тесситурную глубину, мягко покачивающийся «мотив Марии» читается как эмоциональный знак абсолютного смирения и покорного приятия трагедии Воплощения.

Третий раздел, "Dona nobis pacem", имеет типично завершающий характер — terminus. Начинаясь после каденции в B-dur (с ля бекаром), он представляет собой третий вариант полифонического стиля, семантически воплощающий образ Духа Святого.

Общий характер полифонической драматургии этой части — собирание вертикали, переход от имитационной полифонии к аккордовому изложению. Поэтому уже тема этого раздела имеет строгий силлабический склад.



Ил. 6. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Тема «Dona nobis...» — начало 3-го (завершающего) раздела

При этом как в самой теме, так и в ее развитии просматриваются очертания чаши (сочетание сначала нисходящего, а потом восходящего движения в малом диапазоне), что является объединяющим фактором и в стилистическом, и в семантическом смысле.

Собираясь в аккордовую вертикаль, голоса расходятся, завоевывая максимальное тесситурное пространство, при этом наиболее активен верхний голос, достигающий самой высокой точки мотета (f второй октавы).

Ил.7. Дж. Палестрина. Мотет *Agnus Dei*. Кульминация

Так музыкально воплощается ипостась Святого Духа как связующего звена между образами Бога-Отца и Бога-Сына и как стержня космической иерархии, вписанной в фигуру круга.

Круг замыкается в последних пяти тактах мотета, воспринимаемых буквально как классическая синтетическая кода: возвращаются мелизматические распевы, как в основной теме, мелодии всех голосов после достижения вершины приобретают характер катабасиса, перекликаясь с мелодической структурой второго раздела, а в предпоследнем такте возникает лейтинтонация, связанная с образом Марии, причем в том же ритмическом оформлении, в каком звучала в начале.

Так осуществляется полный интонационно-ритмический синтез, олицетворяя идею единства Троицы, поданный сквозь призму образа Девы Марии, в соответствии с замыслом данной мессы.

Заключение

Итак, на примере произведений живописи и музыки мы проследили, каким образом базовые философские идеи итальянского Возрождения — антропоцентризм, религиозная концепция триединства Бога, проецируемая на общее представление о структуре мироздания, — отражаются в искусстве. На раскрытие этих идей работают все стилистические новации того времени: от открытия прямой перспективы в живописи, определенным аналогом которой становится развитая имитационная полифония в музыке, до поисков выразительных средств для трансляции эмоциональной сферы в искусстве. Эволюция эстетики Возрождения идет по пути большей индивидуализации и лиризации в передаче философских постулатов. Однако эмоциональное и рациональное начала пребывают еще в состоянии равновесия, о чем свидетельствует максимальная структурированность произведений, типизация в выборе выразительных средств. Тем не менее постепенно жанровые каноны разрушаются, как разрушаются и догматические религиозные установления, чтобы в следующую эпоху — эпоху барокко — воплощение в искусстве гармонии мира уступило место прямому выражению индивидуально-чувственного начала.

Список литературы:

1 *Аполлонов А.В.* Понятие «religio» в творчестве Марсилио Фичино // Социология. 2020. № 1. С. 202–209.
2 *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Искусство-XXI век, 2013. 688 с.
3 *Ибрагимова О.В.* Синергизм науки и искусства в культуре Возрождения. Дисс. ... кандидата культурологии. Нижневартовск, 2004. 142 с.
4 История мирового искусства / Под ред. Е.С. Сабашниковой. М.: Бертельсманн Медиа Москау АО, 1998. 718 с.
5 Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Сборник текстов / Пер. с латин. и итал. и коммент. Н.В. Ревякиной, Н.И. Девятайкиной, Л.М. Лукьяновой. Ч. II. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1988. 193 с.
6 *Мейендорф И.Ф.* Введение в святоотеческое богословие. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2001. 582 с.
7 *Пастуро М.* Синий: История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 144 с.
8 Полная энциклопедия символов / Сост. В.М. Рошаль. М.: АСТ; СПб.: Сова, 2006. 1007 с.
9 *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие / Сост., ред. и вступ. ст. В.Н. Брянцевой. Вып. 1. М.: Музыка, 1986. 310 с.
10 *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Москва: Московский Патриархат, 1989. 475 с.
11 *Ушакова Н.В.* Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения. Дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2013. 548 с.
12 *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер с англ. А.Е. Майкапара. М.: Крон-Пресс, 1996. 656 с.
13 *Якимович А.К.* Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. 576 с.
14 *Янаускас Р.* Композиция как символ // Новое сакральное пространство: Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы научной конференции / Ред. М.И. Катунян. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2004. С. 22–54.
15 *Albertini T.* Marsillio Ficino: das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphisik der Einfachheit. Munich: W. Fink Verlag, 1997. 319 S.
16 *Ficino M.* Platonic Theology. Volume 4: Books XII–XIV. Cambridge: Harvard University Press, 2004. 384 p.

References:

1 Apollonov A.V. Ponyatie “religio” v tvorchestve Marsilio Fichino [The Concept of “Religio” in the Works of Marsilio Ficino]. *Sociologiya*, 2020, no. 1, pp. 202–209. (In Russian)

2 Gombrih E. *Istoriya iskusstva* [The History of Art]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2013. 687 p. (In Russian)

3 Ibragimova O.V. *Sinergizm nauki i iskusstva v kul’ture Vozrozhdeniya* [The Sinergy of Science and Art in Renaissance Culture]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate for Culture Studies. Nizhnevartovsk, 2004. 142 p. (In Russian)

4 *Istoriya mirovogo iskusstva* [The History of the World Art], ed. E.S. Sabashnikova. Moscow, Bertel’smann Media Moskau AO Publ., 1998. 718 p. (In Russian)

5 *Ital’yanskij gumanizm epohi Vozrozhdeniya: Sbornik tekstov* [Italian Humanism of the Renaissance Epoch: A Collection of Texts], transl. from Latin and Italian, and comment. N.V. Revyakina, N.I. Devyatajkina, L.M. Luk’yanova. Part II. Saratov, Izd-vo Saratovskogo universiteta Publ., 1988. 193 p. (In Russian)

6 Mejendorf I.F. *Vvedenie v svyatootecheskoe bogoslovie* [Introduction to Patristic Theology]. Moscow, Izd-vo Moskovskoj Patriarhii Publ., 2001. 582 p. (In Russian)

7 Pasturo M. *Sinij: Istoriya cveta* [The Blue: Color History], transl. from French N. Kulish. 2nd edition. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 144 p. (In Russian)

8 *Polnaya enciklopediya simvolov* [The Complete Encyclopedia of Symbols], comp. V.M. Roshal’. Moscow, AST Publ., St. Petersburg, Sova Publ., 2006. 1007 p. (In Russian)

9 Rollan R. *Muzykal’no-istoricheskoe nasledie* [The Musical and Historical Heritage], comp., ed. and intr. article V.N. Bryanceva. Issue I. Moscow, Muzyka Publ., 1986. 310 p. (In Russian)

10 Uspenskij L.A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoj Cerkvi* [Theology of the Icon of the Orthodox Church]. Moscow, Moskovskij Patriarhat Publ., 1989. 475 p. (In Russian)

11 Ushakova N.V. *Marianskie antifony v zapadnoevropejskoj kul’ture Srednevekov’ya i Vozrozhdeniya* [Marian Antiphons in the West European Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Novosibirsk, 2013. 548 p. (In Russian)

12 Holl Dzh. *Slovar’ syuzhetov i simvolov v iskusstve* [Dictionary of Plots and Symbols in Art], transl. from English A.E. Majkapar. Moscow, Kron-Press Publ., 1996. 656 p. (In Russian)

13 Yakimovich A.K. *Iskusstvo neposlushaniya. Vol’nye besedy o svobode tvorchestva* [The Art of Disobedience. Free Conversations about Creative Freedom]. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2011. 576 p. (In Russian)

14 Yanauskas R. Kompoziciya kak simvol [Composition as a Symbol]. *Novoe sakral’noe prostranstvo: Duhovnye tradicii i sovremennyj kul’turnyj kontekst: Materialy nauchnoj konferencii* [The New Sacred Space: Spiritual Traditions and Modern Cultural Context: Materials of the Scientific Conference], ed. M.I. Katunyan. Moscow, Moskovskaya gos. koncervatoriya im. P.I. Tchajkovskogo Publ., 2004, pp. 22–54. (In Russian)

15 Albertini T. *Marsillio Ficino: das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphisik der Einfachheit*. Munich, W. Fink Verlag, 1997. 319 p.

16 Ficino M. *Platonic Theology*. Volume 4: Books XII–XIV. Cambridge, Harvard University Press, 2004. 384 p.

УДК 78
ББК 85.313(2)

Александрова Василиса Александровна
Научный сотрудник, аспирант, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0000–0002–5699–2390
ResearcherID: L-6004–2018
alexandrova.vasilisa@mail.ru

Ключевые слова: Витторио Гуи, М.П. Мусоргский, П.А. Ламм, Б.В. Асафьев, Н.А. Римский-Корсаков, опера «Хованщина», театр «Ла Скала», русская опера в Италии

Александрова Василиса Александровна

К истории постановки оперы М.П. Мусоргского «Хованщина» в сценической редакции Витторио Гуи («Ла Скала», 1933)

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-316-339

Для цит.: *Александрова В.А.* К истории постановки оперы М.П. Мусоргского «Хованщина» в сценической редакции Витторио Гуи («Ла Скала», 1933) // Художественная культура. 2022. № 1. С. 316–339. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-316-339.

For cit.: Aleksandrova V.A. To the History of the Production of Musorgsky's Opera Khovanshchina in Vittorio Gui's Stage Version (La Scala, 1933). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 316–339. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-316-339. (In Russian)

Aleksandrova Vasilisa A.
Researcher, PhD Student (in Musical Art), Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000–0002–5699–2390
ResearcherID: L-6004–2018
alexandrova.vasilisa@mail.ru

Keywords: Vittorio Gui, M.P. Mussorgsky, P.A. Lamm, B.V. Asafyev, N.A. Rimsky-Korsakov, opera *Khovanshchina*, La Scala, Russian opera in Italy

Aleksandrova Vasilisa A.

To the History of the Production of Musorgsky's Opera *Khovanshchina* in Vittorio Gui's Stage Version (La Scala, 1933)

К истории постановки оперы М.П. Мусоргского «Хованщина»
в сценической редакции Витторио Гуи («Ла Скала», 1933)

Аннотация. Постановка «Хованщины» театром «Ла Скала» в 1933 году под управлением дирижера Витторио Гуи (1885–1975) стала хронологически второй на итальянской оперной сцене. При изучении сценических версий этой оперы в Италии, постановка 1933 года обычно оказывается в тени премьеры, состоявшейся в 1926 году. Однако спектакль под управлением В. Гуи был не рутинным возобновлением, а самостоятельным творческим высказыванием. За этот же семилетний период в Советском Союзе произошел большой научный и художественный сдвиг в области изучения и исполнения наследия М.П. Мусоргского в авторских версиях. П.А. Ламм, при поддержке Б.В. Асафьева, инициировал издание собрания сочинений Мусоргского, основанного на автографах композитора. Вышли в свет первые тома этого собрания, включая клавир и партитуру оперы «Борис Годунов» и клавир оперы «Хованщина». Было осуществлено несколько постановок и концертных исполнений «Бориса Годунова» по нотным материалам в редакции Ламма. Упомянутые события стали своего рода противовесом к повсеместно распространенным творческим обработкам Н.А. Римского-Корсакова. В. Гуи знал о работе советских ученых, но не имел доступа к рукописи полной оркестровой партитуры «Хованщины», созданной Асафьевым. Поэтому дирижер осуществил собственную сценическую редакцию оперы, взяв за основу партитуру Н.А. Римского-Корсакова, но изменив ее структуру, а в отдельных фрагментах также оркестровку и тональный план. Целью этих изменений была попытка приблизить постановку к оригинальному замыслу Мусоргского.

Abstract. The 1933 production of *Khovanshchina* at La Scala conducted by Vittorio Gui (1885–1975) was chronologically the second one on the Italian opera stage, the first being the 1926 premiere. In studying the Italian productions of *Khovanshchina*, the 1933 stage version is usually overshadowed by the premiere; however, the performance under V. Gui's direction was not a remake, but an independent work of artistic expression. The period of seven years between the first and second Italian productions marked a significant shift in academic and artistic attitudes to studying and performing author's versions of M.P. Mussorgsky's legacy in the Soviet Union, as opposed to the creative arrangements by N.A. Rimsky-Korsakov, which up to that time had been considered the standard versions. Thus, P.A. Lamm, with the support of B.V. Asafyev, initiated the publication of Mussorgsky's Complete Works based on the composer's autographs. The first volumes of this collection were published, including the piano-vocal score and the full score of the opera *Boris Godunov* and the piano-vocal score of the opera *Khovanshchina*. Additionally, there were several productions and concert performances of *Boris Godunov* based on sheet music as revised by Lamm. V. Gui was aware of the work carried out by Soviet scholars but did not have access to the manuscript of the orchestral score of *Khovanshchina* created by Asafyev. For this reason, he created his own stage version of the opera, having built it upon Rimsky-Korsakov's score but changed its structure and, in individual fragments — the orchestration and the tonal plan.

Введение

В последние годы все больше исследователей обращается к проблеме рецепции оперного наследия русских композиторов в Западной Европе. Среди публикаций, посвященных этой теме, необходимо назвать работы Е.М. Петрушанской [15; 31], И.М. Грооте [21; 22], В.К. Оттомано [27; 30], издание «Италия — Россия: четыре века музыки» [6]. Предлагаемая статья находится в русле упомянутой проблематики. Посвященная второй итальянской постановке «Хованщины» М.П. Мусоргского (1933), работа призвана заполнить существующую лакуну в сведениях по истории исполнения этой оперы в Италии.

М.П. Мусоргский, как известно, не успел завершить оперу «Хованщина». После смерти композитора окончание недописанных мест и оркестровку всей оперы предпринял его коллега и друг Н.А. Римский-Корсаков. Именно в его творческой обработке «Хованщина» была впервые опубликована и поставлена на сцене[(1)] и долгое время версия, созданная Николаем Андреевичем, оставалась единственно возможной для исполнения. В частности, по партитуре Римского-Корсакова состоялось первое представление «Хованщины» в Италии («Ла Скала», премьера 1 марта 1926 года)[(2)].

В это же время, в середине 1920-х годов, в Советском Союзе музыковед-текстолог Павел Александрович Ламм (1882–1951), изучая автографы композитора, уже готовил к изданию полное собрание сочинений М.П. Мусоргского. Для этого нового издания научный тезис о «восстановлении подлинного авторского текста» стал весьма актуальным, особенно при сравнении оригиналов с творческой ревизией Римского-Корсакова.

По этой причине миланская постановка «Хованщины» 1926 года, несмотря на уникальный постановочный и исполнительский коллектив, вызвала критику передовых итальянских музыкантов за использование обработки Н.А. Римского-Корсакова, весьма далеко отходящей от первоисточника.

В книжной библиотеке П.А. Ламма, хранящейся в Российском национальном музее музыки (РНММ), имеется брошюра под названием *La Khovantscina* di Mussorgsky («„Хованщина“ Мусоргского»), изданная в 1926 году в Милане [32]. Автор текста брошюры — итальянская писательница Мария (Мэри) Тибальди-Кьеза (1896–1968). Издание было приурочено к конференции, состоявшейся за двенадцать дней до премьеры оперы, 16 февраля 1926 года, в Музыкальной академии «Марко Энрико Босси» (Accademia di Musica “Marco Enrico Bossi”). Поводом для проведения конференции, очевидно, явился предстоящий спектакль, однако в тексте брошюры Тибальди-Кьеза говорит о существенных отличиях «Хованщины» в редакции Римского-Корсакова от авторской версии Мусоргского.

Подобного рода критику регулярно получали европейские постановки другой оперы Мусоргского — «Борис Годунов», также творчески переработанной Римским-Корсаковым. Музыканты, знакомые с прижизненным изданием клавира этой оперы (1874) [9], выказывали резкое несогласие с внесенными композиторскими и редакторскими изменениями[(3)]. Такая критика особенно усилилась в середине 1920-х годов с появлением репринтных переизданий старого клавира [28; 29], упростивших возможность сравнения музыкальных текстов разных художественных версий[(4)].

В случае же с «Хованщиной», которая еще не была опубликована в авторской версии, такое сопоставление оказывалось либо трудным, либо вообще невозможным. Пожалуй, лишь единственная постановка этой оперы вызвала большой общественный резонанс — это знаменитый спектакль парижского Театра Елисейских полей в театрально-

(1) См.: [13]. Первая постановка состоялась в Санкт-Петербурге на сцене Музыкально-драматического кружка любителей в зале И.А. Кононова 9 (21) февраля 1886 года.

(2) Премьерными спектаклями дирижировал Артуро Тосканини (второй дирижер — Этторе Паницца), режиссер — Александр Санин, художник — Николай Бенуа, переводчик либретто — Ринальдо Кюфферле, из имен солистов известны лишь Александр Веселовский и Евгений Ждановский. Подробнее см.: [15, с. 99, 387, 390, 395, 400; 16, с. 218–251].

(3) Ярким примером является реакция критики на парижскую постановку оперы «Борис Годунов», предпринятую в 1908 году по инициативе С.П. Дягилева. См. об этом: [7, с. 247–260].

(4) В этот период автографом партитуры Мусоргского интересовались Э. Мелнгайлис, О. фон Риземан, М.-Д. Кальвокоресси, Р. Годе, К. фон Вольфурт, В. Гуи и др.

постановочной версии С.П. Дягилева (1913)[5]. Профессиональная дискуссия вокруг премьерной постановки «Хованщины» в «Ла Скала» в 1926 году стала важным прецедентом для привлечения общественного внимания к еще одному сценическому сочинению Мусоргского, авторский музыкальный текст которого оставался недоступным.

Вторая итальянская постановка «Хованщины»

Спустя семь лет, в 1933 году, в театре «Ла Скала» была запланирована новая, хронологически вторая на итальянской сцене постановка «Хованщины». Музыкальным руководителем спектакля выбрали композитора и дирижера Витторио Гуи (1885–1975). Еще в 1927 году музыкант заявил о своем интересе к «восстановлению подлинного Мусоргского»[6]. Поэтому не удивительно, что Гуи выразил желание максимально приблизить музыкальную часть будущего спектакля к авторскому нотному тексту.

Отметим, что с момента первой, премьерной итальянской постановки «Хованщины» 1926 года, в Советском Союзе произошел масштабный сдвиг в отношении авторского наследия Мусоргского. Шла работа по изданию Полного собрания сочинений композитора, основанного на подлинных манускриптах. Вышли в свет клавир и партитура «Бориса Годунова» (партитура — литографским способом, на правах рукописи), осуществлены две постановки оперы с использованием этих новых изданий[7]. Напечатан клавир «Хованщины» в научной редакции П.А. Ламма (1932) [11], однако оркестровая партитура оперы, завершенная Б.В. Асафьевым еще в феврале 1931 года, оставалась в рукописи.

Ил. 1. Витторио Гуи. Фото: ателье Willinger, Вена. Б. д. Театральный музей (Theatermuseum Wien), Вена. URL: https://www.europeana.eu/en/item/15503/FS_PE264481

Публикации асафьевской инструментовки «Хованщины» помешало сразу несколько обстоятельств. Главное из них — творческий и профессиональный конфликт между двумя соредакторами по изданию «подлинного Мусоргского», Асафьевым и Ламмом, приведший к прекращению их совместной научной работы над сочинениями композитора [2].

Кроме того, в 1930–1931 годах происходила масштабная реорганизация Государственного издательства РСФСР. Именно тогда

(5) Несмотря на попытку Дягилева приблизить оперу к оригиналу (он пригласил Стравинского и Равеля для восстановления частей партитуры, измененных редактором, и сочинения финала оперы), в основе его постановки все равно осталась редакция Римского-Корсакова. Подробно об этом спектакле см.: [18].

(6) В. Гуи опубликовал статью под названием «Подлинный „Борис“», в которой сравнил клавир «Бориса Годунова» в редакции Н.А. Римского-Корсакова с репринтным изданием авторского клавира (London: J.&W. Chester, 1926). См.: [24, p. 293–304]. Перепечатано в: [23, p. 171–174].

(7) Первая постановка — Государственный академический театр оперы и балета (Ленинград, 1928), вторая — Оперный театр К.С. Станиславского (Москва, 1929). Также в ноябре-декабре 1929 года состоялись концертные исполнения этой оперы в редакции Ламма и по партитуре Асафьева в Филадельфии (под управлением Л. Стоковского).

музыкальный сектор Госиздата был преобразован в отдельное отраслевое Государственное музыкальное издательство — Музгиз. В ходе организационной перестройки за короткий срок сменилось несколько директоров, а многие опытные сотрудники вынужденно покинули свои места.

В это же время в Европе и Англии шли судебные процессы между наследниками издателя В.В. Бесселя с одной стороны и издательствами *Oxford University Press* (Великобритания) и *Universal Edition* (Австрия) — с другой, за право публикаций сочинений Мусоргского за пределами Советского Союза. Оба процесса окончились победой наследников Бесселя, что крайне негативно сказалось на распространении произведений русского композитора не только в Европе, но и во всем мире. Полное собрание сочинений Мусоргского с этого момента издавалось лишь в СССР [3; 17]. Однако описываемые события, по всей видимости, не были известны итальянским музыкантам — в частности, дирижеру В. Гуи и уже упомянутой писательнице М. Тибальди-Кьезе.

Основными источниками информации о постановке «Хованщины» в 1933 году под руководством В. Гуи являются две публикации из итальянской периодики[8]. Первая — статья М. Тибальди-Кьезы «Заметки о „Хованщине“» (*Note a Khovanschina*), опубликованная в газете *L'Ambrosiano* в день премьеры 16 марта[9] [33, л. 26]. Вторая — статья В. Гуи «Корректировки „Хованщины“» (*Le correzioni alla "Kovànscina"*), изданная в 1943 году в журнале *Nuova Antologia*[10] [25].

Причины, по которым Гуи обнародовал свои записи о «Хованщине» спустя 10 лет после работы над спектаклем, вполне объяснимы. Во-первых, имеются сведения, что миланская постановка была повторена Гуи в генуэзском театре «Карло Феличе» (также проводились трансляции на радио) [25, p. 191]. Во-вторых, в 1940 году на фестивале «Флорентийский музыкальный май» (*Maggio Musicale Fiorentino*) исполнялась опера «Борис Годунов» по партитуре в научной редакции Б.В. Асафьева и П.А. Ламма, основанной на автографах композитора [20, p. 29; 15, с. 116–123]. Закономерно, что эта премьера вызвала интерес к возможной сценической реализации и другой оперы Мусоргского — «Хованщины». Опыт В. Гуи оказался востребованным, и он счел необходимым поделиться им в печати[11].

Статья М. Тибальди-Кьезы дополнена важными сведениями о предстоящем исполнении «Хованщины». В частности, там находится список солистов премьерного состава 16 марта 1933 года: Нини Джани[12], Нино Пиккалуга[13], Луиджи Росси Морелли[14], Евгений Ждановский[15], Александр Веселовский[16], Пьеро Биасини[17] и Джузеппе Несси[18]. Меццо-сопрано Нини Джани, очевидно, исполняла партию Марфы. Знаменитый итальянский баритон Луиджи Росси Морелли — Досифея. Выходцы из России тенор Александр Веселовский и бас Евгений Ждановский, вероятно, выступали в своих привычных ролях — князя Голицына и Ивана Хованского. Тенор Джузеппе Несси предположительно пел партию Подьячего (есть информация о том, что он исполнял ее и много позже — в флорентийской постановке 1948 года [15, с. 395]). Относительно других солистов сведений найти не удалось.

Кроме того, по информации, предоставленной архивом Музея театра «Ла Скала» (Archivio del Museo Teatrale alla Scala), известно,

(8) Кроме того, некоторые ценные сведения сообщил архив Музея театра «Ла Скала», также в этом архиве имеется несколько фотографий спектакля.

(9) Вырезка с этой статьей сохранилась в фонде П.А. Ламма (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 311. Л. 26).

(10) Статья является второй в цикле из двух статей В. Гуи о работе над «Хованщиной» в «Ла Скала» в 1933 году, однако в первой статье, «Мусоргский и „Хованщина“», Гуи пересказывает для итальянской публики сюжет оперы, приводя аналогии из западноевропейской культуры. См.: [26].

(11) Заметим также, что одним из инициаторов создания в 1933 году фестиваля «Флорентийский музыкальный май» был В. Гуи. И, хотя к моменту постановки «Бориса Годунова» он уже четыре года не являлся музыкальным руководителем фестиваля, существует вероятность, что этот спектакль мог быть результатом его более ранних усилий.

(12) Джани, Нини (Giani, Nini; 1904–1972) — итальянская оперная певица (меццо-сопрано, позднее драматическое сопрано).

(13) Пиккалуга, Нино (Piccaluga, Nino; 1890–1973) — итальянский певец (тенор). Нино — сценический псевдоним певца, настоящее имя — Филиппо.

(14) Росси Морелли, Луиджи (Rossi Morelli, Luigi; 1887–1940) — итальянский певец (баритон).

(15) Ждановский, Евгений Фадеевич (Sdanowski, Eugenio; 1892–1949) — российский оперный певец (бас). В 1917–1924 годах солист московского Большого театра. В 1924 году уехал из России, выступал в Мадриде и Милане, с 1927 года обосновался в Болгарии.

(16) Веселовский, Александр Николаевич (Wesselowski, Alessandro; 1894–1964) — российский оперный певец (тенор). В 1919–1921 годах солист московского Большого театра. В 1921 году эмигрировал во Францию. С 1925 года учился, а затем работал в Италии, где вплоть до 1950 года выступал в «Ла Скала».

(17) Биасини, Пьеро (Biasini, Piero; 1899–1973) — итальянский оперный певец (баритон).

(18) Несси, Джузеппе (Nessi, Giuseppe; 1887–1961) — итальянский оперный певец (тенор).

что авторами сценографии этого спектакля выступили Николай Бенуа[19] и Джован Баттиста Сантони[20], а автором костюмов — Луиджи Сапелли, более известный под псевдонимом Карамба[21].

Статьи М. Тибальди-Кьезы и В. Гуи содержат существенные неточности, обусловленные крайним дефицитом информации из Советского Союза. Так, Тибальди-Кьеза говорит о масштабности редакторских вмешательств Римского-Корсакова и заявляет, что уже настало время «отказаться от маскировки» и «встретиться лицом к лицу с настоящим Мусоргским»[22] [33, л. 26]. Как положительный пример она приводит Россию, где «вот уже несколько лет, как… государством предпринято полное издание рукописей Мусоргского, „Хованщина“ опубликована в 1931 году. В России сейчас оперы Мусоргского звучат не иначе как в оригинальном виде» [33, л. 26].

Это же заблуждение повторяет и Гуи спустя 10 лет. Он пишет: «Советская республика опубликовала полное собрание сочинений Мусоргского, согласованное с автографами, и сегодня всем стали доступны сравнение и, при желании, реставрация произведений» [25, p. 189].

На самом деле, хотя и принято считать, что Ламм завершил ПСС Мусоргского в 1939 году, ученый опубликовал не все запланированные тома. Издание скорее оборвалось, чем пришло к логическому завершению. Важно подчеркнуть, что в рамках этого ПСС так и не была напечатана партитура «Хованщины»[23].

На вопрос о том, какими именно нотными материалами пользовался В. Гуи при подготовке спектакля 1933 года, к настоящему моменту можно ответить только гипотетически, их местонахождение не установлено. Имеющаяся же в доступных источниках информация довольно противоречива.

(19) Бенуа, Николай Александрович (1901–1988) — русский театральный художник. С 1925 года жил и работал в Италии.

(20) Сантони, Джован Баттиста (Santoni, Giovan Battista; 1881–1966) — итальянский сценограф.

(21) Сапелли, Луиджи (Sapelli, Luigi; псевд. Caramba; 1865–1936) — итальянский сценограф, художник по костюмам, иллюстратор.

(22) Здесь и далее перевод В.А. Александровой.

(23) Рукопись партитуры, выполненная Асафьевым, хранится в его фонде в РГАЛИ (Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 105–109).

М. Тибальди-Кьеза в статье «Заметки о „Хованщине“» весьма опрометчиво сообщает, что «Маэстро Витторио Гуи… смог воспользоваться… оригинальной партитурой оперы» [33, л. 26].

Вероятнее всего, упоминая в своей публикации слово «партитура», Тибальди-Кьеза имеет в виду клавир. Не будучи музыкантом, она вполне могла допустить такую неточность. Это предположение подтверждается другими словами из ее статьи: «в целом представление будет следовать, как и в 1926 году, редакции Римского-Корсакова и его инструментовке, в более конкретных местах маэстро Гуи будет подчиняться версии Мусоргского» [33, л. 26]. Из этого следует, что Гуи располагал только опубликованными нотными источниками: партитурой «Хованщины» в творческой обработке Римского-Корсакова и клавиром этой оперы в научной редакции Ламма[24]. Данные издания имеются в библиотеке Миланской консерватории[25].

Разъясним, что рукопись «оригинальной партитуры» в редакции Ламма и оркестровке Асафьева в те годы хранилась в домашнем архиве Асафьева, жившего в пригороде Ленинграда — Детском селе[26], и никаким образом не могла попасть в Италию.

(24) Кроме этого, к 1933 году была издана оркестровая партитура одного номера из «Хованщины», песни Марфы «Исходила младешенька», в оркестровке Мусоргского с корректировками Ламма [12]. Однако нет никаких сведений о том, что В. Гуи мог пользоваться этим изданием.

(25) Поиск по каталогу библиотеки Миланской консерватории показывает наличие двух изданий партитуры «Хованщины» в редакции Н.А. Римского-Корсакова: Breitkopf & Hartel, 1913, и W. Bessel, 1925. Е.М. Петрушанская также сообщает, что в библиотеке имеется издание клавира этой оперы в редакции П.А. Ламма (Музгиз, 1932). См.: [15, с. 14].

(26) По имеющейся информации, к 1933 году В. Гуи не бывал в СССР. Известен лишь его приезд с гастролями, состоявшийся 1935 году. См. об этом: [19].

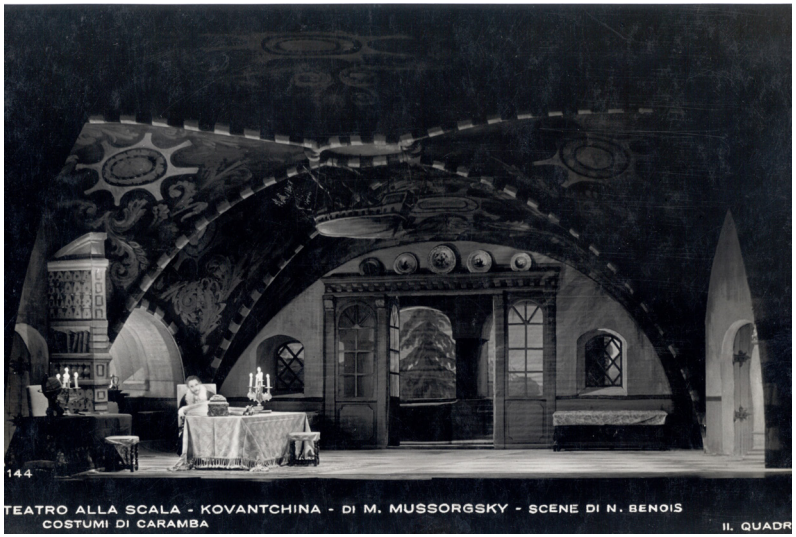
Сценическая редакция Витторио Гуи

В своей статье «Корректировки „Хованщины“» В. Гуи признается: «В спектаклях „Хованщины“, которыми я дирижировал в Италии с 1933 года… я изо всех сил пытался возвратить версию Римского-Корсакова к оригинальному изданию Мусоргского. Но уничтожить „побелку стен“, чтобы вновь открыть свежесть первоначальных красок — долгая и кропотливая работа, к тому же настолько ответственная, что я не мог на нее претендовать из-за недостатка времени и средств» [25, p. 191]. Из этого утверждения становится ясно, что Гуи избрал не научно-реставрационный подход, а ограничился практическими изменениями.

Прежде чем перейти к конкретным примерам корректировок, внесенных Гуи в музыкальный текст «Хованщины» и структуру оперы, необходимо уточнить, что при обращении к этому сочинению музыкант неизбежно должен был столкнуться с проблемой убедительного решения двух недостающих в рукописях Мусоргского мест. Одно из них — в самом конце 2-го акта (акт обрывается на словах Шакловитого, устно передающего приказ молодого царя Петра I: «обозвал Хованщиной и велел сыскать»). Второе — фрагмент в 66 тактов в финале всей оперы, включающий речитатив Марфы «Подвиглись. Господи, не утаю скорби моей», ариозо Андрея Хованского «Где ты, моя волюшка»[(27)] и так называемое «любовное отпевание» — ариозо Марфы «Вспомни, помяни светлый миг любви» (которое, судя по многочисленным историческим свидетельствам, композитор завершил, однако впоследствии рукопись пропала) [4; 1].

Решение Римского-Корсакова заключалось в том, что 2-й акт он заключил оркестровым отыгрышем, основанным на теме вступления («Рассвет на Москва-реке»). В финале же всей оперы композитор-редактор дописал сцену разгорающегося пламени, завершив всю

(27) В период с 1976 по 2000 год были опубликованы некоторые авторские наброски, относящиеся к 5-му действию «Хованщины», о которых Ламм не знал. Это автограф мелодии песни Андрея Хованского «Где ты, моя волюшка» (РНММ. Ф. 70. Ед. хр. 12. 1 л.), опубликованный А.В. Вульфсоном в комментариях к изданию «Хованщины» [14, с. 438], и нотный эскиз фрагмента партии Марфы (РО ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 3. № 861. Л. 1–2.), опубликованный А.Ю. Кастровым [8, с. 120].



Ил. 2. «Хованщина», 1933. Летний кабинет князя Василия Голицына. Музей театра «Ла Скала», Милан

Ил. 3. «Хованщина», 1933. Хор «Батя, батя, выйди к нам». Музей театра «Ла Скала», Милан

Ил. 4. «Хованщина», 1933. Казнь стрельцов. Музей театра «Ла Скала», Милан

оперу оркестровым заключением, основанным на теме фанфар, возвещающих о приближении войск Петра I.

Об изменениях, которые сделал Гуи в завершении 2-го акта оперы, написала Тибальди-Кьеза в упомянутой статье: «В конце первой картины второго акта [речь о том самом месте, где Римский-Корсаков дописал оркестровое завершение на основе темы рассвета. — *В.А.*] заключение Римского Корсакова, пламенное и, безусловно, эффектное, но слишком эмоциональное, сокращено маэстро Гуи вполовину» [33, л. 26].

Решение финала всей оперы в редакции Гуи описано и Тибальди-Кьезой, и самим Гуи, причем эти описания существенно отличаются. Тибальди-Кьеза пишет: «В финале будут внесены важные изменения. Финал Римского-Корсакова был очень слабый и совершенно не в стиле Мусоргского. Из рукописных заметок и набросков видно, что Мусоргский хотел в этом месте мистического пения[28]. Маэстро Гуи решил

(28) О каких именно «рукописных заметках и набросках» идет речь, не вполне очевидно. Подробнее о музыкальном воплощении образа раскольников в «Хованщине» см.: [5].

оставить хор раскольников (мелодия Мусоргского), предложил ему петь сначала только на аккордовом сопровождении, а затем, когда к женским голосам присоединяются мужские, опираясь на строгое и скромное инструментальное сопровождение. В самом конце, вместо фанфары петровцев, неуместной в этой пронизанной мрачным ужасом картине, появляется мотив похоронного марша в соль миноре, который звучал ранее, когда раскольники направились в скит» [33, л. 26]. Речь здесь идет о фрагменте в 24 такта с ремаркой «Alla marciale funebre» (ариозо Марфы «Слышал ли ты вдали за этим бором»). Его тональность — ми-бемоль минор. Утверждение Тибальди-Кьезы, вероятно, следует понимать так, что в редакции Гуи этот же музыкальный фрагмент повторялся в конце оперы в тональности соль минор[29].

Гуи же описывает внесенные им изменения следующим образом: «На своих выступлениях я предоставляю хору раскольников завершить оперу мелодией на последнем аккорде, который, лишенный терцового тона, колеблется между минором и мажором… как это часто делали вокалисты в прошлые века» [25, p. 191].

Помимо вышеописанных музыкальных корректировок, известно, что дирижер изменил структуру оперы. Информацию об этих правках приводит Тибальди-Кьеза: «Деление на акты будет изменено. Второй акт образуют картина в доме Голицына и вторая картина — „Стрельцы“, вначале представлявшая собой третий акт; третий же акт будет содержать единственную картину — в доме Хованского (Мусоргский оставил указания, согласно которым эта первая картина четвертого акта должна была быть второй, то есть заключительной)[30]. Четвертый акт будет состоять из двух картин: ссылки Голицына и финальной сцены самосожжения. Как видно, вся картина, где Голицын уезжает в ссылку в карете, одна из красивейших в опере, музыкально и драматически, будет восстановлена; в 1926 году ее слишком сильно сократили» [33, л. 26].

(29) Примечательно, что этот фрагмент в характере траурного марша Ламм не включил в свое издание, посчитав, что он не принадлежит Мусоргскому. Подробнее см.: [8].

(30) Возможно, имеется в виду надпись Мусоргского на автографе «Пляски персидок» из этой картины: «Графине Ольге Андреевне Голенищевой-Кутузовой (на 4-е апреля 1876 г.) „Персидка“, отрывок из 2-й картины 4-го действия народно-музыкальной драмы „Хованщины“ посвящаю я, Мусоргский». Цит. по: [10, с. 277].

Из этого описания понятно, что, по сравнению со структурой оперы в творческой обработке Римского-Корсакова, сценическая редакция Гуи состояла из четырех, а не пяти актов. Это стало возможным за счет объединения 2-го и 3-го актов («Летний кабинет у князя Василия Голицына» и «Стрелецкая слобода») в один — 2-й. При этом сцене «В хоромах князя Ивана Хованского» отведен отдельный — 3-й — акт, а 4-й акт, напротив, состоял из двух сцен — «Ссылка Голицына и казнь стрельцов» и «Скит» (у Римского-Корсакова это два отдельных акта). Таким изменением структуры, помимо вышеописанных причин, Гуи также частично помог себе разрешить проблемы с недостающими авторскими фрагментами оперы. Реплика «обозвал Хованщиной и велел сыскать» оказалась не в конце 2-го акта, а в середине 3-го, тем самым внимание публики уводилось от этого проблемного (с точки зрения драматического развития) места. То же и в случае с 5-м актом, объединение которого с 4-м позволило отвлечь внимание от недостаточной целостности 5-го акта, где большой фрагмент частично не был окончен композитором, а частично — утрачен.

Заключение

Сценическая редакция оперы «Хованщина» Мусоргского, созданная Витторио Гуи для постановки театром «Ла Скала» в 1933 году, имеет важное историческое значение. В условиях отсутствия доступа к результатам работы советских музыковедов П.А. Ламма и Б.В. Асафьева по изучению рукописного наследия Мусоргского, В. Гуи смог привлечь внимание итальянских музыкантов к важной проблеме реконструкции авторского замысла русского композитора. Более того, в то время, когда даже передовые европейские музыканты обращали внимание лишь на одну оперу Мусоргского — «Борис Годунов» — В. Гуи первым поднял вопрос о необходимости постановки в Европе не только «Бориса Годунова», но и «Хованщины» — в версии, которая бы максимально соответствовала авторским намерениям.

К сожалению, в наши дни деятельность В. Гуи по изучению и популяризации наследия Мусоргского практически неизвестна. Постановка «Хованщины» 1933 года традиционно находится в тени премьеры оперы, состоявшейся в 1926 году. Однако эту инерцию восприятия необходимо преодолевать, так как дальнейшее изучение опыта итальянского дирижера поможет лучше понять процесс распространения и освоения наследия Мусоргского в авторских версиях в Западной Европе в первой половине XX столетия.

Список литературы:

1 *Александрова В.А.* «Архив Леоновой частично где-то гуляет по Сибири...». К постановке исследовательской проблемы // Художественные традиции Сибири: Материалы Международной научной конференции. Красноярск: Издательство СГИИ им. Д. Хворостовского, 2019. С. 168–171.

2 *Александрова В.А.* Проект постановки «Хованщины» М.П. Мусоргского в оркестровке Б.В. Асафьева // Художественное образование и наука. 2020. № 2. С. 95–102. https://doi.org/10.34684/hon.202002012.

3 *Бобрик О.А.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; издательский дом «Галина скрипсит», 2011. 472 с.

4 *Вульфсон А.В.* К проблемам текстологии // Советская музыка. 1981. № 3. С. 103–110.

5 *Горячих В.В.* О музыке раскольников в «Хованщине» М.П. Мусоргского // История и культура. 2007. № 6. С. 119–137.

6 Италия — Россия: четыре века музыки / Ред.-сост. Л.В. Кириллина. М.: ABCdesign, 2017. 438 с.

7 *Кальвокоресси М.-Д.* Первые критики Мусоргского в Западной Европе // Мусоргский. Борис Годунов: Статьи и исследования. Т. I. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1930. С. 247–260.

8 *Кастров А.Ю.* Нотные наброски М.П. Мусоргского к опере «Хованщина» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. СПб., 2000. С. 113–120.

9 *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.; М., [1874]. 250 с.

10 *Мусоргский М.П.* Письма. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1984. 446 с.

11 *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. Т. 2: Хованщина: Нар. муз. драма: В 5-ти д. / Сост. и прораб. по автогр. композитора Павел Ламм; Предисл. ред. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1932. 371 с.

12 *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. Т. 7. Вып. 2: Песня Марфы «Исходила младешенька» из народной драмы «Хованщина»: Для голоса с оркестром: h-d2 / Ред. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1931. 7 с.

13 *Мусоргский М.П.* Хованщина: Нар. муз. драма в 5-ти д. / Соч. окончено и оркестровано Н.А. Римским-Корсаковым; Перелож. для пения с фп. по оркестр. партитуре с предисл. сделано под его же редакцией. СПб.; М.: В. Бессель, ценз. 1882, предисл. 1883. 207 с.

14 *Мусоргский М.П.* Хованщина: Народная музыкальная драма / Либретто М. Мусоргского; Редакция П. Ламма. Клавир / Подготовлено А. Дмитриевым и А. Вульфсоном. Л.: Музыка, 1976. 443 с.

15 *Петрушанская Е.М.* Приключения русской оперы в Италии. М.: Аграф, 2018. 413 с.

16 *Рахманова М.П.* Мусоргский в зарубежном мире // М.П. Мусоргский и музыка XX века: [Сборник статей] / Сост. Г.Л. Головинский. М.: Музыка, 1990. С. 218–251.

17 *Тетерина Н.И.* Право собственности на оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов»: Oxford University Press против W. Bessel & Co (по архивным материалам РГАЛИ и публикациям французской прессы) // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании — британская музыка в России: сборник по материалам Международной научно-практической конференции. 10–11 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 года / Ред-сост. Е.А. Артамонова, Г.У. Лукина, О.М. Табачникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 115–125.

18 *Тимофеев Я.И.* Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2013. 227 с.

19 *Цодоков Е.С.* Опера. Энциклопедический словарь. М.: Композитор, 1999. 592 с.

20 *Colacicchi L.* La Musica: Il vero Boris Godunof di Mussorgsky // Primato. 1940. Vol. I. № 8 (15 Giugno). P. 29.

21 *Groote I.M.* Historiographie und Popularisierung der russischen Musik. Die “jeune école russe” als Vorbild für Frankreich // Russische Musik in Westeuropa bis 1917: Ideen — Funktionen — Transfers / Edited by I.M. Groote, S. Keym. München: edition text + kritik, 2018. S. 285–295.

22 *Groote I.M.* Östliche Ouvertüren: russische Musik in Paris, 1870–1913. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2014. 410 s.

23 *Gui V.* Battute d'Aspetto: Meditazioni di un Musicista Militante. Firenze: Monsalvato, 1944. 278 p.

24 *Gui V.* Il vero “Boris” // Il Pianoforte: Rivista Mensile di Coltura Musicale, 1927. № 9 (15 Settembre). P. 293–304.

25 *Gui V.* Le Correzioni alla “Kovànscina” // Nuova Antologia. 1943. Fasc. 1709 (10 Giugno). P. 189–194.

26 *Gui V.* Mussorgsky e la “Kovànscina” // Nuova Antologia. 1943. Fasc. 1700 (16 Gennaio). P. 103–108.

27 Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen: Russisches Musiktheater in Bewegung / Ed. by V.C. Ottomano // MusikTheorie, 30, heft 3. Laaber: Laaber, 2015. S. 194–290.

28 *Moussorgsky M.P.* Boris Godounov: Drame Musical National, en Quatre Actes et un Prologue (d'après Pouchkine et Karamzine). Edition originale (1875). Version française de Michel Delines et Louis Laloy. Partition chant et piano. Pétrograd; Moscou; Paris; Londres; New-York: W. Bessel et Co; Berlin; Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1924. URL: https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb431680080. public (дата обращения: 27.10.2021).

29 *Moussorgsky M.P.* Boris Godounov: Drame Musical National en 4 Actes et un Prologue d'après Pouchkine et Karamzine / Version française de Robert Godet et Aloys Mooser; English version by M.C.H. Collet; réduction pour chant et piano conforme à la version originale. London: J. & W. Chester, [cop. 1926]. 314 p.

30 *Ottomano V.C.* Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien: “Una vita per lo Czar” und “Boris Godunov” in Mailand // Russische Musik in Westeuropa bis 1917: Ideen — Funktionen — Transfers / Edited by I.M. Groote, S. Keym. München: edition text + kritik, 2018. S. 247–266.

31 *Petrushanskaya E.* A Polyphony of Purposes. Archive Materials Regarding the Première of Stravinsky's “The Rake's Progress” // Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017). Atlantis Press, 2017. P. 103–106. https://doi.org/10.2991/icassee-17.2018.23.

32 *Tibaldi Chiesa M.* La Khovantscina di Mussorgsky: Conferenza Tenuta il 16 Febbraio 1926 all'Accademia di Musica *M.E.* Bossi di Milano. Milano: Fiamma, 1926. 30 p.

33 *Tibaldi Chiesa M.* Note a Khovanschina // L'Ambrosiano. 1933. № 63 (16 Marzo). РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 311. Л. 26.

References:

1 Aleksandrova V.A. “Arhiv Leonovoj chastichno gde-to guljaet po Sibiri...”. K postanovke issledovatel’skoj problemy [“Leonova’s Archive is Partly Walking Around Siberia Somewhere.” To the Statement of the Research Problem]. *Hudozhestvennye tradicii Sibiri: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Artistic Traditions of Siberia: Proceedings of the International Scholarly Conference]. Krasnoyarsk, D. Khvorostovsky Siberian State Institute of Arts Publ., 2019, pp. 168–171. (In Russian)

2 Aleksandrova V.A. Proekt postanovki “Hovanshhiny” M.P. Musorgskogo v orkestrovke B.V. Asaf’eva [The Project of Staging “Khovanshchina” by M.P. Mussorgsky in B.V. Asafyev’s Orchestration]. *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science], 2020, no. 2, pp. 95–102. https://doi.org/10.34684/hon.202002012. (In Russian)

3 Bobrik O.A. Venskoe izdatel’stvo “Universal Edition” i muzykanty iz Sovetskoj Rossii: istorija sotrudnichestva v 1920–30-e gody [The Viennese Publishing House *Universal Edition* and Musicians from Soviet Russia: a History of Collaboration in 1920–30s]. St. Petersburg, Izdatel’stvo imeni N.I. Novikova Publ., izdatel’skij dom “Galina skripsit” Publ, 2011. 472 p. (In Russian)

4 Vul’fson A.V. K problemam tekstologii [Toward Textual Problems]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music], 1981, no. 3, pp. 103–110. (In Russian)

5 Gorjachih V.V. O muzyke raskol’nikov v “Hovanshhine” M.P. Musorgskogo [On the Music of the Old Believers in Musorgsky’s “Khovanshchina”]. *Istorija i kul’tura* [History and Culture], 2007, no. 6, pp. 119–137. (In Russian)

6 *Italia — Rossija: chetyre veka muzyki* [Italy — Russia: Four Centuries of Music], ed. L.V. Kirillina. Moscow: ABCdesign Publ., 2017. 438 p. (In Russian)

7 Kal’vokoressi M.-D. Pervye kritiki Musorgskogo v Zapadnoj Evrope [Musorgsky’s First Critics in Western Europe]. *Musorgskij. Boris Godunov: Stat’i i issledovanija* [Musorgsky. Boris Godunov: Articles and Studies]. Vol. I. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo, Muzykal’nyj sector Publ., 1930, pp. 247–260. (In Russian)

8 Kastrov A. Ju. Notnye nabroski M.P. Musorgskogo k opere “Hovanshhina” [M.P. Musorgsky’s Musical Drafts for His Opera “Khovanshchina”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House]. St. Petersburg, 2000, pp. 113–120. (In Russian)

9 Musorgskij M.P. *Boris Godunov: Opera v 4-h dejstvijah s prologom. Polnoe perelozhenie (s vkljucheniem scen ne predpolagaemyh k postanovke na scene) dlja fortep’jano s peniem* [Boris Godunov: Opera in 4 Acts with a Prologue. Complete Arrangement (Including the Scenes not Intended to be Staged) for Piano and Voices]. St. Petersburg, Moscow, [1874]. 250 p. (In Russian)

10 Musorgskij M.P. Pis’ma [Letters]. 2nd edition. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 446 p. (In Russian)

11 Musorgskij M.P. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works], in 8 vols., ed. An. Aleksandrov, P. Lamm and N. Mjaskovskyj. Vol. 2: *Hovanshhina: Nar. muz. drama: V 5-ti d.* [Khovanshchina: National Music Drama: In 5 Acts], comp. and worked from the composer’s autographs by Pavel Lamm, preface by editorial. Moscow, Muzgiz Publ., Vena, Univers. izd-vo Publ., 1932. 371 p. (In Russian)

12 Musorgskij M.P. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works], in 8 vols., ed. An. Aleksandrov, P. Lamm and N. Mjaskovskyj. Vol. 7, issue 2: *Pesnja Marfy “Ishodila mladeshen’ka” iz narodnoj dramy “Hovanshhina”: Dlja golosa s orkestrom: h-d2* [Marfa’s Song “A Maiden Wandered” from the National Music Drama “Khovanshchina”: For Voice and Orchestra: h-d2], ed. Pavel Lamm, German text by M. Hube. Moscow, Muzgiz Publ., Vienna, Univers. izd-vo Publ., 1931. 7 p. (In Russian)

13 Musorgskij M.P. *Hovanshhina: Nar. muz. drama v 5-ti d.*, soch. okoncheno i orkestrovano N.A. Rimskim-Korsakovym; perelozh. dlja penija s fp. po orkestr. partiture s predisl. sdelano pod ego zhe redakciej [Khovanshchina: National Music Drama in 5 Acts, Oeuvre Finished and Orchestrated by N.A. Rimsky-Korsakov; Arranged for Singing with Piano According to the Orchestral Score with a Preface under His Editorship]. St. Petersburg, Moscow, V. Bessel’ Publ., censorship permission 1882, preface 1883. 207 p. (In Russian)

14 Musorgskij M.P. *Hovanshhina: Narodnaja muzyka’naja drama* [Khovanshchina: National Music Drama], libretto by M. Musorgsky, edited by P. Lamm. Piano-vocal Score, revised by A. Dmitriev and A. Vulfson. Leningrad, Muzyka Publ., 1976. 443 p. (In Russian)

15 Petrushanskaja E.M. *Prikljuchenija russkoj opery v Italii* [The Adventures of Russian Opera in Italy]. Moscow, Agraf Publ., 2018. 413 p. (In Russian)

16 Rahmanova M.P. Musorgskij v zarubezhnom mire [Musorgsky in the World Abroad]. *Musorgskij i muzyka XX veka: Collection of Articles* [Musorgsky and 20th Century Music], comp. G.L. Golovinsky. Moscow, Muzyka Publ., 1990, pp. 218–251. (In Russian)

17 Teterina N.I. Pravo sobstvennosti na operu M.P. Musorgskogo “Boris Godunov”: Oxford University Press protiv W. Bessel & Co (po arhivnym materialam RGALI i publikacijam francuzskoj pressy) [Copyright for M.P. Mussorgsky Opera “Boris Godunov”: Oxford University Press vs. W. Bessel & Co (On the Basis of Archival Materials from the Russian State Archive of Literature and Art and Publications of the French Print Media)]. *Rossijsko-britanskij kul’turnyj dialog: russkaja muzyka v Velikobritanii — britanskaja muzyka v Rossii: sbornik po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. 10–11 oktjabrja (Moskva, GII), 6–7 nojabrja (Velikobritanija, Uclan) 2019 goda* [Russian-British Cultural Dialogue: Russian Music in Great Britain — British Music in Russia: Proceedings of the International Scholarly and Practical Conference. October 10–11 (Moscow, SIAS), November 6–7 (UK, Uclan) 2019], ed. E.A. Artamonova, G.U. Lukina, O.M. Tabachnikova. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2020, pp. 115–125. (In Russian)

18 Timofeev Ja.I. *Stravinskij i “Hovanshhina” v redakcii Djagileva: opyt istochnikovedcheskogo i istoricheskogo issledovanija* [Stravinsky and “Khovanshchina” in Dyagilev’s Edition: a Primary Source-based and Historical Study]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02. Moscow, 2013. 227 p. (In Russian)

19 Codokov E.S. *Opera. Enciklopedicheskij slovar’* [Opera. Encyclopedic Dictionary] Moscow, Kompozitor Publ., 1999. 592 p. (In Russian)

20 Colacicchi L. La Musica: Il vero Boris Godunof di Mussorgsky. *Primato*, 1940, vol. I, no. 8 (15 Giugno), p. 29.

21 *Groote I.* M. Historiographie und Popularisierung der russischen Musik. Die “jeune école russe” als Vorbild für Frankreich. *Russische Musik in Westeuropa bis 1917: Ideen — Funktionen — Transfers*, edited by I.M. Groote, S. Keym. München, edition text + kritik, 2018, pp. 285–295.

22 *Groote I.* M. *Östliche Ouvertüren: russische Musik in Paris, 1870–1913*. Kassel [etc.], Bärenreiter, 2014. 410 p.

23 Gui V. *Battute d’Aspetto: Meditazioni di un Musicista Militante*. Firenze, Monsalvato, 1944. 278 p.

24 Gui V. Il Vero “Boris”. *Il Pianoforte: Rivista Mensile di Coltura Musicale*, 1927, no. 9 (15 Settembre), pp. 293–304.

25 Gui V. Le Correzioni alla “Kovànscina”. *Nuova Antologia*, 1943, Fasc. 1709 (10 Giugno), pp. 189–194.

26 Gui V. Mussorgsky e la “Kovànscina”. *Nuova Antologia*, 1943, Fasc. 1700 (16 Gennaio), pp. 103–108.

27 Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen: Russisches Musiktheater in Bewegung, ed. by V.C. Ottomano. *MusikTheorie*, 30, heft 3. Laaber, Laaber, 2015, pp. 194–290.

28 Moussorgsky M.P. *Boris Godounov: Drame Musical National, en Quatre Actes et un Prologue (d’après Pouchkine et Karamzine)*. Edition originale (1875). Version française de Michel Delines et Louis Laloy. Partition chant et piano. Pétrograd, Moscou, Paris, Londres, New-York, W. Bessel

et Co, Berlin, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1924. Available at: https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb431680080.public (accessed 27.10.2021).

29 Moussorgsky M.P. *Boris Godounov: Drame Musical National en 4 Actes et un Prologue d'après Pouchkine et Karamzine*, version française de Robert Godet et Aloys Mooser; English version by M.C.H. Collet; réduction pour chant et piano conforme à la version originale. London, J. & W. Chester, cop. 1926. 314 p.

30 *Ottomano V.C.* Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien: "Una vita per lo Czar" und "Boris Godunov" in Mailand. *Russische Musik in Westeuropa bis 1917: Ideen — Funktionen — Transfers*, edited by I.M. Groote, S. Keym. München, edition text + kritik, 2018, pp. 247–266.

31 *Petrushanskaya E.* A Polyphony of Purposes. Archive Materials Regarding the Première of Stravinsky's "The Rake's Progress". *Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017)*. Atlantis Press, 2017, pp. 103–106. https://doi.org/10.2991/icassee-17.2018.23.

32 Tibaldi Chiesa M. *La Khovantscina di Mussorgsky*: Conferenza Tenuta il 16 Febbraio 1926 all'Accademia di Musica M.E. Bossi di Milano. Milano, Fiamma, 1926. 30 p.

33 Tibaldi Chiesa M. Note a Khovanschina. *L'Ambrosiano*, 1933, no. 63 (16 Marzo). Russian State Archive of Literature and Art, fund 2743, inventory 1, storage unit 311, folio 26.

УДК 008; 7.77
ББК 85с

Юргенева Александра Львовна
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Ключевые слова: ритуал, социальные сети, фотография, приватность, публичность

Юргенева Александра Львовна

Фотография, социальные сети и современные ритуалы

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-340-367

Для цит.: *Юргенева А.Л.* Фотография, социальные сети и современные ритуалы // Художественная культура. 2022. № 1. С. 340–367. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-340-367.

For cit.: Yurgeneva A.L. Photography, Social Networking Sites, and Modern Rituals. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 340–367. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-340-367. (In Russian)

Yurgeneva Alexandra L.
PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Keywords: ritual, social networking sites, photography, privacy, publicity

Yurgeneva Alexandra L.

Photography, Social Networking Sites, and Modern Rituals

Аннотация. Фотография является сегодня неотъемлемой частью общения в социальных сетях и мессенджерах. Одновременно актуальность приобрела тема повседневных и индивидуальных ритуалов, которые в том числе связаны с новыми медиа. Виртуальная коммуникация, где сообщения могут быть адресованы сразу целой группе оппонентов, предполагает формирование новых или преобразование уже существующих ритуалов. В процессе такого общения оказываются активно задействованы цифровые фотоизображения. В статье проанализированы некоторые современные практики публикаций фотографий в социальных сетях и раскрыты их ритуальные функции. В ходе исследования обнаружена их связь с процессом трансформации старых ритуалов. Автор отмечает, что фотография в интернет-пространстве выполняет ряд основных ритуальных функций, а именно функции социализации, интеграции, воспроизводящую и психотерапевтическую функции. Было выявлено, что такая необходимая черта ритуала, как устойчивая и повторяемая форма, в случае фотографии воплощается в формировании канонов изображений, создаваемых и публикуемых с той или иной целью. Таким образом, происходит актуализация уже существующих в изобразительном искусстве жанров (натюрморт, Мадонна с младенцем и др.) и тех направлений фотографии, которые уже хорошо разработаны в области массмедиа и научно-популярного контента (светская хроника, архитектурная и этнографическая фотография). Итогом исследования стали выводы о том, что создание и публикация снимков в соцсетях способствуют ритуализации и эстетизации повседневной жизни, а также позволяют рядовому пользователю заявить о своем существовании в ответ на излишек образов медийных персон в визуальном пространстве.

Abstract. Photography currently forms an integral part of communication on social networking sites and in messengers. Another topic that has become relevant is daily individual rituals, which are also associated with new media. Virtual communication, where messages can be addressed to a whole group of recipients at once, involves the establishment of new rituals or the transformation of the existing ones. In such communication, digital photo images are actively applied. In the present article, the author analyzes some modern practices of publishing photos on social networking sites and reveals their ritual functions. The study shows that photography on social networking sites is connected with the process of transformation of old rituals. The author highlights that photography on the Internet performs several basic ritual functions, namely the functions of socialization and integration, as well as the reproducing and psychotherapeutic functions. It has been found that such an important feature of a ritual as its stable and repeatable form, as applied to photography, is expressed in the development of canons of photographic images created and published for a particular purpose. Thus, the existing genres of visual arts (e.g. still life, Madonna and Child, etc.) are gaining newfound relevance, and so are the well-developed photography forms of mass media and popular science (e.g. personals, architectural and ethnographic photography, etc.). The result of the study is the conclusion that creation and publication of images on social networking sites contribute to the ritualization and aestheticization of everyday life and allow an average user to declare their existence in response to excessive images of media personalities in the visual space.

Введение

Если в недавних публикациях Е.А. Кондратьева речь шла о потенциале художественной уникальности фотографии [6] и ее интегрированности в философский дискурс [7], то в данной статье мы сосредоточимся на социальном и медийном потенциале фотографии. Как именно происходит интеграция существующих техник и формул социального взаимодействия в интернет-среде с помощью фотоизображений? Виртуальная коммуникация, которая стала для многих неотъемлемой частью повседневной жизни, а для некоторых даже основной формой общения с людьми, не входящими в семейный круг, формирует специфические черты современного личного и делового общения, влияет на социальную жизнь общества в целом, а также на персональные когнитивные способности. Страницы пользователей социальных сетей наполняются их фотоизображениями, и, казалось бы, в этой нарциссической традиции на самом деле нет необходимости. Однако междисциплинарное исследование Э.Б. Смита и его соавторов показало, что при виде знакомого лица происходит активация тех участков головного мозга, которые отвечают за «автоматическую актуализацию знаний о человеке» [17, p. 162]. А этот механизм, в свою очередь, «облегчает адаптацию собственных мыслей и влияет на поведение индивида для продуктивного взаимодействия с другими» [17, p. 162]. Таким образом, для продуктивного общения в сети, для функционирования социальных сетей как коммуникативной среды, максимально приближенной к реальному «офлайновому» общению, необходимы фотоизображения пользователей. Но циркуляция фотографий в социальных сетях происходит не в хаотическом порядке. В ходе становления виртуальной коммуникации складывались ритуальные формы, которые предполагают использование фотографий, поэтому в нашей статье мы не могли обойти столь востребованную и актуальную в современной науке тему ритуалов.

Сегодня исследования, проводимые в рамках самых различных сфер научного знания, уделяют большое внимание изучению социальных сетей. Это относительно новая область для поиска данных, и обращение к ней связано с рядом этических проблем, которые нам еще предстоит решить. В зарубежном исследовании, проведенном учеными во главе с П. Тубаро, отмечается, что «…растущее беспокойство

общественности по поводу защиты данных и конфиденциальности затрудняет оправдание сбора реляционной информации с именами и атрибутами участников сети. Еще одно последствие повсеместной дигитализации — усложнение разговора об исследованиях сетей, не связанных с медиатехнологиями, и недопонимание, возникающее из-за путаницы между понятиями *социальные сети* и *социальные медиа*» [18, p. 2]. В заключительной части своей работы авторы отмечают необходимость выработки этических принципов при использовании в научных целях данных из социальных сетей. Близко к этому вопросу находятся идеи П.Ф. Бранинга и его соавторов: они обращаются к проблеме негативного взаимовлияния связанных социальными связями людей, которая в эпоху виртуального общения оказывается еще более объемной. Авторы указывают на то, что «социальные медиа по своей сути могут расширить наше воздействие на позитивные, нейтральные и негативные социальные силы из наших социальных связей, которые делают нас восприимчивыми к социальному влиянию. Таким образом, распространение цифровых платформ и технологий увеличило социальные силы, с которыми мы сталкиваемся, как онлайн, так и офлайн» [13, p. 750].

Facebook, как одна из самых популярных социальных сетей, часто становится объектом изучения. В частности, внимание исследователей К. Ито, С. Янга, Л.М.В. Ли привлекла традиция ставить на аватар двойную фотографию в случае, если партнеры хотят публично заявить о своих отношениях: «Публикация двойной фотографии относится к акту вовлечения партнера в фотографии профиля, что символизирует слияние личности человека с его или ее партнером» [14, p. 5]. Речь здесь идет действительно о знаковом действии, и хотя авторы очень близко подошли к проблеме ритуализации виртуального общения, этот аспект не был раскрыт ни в этой, ни в других статьях.

Ритуализация виртуального общения

Действительно, современные технологии, проникая в различные сферы нашей жизни, формируют специфические элементы бытового и социального поведения. Однако часто они возникают не на пустом месте, а являются видоизмененной формой уже давно существующих моделей. Тема участия медиа в этих процессах и ритуализации их

повседневного использования уже привлекала к себе внимание исследователей. Б.С. Ларсен и Т. Тафт, сравнивая связанные с семейным просмотром телевизора в Дании и в Бразилии обычаи, отмечают очень важную черту: ритуалы использования медиа оказываются похожими и несут одну и ту же социальную функцию вне зависимости от этнографических различий между группами [15, p. 90]. При этом исходные характеристики медиа определяют то, в переосмыслении какого ритуала они будут задействованы.

Фотография также постепенно оказалась задействована в процессе перерождения ритуалов. Причем особенно интенсивно это проявилось в цифровой (и оцифрованной) фотографии благодаря расширению ее, по сравнению с аналоговой, коммуникативных возможностей. Цифровую фотографию сразу после ее создания очень легко отправить другому человеку или группе людей и моментально получить на нее ту или иную ответную реакцию. Это создает эффект одновременности, общности, которой совершенно не мешает пространственная разрозненность участников. Н.А. Хренов подчеркивает, что свойство «ритуала способствовать развитию социальности, т.е. объединению индивидов в большие человеческие коллективы… соотносима с его следующей универсальной функцией — сплачиванием индивидов… возникновением между ними интенсивных дружественных связей» [10, с. 57]. Именно такие процессы, как мы увидим, реализуются в практике размещения фотографии в социальных сетях.

Одновременно мы можем наблюдать, как в сетевой среде происходит преодоление той замкнутости частной жизни, которая еще недавно возводилась в ранг одной из самых главных ценностей социального существования. На протяжении всего XIX века выстраивалась система отношений, защищающая приватное пространство. Причем речь идет не только о частной собственности, но и о свободном, не занятом работой, времени, а также свободе телесных жестов [см.: 11]. В XX веке идее неприкосновенности повседневности простого обывателя сопутствовало страстное желание знать все о жизни медийных персон. Как известно, частью расплаты за славу, успех и любовь поклонников становится утрата абсолютной приватности. При хорошо отлаженной системе отношений со СМИ обнародование сведений о деталях существования публичной личности удается регулировать (примером этого может служить прежде всего жизнь государственных

руководителей от советских генсеков до британской королевской семьи). Концепт «мой дом — моя крепость» сегодня по-прежнему имеет огромное значение.

Но возможность запечатлевать на бесчисленных цифровых снимках мгновения из своей жизни и жизни своих близких рождает идею создания своеобразной параллельной реальности, существующей в форме визуальных образов, выстраивающихся в настоящую семейную летопись. И что самое главное, эту реальность человек способен регулировать. Он сам формирует ее структуру и отвечает за ее наполнение: отчасти каждая публикация в соцсетях — это такое маленькое произведение, автономное от самого жизненного процесса. Благодаря чему у автора складывается ощущение дистанцированности публикуемых материалов от реальных событий, послуживших поводом для публикации. Это, в свою очередь, усиливает чувство безопасности самих «действующих лиц» медийной летописи.

Такая «откровенность» и готовность немедийных лиц вести относительно публичную жизнь в сети напрямую вторит огромному массиву медиаматериалов, посвященных «жизни звезд». Благодаря возникновению виртуального пространства для общения, в равной степени открытого для всех желающих, теперь обычному человеку есть что предложить медиасреде. Он заявляет о собственном существовании не профессиональными свершениями, но самим фактом своего присутствия в мире — о чем и свидетельствуют приватные публикации.

Для большинства пользователей сети аудитория ограничена реальным кругом друзей, родственников и коллег. Еще совсем недавно право на публичность признавалось допустимым только для тех, кого избрали СМИ. А для этого нужно было быть действительно выдающейся (в самом широком смысле слова) личностью: помимо представителей власти, артистических или спортивных специальностей, публичность получали и маргинальные личности, которые какое-то время вызывали интерес в силу совершенных ими преступлений. Во всех остальных случаях скромность, законопослушность и размеренность существования признавались наиболее достойными как в западноевропейском обществе, где пуританская мораль все еще сохраняла свои позиции, так и в странах с тоталитарным опытом. Однако эти традиционные идеалы приводили к модели незаметного и «бесследного» существования. Единственным достойным поводом заявить о себе для рядовой

социальной единицы были, пожалуй, профессиональные заслуги и трудовые подвиги. Телевизионные шоу (в том числе ток-шоу с публичным обсуждением событий частной жизни, которые противоречили моральным нормам общества, и шоу талантов с участниками самого разного уровня способностей) допускали образы рядовых граждан в визуальное пространство массовой культуры лишь на несколько коротких мгновений. И затем о них очень быстро забывали.

Кроме того, для представителей интеллектуальной элиты стремление к публичности до сих пор представляется не вполне пристойным, особенно если речь идет о демонстрации маленьких обыденных эпизодов. Умберто Эко, к примеру, пишет о добровольном отказе от privacy с нескрываемым раздражением: «Посещая домашние странички, обнаруживаешь, что целью множества людей является обнародование своей малоинтересной нормальности или, хуже того, малоинтересной ненормальности» [12, с. 164]. Прежде мещанство ассоциировалось с приторно уютным, патологически организованным бытом и консервативными установками, призванными его защитить. Теперь же вынесение приватных сторон жизни на всеобщее обозрение и демонстративный эгоцентризм, стремление показать себя всем желающим со всех (разумеется, лучших) сторон воспринимается как одна из новых форм проявления мещанского самосознания в культуре. При этом повседневность и персональные образы часто оказываются организованы и приукрашены на уровне визуальных репрезентаций. К слову, чем большей любительской постобработке подвержен снимок, тем сильнее в нем прочитывается, как правило, мещанское начало.

Вопиюще плохое качество редактирования снимков, которое, однако, воспринимается авторами как усовершенствование образа по сравнению с оригиналом, — типичная черта таких саморепрезентаций. При этом современные медийные персоны также ведут социальные сети, где публикуют фотографии более личного характера, чем можно увидеть в СМИ (правда, здесь границы также проницаемы). Они, как правило, тоже постановочные, хотя и показывают повседневную жизнь звезд — однако им хочется, чтобы и эта повседневная жизнь была продолжением «красивой жизни», «сладкой жизни». И это во многом отвечает ожиданиям их поклонников. Собственно, сегодня мы наблюдаем сосуществование двух тенденций в интернет-

пространстве: стремление защитить свое право на приватность и анонимность и, напротив, желание заявить о себе на весь мир.

Е.С. Сакович пишет о том, что «тенденция к деанонимизации с появлением социальных сетей лишает человека возможности использования масок, которые необходимы для существования публичности и реализации своей персональности в различных контекстах» [8, с. 41]. Однако это не совсем так. Виртуальная среда является безусловно публичным пространством, где маски формируются несколько иначе, чем в физической реальности. Здесь приватные черты являются ее неотъемлемой частью с той оговоркой, что они подбираются в соответствии с выбранным образом (в идеале он должен быть наиболее приближен к истинной личности пользователя, во всяком случае, правдивость — это на сегодня хороший тон). Ведь есть и такой нюанс: страницы в социальных сетях, лишенные личной информации (в том числе фотографий не только пользователя, но его близких и домашних животных), воспринимаются как лишенные всякой витальности и ассоциируются с машиной (то есть интернет-ботом), а не с живой личностью.

Конфликты возникают из-за неоправданных ожиданий, из-за несоответствия социального положения или профессионального статуса индивида и содержания страницы в соцсетях, когда вдруг обнаруживается, что вкусы человека не отвечают каким-либо корпоративным нормам, существует зазор между саморепрезентацией в рабочей среде, к примеру, и в компании друзей, не являющихся коллегами по работе. Собственно, от этого защищает частную жизнь обозначение ее как области «приватного»: «Конфиденциальность [privacy] дает нам свободу [развивать] наши интересы и личность таким образом, который не всегда совместим с социальными нормами» [16, p. 80].

Можно предположить, что сейчас еще не до конца сформировалась этическая норма взаимоотношений между виртуальной и реальной социальностью. Каждый пользователь интуитивно выбирает приемлемый для себя способ репрезентации в виртуальной среде. М.А. Кронгауз говорит об отсутствии точного представления о том, является ли интернет-среда персональных страниц в целом публичным или приватным пространством. Он использует понятие «публичная интимность» и, анализируя ряд скандалов, связанных с высказываниями блогеров на своих страницах, пишет следующее:

«А интерпретация, по-видимому, такова, что мы не знаем, что делать и как себя вести или, говоря научно, как правильно осуществлять коммуникацию в новых условиях. Блогосфера, изначально задуманная как интимное пространство, стала пространством социальным, в котором, правда, тоже можно оставаться одиноким и непубличным» [6].

Подвергшиеся чрезмерной правке с помощью графического редактора фотографии или снимки, где за реальную повседневность выдаются случайные пафосные декорации — это явление массовое, но все-таки это экстремальная точка на умозрительном графике использования соцсетей. Большей частью на личных страницах мы видим эпизоды из самой обычной чужой жизни с ее радостями и горестями. Действительно, в связи с интернетом и соцсетями можно отчасти говорить о возврате к жизни на виду с «проходными комнатами». Но это также свидетельствует об ощущении защищенности человека в сети (что порой не совсем оправдано) и о его внутренней уверенности, что он ничем не хуже тех персон, которых он постоянно видит в СМИ.

Интернет открыл как бы обходной путь из замкнутости приватной жизни в новое социальное пространство, понимаемое как вполне безопасное, которое пользователь может конструировать в соответствии со своими вкусами и интересами. Мануэль Кастельс, представляя взгляд социологов на интернет-коммуникацию, характеризует ее как «сетевой индивидуализм» [5, с. 158]. Исследователь также отмечает, что «не интернет создает модель сетевого индивидуализма, но развитие интернета обеспечивает соответствующую материальную поддержку для распространения сетевого индивидуализма в качестве доминирующей формы социальности» [5, с. 157]. Здесь в том числе легче поддерживать связь с более широким кругом знакомых и родственников, а членство в одной из групп, посвященных малой родине (городу или району), транслирует эмоциональное представление о «своей территории» за пределы своего жилья.

Очень интересные результаты дал эксперимент, в рамках которого отслеживались изменения в социальной активности людей при получении ими доступа к интернету и электронной почте[(1)]: «электронная почта позволила целому ряду домохозяйств прийти к тому, что она называет „семьями выбора“, путем включения в повседневную жизнь семьи посторонних, знакомство с которыми состоялось через интернет или же контакты с которыми развивались и улучшались посредством поддерживаемого интернетом взаимодействия на протяжении определенного периода времени» [5, с. 159]. Это виртуальное пространство предполагает постоянное (повседневное) взаимодействие с группой людей, с которыми отношения в реальной жизни могут быть самой разной степени близости: от полного ее отсутствия в силу географической удаленности друг от друга до самых близких, в случае с членами семьи, живущими под одной крышей. В условиях этой новой социальной среды неизбежно возникают свои ритуальные практики, которые ее поддерживают.

(1) Эксперимент проводился Вивьен Уоллер в 2000 году, когда еще не существовало таких масштабных и популярных соцсетей, как MySpace (основана в 2003 году) и Facebook (основана в 2004 году).

«Постмедийная среда характеризуется трансляцией себя как медиа» [8, с. 41]. И некоторые оказываются способны извлечь из этого выгоду. При определенном подходе, который подразумевает, например, доступ к контенту всех желающих, соблюдение конкретной тематики и стилистики, публикации рядового пользователя становятся полноценным медийным проектом и могут собрать обширную аудиторию. Это может получиться случайно в результате невольно «выстрелившей» публикации, а может быть спланировано. Таким образом, публикации в интернете могут стать для их автора социальным лифтом, который предполагает прежде всего коммерциализацию контента и, конечно, приобретение автором статуса полноценной публичной персоны. Однако если создание и публикация снимков начинает становиться самоцелью и происходит разрыв с реальными событиями в жизни человека, то утрачивается и ритуальная составляющая.

Большую роль в проникновении фотографии в ритуал сыграли два фактора. Во-первых, ритуализация повседневности, в результате которой важное место заняли индивидуальные ритуалы или ритуалы небольших, например семейных, групп. И сегодня исследователи со всей серьезностью рассматривают такие повседневные события, как завтрак, просмотр телевизора, детские дни рождения, семейный отдых и школьные традиции, в качестве ритуалов, имеющих значение для формирования социальности. Уже Э. Дюркгейм отмечал сплетенность индивидуального культа с обыденной жизнью [4, с. 524]. Этому также посвящены более современные исследования, к примеру К. Вульфа,

который анализировал жизнь одной из начальных школ Берлина [2]. В этом же направлении ведет работу Ю.А. Хамрина. Она так характеризует «индивидуальные ритуалы» западноевропейской культуры: «В этой культуре индивидуальные ритуалы направлены на то, чтобы отделить себя от общества, показать себя Другим по отношению к данному обществу, выразить свою индивидуальность» [9, с. 54].

Вторым фактором стало то, что сегодня фотокамера есть, кажется, абсолютно во всех телефонах, планшетах и в некоторых электронных часах, то есть в портативной технике небольшого размера, которая повсюду сопровождает человека. При этом значимость взгляда и его фактическое соответствие «касанию» в системе ритуальных отношений, выделяемые Э. Дюркгеймом наряду с речью [4, с. 517–518], поддерживает уверенность в оправданности нашего внимания к фотографии. Далее мы выделим несколько, на наш взгляд, показательных включений фотографии в ритуал. На их примере проследим, какие именно ритуальные функции она выполняет.

Ритуальные функции современной фотографии

Самый, вероятно, очевидный пример — это свадьба, ведь фотография уже довольно давно стала неотъемлемой частью этого события. Основная ее функция — сопровождение и фиксация изменения социального статуса двух людей и рождения новой семьи. При этом она может проявлять различные черты. Часто практикуется проведение съемки, предваряющей само событие (и временной разрыв может быть достаточно серьезный — от пары дней до месяца), поэтому фотосъемка может выступать в роли предваряющего ритуала, когда происходит своего рода примерка новых ролей. Жених и невеста здесь позируют в свадебных нарядах, и по визуальным признакам определить, что съемка проходила в другой день, почти невозможно. Единственное, что может выдать, это узнаваемые фрагменты географии места съемки (романтические кадры из Парижа, например).

Интересен тот момент, что фотография акцентирует фигуру невесты, в чем продолжает древние традиции. Фотографии нередко отображают смену платьев в течение свадьбы, которая когда-то была связана с символическим значением каждого наряда. Фотосъемка также может предполагать серию различных образов невесты, в том

Ил. 1. В. Киршин. Сборы невесты. Фотография. Интернет-журнал «Женский калейдоскоп». URL: https://mykaleidoscope.ru/svadba/8025-utrennie-sbory-zhenihov-i-nevest-60-foto.html

числе в окружении своих подруг. Эти кадры призваны во всей полноте раскрыть привлекательность невесты и ее женственность. И в этом можно узнать тот элемент свадебной церемонии, который когда-то отвечал за плодородие.

Сегодня свадьба часто становится для невесты тем пространством, где она может проявить те «чрезмерно женские» стороны, в которых отказывает себе в повседневности. И нередко, «дорвавшись», она может утратить чувство меры (отсюда появляются безумные кринолины, сверхглубокие декольте, самые длинные наращенные ресницы и проч.). На свадьбу женщина иногда делает профессиональный макияж, маникюр и надевает платье, ассоциирующееся с нарядами сказочных принцесс или звезд с красных дорожек. Это то время, когда она чувствует себя в праве отказаться от ролей, которые открыты перед ней в современном обществе, ценящем хорошее образование и качества, полезные для профессиональной карьеры. На свадебных снимках невеста примеряет на себя архетипическую роль женщины, делает акцент на внешности и при этом лишена страха оказаться во власти этой роли навсегда. Скорее, это игровая ситуация. В игровой атмосфере женщина может также подняться на короткое время над той социально неблагополучной средой, в которой она существует изо дня в день и куда она вернется сразу после свадьбы. Она по-

зирует, оставив за кадром свой ноутбук, офисный строгий костюм, микроскоп, станок, грядки, скотину, шпатель или подъемный кран (хотя могут быть и ироничные снимки, где вся эта атрибутика намеренно включена в пространство снимка). Фотограф будет стараться подогнать образ под каноны фотографий невест — романтичных, женственных, загадочных и сексуальных, — отсылающих, опять же, к глянцевым журналам.

Уход от стандартизации происходит по нескольким сценариям. Это может быть намеренно ироничное включение бытовой или профессиональной атрибутики, которое одновременно подчеркивает, что новый статус замужней женщины не станет причиной крушения ее карьеры. Другой вариант — это, напротив, еще большее погружение в «глянцевую сказку», требующее, правда, больших денежных вложений. Участие в съемке подруг невесты демонстрирует силу их дружбы и желание разделить ее радость, она как бы берет их с собой в новую жизнь, подчеркивая, что их отношения всегда останутся прежними. Подружки теперь не провожают невесту и не прощаются с ней, как это происходило в традиционных свадебных обрядах, но сопровождают ее и дальше по жизни (а вот избранники при этом могут как раз время от времени меняться). Акцентирование женской дружбы как источника тех приключений, переживаний и коммуникативных задач, без которых жизнь не будет полной, уже давно представлено в массовой культуре. В анимации и кинематографе постоянно фигурируют группы подруг, выступающие в качестве главных персонажей: здесь можно вспомнить героинь сериалов «Секс в большом городе», «Сейлор Мун», «Охотники за приведениями 3», «Уже скучаю по тебе» и т.д.

В костюмированных фотосессиях, отсылающих, например, к любимым кинофильмам, можно часто увидеть и невесту, и жениха. В любом случае это будет игра, сопровождающая смену семейного положения. Фотосъемка представляет собой тот фантастический беспорядок, который разбивает привычное пространство повседневной жизни новобрачных перед тем, как оно соберется для них вновь уже как для супружеской пары. И хотя сегодня жизнь пары после свадьбы иногда практически никак не меняется (допустим, если вопрос рождения детей они решили отложить), свадебная фотосъемка символически разделяет время до и после официального бракосочетания.

Такая неоднородность и многосоставность брачных обрядов была отмечена А. ван Геннепом: «Все эти обряды, имеющие особую и приуроченную к определенному времени цель, наслаиваются на обряды перехода или комбинируются с ними иногда столь тесно, что неизвестно, является ли конкретный обряд, к примеру, предохранительным обрядом или обрядом отделения» [3, с. 16].

Второй вариант, который может быть как единственным, так и дополнительным, — это фотосъемка во время всей последовательности этапов свадьбы (облачение невесты и жениха, загс, венчание, прогулка, застолье, проводы новобрачных). Причем фотосъемка в церкви во время венчания может проводиться точно так же, как и в загсе, профессиональным фотографом или кем-то из гостей. Сегодня фотография сопровождает и религиозный обряд таинства, становясь его частью. Приглашенный фотограф может предложить молодоженам приехать заранее и сделать постановочные снимки в храме, используя красиво падающий из окон свет, блики свечей и отражения в застекленных иконах для создания эффектных кадров. В большинстве храмов никто не будет возражать, однако фотограф должен соблюсти правила: спросить предварительно благословения у священника, не использовать вспышку, а также соблюдать ряд запретов, касающихся перемещения по храму (например, не вставать между вратами и женихом и невестой). Фиксация с помощью фотокамеры всех церемониальных действий (и религиозных, и гражданских) создает документальную последовательность, отражающую постепенное изменение статуса жениха и невесты.

Виновники торжества, которые в силу волнения и стресса не всегда способны отрефлексировать все происходящее на месте, благодаря фотографиям и видеосъемке могут позже уже спокойно и осознанно восстановить события. Фотограф отбирает лучшие кадры и доводит их до совершенства с помощью постобработки и только в таком виде отдает заказчикам. Фотосъемка как бы герметизирует все эти этапы в магическом застывшем времени, где действуют идеализированные образы людей. Она создает документ, подтверждающий, что жених и невеста были в этот момент прекрасны, счастливы и окружены группой сочувствующих близких, готовых разделить с ними момент их социального успеха.

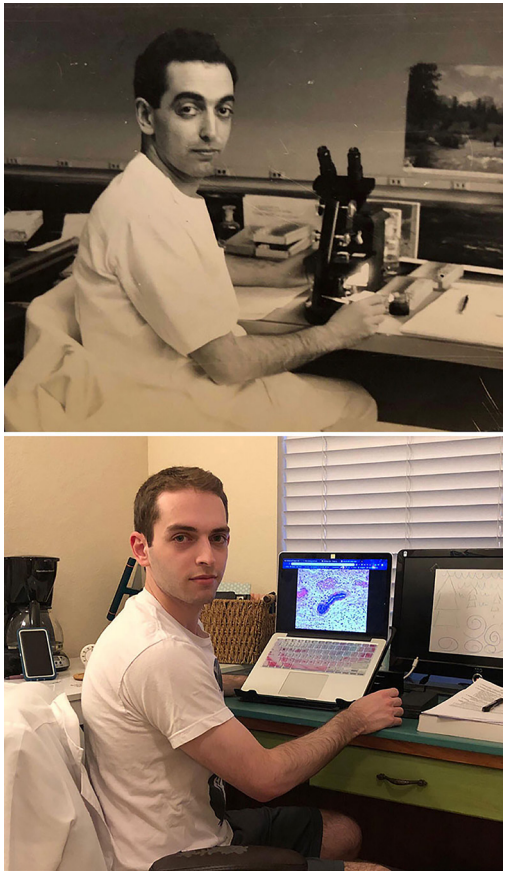
О.Т. Лойко пишет о том, что «ритуал выступает одной из первых форм, представляющих… социальную память, которая способна

в дописьменной культуре не просто сохранить свое содержание, а адекватно передать его последующим поколениям» [7, с. 152]. Но для выполнения этой задачи требовалось непосредственное воспроизведение одних и тех же ритуальных действий членами группы. Фотография и видео берут на себя эту функцию повторения, отделяя ее от тела участников и заменяя их документальными визуальными образами. Изображение всего ритуала становится, с одной стороны, его свидетельством, результатом, а с другой — его хранилищем. И в целом их даже не обязательно постоянно пересматривать, достаточно лишь одного знания того, что они могут быть при необходимости репрезентированы.

Здесь фотография выступает лишь фрагментом общего действия. Однако она может становиться и более самостоятельной, реализуя воспроизводящую функцию ритуала. Речь идет о повторении запечатленных на фотографии эпизодов, как правило, из жизни семьи или близких друзей. Это может быть повторение, опять же, свадебного снимка спустя многие десятки лет (в той же одежде и в тех же позах) по случаю годовщины. Фотография будет вновь сопровождать повторение клятв.

Или же это может быть просто бытовая сцена, где запечатлены члены одной семьи (часто родители с детьми). Спустя годы этот эпизод оказывается воссоздан благодаря фотографии. Причем именно благодаря фотографии удается точное воспроизведение момента (антураж, одежда, мимика), а главное, для создания снимка участники должны действительно повторить все это в реальности, заново проиграв ситуацию. Игровая постановочная ситуация, воспроизводящая прошлое, будучи запечатленной, обретет ту же степень реальности, что и сценка на фотографии-оригинале. По мнению К. Вульфа, «поскольку ритуалы являются инсценированием и исполнением тела, то они чаще всего имеют больший социальный вес, нежели чистая дискурсивность» [2, с. 25]. А значит, такая полушутливая фотографическая практика действительно имеет большое значение. Процесс создания снимка делает прошлое настоящим, а не просто отмечает связь между разведенными во времени моментами.

Встречаются фотографии, где дети и внуки демонстрируют, что они являются преемниками в профессиональной области или в плане получения образования своих предков (родителей или родственников



Ил. 2. Пользователь Reddit Neuromancy. Я и мой дедушка в медицинской школе с разницей в 70 лет (с одинаковым недосыпом). Фотографии. URL: https://www.reddit.com/r/pics/comments/dfwpgh/me_and_my_grandpa_in_medical_school_70_years/

более далеких поколений). Они позируют во время работы или в той же локации (если речь идет, например, о колледже или университете), повторяя иконографию старой фотографии. Примерно то же самое происходит в архаических ритуалах, которые воспроизводят эпизоды мифов. Анализируя подражательные практики племени варрамунга, Э. Дюркгейм писал: «Обряд состоит лишь в том, что люди вспоминают прошлое и делают его в некотором роде настоящим посредством целого драматического представления» [4, с. 621]. Снимки также проецируют достижения предков на потомков, утверждают родственные связи и поддерживают их символически. Ю.А. Хамрина называет

функцию ритуала, обеспечивающего связь поколений, «функцией сохранения социальной памяти» [9, с. 53].

Создание фотографии может выполнять интегрирующую функцию. Последующее размещение снимка в социальных сетях становится своего рода инициацией, «крещением» в значении принятия нового члена в группу и приобщения к ее ценностям. В этом случае есть соблазн назвать это преобразованием старого ритуала, однако более правдоподобным будет обозначить это действие как создание нового ритуала на основании существующей модели. Нередко первое представление нового члена семьи «общине» (то есть кругу друзей, коллег и знакомых) происходит именно в виртуальном пространстве. Причем первые снимки могут и вовсе не содержать изображения ребенка, там может быть сфотографирован некий предмет, означающий рождение ребенка (к примеру, метрика или детская одежда). Или же может быть изображен обобщающий, почти ничего не говорящий об индивидуальных чертах фрагмент тела (пятка, макушка и т.д.). Фотография здесь буквально подхватывает младенца и переносит его в новую социальную действительность, пусть и виртуальную. Посредством документального визуального образа осуществляется этот момент перехода. Снимок играет здесь ту же самую роль, что и кровь, волосы или другие небольшие фрагменты плоти инициируемого, использовавшиеся в архаических обрядах. Подобное явление можно наблюдать в современном использовании фотографии в области эзотерики, где предполагается, что запечатленный образ становится объектом, транслирующим оказанное на него символическое действие на человека. Публикация первых снимков ребенка — это, несомненно, современный ритуал, включенный в социальную жизнь общества.

Фотография может становиться своего рода ритуальным жестом, что возможно благодаря легкости создания снимка с помощью встроенной в телефон камеры. Взмах руки и короткая манипуляция устройством уподобляются иногда совершению крестного знамения. Христианин совершает его, встречая храм, а нерелигиозный человек его фотографирует (хотя нет никакого противоречия в том, чтобы совершить сперва одно, а затем другое действие) — не потому, что хочет установить связь с высшими силами, но будучи ведомым, к примеру, эстетическим чувством или признанием его исторической ценности. В любом случае, он обращается к некому надличностному масштабному представлению. Речь может идти необязательно о культовом здании, но также о памятнике или персоне, к которым человек испытывает пиетет или которые полагает значимыми для себя. Снимок может быть лишен всякой художественной ценности, но он служит свидетельством того, что человек почтил этот объект. При этом он может сам присутствовать в кадре, и тогда объединяется с объектом в едином визуальном образе, но этого может и не быть. Сфотографировать или сфотографироваться — сегодня это один из самых актуальных ритуальных жестов, отвечающих потребностям секулярного виртуализированного общества.

Одним из фотографических ритуалов, часто подвергаемых насмешкам, становится фотографирование пищи. Технически происходит запечатление, предваряющее ее принятие. То есть человек не станет есть свой завтрак, пока он его не запечатлеет. Причем он сразу после этого может выложить снимок в социальной сети и в процессе трапезы наблюдать за реакцией подписчиков. Это действие представляет собой своего рода благословление пищи, которое происходит посредством коммуникации. Цифровая фотография в силу легкости создания и размещения у себя на странице (этому способствует техническое оснащение самих соцсетей) провоцирует к обращению посредством нее к виртуальному сообществу. Описываемый фотографический ритуал оказывается разложен на этапы: создание снимка его только начинает, но завершает его обнародование и обязательно получение отклика (иначе он просто не имеет смысла). Таким образом, трапеза завершается не в тот момент, когда все было съедено, а тогда, когда снимок был замечен. Прежде так была ритуализована трапеза короля, которая должна была иметь свидетелей и участников, закреплявших во время нее свой социальный статус. Теперь это стало частью жизни простого обывателя в доступных для него формах дистанционного присутствия свидетелей.

Последний тип фотографии, о котором хотелось бы сказать, — это фотография туристическая. Сегодня мало кто не привозит снимков из поездки, у современного человека есть ощущение необходимости их создания. Причем в цифровую эпоху акцент делается в большей степени на потребности предъявить фотографии другим людям, чем на сохранении воспоминаний. Здесь, с одной стороны, выполняется коммуникативная функция. Моментальная публикация обеспечивает

путешественника эмоциональной поддержкой. В этом случае нет коллективного выплеска эмоций, однако есть момент сопереживания, поэтому можно говорить о реализации психотерапевтической функции. Одновременно человек с помощью фотографии фиксирует свое местонахождение в пространстве, словно бросает на своем пути маячки или оставляет зарубки. А. ван Геннеп характеризует путешествие как особое состояние: «Человек, который живет в своем доме, в своем клане, живет в светском мире, но как только он отправляется в путешествие и появляется в качестве чужака вблизи неизвестного лагеря, то оказывается уже в сфере сакрального» [3, с. 16–17]. Обретение своего места в чужеродной среде происходит в том числе с помощью фотографии.

Всякий ритуал обладает более-менее устойчивой формой. В большей степени это характерно для ритуала, подразумевающего большое число участников, где нужно упорядочить и синхронизировать действия группы. Для индивидуального ритуала требования в этом плане не такие жесткие. Формальная унификация в случае с фотографией обнаруживается скорее не в самом процессе создания изображения, а в образцах иконографии снимков, сделанных по различным поводам. Такие источники могут относиться к разным эпохам.

Фотографии еды очевидно соотносятся с жанром натюрморта. Главным отличием от традиционного изображения этого жанра (живописного или фотографического) является ракурс съемки, который обычно берется с верхней точки. Подобное решение использовалось в работах художников-авангардистов. И не случайно для своих страниц в соцсетях пользователи обращаются именно к нему: оно дает достаточно субъективное изображение, как если бы человек подошел к столу и смотрел на него отстраненно, как на абстрактную композицию. Кроме того, вид сверху позволяет достаточно подробно запечатлеть блюдо. Фрагментарные снимки детей и младенческой атрибутики во многом опираются на рекламную фотосъемку, где задача заключается в создании собирательного трогательного образа ребенка. Фотографии новорожденных на руках у кого-то из родителей были популярны уже в XIX веке, а их композиция, безусловно, отсылает нас к многочисленным образам Мадонны с Младенцем, где голые пятки малыша также отвечали за эмоциональное воздействие на зрителя.

Туристическая фотография находится на пересечении нескольких дискурсов, поскольку она предполагает разные объекты съемки. Это может быть архитектурная фотография, связанная с мотивом сохранения образа исторического наследия и одновременно этнографической информацией. Путешественник, даже когда следует по хорошо разработанному туристическому маршруту, по которому прошли уже миллионы человек, все равно будет ощущать себя немного первооткрывателем, исследователем. Свои переживания нового опыта он будет воспринимать как уникальные, стараясь даже в самых популярных объектах съемки нащупать что-то ускользнувшее от других. В случае если на снимке позирует и сам путешественник, акцент делается на его личности и событиях его жизни, поэтому такая фотография приближает нас к светской хронике. И здесь мы подходим, вероятно, к самому главному.

Подробное запечатление знаковых событий из жизни, как мы уже говорили, заключает в себе копирование образа жизни знаменитостей. Это может быть поэтапная фиксация праздников (свадьбы, детского дня рождения, юбилея) или запечатление досуга, наполненного «культурными мероприятиями», которые ассоциируются с представлением о «светском» времяпрепровождении (посещение театра, поход на модную художественную выставку, открытие сезона скачек или набирающие популярность занятия в яхт-клубе и т.д.). Посетители фотографируются на широких лестницах старых театров, у больших зеркал или в специально предусмотренных организаторами декоративных зонах, посвященных тому или иному выставочному проекту. В любом случае стилистика этих снимков будет отсылать зрителя к иллюстрациям глянцевых журналов. Такое подчинение эпизодов своей жизни определенным канонам говорит о стремлении к ее эстетизации. Оформленные фрагменты собственного бытия, превращаясь в микропроизведения, обретают право быть предъявленными окружающим.

Заключение

Итак, фотография, благодаря своей тесной связи с установлением социальных связей в виртуальной среде, участвует в преобразовании ритуалов, становится их частью и формирует новые. В известной степени она актуализирует архаические черты в современности и воспроизводит устойчивые художественные формы в повседневном использовании визуальных медиа. Цифровая фотография реализует основные функции ритуала, которые выделяет А.К. Байбурин, интерпретируя работы Э. Дюркгейма: функции социализации, интеграции, воспроизводящую и психотерапевтическую функции [1, с. 31–32]. Таким образом, можно отметить, что фотографирование обнаруживает потребность современного человека в символизации и эстетизации своей жизни.

Мотивом для обновления ритуальной основы повседневности можно назвать сформировавшуюся сегодня особую форму дистанцированного общения. Его отличает частота виртуальных контактов, которые могут быть совсем краткими. Также теперь есть возможность поддерживать связь с большим количеством персон, что закрепляется их внесением в список друзей в соцсетях (или наоборот путем подписки на тематические группы и чаты). При этом нет необходимости обращаться персонально к каждому, достаточно создавать публикации, доступные сразу всем. И вот эта форма периодического обращения сразу к целой группе, которую человек хочет посвятить в какие-то подробности своей жизни, обозначить свою с ними общность, провоцирует ритуализацию повседневности, связанную с фотографией. Многие из этих снимков не предполагают долгого хранения в памяти портативных или стационарных устройств, они часто сиюминутны и обладают ценностью, только если их можно предъявить кому-то в этот момент (хотя иногда это действие может быть немного отложено во времени). Их можно описать, например, так: «вот мой завтрак», «вот я сходила в оперу», «я нахожусь в аэропорту», «у меня теперь есть классные ботинки» и т.д. Функция сохранения, свойственная фотографии, в этом случае отступает на второй план. Но сам снимок оказывается вовлечен в повторяющуюся коммуникативную формулу.

Доступная сегодня свобода перемещения, насыщенность и многообразие впечатлений, полученных в рамках непосредственно личного опыта или опосредованно — из экранных произведений и других зрелищных форм, — одновременно пробуждает и тягу к коллективному и ритуальному взаимодействию, в нашем случае, с помощью визуальных образов. Можно предположить, что существует прямая связь между способом (или медиа) для реализации ритуала и тем источником информации, который в данный исторический момент обладает наибольшим значением для общества.

Список литературы:

1 *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 237 с.

2 *Вульф К.* Производство социального: ритуал, эмоции, воспоминания // Журнал социологии и социальной антропологии. 2010. № 3 (13). С. 23–50.

3 *Геннеп, ван А.* Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. М.: Вост. лит., 2002. 198 с.

4 *Дюркгейм Э.* Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии. М.: Элементарные формы, 2018. 808 с.

5 *Кастельс М.* Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. 328 с.

6 *Кондратьев Е.А.* Punctum и реинтерпретация в фотографии // Художественная культура. 2021. № 2. С. 38–59. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-38-59.

7 *Кондратьев Е.А.* Фотография в «объективе» философии // Художественная культура. 2018. № 1. С. 46–63. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/738/hk_2018_01_46_63_kondratiev.pdf (дата обращения 04.01.2022).

8 *Кронгауз М.А.* Публичная интимность // Знамя. 2009. № 12. URL: https://clck.ru/VJgKN (дата обращения 02.06.2021).

9 *Лойко О.Т.* Ритуал в социальной памяти // Известия Томского политехнического университета. 2004. № 4 (307). С. 151–156.

10 *Сакович Е.С.* Диалектика приватности и публичности в виртуальном пространстве // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3 (8). С. 35–41.

11 *Хамрина Ю.А.* Способы и пути трансформации ритуалов в современном обществе // Вестник Томского государственного ун-та. 2011. № 347. С. 53–56.

12 *Хренов Н.А.* Искусство в исторической динамике культуры. М.: Согласие, 2015. 752 с.

13 *Юргенева А.Л.* Спортивная фотография XIX века: социум и концепт движения // Художественная культура. 2019. № 3. Том 1. С. 170–217. https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00031.

14 *Эко У.* Утраченная укромность частной жизни // *Эко У.* Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. М.: Эксмо, 2007. С. 148–167.

15 *Bruning P.F. Alge B.J., Lin H.*C. Social Networks and Social Media: Understanding and Managing Influence Vulnerability in a Connected Society // Business Horizons. 2020. Vol. 63. P. 749–761. https://doi.org/10.1016/j.bushor.2020.07.007.

16 *Ito K., Yang S., Li L.M.W.* Changing Facebook Profile Pictures to Dyadic Photos: Positive Association with Romantic Partners' Relationship Satisfaction via Perceived Partner Commitment // Computers in Human Behavior. 2021. Vol. 120. P. 1–40. https://doi.org/10.1016/j.chb.2021.106748.

17 *Larsen B.S., Tufte T.* Rituals in the Modern World — Applying the Concept of Ritual in Media Ethnography // Global Media Studies — Ethnographic Perspectives / Ed. by Patrick D. Murphy and Marwan M. Krady. New York: Routledge, 2003. P. 90–106.

18 *Papacharissi Z., Gibson P.L.* Fifteen Minutes of Privacy: Privacy, Sociality, and Publicity on Social Network Sites // Privacy Online: Theoretical Approaches and Research Perspectives on the Role of Privacy in the Social Web / Ed. by L. Reinecke, S. Tepte. Berlin; Heidelberg: Springer, 2011. P. 75–89.

19 *Smith E.B., Brands R.A., Brashears M.E., Kleinbaum A.*M. Social Networks and Cognition // Annual Review of Sociology. 2020. Vol. 46. P. 159–174. https://doi.org/10.1146/annurev-soc-121919-054736.

20 *Tubaro P., Ryan L., Casilli A.A., D'Angelo A.* Social Network Analysis: New Ethical Approaches through Collective Reflexivity. Introduction to the Special Issue of Social Networks // Social Networks. 2020. Vol. 67. P. 1–8. https://doi.org/10.1016/j.socnet.2020.12.001.

References:

1 Bajburin A.K. *Ritual v tradicionnoj kul'ture: strukturno-semanticheskij analiz vostochnoslavyanskih obryadov* [Ritual in Traditional Culture: Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 237 p. (In Russian)

2 Vul'f K. Proizvodstvo social'nogo: ritual, emocii, vospominaniya [Production of the Social: Ritual, Emotions, Memories]. *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii*, 2010, no. 3 (13), pp. 23–50. (In Russian)

3 Gennep van A. *Obryady perekhoda: sistematicheskoe izuchenie obryadov* [The Rites of Passage: A Systematic Study of Rites]. Moscow, Vost. lit. Publ., 2002. 198 p. (In Russian)

4 Durkheim E. *Elementarnye formy religioznoj zhizni: Totemicheskaya sistema v Avstralii* [The Elementary Forms of Religious Life: The Totemic System in Australia]. Moscow, Elementarnye formy Publ., 2018. 808 p. (In Russian)

5 Castel's M. *Galaktika Internet: Razmyshleniya ob Internete, biznese i obshchestve* [The Internet Galaxy: Reflection on the Internet, Business and Society]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2004. 328 p. (In Russian)

6 Kondratiev E.A. Punctum i reinterpretaciya v fotografii [Punctum and Reinterpretation in Photography]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no 2, pp. 38–59. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2021–2–38–59. (In Russian)

7 Kondratiev E.A. Fotografiya v «ob"ektive» filosofii [Photography in the «Lens» of Philosophy]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no 1, pp. 46–63. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/738/hk_2018_01_46_63_kondratiev.pdf (accessed 04.01.2022). (In Russian)

8 Krongauz M.A. Publichnaya intimnost' [The Public Intimacy]. *Znamya*, 2009, no. 12. Available at: https://clck.ru/VJgKN (accessed 02.06.2021). (In Russian)

9 Lojko O.T. Ritual v social'noj pamyati [A Ritual in Social Memory]. *Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta*, 2004, no. 4 (307), pp. 151–156. (In Russian)

10 Sakovich E.S. Dialektika privatnosti i publichnosti v virtual'nom prostranstve [Dialectics of Privacy and Publicity in the Virtual Space]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*, 2012, no. 3 (8), pp. 35–41. (In Russian)

11 Hamrina Yu.A. Sposoby i puti transformacii ritualov v sovremennom obshchestve [Ways and Means of Ritual Transformation in Modern Society]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo un-ta*, 2011, no. 347, pp. 53–56. (In Russian)

12 Hrenov N.A. *Iskusstvo v istoricheskoj dinamike kul'tury* [Art in the Historical Dynamics of Culture]. Moscow, Soglasie Publ., 2015. 752 p. (In Russian)

13 Yurgeneva A.L. Sportivnaya fotografiya XIX veka: socium i koncept dvizheniya [Sports Photography of the 19th Century: Society and the Concept of Movement]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 1, pp. 170–217. https://doi.org/10.24411/2226–0072–2019–00031. (In Russian)

14 Eco U. Utrachennaya ukromnost' chastnoj zhizni [The Lost Privacy of Private Life]. Eco U. *Polnyj nazad! "Goryachie vojny" i populizm v SMI* [*Turning Back the Clock! "Hot Wars" and Populism in the Media*]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, pp. 148–167. (In Russian)

15 Bruning P.F., Alge B.J., Lin H.C. Social Networks and Social Media: Understanding and Managing Influence Vulnerability in a Connected Society. *Business Horizons,* 2020, vol. 63, pp. 749–761. https://doi.org/10.1016/j.bushor.2020.07.007.

16 Ito K., Yang S., Li L.M.W. Changing Facebook Profile Pictures to Dyadic Photos: Positive Association with Romantic Partners' Relationship Satisfaction via Perceived Partner Commitment. *Computers in Human Behavior*, 2021, vol. 120, pp. 1–40. https://doi.org/10.1016/j.chb.2021.106748.

17 Larsen B.S., Tufte T. Rituals in the Modern World — Applying the Concept of Ritual in Media Ethnography. *Global Media Studies — Ethnographic Perspectives*, ed. Patrick D. Murphy and Marwan M. Krady. New York, Routledge, 2003, pp. 90–106.

18 Papacharissi Z., Gibson P.*L*. Fifteen Minutes of Privacy: Privacy, Sociality, and Publicity on Social Network Sites. *Privacy Online: Theoretical Approaches and Research Perspectives on the Role of Privacy in the Social Web*, ed. L. Reinecke, S. Tepte. Berlin, Heidelberg, Springer, 2011, pp. 75–89.

19 Smith E.B., Brands R.A., Brashears M.E., Kleinbaum A.M. Social Networks and Cognition. *Annual Review of Sociology*, 2020, vol. 46, pp. 159–174. https://doi.org/10.1146/annurev-soc-121919–054736.

20 Tubaro P., Ryan L., Casilli A.A., D'Angelo A. Social Network Analysis: New Ethical Approaches through Collective Reflexivity. Introduction to the Special Issue of Social Networks. *Social Networks*, 2020, vol. 67, pp. 1–8. https://doi.org/10.1016/j.socnet.2020.12.001

УДК 79
ББК 85.38; 85с

Шабалин Владимир Васильевич
Кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства РФ,
103274, Россия, Москва, Краснопресненская наб., 2
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
ResearcherID: AAA-7092-2022
v-shabalin@mail.ru

Ключевые слова: внепространственность, дополнительная визуализированная информация, разновременность, разномасштабность, разноракурсность, телекадр, экранное пространство

Шабалин Владимир Васильевич

Экранное пространство в полиракурсном построении сложносоставного телевизионного кадра

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-368-385

Для цит.: *Шабалин В.В.* Экранное пространство в полиракурсном построении сложносоставного телевизионного кадра // Художественная культура. 2022. № 1. С. 368–385.
https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-368-385.

For cit.: Shabalin V.V. The Screen Space in the Composite Multi-Angle Television Frame. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 368–385.
https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-368-385. (In Russian)

Shabalin Vladimir V.
PhD (in Art History), Cameraman, Government of the Russian Federation,
2 Krasnopresnenskaya Emb., 103274, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
ResearcherID: AAA-7092-2022
v-shabalin@mail.ru

Keywords: non-spatiality, additional visualized information, time-diversity, multi-scale, multi-angle shot, TV frames, screen space

Shabalin Vladimir V.

The Screen Space in the Composite Multi-Angle Television Frame

Аннотация. Актуальность данной темы связана с той технической революцией, которая разворачивается в области электронных массмедиа, в частности телевидения. Появляются новые формы подачи визуальной информации, множество творческих возможностей и задач у создателей телевизионной картинки. Если несколько десятилетий назад телевизионные новости ассоциировались с такими понятиями, как документальность, достоверность, «жизнь врасплох» и пр., то сегодня радикально усложняются принципы моделирования визуальной реальности кадра. Как эффективно найти композиционный, колористический и экспозиционный баланс между несколькими изображениями, одновременно представленными на экране, и корректно соткать визуальную ткань этого телекадра; что такое разноракурсность и внепространственность, почему приходится сталкиваться с разномасштабностью и разновременностью в кадре? Автор актуализирует исследование полиракурсной визуализации реальности в дискурсе экранного пространства. Внимание исследователя направлено на анализ размещения зрителя перед экраном и выбора им очередности просмотра изображений, подобно прямой монтажной склейке телевизионных планов, но в рамках полиэкрана. При этом раскрывается функционал одномоментного показа действия, снятого с разных точек.

В данной статье, посвященной визуальной конструкции сложносоставного телекадра, представляющего несколько пространственно-временных паттернов, также приводятся примеры многовекторного экранного времени в одном кадре при моделировании изобразительной картины теми или иными техническими средствами. Обсуждаются принципы проекции изображения на поверхность стрит-пространства и приобретение элементом дополнительной визуализированной информации свойств объекта дополненной экранной реальности. Рассмотрение визуальной многоуровневости экранного пространства имеет не только теоретическое значение, но и практическое: изучение возможностей создания экранного пространства в современной медиасреде. В теоретическом плане уточняются свойства и выносятся определения разноракурсности, внепространственности, разномасштабности, разновременности. Подводятся промежуточные итоги научной работы, магистральным направлением которой является исследование образной структуры экранного пространства в новостном телевизионном материале.

Abstract. The relevance of this research is connected with the technical revolution that is unfolding in the field of electronic mass media, in particular, television. There appear new forms of presenting visual information, as well as many opportunities and tasks for those creating the television image. The principles of modeling the visual reality of the television frame are becoming increasingly complex, as compared to several decades ago. How to find an effective compositional, coloristic and expository balance between several images simultaneously presented on the screen and correctly weave the visual fabric of a television frame? What is a multi-angle shot and non-spatiality? Why do we have to deal with multi-scale and time-diversity in a frame?

In this article, the importance of studying multi-angle visualization of reality in the discourse of screen space is highlighted. The author aims at analyzing a viewer's position in front of the screen and their priority order of image viewing, like a straight splice of television shots, but within a multi-screen. Additionally, he describes the functionality of a simultaneous display of an action shot from different angles and provides examples of multi-vector screen time within a single frame when modeling an image by different technical means. The article discusses the principles of image projection and acquisition of properties of an object of augmented screen reality by an element of additional visualized information. The analysis of the visual multilayer structure of screen space has both theoretical and practical significance. In theoretical terms, it provides definitions of a multi-angle shot, non-spatiality, multi-scale, and time-diversity and specifies the properties of these concepts. Its practical value lies in studying the feasibility of creating screen space in a modern media environment. The author brings intermediate results of research the main focus of which is the study of the visual structure of screen space in television news material.

Введение

Современный научный дискурс обогащается осмыслением стратегий в измененной технологическими инновациями медиасреде [10] и изучением новейших творческих подходов подачи визуального контента зрителю. В медиа отчетливо прослеживается вариативность многообразных построений экранного пространства. Динамичность процессов в жизни реципиента весьма актуализирует факторы скорости физического передвижения человека между локациями сфер его деятельности и передачи данных. Происходит увеличение потока информации, в том числе с телеэкрана за единицу времени, то есть количества передаваемых визуальных образов в одном кадре. Поэтому все чаще на телевидении наблюдается построение сложносоставных композиций. В экранное пространство включается одномоментно как несколько изобразительных плоскостей, так и отдельных объектов[(1)]. Таким образом, единый визуальный конструкт кадра представляет следующие пространственно-временные паттерны:

разноракурсность;
внепространственность;
разномасштабность;
разновременность.

Исходя из вышесказанного, определим объект исследования — это *имманентная структура экранного пространства*; ее функциональной лакуной является *сложносоставной телевизионный кадр* — предмет настоящего исследования.

Образная структура экранного пространства — основа в создании сложносоставного кадра — осмыслялась, в частности, Е.В. Сальниковой [4; 5], В.Н. Новиковым [3], Н.И. Утиловой [6]. Концептуальный и теоретико-методологический диапазон современных зарубежных исследований ярко демонстрируют монография Н. Верхоефф (N. Verhoeff) Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation (2012) [13] и коллективные труды Screens: From Materiality to Spectatorship — A Historical and Theoretical Reassessment (2016) [12], Screen Space Reconfigured (2020) [11] и др. В них дается культурологический и теоретико-эстетический анализ «эпохи экранов» с ее возможностями новых конфигураций пространства на различных современных экранах (от кинематографа, видеоарта до смартфонов). Развернутая панорама актуальных научных взглядов и методик представила особый интерес для автора статьи, чья эмпирическая база подходов к созданию телевизионных материалов также повлияла на методологию данного исследования. Специальное прикладное значение имеют приведенные в новейшей зарубежной научной литературе результаты изучения технических аспектов [9; 14].

(1) Образ объекта съемки, представленный без окружающего его пространства реальной действительности при помощи, например, хромакей-технологии.

***

В построении сложносоставного кадра необходимы как минимум две изобразительные плоскости (одну из которых может заменять отдельный образ объекта) для внутриэкранного взаимодействия образов объектов как одной из форм внутрикадрового монтажа, по сути, отчасти схожей с межкадровым сопоставлением смежных планов. Обратимся к зрительскому выбору изображений при просмотре их в полиэкране. Параллельно идущие на экране визуальные потоки чередуются в восприятии зрителя по принципу последовательного монтажа. В данном контексте процитируем профессора Н.Б. Маньковскую: «Бесконечная вариативность интерпретаций стабильного художественного объекта сменяется принципиально неравными себе ядрами виртуальных вариаций. Место стабильного, определенного результата творческого процесса занимает подвижный, нестабильный технообраз, являющийся таковым не по воле автора, а по определению, как объект виртуального становления» [2, с. 297].

Отсюда полиэкран объединяет два вида монтажа, делая его *бигеминальным (сдвоенным). По сути, зритель самостоятельно выстраивает очередность просмотра изображений как телевизионных планов при прямой склейке, но в рамках одного кадра.* Полиэкран как «растяжимая» поверхность, которая может позволить одновременность, параллелизм и полифоническую комбинацию разнородных ситуаций [8, p. 45], является прообразом сложносоставного кадра, так как в нем проявляются свойства разноракурсности. Подробно изложим суть понятия *«разноракурсность». Как известно, ракурсом называют некоторый угол*

оптической оси объектива к поверхности мизансцены, собственно, как и перспективное сокращение изображаемых предметов в кадре. Раскроем сущность разноракурсности через отображение предметной действительности, зафиксированной камерой с разных точек съемки. Так, в окнах полиэкрана одномоментность показанного действия, снятого в разных ракурсах, подталкивает к тому, чтобы «усилить драматизм, подчеркнуть напряженный темпоритм и создать ощущение масштаба сиюминутности происходящего на экране» [6, с. 38].

Второй вариант предусматривает несовпадение ракурсов съемки объекта, находящегося в кадре, и объекта, вводимого в экранное пространство в виде элемента дополнительной визуализированной информации (ДВИ). Классический титр, располагаемый в экранной композиции, отображается параллельно плоскости экрана, при этом — не совпадает с ракурсом отснятого изображения. Но когда ракурс его отображения в современном графическом исполнении изменится и совпадет на экране с углом съемки изобразительной картины, тогда данный титр приобретет свойства дополненной экранной реальности. Подобное проявление наблюдается с вводимым в сложносоставную композицию дополнительного образа объекта реальной действительности, например участника спортивных соревнований, приводя к более полному ознакомлению аудитории с общей картиной телевизионного материала. В свою очередь, дополнительный элемент может включаться в экранную композицию и на стадии съемочного процесса, то есть непосредственно присутствовать в мизансцене, например в виде экрана-декорации.

В-третьих, говоря об отображении двух изобразительных плоскостей (с фоном и объектом съемки, в данном примере с ведущим выпуска новостей), представленных в одной экранной композиции, мы также обращаемся к проблематике разноракурсности сложносоставного кадра. Необходимость соотносить параметры углов съемки объекта и фона, представляющего дополнительное изображение на экране-декорации, действительно значима. При несовпадении ракурсов съемки рассматриваемых изображений (основного — портрета и дополнительного — фона) оптические оси объективов, снимающих объект и окружающую его обстановку в сложносоставном кадре, соотносятся как непараллельные линии. В этом просматривается и визуальная динамика общей внутриэкранной композиции при освещении события,

Ил. 1. Кадр из телевизионной программы «Все на матч!», телеканал «Матч!»

Ил. 2. Кадр из телевизионной программы «Вести», телеканал «Россия 1»

и выстраивание структуры экранного пространства на взаимодействии фона (элемент ДВИ) и объекта мизансцены в зрительском восприятии кадра, что немаловажно в связке «экран — зритель».

Далее рассмотрим феномен разноракурсности во взаимосвязи реципиента с экраном, когда взгляд зрителя падает на изобразительную поверхность телевизионного приемника под прямым углом, а демонстрируемое изображение зафиксировано ракурсно. В этом случае создается суггестия восприятия: зритель наблюдает за событием, располагаясь как бы рядом с оператором на съемочной площадке, и смотрит на мизансцену, например, снизу. Конечно же, от размещения телекамеры, ее движения, ракурсов съемки зависит как композиционное, так и пластическое построение изобразительного ряда. При этом направление взгляда зрителя на экран не столь важно. Поясним. Абстрагируясь от окружающего пространства предметной действительности, зритель принимает на экране объект наклоненным или зафиксированным в ракурсе, задавая свой уровень горизонта. Он воспринимает движение предмета в свободном падении под углом, отличным от прямого к основанию экрана, подобно расположению объектов в обыденной жизни.

Место размещения зрителя перед экранной поверхностью не играет ключевой роли, в отличие от нахождения перед картиной «Послы» Г. Гольбейна Младшего (1533). Некий объект в нижней части полотна на первый взгляд не понятен, но смена точки просмотра приводит к узнаваемости в нем черепа. Художник актуализирует разноракурсный зрительский взгляд. Если обычный просмотр окунает в рассматривание деталей натюрморта в верхней части картины, то при ином угле просмотра визуальное содержание художественного полотна меняется. В данном случае изображение черепа включается в картинное пространство не на той же изобразительной плоскости, а отдельным элементом, представляемым публике в узнаваемой форме исключительно в определенной проекции его двухмерного изображения. В общее картинное пространство такой образ вводится отдельно от визуальной плоскости «основного» изображения картины, воспринимаемой одинаково с разных углов зрения на данное произведение живописи. На наш взгляд, в этом проявляются свойства *внепространственности* данного объекта.

Ил. 3. Г. Гольбейн Младший. Послы. 1533. Дубовая доска, масло. 207 × 209 см. Национальная галерея, Лондон

В телевизионной практике отдельно отображаемым объектом в экранной композиции может быть образ, оторванный от естественной среды нахождения его прототипа. С помощью отсечения окружающего экранного пространства образ остается без локальной пространственной основы перед вводом в новый кадр. Деонтологизация образа при моделировании изображения теми или иными техническими средствами предполагает внепространственное отображение объекта на экране, что позволяет зрителю более внимательно сосредоточиться на содержании изображения, например беседы с героем программы, воспринимая его без привязки к локации проведения интервью. Пространство, обнимающее персонаж на экране, также является само по себе арт-объектом, а в новостных передачах — визуальным ньюсмейкером, но при этом не всегда определяет объект в визуальном восприятии зрителя. Тем не менее фоновое изображение как критерий оценки масштаба предметов в кадре в большинстве случаев необходимо объектам экранной композиции. Но не только для этого. Творческий прием по «включению» фона обогащает информационный поток. Поэтому к внепространственному объекту в кадр вводится фоновая замена — иное отдельно зафиксированное

изображение реального пространства или искусственно сгенерированная картина предполагаемого места его нахождения.

Рассмотрим композиционное построение с дополнительной изобразительной плоскостью, включаемой в экранное пространство во время монтажа. В информационной программе телеканала «Россия-24» элемент ДВИ в виде скриншота ленты одной из социальных сетей выводился в сложносоставной экранной композиции на передний план. В этот момент изображение телестудии с ведущим на втором плане (относительно дополненной визуальной плоскости в экранном пространстве указанного кадра) размывалось. Уход от фокальной плоскости (плоскость с резко отображаемыми объектами) следует рассматривать в том числе с позиции понятия «усеченная реальность», так как в нечетком изображении объекта съемки теряется информативность визуального ряда. Приведенный пример показателен воплощением эффекта, задающего те же свойства изображению мизансцены, что и при фиксации в естественных условиях, то есть с фокусировкой на предметы мизансцены и потерей детализации фона. В создании внутриэкранной визуальной среды это способствует акцентированию внимания зрителя на знаковых деталях материала.

При отображении на экране двух отдельно зафиксированных изображений отмечается в некоторых случаях их несоразмерность, так как контент снимается в разное время и с отличием по крупности планов. Отсюда такие изображения в общей экранной картине задают условия для проявления свойств понятия «*разномасштабность*». На скриншоте кадра из выпуска новостей (Первый канал) видно, что всплески воды сомасштабно смотрятся значительно крупнее объектов, находящихся в студии. В данном случае разномасштабность объектов в единой экранной композиции представляется как гипербола, усиливающая изобразительное значение характера дождливой погоды в кадре, а отнюдь не дефект в построении сложносоставного телевизионного кадра.

Вместе с тем видеоряд на фоновом мониторе можно запустить в обратном направлении. Экранное время разнородно, поэтому данный вариант вполне приемлем на практике. Такие способы течения экранного времени и ранее имели место при включении соответствующего художественного эффекта. Так, изображение героя, идущего в прямом направлении, накладывается на видеоряд с двигающимися

Ил. 4. Кадр из телевизионного выпуска новостей, Первый канал

ему навстречу людьми, и при этом спинами вперед, то есть экранное время в отношении них запущено в обратном направлении. Исходя из того, что в сложносоставном кадре наблюдается течение экранного времени в двух визуальных плоскостях в противоположных направлениях, предложим к введению в практический лексикон слово *«разновременность»* в сложносоставном кадре, что отражает процесс многовекторности экранного времени в одном кадре.

Теперь необходимо рассмотреть пространство, представленное в мизансцене каким-либо изображением второго уровня, например произведением живописи или фотографии. Они будут соотноситься с экранным пространством первого уровня как пространство реальной действительности. На пятой иллюстрации возникает эффект взаимосвязи таких изобразительных пространств, в частности за счет руки персонажа, выходящей из пространства художественного полотна в пространство мизансцены, отображенной в кадре. «Из ранних концепций, сложившихся в 1920-е годы, крайне актуальной сегодня представляется точка зрения С.М. Эйзенштейна, — подчеркивает В.Н. Новиков. — Важнейшей функцией произведения искусства режиссер считал не только качество самого материала, но и принцип

Ил. 5. Kevin Best. Серия Portraits. URL: http://bestshots.com.au/portfolio-item/portraits (дата обращения 25.06.2021)

Ил. 6. Кадр со смартфоном. Инстаграм-аккаунт mistry_creator (дата обращения 05.09.2021)

его подачи, ключевую роль которого играет внутренняя структура зрелища» [3, с. 82].

Представим еще один вариант сложносоставной экранной композиции с объектом, выступающим одновременно в обеих изобразительных плоскостях: стрит-пространство и экранное пространство смартфона. Автор книги «Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы» Е.В. Сальникова констатирует, что «скорее цифровое изображение выйдет в пространство зрителя, нежели наоборот… поскольку мы-то в электронную реальность точно не войдем» [4, с. 153]. Говоря о стрит-пространстве и расположении изображений на объектах евклидова пространства, стоит отметить, что поверхность, представляющая собой многоплоскостную изобразительную картину, подобна экранной сложносоставной композиции. С помощью специальных приемов изображения объектов на поверхности создается иллюзия «невозможного либо напротив — представление доступного, осязаемого, но на самом деле несуществующего» [1, с. 366]. Жанр «обманывающих изображений», сложившийся в античности и называемый сегодня тромплей (от фр. trompe-l'œil — «обманчивый глаз», «обманчивая видимость»), является одной из разновидностей изобразительного искусства. Благодаря присутствию монокулярных признаков глубины пространства изображаемые объекты выглядят весьма объемно и убедительно.

Вместе с тем видеопроекция на поверхность стрит-пространства дополняет ее визуальную плоскость, уже несущую изображение. Тем самым «формируется специфическая медийная среда. Частично она вписывается в общее культурное пространство города, частично — достраивает новый виртуальный пласт городской реальности…» [7, с. 9–10], — отмечала В.Д. Эвалльё в исследовании сложносоставного в визуальном и эстетическом построении внутриэкранного пространства экранов московского метрополитена, контент которых во многом соотносится с принципами формирования новостных выпусков на телевидении [7, с. 13].

Поверхность стрит-объекта, как правило, не идеально ровная, в отличие от условной визуальной плоскости, несущей изобразительный ряд на телеэкране. Киноэкран также вносит корректировку (искажения) в демонстрируемое изображение. От его технических характеристик зависит качество отображаемого контента, что, как

мы видим, не грозит телевизионному видеоряду, основанному на электронном принципе построения изображения в двух и более визуальных плоскостях экранного пространства телекадра. Сама этимология слова подтверждает анализируемую взаимосвязь: слово «screen» появилось во времена Возрождения, эволюционируя от более раннего германского корня, который также перешел к латинским языкам, и «указывает на большое разнообразие сред, поверхностей и типов экранного отражения, в основном выходящих из материального мира архитектуры» [8, p. 39, 40].

Заключение

Сегодня телевидение моделирует совершенно особые экранные конструкты, во многих случаях весьма оригинально исполненные. Но при этом время и пространство воспринимаются на телевизионном экране аудиторией бессознательно, их как бы не замечают в своей самоценности, отдельно от материалов и информации. Однако они важны как часть экранной реальности, сопровождающей повседневную жизнь современного человека. Сложносоставной кадр воспринимается зрителем целостной экранной структурой. Исходя из этого, многоуровневое экранное пространство представляет монолитный конструкт телевизионного материала, основу которого предстоит изучать и далее. По итогам работы закрепим в научном лексиконе понятия: разноракурсность, внепространственность, разномасштабность, разновременность, — и выстроим необходимый терминологический ряд в ходе дальнейшего исследования телевизионного экранного пространства.

Список литературы:

1 *Власов В.Г.* «Обман зрения», «обманка» // *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. VI. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 366.

2 *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма: художественно-эстетический ракурс. М.: Центр гуманитарных инициатив; СПб.: Университетская книга-СПБ, 2016. 496 с.

3 *Новиков В.Н.* Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Новиков Василий Николаевич. М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 2019. 175 с.

4 *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде: Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.

5 *Сальникова Е.В.* Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса // Художественная культура. 2020. № 2. С. 170–201. https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00030.

6 *Утилова Н.И.* Экранное пространство и «видимый» человек // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сборник материалов научно-практической конференции: Москва, 29–30 октября 2018 / Сост. и науч. ред. Н.Г. Кривуля. М.: Издательство Московского университета, 2019. С. 36–59.

7 *Эвалльё В.Д.* Экранная среда в пространстве московского метрополитена // Вестник славянских культур. 2021. Т. 60. С. 8–20. https://doi. org/10.37816/2073-9567-2021-60-8-20.

8 *Bruno G.* Surface Tension, Screen Space // Screen Space Reconfigured / Ed. by S.Ø. Sæther, S.T. Bull. Amsterdam University Press, 2020. P. 35–54.

9 *Cui G., Ye X., Zhao J., Zhu L., Chen Y.* Multi-Frame Motion Deblurring Using Coded Exposure Imaging with Complementary Fluttering Sequences // Optics & Laser Technology. June 2020. Vol. 126. https://doi.org/10.1016/j.optlastec.2020.106119.

10 *Garcia-Perdomo V.* Technical Frames, Flexibility, and Online Pressure in TV Newsrooms // Information, Communication & Society. 2021. Vol. 24. Issue 4. P. 541–556. https://doi.org/10.1080/1369118X.2019.1657163.

11 Screen Space Reconfigured / Ed. by S.Ø. Sæther, S.T. Bull. Amsterdam University Press, 2020. 332 p. https://doi.org/10.5117/9789089649928.

12 Screens: From Materiality to Spectatorship — A Historical and Theoretical Reassessment / Ed. by D. Chateau, J. Moure. Amsterdam University Press, 2016. 357 p. https://doi.org/10.5117/9789462981904.

13 *Verhoeff N.* Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation. Amsterdam University Press, 2012. 212 p. https://doi.org/10.5117/9789089643797.

14 *Vryzas N., Vrysis L., Dimoulas C.* Audiovisual Speaker Indexing for Web-TV Automations // Expert Systems with Applications. 2021. December 21. Vol. 186. https://doi.org/10.1016/j.eswa.2021.115833.

References:

1 Vlasov V.G. “Obman zreniya”, “obmanka” [“Vision Deception”, “Deception”]. Vlasov V.G. *Novyj enciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts]. In 10 vols. Vol. VI. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2007, p. 366. (In Russian)

2 Mankovskaya N.B. *Fenomen postmodernizma: hudozhestvenno-esteticheskij rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism: Artistic and Aesthetic Angle]. Moscow, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., St. Petersburg, Universitetskaya kniga-SPB Publ., 2016. 496 p. (In Russian)

3 *Novikov V.N. Vliyanie virtualnyh novacij na yazyk kinematografa XXI veka* [Impact of Virtual Innovations on the Language of Cinema of the 21st Century]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.03. Moscow, Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni S.A. Gerasimova, 2019. 175 p. (In Russian)

4 Salnikova E.V. *Vizual'naja kul'tura v mediasrede: Sovremennye tendencii i istoricheskie ekskursy* [Visual Culture in a Media Environment: Current Trends and Historical Review]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2017. 552 p. (In Russian)

5 *Salnikova E.V.* Obrazy civilizacii i goroda v fil'mah Zhorzha Mel'esa [Images of Civilization and the City in the Films of Georges Méliès]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2, pp. 170–201. https://doi.org/10.24411/2226–0072–2020–00030. (In Russian)

6 *Utilova N.I.* Ekrannoe prostranstvo i “vidimyj” chelovek [Screen Space and “Visible” Person]. *Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media: Sbornik materialov nauchno-prakticheskoj konferencii: Moskva, 29–30 oktyabrya 2018* [Actual Problems of Screen and Interactive Media: A Collection of Articles of Science-Practical Conference: Moscow, October 29–30, 2018], comp., ed. N.G. Krivulya. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 2019, pp. 36–59. (In Russian)

7 *Evallyo V.D.* Ekrannaya sreda v prostranstve moskovskogo metropolitena [Screen Environment in the Moscow Subway (Metro)]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 60, pp. 8–20. https://doi.org/10.37816/2073–9567–2021–60–8–20. (In Russian)

8 Bruno G. Surface Tension, Screen Space // *Screen Space Reconfigured*, ed. S.Ø. Sæther, S.T. Bull. Amsterdam University Press, 2020, pp. 35–54.

9 Cui G., Ye X., Zhao J., Zhu L., Chen Y. Multi-Frame Motion Deblurring Using Coded Exposure Imaging with Complementary Fluttering Sequences. *Optics & Laser Technology*, June 2020, vol. 126. https://doi.org/10.1016/j.optlastec.2020.106119.

10 Garcia-Perdomo V. Technical Frames, Flexibility, and Online Pressure in TV Newsrooms. *Information, Communication & Society*, 2021, vol. 24, issue 4, pp. 541–556. https://doi.org/10.1080/1369118X.2019.1657163.

11 *Screen Space Reconfigured,* ed. S.Ø. Sæther, S.T. Bull. Amsterdam University Press, 2020. 332 p. https://doi.org/10.5117/9789089649928.

12 *Screens: From Materiality to Spectatorship — A Historical and Theoretical Reassessment,* ed. D. Chateau, J. Moure. Amsterdam University Press, 2016. 357 p. https://doi.org/10.5117/9789462981904.

13 Verhoeff N. *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam University Press, 2012. 212 p. https://doi.org/10.5117/9789089643797.

14 Vryzas N., Vrysis L., Dimoulas C. Audiovisual Speaker Indexing for Web-TV Automations. *Expert Systems with Applications*, 2021, December 21, vol. 186. https://doi.org/10.1016/j.eswa.2021.115833.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2022

Теория искусства

Маньковская Надежда Борисовна
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus Author ID: 24295664300
mankowskaya.nadia@yandex.ru

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-10-51

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы. Статья первая

Аннотация. В статье выявляется специфика эстетических взглядов и литературного творчества Альфреда де Виньи, свидетельствующая об оригинальности его позиции в контексте эстетики французского романтизма. Разделяя основные принципы последней, связанные с убежденностью в самоценности искусства, приоритетном значении художественного совершенства, принципов идеализации и символизации, повышенным интересом к национальным истокам художественного творчества, к характеру романтического героя — чувствительного, страстного, меланхоличного, и при этом эгоцентричного, — де Виньи придал им романтически-героическую окраску философии стоицизма, определяющей смысловую доминанту его творчества и присущую ему ауру мужественной сдержанности. Его размышления о правде и вымысле в искусстве, художественном образе и символе, особенностях исторического романа, характере романтической драмы, фигуре поэта-изгоя во многом проложили путь дальнейшей разработке этих сюжетов как в теоретическом плане, так и в художественной практике. Большинство героев его насыщенных символикой пьес, романов, поэм — отмеченные трагическим мироощущением самоуглубленные гордые одиночки, стоически претерпевающие выпадающие на их долю невзгоды, но неспособные избежать фатальных исходов. Сам автор считал себя «эпическим моралистом», сосредоточенным на проблемах чести, долга и совести. Другая отличительная черта позиции де Виньи — не только интерес к национальной истории, но и непосредственное обращение к ее перипетиям в художественном творчестве, а также концептуализация путей осмысления истории в искусстве. Мощная символика его произведений, их высокая художественность, как и глубинное понимание трагичности судьбы художника, по существу, про́клятого поэта, оказали существенное воздействие на эстетику и поэтику символизма. Не менее сильным оказалось влияние философско-эстетических идей де Виньи о заброшенности человека в существование, трагичности его удела, безысходном одиночестве, неизбывной тоске, отчаянии, нашедших воплощение в пессимистической тональности многих его произведений, на творчество французских экзистенциалистов и их последователей в XX–XXI веках.

Ключевые слова: Виньи, романтизм, искусство, стоицизм, символика, поэзия, драма, исторический роман, художественная правда, воображение

Mankovskaya Nadezhda B.
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya Str., 109240, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus Author ID: 24295664300
mankowskaya.nadia@yandex.ru

The Stoicism of the Lone Wolf. The Romantic Aesthetics of Alfred de Vigny and Its Literary Outlines. Part One

Abstract. The article reveals the specific nature of Alfred de Vigny's aesthetic views and literary work which illustrates his original position in the context of the aesthetics of French romanticism. Alfred de Vigny shared its basic principles related to the conviction in the inherent value of art, the priority of artistic perfection, idealization and symbolization, and an increased interest in the national origins of artistic creativity and the character of a romantic hero — sensitive, passionate, melancholic, and at the same time egocentric. However, he gave them the romantic-heroic connotation of the philosophy of stoicism, which defined the semantic dominant of his creative work and the aura of masculine restraint inherent in it. His reflections on the truth and fiction in art, artistic images and symbols, the features of a historical novel, the character of a romantic drama, and the figure of a banished poet largely paved the way for the further development of these subjects both in theory and artistic practice. Most of the characters of his symbolic plays, novels, and poems are self-absorbed, proud loners, marked by a tragic worldview, who stoically endure the adversities that fall to their lot but are unable to avoid fatal outcomes. Alfred de Vigny considered himself an "epic moralist" focused on issues of honor, duty, and conscience. Another distinctive feature of his position is not only the interest in national history but also a direct appeal to its vicissitudes in his artistic creativity, as well as conceptualization of ways to understand history in art. The rich symbolism of de Vigny's works, their high artistry, a deep understanding of the tragic fate of the artist, a cursed poet, had a significant impact on the aesthetics and poetics of symbolism. Additionally, Alfred de Vigny's philosophical and aesthetic ideas of abandonment of man into existence, the tragic nature of his lot, hopeless loneliness, inescapable longing, and despair, which were reflected in the pessimistic tone of many of his works, had a considerable influence on the creative activity of French existentialists and their followers in the 20th–21st centuries.

Keywords: Alfred de Vigny, romanticism, art, stoicism, symbolism, poetry, drama, historical novel, artistic truth, imagination

Received 02.09.2021
Accepted 29.10.2021

Бычков Виктор Васильевич
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, лауреат Государственной премии РФ, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
ResearcherID: H-1031-2019
Scopus Author ID: 55515627000
vbychkov48@yandex.ru

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-52-79

Философия искусства раннего Фридриха Шлегеля

Аннотация. Искусство, согласно теоретику немецкого романтизма, автономно и самобытно, оно не зависит ни от каких утилитарных или обыденных целей. Его сущность сводится к явлению красоты и созданию некоего визуализированного образа («изображения», «видимости»), не подражающего видимым формам мира, но выражающего некоторые сущностные основы человеческого бытия в мире. Шлегель использует два понятия для искусства — «изображающие искусства», в основе которых лежит идеализаторский принцип, и «изящные искусства», суть которых сводится к красоте, «изображению», духовному наслаждению. Искусство основывается на трех принципах: многообразии, единстве и целокупности; главный закон его — внутренняя согласованность произведения с самим собой. В искусстве сочетаются полнота, гармония, красота и нравственность. Гений является творцом классического искусства, суть которого сводится к тому, что эстетически оно всегда актуально, символично и его произведения никогда не могут быть поняты до конца. Высшее искусство — это некая всеобъемлющая полнота. Таковым было искусство классической Греции. Шлегель нередко использует как синонимы понятия «искусство» и «поэзия», усматривая в последней именно эстетическое качество искусства. Греческой классике немецкий мыслитель противопоставляет современное романтическое искусство, которое во многом отказалось от открытой демонстрации принципа красоты, не знает мифологических корней, но основывается на законах характерного, индивидуального, интересного, дисгармоничного, противоречивого, ироничного, остроумного, чудесного. Происхождение романтического искусства возводится к «романам» Данте, Шекспира, Сервантеса, Гёте. За романтическим искусством Шлегель видел будущее «эстетической культуры».

Ключевые слова: Шлегель, философия искусства, красота, изящные искусства, античная литература, романтизм, ирония, остроумие, Гомер, Софокл, Шекспир, Гёте

Bychkov Victor V.
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian

Academy of Sciences, Laureate of the State Prize of the Russian Federation, 12/1 Goncharnaya Str., 109240, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
ResearcherID: H-1031-2019
Scopus Author ID: 55515627000
vbychkov48@yandex.ru

The Philosophy of Art of Early Friedrich Schlegel

Abstract. According to Friedrich Schlegel, theorist of German Romanticism, art is autonomous and idiosyncratic and is not subordinate to any utilitarian or mundane goals. Its essence is confined to manifestation of beauty and creation of visualized images that do not imitate the world's visible forms but express certain essential foundations of human existence. F. Schlegel applies two art concepts: "expressive arts" that are based on the idealizing principle and "fine arts" that center around beauty, "depiction", and spiritual fulfillment. Art is grounded upon the principles of diversity, unity, and integrity, and its main law is the internal consistency of a work of art with itself. Art combines fullness, harmony, beauty, and morality. Classical art created by a genius is always aesthetically relevant and symbolic and can never be fully understood. The supreme art is complete fullness, and an example of such is the art of Classical Greece. Schlegel often uses the terms of art and poetry as synonymous, viewing poetry specifically as the aesthetic quality of art. To Greek Classical art, he opposes contemporary Romantic art, which, in many ways, refrains from visible manifestation of the principle of beauty, knows no mythological roots, but is founded upon the laws of the characteristic, individual, interesting, disharmonious, contradictory, ironic, ingenious, and marvelous. Romantic art originates from Dante's, Shakespeare's, Cervantes's, and Goethe's "novels". It is exactly Romantic art that F. Schlegel considered to be the future of aesthetic culture.
Keywords: Schlegel, philosophy of art, beauty, fine arts, classical literature, Romanticism, irony, wit, Homer, Sophocles, Shakespeare, Goethe

Received 08.09.2021
Accepted 20.10.2021

Табунова Надежда Андреевна
Аспирант, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9807-714X
ResearcherID: AAA-7149-2022
michael_10@mail.ru

УДК 7.01; 7.03
ББК 85.103(3); 87.3(4/8); 87.8г
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-80-107

Основные черты выразительности искусства Нового времени

Аннотация. Автор ставит вопрос о социальных стимулах Нового времени, инициировавших поиски художниками новых способов выразительности и преобразование методов искусства. Предметом исследования являются художественная выразительность искусства и философские концепции Нового времени. В культуре Нового времени средневековую сакральную предрешенность, регулировавшую человеческое бытие, сменяет новое самосознание человека как субъекта истории. Искусство, восприимчивое к изменениям в сознании, отражает этот процесс, акцентируемый в настоящем исследовании. Актуальность работы обусловлена возможностью рассмотрения соотнесенности изменений в искусстве и мироощущении личности. В статье формулируются критерии репрезентативности и иллюзорности выразительных методов искусства Нового времени. Исследуется вопрос поиска новых выразительных средств живописцами, скульпторами и архитекторами, а также причины, побуждающие к этому поиску. Движущие стимулы искусства исканий новых средств отображения осознаваемых и неосознаваемых изменений в ментальности определяются через рассмотрение переломных моментов в европейском социокультурном сознании в Новое время. Изучается вопрос диалектики изобразительного и выразительного с целью выявления их воздействия на самодвижение искусства.
Автор фокусируется на рассмотрении классицистических и барочных тенденций в искусстве. Применение междисциплинарного подхода целесообразно в исследовании выразительных приемов искусства и философских тенденций Нового времени.
Ключевые слова: Новое время, ментальность, барокко, классицизм, кинетическое искусство, художественная форма, способ художественного видения

Tabunova Nadezda A.
PhD Student (in Philosophy), Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9807-714X
ResearcherID: AAA-7149-2022
michael_10@mail.ru

The Main Features of the Expressiveness of the Arts in the Modern Era

Abstract. In the present article, the author raises the question of social incentives of the Modern Era that encouraged artists to search for new ways of expression and initiated transformations of artistic methods. The subject of research is the artistic expressiveness of the visual arts and philosophical concepts of the Modern Era. In the culture of the Modern Era, the medieval sacred predetermination that regulated human existence is replaced by a new self-consciousness of a person as a subject of history. Being susceptible to changes in consciousness, art reflects this process, which is emphasized in this study. The relevance of this research is due to the possibility of considering the correlation between the changes in art and a person's view of life.
The author formulates representation and illusory criteria for the expressive methods of the visual arts of the Modern Era and investigates the search for new expressive means by painters, sculptors, and architects. The driving force behind the search for new means of displaying both conscious and unconscious changes in mentality is identified through the analysis of the major changes in the European socio-cultural consciousness in the Modern Era. The question of dialectics of the visual and the expressive is studied in order to consider their impact on the self-movement of art.
The author focuses on classical and Baroque trends in art. In studying the expressive techniques of art and the philosophical trends of the Modern Era, the application of the interdisciplinary approach is advisable.
Keywords: the Modern Era, mentality, Baroque, classicism, kinetic art, artistic form, artistic vision

Received 28.09.2021
Accepted 17.11.2021

Индивидуальные художественные миры

Горячок Кирилл Леонидович
Научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-0002-7732
ResearcherID: AAA-7010-2022
Goryachokk@mail.ru

УДК 791.43/.45
ББК 85.375
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-108-133

Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху

Аннотация. В статье исследуется эстетика советского документального кино и немецких неигровых и экспериментальных фильмов. Появившись в широком художественном контексте авангарда 1920-х годов, эта эстетика радикально перерабатывается в 1930-е годы. Предмет статьи — понятие документального в тоталитарной культуре. Цель статьи — показать преобразование реальности в экранном искусстве 1930-х годов. Анализируются стилистические и теоретические особенности документализма Дзиги Вертова и Лени Рифеншталь. Новизна статьи состоит в обращении к малоисследованным фильмам, воплотившим тоталитарную эстетику эпохи сталинизма и немецкого нацизма. Автор статьи задается вопросом о наличии явных сходств и различий у российских и немецких картин, что весьма актуально в свете продолжающихся научных дискуссий о влиянии тоталитарных режимов на творческие процессы. Автор статьи приходит к выводу, что, несмотря на образное и содержательное сходство отдельных эпизодов картин Вертова и Рифеншталь, на общий политический пафос и интерес к запечатлению на экране образов вождей и их встреч с народом, у Вертова и Рифеншталь различное отношение к репрезентации политической и социальной реальности. В «Трех песнях о Ленине», «Колыбельной» и «Трех героинях» Вертов обращается к фольклору и эпосу, создает интертекстуальный кинематографический мир, включающий в себя широкий спектр смыслов и тем, не укладывающихся в официальную советскую культуру. Рифеншталь в «Триумфе воли» и «Олимпии» эстетизирует политику, воплощает на экране официальный миф о государстве и гражданине, вдохновленный героикой античности и опер Вагнера, принятых идеологией фашизма. Рифеншталь снимает факт с заведомой целью его эстетизации, в то время как Вертов придает ему новое образное значение на монтажном столе. Закономерно, что эстетика советского документалиста не могла совпасть с эпохой — его работы не выходили на экран, а самого его предали забвению. Рифеншталь же, наоборот, становится главным кинематографистом гитлеровской Германии.
Ключевые слова: Дзига Вертов, Лени Рифеншталь, документальное кино, эстетика кино, тоталитарное искусство

Goryachok Kirill L.
Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0002-7732
ResearcherID: AAA-7010-2022
Goryachokk@mail.ru

Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: Representation of Reality in a Totalitarian Era

Abstract. The article examines the aesthetics of Soviet documentary films and German non-fiction and experimental films. It appeared in the wide artistic context of the avant-garde of the 1920s and was radically reworked in the 1930s. The subject of the article is the concept of the documentary in a totalitarian culture and its purpose is to show the transformation of reality in the film art of the 1930s. The article analyses the stylistic and theoretical features of Dziga Vertov's and Leni Riefenstahl's documentaries. The novelty of the article lies in the author's appeal to understudied films that embody the totalitarian aesthetics of the era of Stalinism and German Nazism. The author poses a question about the existence of obvious similarities and differences between Russian and German films, which is highly relevant in the light of ongoing scientific discussions about the influence of totalitarian regimes on creative processes. The author of the article comes to the conclusion that, despite the figurative and semantic similarity of individual episodes of the films by Vertov and Riefenstahl, and their common political pathos and interest in capturing images of leaders and their meetings with people on the screen, the directors had different attitudes towards the representation of political and social reality. In *Three Songs about Lenin*, *Lullaby* and *Three Heroines*, Vertov turns to folklore and epic genres, and creates an intertextual cinematic world that includes a wide range of meanings and topics that do not fit into the official Soviet canons. In *Triumph of the Will* and *Olympia*, Riefenstahl aestheticizes politics and depicts on the screen the official myth about the state and its citizen, which was inspired by the heroics of antiquity and Wagner's operas adopted by the official ideology of fascism. Riefenstahl shot a fact with the aim of aestheticizing it, while Vertov gave it a new figurative meaning on the editing table. It is natural that the soviet director's aesthetics could not coincide with the era: Vertov's works did not appear on the screen, and he himself was forgotten. Riefenstahl, on the contrary, became the main cinematographer of Hitler's Germany.

Keywords: Dziga Vertov, Leni Riefenstahl, documentary film, film aesthetics, totalitarian culture

Received 07.10.2021
Accepted 29.11.2021

Искусство советского времени

Воронина Оксана Юрьевна
Старший научный сотрудник, Московский музей современного искусства, 107031, Москва, ул. Петровка, 25, стр. 1; аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8536-6463
ResearcherID: AAA-7762-2022
voronina@mmoma.ru

УДК 7.06
ББК 85.143(2)6
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-134-163

Новые горизонты зрительного и слухового восприятия: творчество художников ОСТа в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов

Аннотация. Предметом статьи являются латентные связи искусства Общества станковистов со звуковыми экспериментами 1920-х годов. Данный аспект рассматривается впервые, он актуален в контексте нарастающей тенденции изучения маргиналий, эффективно высвечивающих культурные механизмы. Цель статьи — приблизиться к более полному представлению о сложной природе живописи ОСТа за счет привлечения неучтенных до сих пор, но значимых данных о культурном поле, в котором действовало объединение.

После революции сфера звука стала одной из самых привлекательных для реализации всевозможных научных и художественных интенций. Наиболее интересные из них в контексте заявленной темы осуществлялись Л. Терменом, П. Лазаревым, Арс. Авраамовым, М. Матюшиным, С. Никритиным и Дзигой Вертовым. Обращение остовцев к «чужеродной» сфере звука свидетельствовало в пользу парадоксальности программного станковизма ОСТа и оказалось одним из тех выходов, которые совершались художниками объединения в другие области искусства (плакат, фотография, кино) для «расширения» живописи, сохраняющей свою традиционную станковую форму. В остовских симультанных сложносоставных сценах или картинах, соединяющих разные точки зрения, тренируется «сверхспособность» нашего сознания «слышать» сразу весь мир наподобие того, как кажутся слышимыми ритмически организованные фильмы 1920-х Дзиги Вертова. Оборотной стороной шумового «сверхнапряжения» в полотнах ОСТа оказалась поражающая «немота». Она может восприниматься как прямая параллель исследованиям неслышимого, но производящего сильное воздействие на окружающую среду ультразвука в работах физиков или сотрудников фонологического отдела ГИНХУКа, изучающих «оглушительную тишину». Основной вывод заключается в том, что предпринятая художниками ОСТа попытка настроить зрителя на комплексное зрительно-слуховое восприятие целого мира находилась в общем русле с различными экспериментами, проводившимися в 1920-е годы как в науке, так и в искусстве. Художники объединения разрабатывали подобный творческий метод для скорейшего воплощения прекрасно организованного завтра.

Ключевые слова: Общество станковистов, ОСТ, звуковые эксперименты 1920-х годов, мотив вслушивания, «организованный шум», «оглушительная тишина», Соломон Никритин, Петр Лазарев, Михаил Матюшин, Дзига Вертов, Михаил Друскин

Voronina Oksana Yu.
Senior Researcher, Moscow Museum of Modern Art, 25/1 Petrovka Str., 107031, Moscow, Russia; PhD Student (in Art History), Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8536-6463
ResearcherID: AAA-7762-2022
voronina@mmoma.ru

New Horizons of Visual and Auditory Perception: OST Art in the Context of Sound Experiments of the 1920s

Abstract. This paper discusses unobvious links between the art of the Society of Easel Artists (OST) and the sound experiments of the 1920s. And it is for the first time that this subject is the focus of research. This theme was secondary in the creative practice of the OST artists, but selecting it for research is relevant due to a growing general trend towards the study of marginal phenomena that clearly highlight cultural mechanisms. This paper aims to broaden understanding of the complex nature of the painting of the Society of Easel Artists (OST) by introducing the previously unaccounted and, nevertheless, significant data about the cultural context in which the society functioned.

After the revolution, all aspects of sound became very attractive for the implementation of different scientific and artistic intentions. The most significant among them were put in practice by L. Termen, P. Lazarev, A. Avraamov, M. Matyushin, S. Nikritin, and Dz. Vertov. The appeal of the OST painters to the "alien" sphere of sound testified to the paradoxicality of their easel painting and was a way of diversification into other fields of art (e.g. poster art, photography, cinema, etc.) in an attempt to "expand" painting without breaking its traditional form. The simultaneous compound scenes in the paintings of the Society of Easel Artists (OST), which connect different points of view, train the exceptional ability of our consciousness to "hear" the whole world at once, like we seem to hear the rhythmically organized films of the 1920s by Dziga Vertov. The other side of the high levels of noise in the canvases by the OST painters is a strange "muteness". It can be regarded as a direct parallel to physical research into unheard ultra- and infrasound having a strong impact on the environment, or to studies into "deafening silence" carried out at the Phonological department of the State Institute of Art Culture. The conclusion that follows from this study is that the attempt undertaken by the Society of Easel Artists to make the viewer comprehend the whole world through auditory and visual perception was in line with the experiments of the 1920s both in science and in art. The final aim of the OST group was to organize the psychology and life of the people of the future by means of this artistic method.

Keywords: the Society of Easel Artists, OST, sound experiments of the 1920s, motive of listening, "noise management", "ear-splitting silence", Solomon Nikritin, Petr Lazarev, Mikhail Matyushin, Dziga Vertov, Mikhail Druskin

Received 06.12.2021
Accepted 30.12.2021

Айнутдинов Антон Сергеевич
Кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, 620026, Россия, Екатеринбург, ул. Куйбышева, 97
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru

УДК 7.06; 008
ББК 7.79; 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-164-195

Свердловские художники в послевоенных художественных выставках, 1946–1952 годы

Аннотация. Статья посвящена исследованию различных аспектов выставочного процесса в послевоенном Свердловске. Впервые в уральском искусствоведении называются, описываются, систематизируются и классифицируются в одном исследовательском тексте художественные выставки после Великой Отечественной войны, на которых экспонировались произведения свердловских авторов, работавших в разных видах изобразительного искусства. Благодаря новым источникам, используемым в статье, приводятся сведения о причине слабой вовлеченности свердловских живописцев, скульпторов и графиков во всесоюзную и республиканскую выставочную деятельность в 1946–1952 годах. В процессе решения этой исследовательской задачи достигается главная цель — формирование нового знания об истории свердловского изобразительного искусства послевоенного времени и обогащение фактографической базы истории советского искусства 1940–1950 годов дополнительными сведениями, проанализированными благодаря работе с различными источниками. Существенный интерес для искусствознания при этом представляет развернутая панорама творческой деятельности свердловских живописцев, графиков, скульпторов и других творцов, рассмотренная в контексте общих организационных задач, стоявших перед Свердловским отделением Союза советских художников, и в аспекте общественно-культурной жизни тех лет, определявшей характер взаимоотношений между властью и интеллигенцией, художественных связей разных регионов СССР.

Ключевые слова: художественные выставки в послевоенном Свердловске, всесоюзные и республиканские художественные выставки, свердловские живописцы, графики, скульпторы

Ainutdinov Anton S.
PhD (in Philology), Art Historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, 97 Kuibyshev Str., 620026, Yekaterinburg, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru

Sverdlovsk Artists at Post-War Art Exhibitions, 1946–1952

Abstract. The article is devoted to studying various aspects of the exhibition process in the post-war Sverdlovsk. For the first time in the Ural art history, the art exhibitions that were held after the Great Patriotic War and had works by Sverdlovsk visual artists on display, are named, described, systematized, and classified in one research. The new data sources used in the research uncover the reasons behind the low levels of participation of Sverdlovsk painters, sculptors, and graphic artists in the All-Soviet and national exhibitions in 1946–1952. When performing the research task, the author achieves the main goal: generating new knowledge about the history of Sverdlovsk visual arts of the post-war period and gaining additional factual information on the Soviet art history of the 1940–1950s through the analysis of various sources. Of significant interest to art studies is a wider perspective on the creative activity of Sverdlovsk painters, sculptors, graphic and other artists analyzed against the background of the general organizational objectives of the Sverdlovsk branch of the Artists' Union of the USSR and the socio-cultural life of the period, which determined the nature of relations between the authorities and the intelligentsia, and artistic connections between different regions of the USSR.

Keywords: art exhibitions in the post-war Sverdlovsk, All-Soviet and national art exhibitions, Sverdlovsk artists, graphic artists, sculptors

Received 10.09.2021
Accepted 18.11.2021

Слесарь Евгений Александрович
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, факультет искусств, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2–4
ORCID ID: 0000-0002-0999-7500
ResearcherID: AAA-7017-2022
evgeniy.slesar@gmail.com

УДК 793
ББК 85.34
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-196-243

Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса»

Аннотация. Инсценирующие практики СССР, перешедшие и позднее укоренившиеся в постсоветской зрелищной культуре России, ускорили процессы советизации массовой культуры и подготовили почву для формирования утопических мотивов, присущих официальной перформатике. Актуальность настоящей работы заключается в том, что изучение свойств содержательной лабильности советских зрелищных форм позволяет прояснить функциональность и культурное значение современных массовых представлений. Материалом для работы выбран праздник «Алые паруса» как образчик советского зрелища, успешно встроившегося в постсоветский праздничный календарь. В фокусе внимания автора находится проблема семантической деформации сюжетно-героических схем повести-феерии А. Грина (1880–1932) «Алые паруса» (1922) в контексте одноименного советского массового театрального представления. Целью работы является анализ семантических сдвигов театрального представления «Алые паруса» (1970, 1972) в его диалогической связи с литературным первоисточником. Научная проблема работы заключается в выявлении механики и форм интеграции советского индоктринального дискурса в ткань театрального представления. Реконструкция, осуществленная на архивных источниках, демонстрирует устойчивую динамику отхода от нарратива А. Грина в сторону доминирующего советского мифа, сформировавшегося под воздействием официальной культуры. Автор приходит к выводу, что лежащие в основе представления принципы дупликации и монтажа приводили к семантическому искажению приоритетного героя, событий и мотивов. Анализ художественных структур представления показывает, что перекодировка первоисточника осуществлялась с помощью генерации аналоговых художественных форм и искусственного семантического сближения, характеризующегося насильственным наложением на фабулу Грина акустико-визуальных цитат и идеологем советской массовой культуры. В результате данного исследования выявлены гетерогенные элементы в зрелище (клятвенная практика, культ предков, нарратив угроз), артикулирующие актуальную аксиологическую повестку. Методологической платформой является реконструкция и описание феноменов официальной советской зрелищной культуры в рамках германовско-гвоздевской (ленинградской, петербургской) театроведческой школы.

Ключевые слова: театрализованное представление, праздник «Алые паруса», праздники СССР, советский миф, инсценирующие практики

Slesar Evgeniy A.
PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Faculty of Arts, Saint Petersburg State Institute of Culture, 2–4 Dvortsovaya Emb., 191186, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0999-7500
ResearcherID: AAA-7017-2022
evgeniy.slesar@gmail.com

Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival

Abstract. The USSR staging practices, which passed into and later took roots in the post-Soviet Russian performance culture, accelerated the processes of mass culture sovietization and paved the way for the development of the utopian motives inherent in the official performative practices. This research is relevant, since the study of the properties of semantic lability of the Soviet performance forms makes it possible to clarify the functionality and cultural significance of contemporary mass performances. The Scarlet Sails Festival was chosen as a study material, since it is a sample of the Soviet performance that has been successfully integrated into the post-Soviet calendar of festivals. This paper is focused on the issue of semantic distortion of the plot and character schemes of A. Grin's (1880–1932) fairy tale The Scarlet Sails (1922) in the context of the Soviet mass theatrical performance of the same name: The Scarlet Sails Festival (1970, directed by A. Orleansky; 1972, directed by I. Rakhlin). This research aims to analyze the semantic shifts in The Scarlet Sails theatrical performances (1970, 1972) in its dialogic connection with the literary original. The scientific problem of the paper is to reveal the mechanisms and forms of integrating the Soviet indoctrinal discourse into the texture of the theatrical performance. The reconstruction based on the archive materials shows a steady deviation from A. Grin's original narrative towards the dominating Soviet myth. The author concludes that the principles of duplication and montage underlying the performance resulted in semantic distortion of the priority character, events, and motives. The analysis of the artistic structures

of the performance reveals that the original was converted by means of generating analogous artistic forms and artificial semantic convergence that is characterized by forced superimposition of acoustic and visual quotations and ideologemes of the Soviet mass culture on A. Grin's story. This research reveals heterogeneous elements of the performance (e.g. vows, ancestor worship, narrative of threats), which articulated the relevant axiological agenda. This research is based on the methods of reconstruction and description of the phenomena of the Soviet official performance culture within Herrmann and Gvozdev's (Leningrad, St. Petersburg) school of theatre studies.
Keywords: theatrical performance, The Scarlet Sails Festival, Soviet festivals, Soviet myth, staging practices

Received 13.09.2021
Accepted 01.11.2021

Изобразительное искусство и архитектура

Подшивалова Полина Игоревна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17
ORCID ID: 0000-0002-6304-9392
ResearcherID: AAA-6967-2022
Scopus Author ID: 57339683100
podshivalovap@mail.ru

УДК 7.034; 7.045
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-244-267

Репродукционная скульптура в жанровой живописи Голландии второй половины XVII века

Аннотация. Статья посвящена особенностям репродукционной скульптуры мастерской семьи Ларсонов и стратегиям ее воспроизведения в голландской жанровой живописи конца Золотого века. Из рассмотрения культурной ситуации, сложившейся в Голландии в XVII века, следует, что скульптура не играла существенной роли в голландских интерьерах и преимущественно состояла из так называемых beeldekens, или статуэток, которые были вырезаны из недорогих материалов или вылеплены из гипса, свинца и даже воска. Основными и самыми крупными предприятиями в этой отрасли скульптурного производства были гаагская и лондонская мастерские Джорджа и Йохана Ларсонов, которые благодаря разнообразному тематическому репертуару и международным связям получили широкое признание в Голландии и за ее пределами. Другой вывод следует из анализа избранных произведений Х. ван дер Бурха, Я. Стена и Г. Метсю, которые предлагают различную символическую интерпретацию скульптур путто, отлитых из гипса по оригиналам Ф. Дюкенуа. Если в композиционной структуре полотен репродукционный материал Ларсонов выполняет функцию эстетизации фона, то внутри движения сюжета, в зависимости от предметного наполнения, генерирует мотивы любовного томления или безответного влечения. Таким образом, исследование восполняет существенные лакуны в изучении голландской репродукционной скульптуры и особенностей ее интерпретации в жанровой живописи второй половины XVII столетия.
Ключевые слова: XVII век, голландская жанровая живопись, голландская репродукционная скульптура, художественное коллекционирование, мастерская Ларсонов, Ян Стен, Питер де Хох, Хендрик ван дер Бурх, Габриэль Метсю

Podshivalova Polina I.
PhD Student (in Art History), Department of Western European Art, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academy of Fine Arts, 17 Universitetskaya Emb., 199034, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6304-9392
ResearcherID: AAA-6967-2022
Scopus Author ID: 57339683100
podshivalovap@mail.ru

Reproduction Sculpture in Dutch Genre Painting of the Second Half of the 17th Century

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of the reproduction sculpture of the Johan Larson family workshop and the strategies of its reproduction in the Dutch genre painting of the end of the Golden Age. The analysis of the cultural situation in the 17th century Holland indicates that sculpture did not play a significant role in Dutch interiors and was mainly presented by so-called 'beeldekens' or figurines that were carved from inexpensive materials or sculpted from plaster, lead, or even wax. The main and largest enterprises in this branch of sculptural production were George and Johan Larson's workshops in The Hague and London, which, due to a diverse thematic repertoire and international contacts, gained wide recognition both in Holland and beyond. Another conclusion follows from the analysis of the works by H. van der Burch, J. Steen, and G. Metsu, who suggest a different symbolic interpretation of the putto sculptures cast from plaster based on the originals of F. Duquesnoy. If in the compositional structure Larson's reproductive material performs the function of the aestheticization of the background, then as the plot moves, depending on the content, it generates motives of romantic longing or unrequited attraction. Thus, the present article bridges significant gaps in the study of the Dutch reproductive sculpture of the Golden Age and the peculiarities of its interpretation in genre painting of the second half of the 17th century.
Keywords: the 17th century, Dutch genre painting, Dutch reproduction sculpture, Dutch art collecting, Larson's workshop, Jan Steen, Pieter de Hooch, Hendrik van der Burch, Gabriel Metsu

Received 10.09.2021
Accepted 18.11.2021

Мартынова Дарья Олеговна
Научный сотрудник, Институт истории СПбГУ, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5; преподаватель, Центр социальных и гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет ИТМО, 191187, Россия, Санкт-Петербург, ул. Чайковского, 11/2
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

УДК 7.036
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-268-293

«Истерические» механизмы и тела в серии коллажей Макса Эрнста 1920–1930-х годов

Аннотация. Цель статьи — анализ влияния истерического дискурса на творчество 1920–1930-х годов дадаиста Макса Эрнста. Основным материалом для его коллажей были медицинские иллюстрации, которые он подвергал анализу, а впоследствии «апроприировал» для собственных произведений. Ввиду этого происходят различные аберрации: не всегда ясны заимствованные источники и их значения, что создает проблему в изучении представленного корпуса работ. В этом и заключается актуальность и новизна исследования: описание и введение в научный оборот коллажей 1920–1930-х годов поможет уточнить семантику не только ранних, но и поздних работ Эрнста.
Анализируя коллажи 1920–1930-х годов, можно сделать вывод, что увлеченность визуальной составляющей истерического дискурса позволяла Эрнсту заниматься психотерапией и низвержением различных догм, в результате чего истерический дискурс стал сквозным в его творчестве. Предполагается, что «истерический» механизм, выведенный Эрнстом, повлиял и на один из «перформансов» Международной сюрреалистической выставки 1938 года: появление на открытии автомата «Энигмарель», потомка Франкенштейна, управляемого электричеством. Помимо этого художественное исследование истерии продолжила спутница Эрнста Доротея Таннинг, которая создала целый цикл произведений «женщин в обоях», вдохновившись викторианским романом Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» о больной истерией.
Ключевые слова: Макс Эрнст, истерия в искусстве, медицина и искусство, коллаж, дадаизм, сюрреализм, роман-коллаж, медицинские иллюстрации

Martynova Daria O.
Researcher, Institute of History of Saint Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya line, 199034, Saint Petersburg, Russia; Teacher, Center of Social Sciences and Humanities of ITMO University, 11/2 Tchaikovsky Str., 191187, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

"Hysterical" Mechanisms and Bodies in Max Ernst's Collages of the 1920s and 1930s

Abstract. The purpose of this article is to analyze the influence of the hysterical discourse on Max Ernst's artworks of the 1920s and 1930s. The main source material for his collages was medical illustrations, which he analyzed and subsequently "appropriated" for his own artworks. Given this, various aberrations occur: borrowed sources and their meanings are not always clear, which poses a problem in the study of the presented corpus of artworks. The relevance and scientific novelty of the study are as follows: the description and introduction of the collages of the 1920s and 1930s into scientific discourse would help to clarify the semantics of not only Ernst's early, but also his later artworks.

Analyzing the collages of the 1920s and 1930s, we can conclude that Ernst's fascination with the visual component of the hysterical discourse allowed him to engage in psychotherapy and rejecting various dogmas. As a result, the hysterical discourse is the thread that runs through all of his creative works. It can be assumed that the "hysterical" mechanism developed by Ernst also influenced one of the "performances" of the 1938 International Surrealist Exhibition: the appearance of the Enigmarelle automaton, a descendant of Frankenstein, powered by electricity. The artistic study of hysteria was continued by Ernst's companion Dorothea Tanning, who created a series of works featuring "women in wallpaper", inspired by the Victorian novel about a hysteria patient *The Yellow Wallpaper* authored by Charlotte Perkins Gilman.
Keywords: Max Ernst, hysteria in art, medicine and art, collage, dadaism, surrealism, collage novel, medical illustrations

Received 20.07.2021
Accepted 10.10.2021

Музыкальная культура

Брагина Наталья Николаевна
Доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 603950, Россия, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40
ORCID ID: 0000-0002-5042-4587
ResearcherID: AAA-8133-2022
nnbragina@yandex.ru

УДК 75; 78.03
ББК 85.103(3); 85.313(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-294-315

Диалог искусства и философии в «Троице» Мазаччо и Agnus Dei Дж. Палестрины

Аннотация. В основе статьи — анализ двух произведений эпохи Возрождения: «Троицы» Мазаччо и Agnus Dei Дж. Палестрины. На этих примерах показано, как в произведениях искусства отражается философия эпохи. Проводится параллель между характером светского и религиозного искусства Возрождения, выявляются традиционные и новаторские черты каждого направления. Актуальность исследования обусловлена интересом современной науки к междисциплинарному научному подходу, а также малым количеством герменевтических исследований, выявляющих общую семантику произведений разных видов искусства.

В «Троице» Мазаччо подчеркиваются символические элементы, характерные для искусства Средневековья, и реалистические черты, отражающие тенденции Нового времени. Семантика картины рассматривается через анализ ее структуры, которая вмещает геометрию треугольника и круга с их традиционной философской трактовкой.

Аналогичные методы композиции выявлены и в мотете Дж. Палестрины Agnus Dei. Поскольку мотет является частью мессы, посвященной Деве Марии, образ Троицы, представленный здесь, передан как бы через созерцание Богоматери. Хотя в традиционном латинском тексте Agnus Dei нет упоминания о Мадонне, ее присутствие обозначено характером основного мотива мотета. Трехчастная форма мотета связана с символикой Троицы, причем каждая часть произведения соответствует одной из Ее ипостасей.

В исследовании делается вывод о том, что на примере произведений живописи и музыки можно проследить художественное воплощение базовых философских идей итальянского Возрождения (идея антропоцентризма, религиозная концепция триединства Бога, общие представления о структуре мироздания). Также в выводах говорится о дальнейшей эволюции и трансформации этих идей в эпоху барокко.

Ключевые слова: философия, живопись, музыка, структура, Троица, мотивная драматургия, Мазаччо, Дж. Палестрина

Bragina Natalya N.
D.Sc. (in Culture Studies), Associate Professor, Department of Music Theory, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40 Piskunova Str., 603950, Nizhny Novgorod, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5042-4587
ResearcherID: AAA-8133-2022
nnbragina@yandex.ru

The Dialogue of Art and Philosophy in Masaccio's *Holy Trinity* and G. Palestrina's Agnus Dei

Abstract. The article is based on the analysis of two Renaissance works of art: Masaccio's *Holy Trinity* and G. Palestrina's Agnus Dei, which illustrate how works of art reflect the philosophy of the epoch. The author of the article draws a parallel between the nature of secular and religious Renaissance art and reveals their traditional and innovative features. The relevance of the research is due to the increased interest in the interdisciplinary scientific approach and a low number of hermeneutical studies available that reveal the common semantics of works of different art forms.

Masaccio's *Holy Trinity* accentuates symbolic elements characteristic of medieval art and the realistic features reflecting the trends of the Modern Era. The semantics of the painting is studied through the analysis of its structure, which presents the geometry of a triangle and a circle in their traditional philosophical interpretation.

Similar methods of composition are revealed in the motet Agnus Dei by G. Palestrina. Since the motet is part of a mass dedicated to the Virgin Mary, the image of the Trinity is conveyed as if through contemplation of the Mother of God. Although there is no mention of Madonna in the traditional Latin text of Agnus Dei, her presence is indicated in the main motif of the motet. Its three-part form is associated with the symbolism of the Trinity, and each part of the work corresponds to one of Its hypostases.

The findings suggest that in the works of painting and music one can trace the artistic representation of the basic philosophical ideas of the Italian Renaissance (e.g. anthropocentrism, the Trinity concept, and general ideas about the structure of the universe). In addition, conclusions are made about the further evolution and transformation of these ideas in the Baroque era.

Keywords: philosophy, painting, music, structure, Trinity, motivic drama, Masaccio, G. Palestrina

Received 07.09.2021
Accepted 20.10.2021

Александрова Василиса Александровна
Научный сотрудник, аспирант, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0000-0002-5699-2390
ResearcherID: L-6004-2018
alexandrova.vasilisa@mail.ru

УДК 78
ББК 85.313(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-316-339

К истории постановки оперы М.П. Мусоргского «Хованщина» в сценической редакции Витторио Гуи («Ла Скала», 1933)

Аннотация. Постановка «Хованщины» театром «Ла Скала» в 1933 году под управлением дирижера Витторио Гуи (1885–1975) стала хронологически второй на итальянской оперной сцене. При изучении сценических версий этой оперы в Италии, постановка 1933 года обычно оказывается в тени премьеры, состоявшейся в 1926 году. Однако спектакль под управлением В. Гуи был не рутинным возобновлением, а самостоятельным творческим высказыванием. За этот же семилетний период в Советском Союзе произошел большой научный и художественный сдвиг в области изучения и исполнения наследия М.П. Мусоргского в авторских версиях. П.А. Ламм, при поддержке Б.В. Асафьева, инициировал издание собрания сочинений Мусоргского, основанного на автографах композитора. Вышли в свет первые тома этого собрания, включая клавир и партитуру оперы «Борис Годунов» и клавир оперы «Хованщина». Было осуществлено несколько постановок и концертных исполнений «Бориса Годунова» по нотным материалам в редакции Ламма. Упомянутые события стали своего рода противовесом к повсеместно распространенным творческим обработкам Н.А. Римского-Корсакова. В. Гуи знал о работе советских ученых, но не имел доступа к рукописи полной оркестровой партитуры «Хованщины», созданной Асафьевым. Поэтому дирижер осуществил собственную сценическую редакцию оперы, взяв за основу партитуру Н.А. Римского-Корсакова, но изменив ее структуру, а в отдельных фрагментах также оркестровку и тональный план. Целью этих изменений была попытка приблизить постановку к оригинальному замыслу Мусоргского.

Ключевые слова: Витторио Гуи, М.П. Мусоргский, П.А. Ламм, Б.В. Асафьев, Н.А. Римский-Корсаков, опера «Хованщина», театр «Ла Скала», русская опера в Италии

Aleksandrova Vasilisa A.
Researcher, PhD student (in Musical Art), Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5699-2390
ResearcherID: L-6004-2018
alexandrova.vasilisa@mail.ru

To the History of the Production of Musorgsky's Opera *Khovanshchina* in Vittorio Gui's Stage Version (La Scala, 1933)

Abstract. The 1933 production of *Khovanshchina* at La Scala conducted by Vittorio Gui (1885–1975) was chronologically the second one on the Italian opera stage, the first being the 1926 premiere. In studying the Italian productions of *Khovanshchina*, the 1933 stage version is usually overshadowed by the premiere; however, the performance under V. Gui's direction was not a remake, but an independent work of artistic expression. The period of seven years between the first and second Italian productions marked a significant shift in academic and artistic attitudes to studying and performing author's versions of M.P. Mussorgsky's legacy in the Soviet Union, as opposed to the creative arrangements by N.A. Rimsky-Korsakov, which up to that time had been considered the standard versions. Thus, P.A. Lamm, with the support of B.V. Asafyev, initiated the publication of Mussorgsky's Complete Works based on the composer's autographs. The first volumes of this collection were published, including the piano-vocal score and the full score of the opera *Boris Godunov* and the piano-vocal score of the opera *Khovanshchina*. Additionally, there were several productions and concert performances of *Boris Godunov* based on sheet music as revised by Lamm. V. Gui was aware of the work carried out by Soviet scholars but did not have access to the manuscript of the orchestral score of *Khovanshchina* created by Asafyev. For this reason, he created his own stage version of the opera, having built it upon Rimsky-Korsakov's score but changed its structure and, in individual fragments — the orchestration and the tonal plan.

Keywords: Vittorio Gui, M.P. Mussorgsky, P.A. Lamm, B.V. Asafyev, N.A. Rimsky-Korsakov, opera *Khovanshchina*, La Scala, Russian opera in Italy

Received 28.07.2021
Accepted 05.09.2021

Кино и массмедиа

Юргенева Александра Львовна
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

УДК 008; 7.77
ББК 85с
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-340-367

Фотография, социальные сети и современные ритуалы

Аннотация. Фотография является сегодня неотъемлемой частью общения в социальных сетях и мессенджерах. Одновременно актуальность приобрела тема повседневных и индивидуальных ритуалов, которые в том числе связаны с новыми медиа. Виртуальная коммуникация, где сообщения могут быть адресованы сразу целой группе оппонентов, предполагает формирование новых или преобразование уже существующих ритуалов. В процессе такого общения оказываются активно задействованы цифровые фотоизображения. В статье проанализированы некоторые современные практики публикаций фотографий в социальных сетях и раскрыты их ритуальные функции. В ходе исследования обнаружена их связь с процессом трансформации старых ритуалов. Автор отмечает, что фотография в интернет-пространстве выполняет ряд основных ритуальных функций, а именно функции социализации, интеграции, воспроизводящую и психотерапевтическую функции. Было выявлено, что такая необходимая черта ритуала, как устойчивая и повторяемая форма, в случае фотографии воплощается в формировании канонов изображений, создаваемых и публикуемых с той или иной целью. Таким образом, происходит актуализация уже существующих в изобразительном искусстве жанров (натюрморт, Мадонна с младенцем и др.) и тех направлений фотографии, которые уже хорошо разработаны в области массмедиа и научно-популярного контента (светская хроника, архитектурная и этнографическая фотография). Итогом исследования стали выводы о том, что создание и публикация снимков в соцсетях способствуют ритуализации и эстетизации повседневной жизни, а также позволяют рядовому пользователю заявить о своем существовании в ответ на излишек образов медийных персон в визуальном пространстве.

Ключевые слова: ритуал, социальные сети, фотография, приватность, публичность

Yurgeneva Alexandra L.
PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Photography, Social Networking Sites, and Modern Rituals

Abstract. Photography currently forms an integral part of communication on social networking sites and in messengers. Another topic that has become relevant is daily individual rituals, which are also associated with new media. Virtual communication, where messages can be addressed to a whole group of recipients at once, involves the establishment of new rituals or the transformation of the existing ones. In such communication, digital photo images are actively applied. In the present article, the author analyzes some modern practices of publishing photos on social networking sites and reveals their ritual functions. The study shows that photography on social networking sites is connected with the process of transformation of old rituals. The author highlights that photography on the Internet performs several basic ritual functions, namely the functions of socialization and integration, as well as the reproducing and psychotherapeutic functions. It has been found that such an important feature of a ritual as its stable and repeatable form, as applied to photography, is expressed in the development of canons of photographic images created and published for a particular purpose. Thus, the existing genres of visual arts (e.g. still life, Madonna and Child, etc.) are gaining newfound relevance, and so are the well-developed photography forms of mass media and popular science (e.g. personals, architectural and ethnographic photography, etc.). The result of the study is the conclusion that creation and publication of images on social networking sites contribute to the ritualization and aestheticization of everyday life and allow an average user to declare their existence in response to excessive images of media personalities in the visual space.

Keywords: ritual, social networking sites, photography, privacy, publicity

Received 06.06.2021
Accepted 30.08.2021

Шабалин Владимир Васильевич
Кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства РФ, 103274, Россия, Москва, Краснопресненская наб., 2
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
ResearcherID: AAA-7092-2022
v-shabalin@mail.ru

УДК 79
ББК 85.38; 85с
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-368-385

Экранное пространство в полиракурсном построении сложносоставного телевизионного кадра

Аннотация. Актуальность данной темы связана с той технической революцией, которая разворачивается в области электронных массмедиа, в частности телевидения. Появляются новые формы подачи визуальной информации, множество творческих возможностей и задач у создателей телевизионной картинки. Если несколько десятилетий назад телевизионные новости ассоциировались с такими понятиями, как документальность, достоверность, «жизнь врасплох» и пр., то сегодня радикально усложняются принципы моделирования визуальной реальности кадра. Как эффективно найти композиционный, колористический и экспозиционный баланс между несколькими изображениями, одновременно представленными на экране, и корректно соткать визуальную ткань этого телекадра; что такое разноракурсность и внепространственность, почему приходится сталкиваться с разномасштабностью и разновременностью в кадре? Автор актуализирует исследование полиракурсной визуализации реальности в дискурсе экранного пространства. Внимание исследователя направлено на анализ размещения зрителя перед экраном и выбора им очередности просмотра изображений, подобно прямой монтажной склейке телевизионных планов, но в рамках полиэкрана. При этом раскрывается функционал одномоментного показа действия, снятого с разных точек. В данной статье, посвященной визуальной конструкции сложносоставного телекадра, представляющего несколько пространственно-временных паттернов, также приводятся примеры многовекторного экранного времени в одном

кадре при моделировании изобразительной картины теми или иными техническими средствами. Обсуждаются принципы проекции изображения на поверхность стрит-пространства и приобретение элементом *дополнительной визуализированной информации* свойств объекта *дополненной экранной реальности*. Рассмотрение визуальной многоуровневости экранного пространства имеет не только теоретическое значение, но и практическое: изучение возможностей создания экранного пространства в современной медиасреде. В теоретическом плане уточняются свойства и выносятся определения разноракурсности, внепространственности, разномасштабности, разновременности. Подводятся промежуточные итоги научной работы, магистральным направлением которой является исследование образной структуры экранного пространства в новостном телевизионном материале.

Ключевые слова: внепространственность, дополнительная визуализированная информация, разновременность, разномасштабность, разноракурсность, телекадр, экранное пространство

Shabalin Vladimir V.
PhD (in Art History), Cameraman, Government of the Russian Federation, 2 Krasnopresnenskaya Emb., 103274, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
ResearcherID: AAA-7092-2022
v-shabalin@mail.ru

The Screen Space in the Composite Multi-Angle Television Frame

Abstract. The relevance of this research is connected with the technical revolution that is unfolding in the field of electronic mass media, in particular, television. There appear new forms of presenting visual information, as well as many opportunities and tasks for those creating the television image. The principles of modeling the visual reality of the television frame are becoming increasingly complex, as compared to several decades ago. How to find an effective compositional, coloristic and expository balance between several images simultaneously presented on the screen and correctly weave the visual fabric of a television frame? What is a multi-angle shot and non-spatiality? Why do we have to deal with multi-scale and time-diversity in a frame?

In this article, the importance of studying multi-angle visualization of reality in the discourse of screen space is highlighted. The author aims at analyzing a viewer's position in front of the screen and their priority order of image viewing, like a straight splice of television shots, but within a multi-screen. Additionally, he describes the functionality of a simultaneous display of an action shot from different angles and provides examples of multi-vector screen time within a single frame when modeling an image by different technical means. The article discusses the principles of image projection and acquisition of properties of an object of augmented screen reality by an element of additional visualized information. The analysis of the visual multilayer structure of screen space has both theoretical and practical significance. In theoretical terms, it provides definitions of a multi-angle shot, non-spatiality, multi-scale, and time-diversity and specifies the properties of these concepts. Its practical value lies in studying the feasibility of creating screen space in a modern media environment. The author brings intermediate results of research the main focus of which is the study of the visual structure of screen space in television news material.

Keywords: non-spatiality, additional visualized information, time-diversity, multi-scale, multi-angle shot, TV frames, screen space

Received 15.09.2021
Accepted 01.11.2021