

Предисловие к номеру

Теория искусства и культуры

Устюгова Елена Николаевна

Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов

Тульчинский Григорий Львович

Самоопределение «без маски» в исполнительстве и его восприятии в 1960–1990-е годы

Сальникова Екатерина Владимировна

Смеховое начало и комизм в искусстве 1960–1970-х годов

Индивидуальные художественные практики

Сариева Елена Анатольевна

Василий Гущинский – послепостсоветский художник

Двинятина Жамила Рузметовна

О живописных претекстах в современном искусстве

Искусство советского периода

Гудкова Виолетта Владимировна

Рыцарь печального образа. «Дон Кихот». Персонажи, актеры, режиссеры о спектаклях

Гордеев Пётр Николаевич

А.В. Луначарский и Е.К. Малахов. Взаимоотношений руководителей искусства

Машукова Александра Владимировна

Зритель спектакля «Город и люди»

Сальникова Екатерина Владимировна

Обсуждение работы журнала «Искусство» в 1958 году. Кино и критика в искусстве и коммерции

Слесарь Евгений Александрович

Праздник русской березки: инсценирование концепта

8 Изобразительное искусство и архитектура

Лазарева Екатерина Андреевна

12 Московский концептуализм в диалоге с авангардом

Шарапов Иван Александрович

1965. Рем Колхас в Советском Союзе

Ильясова Разиля Ирековна

326

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2024

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2024

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 01.11.2022) по следующим научным специальностям:

- 5.7.3. — Эстетика (философские науки);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (культурология);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (философские науки);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение);
- 5.10.3. — Музыкальное искусство (искусствоведение);
- 5.10.3. — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение);
- 5.10.3. — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение).

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и индексируется на платформе DOAJ.

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, 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 November 1, 2022).

The nomenclature for fields of science in which academic degrees are awarded:

- 5.7.3. — Aesthetics (Philosophy);
- 5.10.1. — Theory and history of culture, art (Culture Studies);
- 5.10.1. — Theory and history of culture, art (Philosophy);
- 5.10.1. — Theory and history of culture, art (Art History);
- 5.10.3. — Musicology (Art History);
- 5.10.3. — Film, television and other screen arts (Art History);
- 5.10.3. — Fine arts, decorative and applied arts, and architecture (Art History).

The journal is indexed in eLibrary.ru, DOAJ, CyberLeninka, Google Academia databases.

Certificate: El No. FS77-46477

ISSN: 2226-0072

Publication Frequency:

The journal is published quarterly.

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

Редакционно-экспертный совет

Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия) — председатель редакционного совета

Корнелия Ичин

Доктор филологических наук, профессор Белградского университета (Белград, Сербия)

Надежда Борисовна Маньковская

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН (Москва, Россия)

Елена Николаевна Устюгова

Доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Артем Евгеньевич Радеев

Доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, председатель Российского эстетического общества (Санкт-Петербург, Россия)

Ульрих Фрёшле

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

Игорь Вадимович Кондаков

Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии, Российский государственный гуманитарный университет; ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, академик РАЕН (Москва, Россия)

Анна Владимировна Костина

Доктор культурологии, доктор философских наук, профессор, действительный член Международной академии наук, проректор по научной, воспитательной и международной деятельности МосГУ, директор Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ (Москва, Россия)

Владимир Вячеславович Виноградов

Доктор искусствоведения, профессор, заместитель директора и начальник Аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств ВГИК им. С.А. Герасимова (Москва, Россия)

Владимир Алексеевич Колотаев

Доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, заведующий кафедрой кино и современного искусства, главный редактор электронного научного журнала «АРТИКУЛЬТ», Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Юлия Всеволодовна Михеева

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИК им. С.А. Герасимова (Москва, Россия)

Виталий Федорович Познин

Доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Елена Анатольевна Артамонова

Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

Галима Ураловна Лукина

Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заместитель директора Государственного института искусствознания (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

Екатерина Викторовна Сальникова

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Заместитель главного редактора

Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

Ответственный секретарь

Виолетта Дмитриевна Эвальд

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

Екатерина Юрьевна Андреева

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков АИСА, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Анна Константиновна Флорковская

Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств; профессор кафедры теории и истории искусств, факультет теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова (Москва, Россия)

Михаил Викторович Дущев

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)

Жэнь Гуансюань

Доктор филологических наук, профессор Пекинского университета, заместитель председателя Всекитайской ассоциации по изучению русской литературы (Пекин, Китай)

Ричард Темпест

Доктор исторических наук, литературовед, профессор Иллинойского университета (Шампейн, США)

Евгений Андреевич Кондратьев

Кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

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

Cornelia Ichin

D.Sc. (in Philology), Professor at Belgrade University (Belgrade, Serbia)

NADEZHDA BORISOVNA MANKOVSKAYA

D.Sc. (in Philosophy), Chief Researcher at the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)

Elena Nikolaevna Ustiugova

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Professor of the Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)

Artem Evgenievich Radeev

D.Sc. (in Philosophy), Associate professor, Saint Petersburg State University, Head of the Russian Society for Aesthetics (Saint Petersburg, Russia)

Ulrich Fröschle

D.Sc. (in Phil. Habil.), Extraordinary Professor at the German Department, Technische Universität (Dresden, Germany)

Igor Vadimovich Kondakov

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Philology), Professor, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities; Leading Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences (Moscow, Russia)

Anna Vladimirovna Kostina

D.Sc. (in Culture Studies), D.Sc. (in Philosophy), Professor, Full Member of the International Academy of Sciences, Vice-Rector for Scientific, Educational and International Activities of the Moscow University for the Humanities, Director of the Institute for Fundamental and Applied Research of the Moscow University for the Humanities (Moscow, Russia)

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov

D.Sc. (in Art History), Professor, Deputy Director and Head of the Analytical Department of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK) (Moscow, Russia)

Vladimir Alekseevich Kolotayev

D.Sc. (in Philology), Associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the Department of Cinema and Contemporary Art, Editor-in-Chief of the electronic scientific journal "ARTIKULT" (Art&Cult), Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Julia Vsevolodovna Mikheeva

D.Sc. (in Art History), Professor, Department of Film Sound Direction, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK) (Moscow, Russia)

Vitaly Fyodorovich Poznin

D.Sc. (in Art History), Professor, Leading Researcher at the Russian Institute of Art History (Saint Petersburg, Russia)

Elena Anatolyevna Artamonova

D.Sc. (in Philosophy), University of Central Lancashire (Preston, UK)

Galima Uralovna Lukina

D.Sc. (in Art History), PhD (in Philosophy), Deputy Director of the State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)

Oksana Evgenyevna Sheludyakova

D.Sc. (in Art History), Professor, Professor at the Music Theory Department, M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory (Ekaterinburg, Russia)

Ekaterina Yurievna Andreeva

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art Studies), Member of AICA, Leading Researcher at the Department of Contemporary Art at the State Russian Museum (Saint Petersburg, Russia)

Anna Konstantinovna Florkovskaya

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Professor of the Department of Theory and History of Fine Arts, Faculty of Theory and History of Art, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute (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)

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)

Richard Tempest

PhD (in Modern History), Associate Professor, University of Illinois at Urbana-Champaign, Department of Slavic Languages & Literatures (Champaign, USA)

Evgeny Andreevich Kondratiev

PhD (in Philosophy), Associate Professor, Head of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

Editorial Board

Editor-in-chief

Ekaterina Victorovna Sainikova

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Deputy Editor-in-chief

Nikolai Andreevich Khrenov

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher at 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

Предисловие к номеру

Данный номер нашего журнала посвящен искусству и культуре советской эпохи. В нем собраны статьи, которые показывают неисчерпаемое многообразие художественных форм и смысловых оттенков, сложность эстетического мышления и творческих процессов. Советское искусство было зависимо от идеологии, но никогда не было равно ей, даже если мы имеем в виду официальную линию культуры. Совершенно очевидно, что в контексте государственного управления культурой и искусством фактически существовал целый ряд градаций — официальное, разрешенное, незапрещенное, одобряемое, незамечаемое, игнорируемое, подпольное; всенародное, народное, национальное, интернациональное, интеллигентское, популярное, массовое; обслуживающее идеологию, духовно мобилизующее, приобщающее к авторской индивидуальной рефлексии, просветительское, занимательное, развлекательное... Нередко в одних и тех же произведениях содержалось сразу многое из перечисленного, в различных пропорциях и сочетаниях. Также мы хотели подчеркнуть, что советское искусство никогда не было герметичным, оно всегда находилось в диалоге с дореволюционной культурой и мировым искусством, оно всегда было разомкнутым и устремленным за свои пределы.

Мир художественной культуры советского времени изучен далеко не досконально. И мы надеемся, нам удалось сделать акценты на тех аспектах, которые зачастую оставались в тени. Для некоторых авторов данного номера советская история искусства — это часть личной биографии и профессионального становления, а для других — сравнительно далекое по времени прошлое. Но и тех и других оно притягивает как интересный предмет, нуждающийся в дальнейшем исследовании и пристальном анализе. Нам кажется весьма своевременной и ценной возможностью вновь сосредоточиться на советской тематике, прочувствовать ее актуальность, неисчерпаемость и незаурядный масштаб.

Редакция журнала «Художественная культура»

Preface to the Issue

This issue is covering the art and culture of the Soviet era. It presents articles that show the inexhaustible variety of artistic forms and meanings, the complexity of aesthetic thinking and creative processes. Soviet art was dependent on ideology. However, it was never equal to it, even if we mean the official line of culture. It is perfectly obvious that in the context of the state management of art and culture there was a whole spectrum of categories in use: official, permitted, unprohibited, approved, unnoticed, ignored, underground; pan-national, folk, national, international, intelligentsia, popular, mass; spiritually mobilising, engaging with the author's individual reflection, enlightening, occupying, entertaining... Often the same artworks contained many of the mentioned above at once, in different proportions and combinations. We also intended to emphasize that Soviet art was never hermetic. It was always in dialogue with pre-revolutionary culture and world art. It was always open and aspiring beyond its limits. The world of Soviet art culture is far from being thoroughly researched. Here we hope that we have managed to highlight some aspects that have often remained in the shadows. For some contributors to this issue, Soviet art history is part of their personal biography and professional development, while for others it is a relatively distant past. Nevertheless, both are attracted to it as an exciting object requiring further research and accurate analyses. We believe it is very timely and valuable opportunity to focus again on the Soviet thematic, to feel its relevance, immensity and extraordinary scale.

Editorial Board of the Art & Culture Studies

Содержание

Предисловие к номеру	8	Изобразительное искусство и архитектура	
Теория искусства и культуры		Лазарева Екатерина Андреевна	274
Устюгова Елена Николаевна	12	Московский концептуализм в монологе с авангардом	
Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов		Шарапов Иван Александрович	306
Тульчинский Григорий Львович	34	1965. Рем Колхас в Советском Союзе	
Самоопределение «без маски» в исполнительстве и его восприятии в 1960–1980-е		Ильясова Разиля Ирековна	326
Сальникова Екатерина Викторовна	50	Художественное проектирование в Советской Татарии на примере «Группы № 17»	
Смеховое начало и комизм в советской кинокомедии 1960–1970-х		Юргенева Александра Львовна	350
Индивидуальные художественные миры		Комизм в фотографии и графике Литвы 1970–1980-х	
Сариева Елена Анатольевна	82	Музыкальная культура	
Василий Гущинский — последний «босьяк» на эстраде		Риккер Наталья Геннадьевна	382
Двинятина Жамила Рузмаматовна	102	Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа	
О живописных претекстах у Тарковского		Rikker Natalia G.	410
Искусство советского времени		Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis	
Гудкова Виолетта Владимировна	138	Кино и массмедиа	
Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот». Персонажи, актеры, современники о спектаклях		Виноградов Владимир Вячеславович	428
Гордеев Пётр Николаевич	158	Военные утопии на советском экране	
А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства		Изолов Николай Анатольевич	452
Машукова Александра Владимировна	184	О восстановлении утраченного кинонаследия на примере фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции»	
Зритель спектакля «Город на заре»		Пальшкова Мария Александровна	466
Сальникова Екатерина Викторовна	212	Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов	
Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Кино и критика между идеологией и коммерцией		Эвальд Виолетта Дмитриевна	490
Слесарь Евгений Александрович	244	Приключения дорожников (1974–1980): национальный колорит грузинской троицы	
Праздник русской березки: советское инсценирование концепта тринитаризма		Смагина Светлана Александровна	512
		Перемены требуют наши сердца. Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе	
		Воскресенская Виктория Владимировна	534
		Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова	
		Данные авторов. Аннотации	554

Contents

Preface to the Issue	9	Fine Arts & Architecture	
Art & Culture Theory		Lazareva Ekaterina A.	274
Ustyugova Elena N.	12	Moscow Conceptualism in a Monologue with the Avant-garde	
The Idea of the “Creative Form” in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s		Sharapov Ivan A.	306
Tulchinskii Grigori L.	34	1965. Rem Koolhaas in the Soviet Union	
Self-determination “Without a Mask” in Performing Arts and in Their Perception in the 1960s–1980s		Ilyasova Razilya I.	326
Salnikova Ekaterina V.	50	Artistic Design in Soviet Tatarstan on the Example of “Group No. 17”	
Laughter and the Comic in the Soviet Film Comedy of the 1960s–1970s		Yurgeneva Alexandra L.	350
Individual Art Worlds		Comic Images in Lithuanian Photography and Graphics of the 1970s–1980s	
Sarieva Elena A.	82	Musical Culture	
Vasily Gushchinsky — the Last ‘Tramp’ on Stage		Rikker Natalia G.	382
Dviniatina Jamila R.	102	Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis (In Russian)	
Pictorial Pretexts in A. Tarkovsky’s Works		Rikker Natalia G.	410
Art of the Soviet Era		Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis (In English)	
Gudkova Violetta V.	138	Cinema and Mass Media	
The Knight of the Rueful Countenance. M.A. Bulgakov’s Play <i>Don Quixote</i> . Characters, Actors, and the Contemporaries’ Reviews on the Performances		Vinogradov Vladimir V.	428
Gordeev Petr N.	158	Military Utopias in Soviet Cinema	
A.V. Lunacharsky and E.K. Malinovskaya: The History of the Relationship Between the Chiefs of Soviet Art		Izvolov Nikolai A.	452
Mashukova Alexandra V.	184	Restoration of Lost Film Heritage on the Example of Dziga Vertov’s Film <i>Anniversary of the Revolution</i>	
The Audience of <i>The City at Dawn</i> Performance		Palshkova Maria A.	466
Salnikova Ekaterina V.	212	Some Characteristics of the Representation of Stalin’s Image in Soviet Feature Films of the 1930s–1940s	
The Discussion of the Work of <i>Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)</i> Magazine in 1958. Cinema and Criticism Between Ideology and Commerce		Evallyo Violetta D.	490
Slesar Evgeniy A.	244	The Adventures of Road Workers (1974–1980): National Specificity of the Georgian Trio	
The Russian Birch Festival: Performing the Concept of Trinitarianism in the Soviet Union		Smagina Svetlana A.	512
Voskresenskaya Victoria V.	534	Our Hearts Demand Change. The Image of a Rock Musician in the Late Soviet Cinema	
The National Landscape in Russian Film Comedies about the Village of the 1990s: ‘The Village Trilogy’ by V. Chikov		About the Authors. Abstracts	554

УДК 7.01
ББК 87.8

Устюгова Елена Николаевна

Доктор философских наук, профессор, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9
ORCID ID: 0000-0001-7453-2585
ResearcherID: V-1276-2017
Scopus Author ID: 57195838121
elena.ust@gmail.com

Ключевые слова: творчество, жизнестроение, форма, утопия, универсализм, эстетическое, искусство, символ

Устюгова Елена Николаевна

Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-12-33

Для цит.: Устюгова Е.Н. Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов // Художественная культура. 2024. № 1. С. 12–33.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>.

For cit.: Ustyugova E.N. The Idea of the “Creative Form” in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>. (In Russian)

Ustyugova Elena N.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University, 7-9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7453-2585
ResearcherID: V-1276-2017
Scopus Author ID: 57195838121
elena.ust@gmail.com

Keywords: creativity, life-building, form, utopia, universalism, aesthetic, art, symbol

Ustyugova Elena N.

The Idea of the “Creative Form” in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s

Аннотация. 1920-е годы в России — время кризиса утопического мышления в теоретической эстетике и в искусстве. Утопизм авангардного проекта состоял в неосуществимости возложенной на искусство миссии тотального преобразования реальности и человека эстетическими средствами воздействия. Ключевой идеей эстетических концептов авангарда была действенность творческой формы, создающей целостность творческой материи жизни. Концепт «творящей формы» разрабатывался по разным направлениям: от концепции единого стиля во всех сферах жизни и теории синтеза искусств до эстетики функционально целесообразных форм предметной среды. Символический язык стиля являл собой универсальное эстетическое претворение метафизических идей в чувственно-онтологический образ целостности бытия; в синтезе искусств видели способ выражения изначальной целостности космического бытия, а функционально целесообразная форма предметности понималась как средство вовлечения человека, вызывающее его действенный творческий отклик. Утопизм идеи «творящей формы» обусловил ее быстрый конец, имеющий комплекс мировоззренческих, социальных, политических, человеческих причин. Главные из них — тотальность проекта целостности, недооценка творческой свободы индивидуального художественного субъекта, отказ от содержательной духовно-ценностной трактовки культуры, надежды на возможность эстетическим воздействием преобразовать человека массы в творческого субъекта, сужение потенциальных возможностей утопического проекта попыткой превратить его в методологию действия, стремление к реализации, отсекающей разрастание его внутреннего потенциала, недооценка реальных условий его осуществления.

Abstract. The Russian avant-garde of the 1920s was a time of a utopian thinking crisis in theoretical aesthetics and in art. The utopianism of the avant-garde project consisted in the impracticability of the mission of art to totally transform reality and man through aesthetic means. The key idea of the avant-garde aesthetic concepts was the effectiveness of the creative form building the integrity of the life creative matter. The concept of the “creative form” was developed in different directions: from the concept of a single style in all spheres of life and the theory of synthesis of arts to the aesthetics of functionally appropriate forms of the objective environment. The symbolic language of style was a universal aesthetic translation of metaphysical ideas into sensual ontological image of the wholeness of being; synthesis of arts was seen as a means of expressing the initial wholeness of cosmic being; and a functionally appropriate form of the objective environment was understood as a means of direct involvement of man, spontaneously causing his active creative response. The utopianism of the idea of the “creative form” determined its rapid demise, which had a complex of philosophical, social, political and human reasons. The major of them included the totality of the wholeness project, the undervaluation of the individual artistic subject’s creative freedom, the rejection of a substantial spiritual and value-based interpretation of culture, the hope that the aesthetic influence might transform the masses into creative subjects, the narrowing of the potentialities of the utopian project by the attempt to turn it into a methodology of action, the pursuit of realization that limited the growth of its inner potential, and the undervaluation of the real conditions for its implementation.

Введение

Художественно-эстетическая жизнь 1920-х годов — период исторической турбулентности, когда деятели культуры ощущали себя внутри потока становления нового мира и пытались действенно этому способствовать. В это время произошла судьбоносная и драматичная встреча эстетического проекта русского авангарда с социальной и жизненной реальностью. Трансформация представлений о творческом саморазвитии универсума как потенциале креативности реального жизненного мира в проекты реализации этой цели художественно-эстетическими средствами показала утопичность такого подхода, присущего эстетике авангарда того времени. Концептуальной основой эстетических проектов стала идея творящей активности художественной формы, спонтанно преобразующей человека в творческого субъекта действия, освобождая его от оков практической действительности и императивов предшествующей культуры.

В отличие от основополагающего для марксизма принципа детерминации культуры социально-экономическим базисом, авангардисты исходили из того, что красота, эстетическое чувство, художественное творчество сами станут детерминировать социальную реальность, преодолевая ее косность. Авангардисты намеренно избегали при этом понятие *культура* вместе со всем его содержательным (нравственным, религиозным, интеллектуальным) наполнением, предпочитая ему понятие *жизнь*, и полагали до-культурное (изначальное) происхождение новой эстетической онтологии, создаваемой творящей формой, подвергая критике предшествующую историю культуры и искусства. Будучи наследниками философии романтизма, русские авангардисты, говоря о духовности, имели в виду космическую, а не гуманитарную духовность. Они хотели создать человека действия, но не человека сознания и самосознания, человека без права выбора, стихийно отдающегося во власть тотальной формотворческой энергии.

Идея творящей формы в европейской эстетике

Теоретические истоки художественно-эстетических проектов раннего русского авангарда обнаруживаются еще в философии Просвещения и дальше на протяжении всего XIX века в русле становления проек-

та модерна. И. Кант впервые провозгласил эстетическое сознание сферой творческой свободы активного субъекта, преодолевающего императивы традиционной культуры. Следующий шаг в этом направлении был сделан Ф. Шиллером, который считал, что именно в эстетической сфере возможно преодолеть возникший в результате разделения труда исторический разрыв изначальной целостности человеческой природы: «Переход от страдательного состояния ощущения к деятельному состоянию мышления и воли совершается не иначе, как при посредстве среднего состояния эстетической свободы... Здесь дух радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что производит. Само собой разумеется, что здесь речь идет лишь об эстетической видимости, отличной от действительности и истины» [23, с. 344]. Возвращение человеку утраченной гармонии с собственными способностями и с миром происходит, по Шиллеру, в сфере искусства, где художник является подлинным творцом формы: «Истинной эстетической свободы можно ожидать только от формы, т.к. только форма действует на всего человека в целом» [23, с. 325–326]. Ю. Хабермас обращает внимание на то, что Шиллер не стремился проецировать универсализм эстетического творчества на всю сферу жизнетворчества, растворяя искусство в жизни. Напротив, он указывал на автономность сферы эстетической видимости, так как «видимость сохраняется лишь в течение того времени, пока она лишена какого-либо содействия со стороны реальности, пока она остается чисто эстетической» [20, с. 53].

Но уже в философии романтизма эстетический универсализм приобрел значимость Абсолюта, что нашло свое разрешение в концепции художественного мифотворчества: «Искусство есть для философа наивысшее именно потому, что оно открывает его взору святая святых, где как бы пламенеет в вечном и изначальном единении то, что в природе и в истории разделено, что в жизни и в деятельности так же, как в мышлении, вечно должно избегать друг друга» [22, с. 484].

В романтической мифологии красота осознается как цель всей духовной деятельности, поскольку она «есть не просто видимая форма воспринимаемых вещей, а форма как идея, явленная в отображении, как воплощение идеального в реальном, бесконечного в конечном, всеобщего в особенном» [10, с. 317]. Непосредственно воздействуя на всеобщее восприятие и осуществляя полное освобождение духа

человечества, «такая Красота способна упразднить собственное конкретное содержание, чтобы привести искусство к Абсолюту и одновременно превзойти форму конкретного произведения и получить произведение абсолютное, выражающее все искусство» [9, с. 317].

Дальнейшее развитие идея творящей формы получила в европейской эстетике в конце XIX — начале XX века при несомненном лидерстве теоретиков немецко-австрийского искусствознания, поставивших проблему имманентного источника эволюции художественных форм. Форме отводилась роль выражения самой сущности художественной деятельности, которую К. Фидлер обозначил как «принцип производства действительности» в самом широком диапазоне, выходящем за собственные пределы искусства [8, с. 47]. По мысли Г. Вельфлина, развитие художественных форм имеет свою собственную, внутреннюю логику, поскольку «формальная фантазия есть специфический орган, обладающий собственной историей» [8, с. 53]. Еще отчетливей мысль о действии энергии надличностной формы прозвучала в концепции «художественной воли» А. Ригля, который говорил уже не о внутренней логике развития форм видения (Вельфлин), а о наличии иррационального «имманентного художественного стремления» (Kunstwollen) как активности творящей искусство мысли, не зависящей от материальных факторов, а диктующей и подчиняющей себе направленность формообразования [8, с. 69].

Такой ход мысли затем был подхвачен О. Шпенглером, утверждавшим, что в основе целостности культуры заложено некое метафизическое чувство формы как непреложной судьбы, которая стихийно выстраивает все тело культуры, осуществляя действие формообразующей энергии, подобной демоническому порыву к символизации. Идея судьбы не поддается «познанию, описанию, определению, а лишь чувствованию и внутреннему переживанию... Судьба предстает доподлинным способом существования первофеномена, в котором созерцающему непосредственно открывается живая идея становления» [25, с. 277]. Прасимвол культуры «пульсирует в чувстве формы каждого человека, каждой общности, стадии, эпохи и диктует им стиль всей совокупности жизненных проявлений» [25, с. 338]. По мысли Шпенглера, источником тотального формотворчества является искусство, от которого символический импульс передается всем сферам культуры: «Идея судьбы требует опыта жизни, а не научного

опыта, силы созерцания, а не калькуляции, глубины, а не ума...», поэтому «идею судьбы можно сообщить, только будучи художником», самым актом творения [25, с. 273]. Шпенглер вывел трактовку формотворчества в культуре за пределы рациональности, придав ей мистическую и универсальную значимость.

В художественной мифологии символизма искусству отводилась основополагающая роль образного проявления в культуре изначальной сущностной бытийности: «Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» [3, с. 235]. Искусство провидит в акте символизации прообраз бытийной теургии, когда сам символ понимается как откровение и импульс к творчеству как прообразу самой жизни: «Жизнь надо подчинить творчеству... Искусство есть начало плавления жизни» [2, с. 154]. В претворении хаотического мира в красоту главная формообразующая сила — мировая воля, а чувство формы — проявление тотальной потребности бытия символизировать, придавать жизни формы. При такой постановке вопроса, по сути, исчезали границы между художественным творчеством и мифотворчеством, что осознавали и сами символисты: «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенциал и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество», но его результатом, как отмечал Н.А. Бердяев, все же не стало создание новой онтологии, поскольку они творили «...идеальное, а не реальное, символические ценности, а не бытие» [3, с. 218]. Итак, можно видеть, что в период от Просвещения до начала XX века нарастала значимость идеи творящей формы, пройдя путь от общепрофессорской постановки вопроса о формотворческой активности субъекта до почти мистического представления о потенциальной силе символотворческой деятельности в становлении иного, идеального мира. Все эти представления, несомненно, повлияли на идейную платформу русского авангарда 1920-х годов.

Трансформация идеи творящей формы на пути от мифотворчества к утопии

В то время как мыслители XVIII–XIX веков мечтали о целостном мировосприятии в слиянии с гармонией Природы как об «утраченном

рае» и искали идеальный мир прежде всего для отдельного человека, приоритеты XX века были связаны с уверенностью в реальном наступлении новой эры человечества как переломе европейской культурной традиции, исчерпавшей, как казалось, свой творческий потенциал. Эта уверенность подпитывалась успехами технического прогресса и ощущением мощи исторической динамики, влиявшими не только на судьбу отдельного человека, но охватывающими все общество и культуру. Иллюзия прекрасного прошлого вытесняется утопией активного действия по конструированию и внедрению в реальную жизнь идеала прекрасного будущего.

Утопическому мышлению присущи не только мечты о возможном и желанном, но и придание универсальному идеалу статуса всеобщей цели, а также — вера в ее достижимость, а это уже требовало разработки программы действенного преобразования всей жизни. Именно практическая установка на реализацию отличает утопию от мифотворчества. По справедливому утверждению С.П. Батраковой, «утопии можно условно разделить на утопии-образы и утопии-программы... Различие этих способов определяет характер утопических программ (собственно социальные, социально-эстетические, социально-педагогические и т.д.)» [1, с. 5–6]. Но в проектах русского авангарда 1920-х годов эти способы совмещались — его эстетические идеалы, связанные с уверенностью в реальной осуществимости идеи «творящей формы», были наполнены практическим проективным энтузиазмом. Создаются специальные институты для разработки принципов и форм интеграции теории и практики. К ним относятся, например, ГАХН, ИНХУК, а также объединения теоретиков и художников под эгидой конструктивизма и «производственного искусства». Различные художественные сообщества (художников, писателей, музыкантов) разрабатывали свои творческие программы и публиковали их принципы в виде манифестов.

Эстетическая универсализация идеи творящей формы

Соединение утопий-образов и утопий-программ обусловило общую установку на выработку научной и всеобъемлющей платформы художественного жизнестроения для действенного осуществления универсализации идеи творящей формы. Основными векторами этой

платформы стали разработки концепции единого стиля времени, теории синтеза искусств и креативности функционально-целесообразных форм предметного мира.

Теория синтеза искусств. Целью созданной в 1921 году Государственной академии художественных наук (ГАХН) стало интегративное исследование искусства гуманитарными, естественными и социальными науками во взаимодействии теории с художественными экспериментами. В. Кандинский призывал к созыву конгресса деятелей искусства всех стран во имя построения «всемирного здания искусств» [11, с. 32], а также предложил проект Новой науки об искусстве для создания универсальной языковой парадигмы культуры и искусства. Первостепенной задачей виделось совместное изучение проблемы синтеза «элементов искусства» силами художников, представителей естествознания и сферы производства. Результатом такого взаимодействия должна была стать «Энциклопедия искусствознания», систематизирующая все дискурсы об искусстве.

В соответствии с пониманием художественного творчества как полного синтеза субъективного и объективного, духовного и чувственного, Кандинский, как и его единомышленники, считал, что в самой природе искусства заложен язык, творящий смыслы и формы, и объединяющий людей в процессе художественного восприятия. В основу концепции «монументального искусства», или «искусства в целом», он положил теорию синтеза искусств, согласно которой художественный язык выстраивает гармонию контрапунктов как образ мировой гармонии. Исследование взаимодействия языков пространственных и временных искусств (живописи, музыки, поэзии, танца, театра) было направлено на открытие их общего «внутреннего смысла», который художник творит по принципу симфонического контрапункта: «Поиск художественных форм, призванных... выразить с наибольшей силой только лишь необходимое, то есть стремление к художественному синтезу, представляется нам решением, духовно консолидирующим круг художников» [цит. по: 18, с. 63]. Под внутренним смыслом понимались как имманентная необходимость организации всех форм опыта, пережитого художником, так и целостность самого художественного произведения, подобная целостности живого организма. Распространенное в это время уподобление жизни целостности организма приводило к пониманию науки об искусстве

по аналогии с натурфилософией, поэтому Кандинский привлек к деятельности ИНХУКа представителей не только разных видов искусства, но и ученых: физиков, психологов, физиологов, химиков, историков, искусствоведов, композиторов, архитекторов. Работа над проектом «монументального искусства», задуманным Кандинским и продолженным в стенах ГАХН А.Г. Габричевским, В.П. Зубовым, Д.С. Недовичем, не была завершена по многим причинам, прежде всего из-за отсутствия взаимопонимания между теоретиками искусства, учеными-естественниками и художниками-практиками.

Единый стиль эпохи. Наряду с теорией синтеза искусств в программные цели ИНХУКа входила разработка концепции Большого стиля времени как универсального воплощения идеи «творящей формы». Стиль мыслился как внутренняя форма целостности, символически выражающая общий дух времени и организующая энергетически и ритмически весь творческий процесс. Единоформие представлялось своего рода аксиомой программы активной эстетической универсализации жизни. По мысли К. Малевича, «...единство всего человечества необходимо, ибо нужен единый человек действия. Мы хотим себя выстроить... по-новому, так, чтобы вся стихия природы соединилась с человеком и образовала единый всесильный лик, объединяющий обособленные индивидуальности» [15, с. 210]. Авангардисты не сомневались, что прообраз единого стиля мог возникнуть только в искусстве, способном возвысить материальную и социальную жизнь до духа красоты и превратить ее в художественную, эстетическую жизнь.

В едином художественном стиле видели и форму целостности, и выражение «духа нового времени» особым строением языка искусства и всех сфер жизни. Единый стиль предполагал наполненность всех форм действенной энергией жизнестроения, оказывающей эмоционально-организующее воздействие на массы. В символической природе языка стиля виделось эстетическое разрешение утопизма метафизического мышления в чувственно-онтологическом художественном образе целостности бытия, сознания, надличностного и личностного, как синтезе всех средств воплощения целостности жизненного мира: «Власть утопии — это власть символа над человеческой жизнью, вторичная реальность, соединяющая несоединимое, науку и легенду» [21, с. 19]. Согласно представлениям теоретиков

и практиков искусства, единый стиль времени должен выражаться языком символических монументальных форм, определяющим общую поэтику всех видов искусства. Универсальность символического языка стиля обусловлена активизацией целой гаммы творческих возможностей эстетического восприятия: чувственной реактивности, воображения, интуитивного схватывания целостности образа. Чувственно-смысловая аура стиля возникает благодаря эстетической выразительности языка, присущей самой природе искусства и транслируемой им во все сферы жизнедеятельности человека. Поэтому проблеме стиля как глубинного символического уровня творящей формы придавалось такое значение в глобальном эстетическом проекте авангарда, явно перекликающемся с идеями Шпенглера о стиле как прасимволе душевного выражения культурной эпохи.

Поиски тотальных основ организации художественного языка выдвигали также и вопросы практических способов организации индивидуальностей в едином творческом процессе. В документах одного из заметных художественных объединений «Круг художников», руководствующегося целью выработки единого стиля времени, была сформулирована задача обеспечения «принципа тесного сплоченного коллектива, осуществляющего как общее художественно-идеологическое воспитание своих членов, так и руководство их практической работой» [24, с. 298]. С самого начала встала проблема совмещения индивидуального творчества художника с коллективной идейной организацией, что впоследствии привело к созданию института творческих союзов, предназначенных для обеспечения уже непосредственного идеологического руководства деятельностью своих членов.

В дискуссиях, проходивших в эстетике и искусствознании 1920-х годов, в которых участвовали П.Н. Сакулин, И. Маца, А.Ф. Лосев, В.М. Фриче, В. Гаузенштейн, Ф.И. Шмит, И.И. Иоффе, отводилось большое место категории стиля как метаформы, интегрирующей отдельные художественные произведения в целостность. Но по мнению ряда теоретиков, корни стиля эпохи как принципа тотальной организации культуры происходят не столько из идеологической цели создания нового общества и нового человека, сколько из бессознательных глубин народной жизни. Как отметил А.В. Рыков, генезис тотального формообразования, по мнению И.И. Иоффе, восходит к присущему

ранним культурам синтетическому способу восприятия, поскольку в изначальной целостности человека не существует границ между мыслью и действием, сознательным и бессознательным, внутренним и внешним. Иоффе полагал, что идеальное коммунистическое общество как абсолютное единство коллективистской действительности энергетически спаяно на биологически чувственном уровне [19, с. 164–169]. Не случайно для авангардистов столь значимой была идея изначальности как утраченной в ходе истории до-культурной целостности бытия человека в мире. Еще Шиллер в духе просветительского тезиса Ж.-Ж. Руссо «назад к природе» видел в такой целостности залог творческой активности человека, которая более всего проявляется в эстетическом формообразовании.

Уверенность в жизнотворческой силе искусства исходила из веры в действенную силу творящей формы как проводника энергетического воздействия мироздания на сознание художника. По словам Малевича, «живопись — краска, цвет заложены внутри нашего организма... Моя нервная система окрашена ими. Мозг мой горит от их вспышек» [17, с. 48]. Художественная форма самопроизвольно происходит из взаимопроникновения бытия и творческой интуиции художника. Малевич полагал, что формы искусства обладают созидательной силой, поскольку, хотя они и «произошли от интуитивной энергии», но «...всё же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию красоты» [14, с. 276], поэтому художник не только транслирует мировую формотворческую энергию, но и благодаря ей является творцом языка искусства.

Для Кандинского же особенно важно было выявить проводящую роль формы между мироощущением художника и душой воспринимающего человека, уподобленной им роялю, струны которого приводятся в целесообразную вибрацию творящим воздействием руки художника. Корнем этой связи является повелительный призыв Внутренней Необходимости чувства времени. Художник оказывается творцом вдвойне: творя художественную форму из ощущения самой жизни, он творит и нового человека, т.е. новую жизнь [12, с. 104–377]. Анализ механизмов воздействия искусства на человеческую психику стал одним из главных направлений исследований ИНХУКа и ГАХНа, в подтексте которых просматривалась первичность действия творящей формы как объективной и необходимой основы, конституирующей

восприятие и диктующей механизмы воздействия искусства на сознание и чувства человека. И Кандинский, и Малевич недаром говорили о внутренней необходимости, с которой форма возникает в сознании художника, имея в виду энергийный канал, связывающий изначальную целостность бытия с душой и сознанием художественного Творца. В этой картине объективной и неумолимой силы формы, творящей искусство и жизненную реальность, трудно не заметить перекличку с идеями венских искусствоведов о надличностной художественной воле, порождающей формы времени.

Идея творящей формы в проектах «практической» эстетики

Уверенность в реальной достижимости идеального будущего всколыхнула созидательную активность деятелей культуры (и художников, и теоретиков), насыщавших свои теоретические проекты практическими программами реализации. На идею творящей формы была возложена главная концептуальная нагрузка в деле устранения разрыва между искусством и жизнью. Эта идея сыграла роль посредника между концепциями искусства метафизического крыла авангарда (в лице Кандинского и Малевича) и проектами деятелей «практической эстетики» («производственное искусство», конструктивизм), обратившихся к переустройству всей предметной среды жизни. В этом крыле авангарда идея творящей формы приобрела уже вполне материалистический смысл. Н.Н. Пунин считал, что форма, с одной стороны, является материальным субстратом культуры, но, с другой стороны, художественная деятельность, как высшая модель формотворчества, расчищает путь к раскрытию творческой природы целостного человека, а искусство реализует в полной мере свою жизнестроительную суть [см.: 13, с. 148–149].

Теоретики «практической эстетики», понимая жизнь как единство социальной и материальной, художественной и жизненной реальности, искали универсальные законы формообразования, разрабатывая принципы соотношения архитектоники предметных форм и организации пространства. Сторонники концепции «производственного искусства» исходили из убеждения, что само вступление в практическое взаимодействие с творческой потенциальностью функционально целесообразной формы самопроизвольно разовьет

в человеке потребность строить свою жизнь по законам красоты и тем самым приведет к масштабной формотворческой перестройке всей жизненной практики. В основу формотворчества предлагалось положить принцип технической целесообразности, устанавливающий новые эстетические критерии, отождествляющие пользу и красоту, техническое и эстетическое, но при этом вещь трактовалась не утилитарно, а как образующий элемент новой эстетической среды жизнедеятельности человека. Направленность этих идей была отчасти инициирована идеями дореволюционного интернационального футуризма, так же противопоставлявшего традиционному «станковому» искусству» конструирование беспредметных форм, поэтизирующее индустриальную реальность. В России после 1917 года эти устремления совпали с началом радикальных революционных изменений всей социальной структуры и жизненного уклада, что не могло не повлиять на социальную ангажированность «практической эстетики».

Концепция конструктивизма также выдвигала универсальную для всех видов искусства общеэстетическую программу, но ее целью было создание единого стиля «интеллектуально-материального производства» будущей коммунистической эпохи на основе профессионального подхода к решению задач оформления городов и предметов бытового и производственного назначения. Правда, уже во второй половине 1920-х годов практические возможности советской индустрии показали свою неспособность к широкомасштабной реализации программы конструктивизма, что вынудило многих художников этого направления уйти в сферу прикладного искусства, выполнения отдельных дизайнерских или архитектурных заказов или даже чисто проектных вариантов в виде так называемых «бумажного дизайна» и «бумажной архитектуры».

Функционалистская трактовка идеи «творящей формы» приобрела уже вполне технологический смысл у А. Богданова в изложенной в его труде «Тектология» [4] концепции культуры как целенаправленного управления механизмами цивилизационного развития. Согласно этой концепции, в ходе исторической эволюции культура из стихийного потока превращается в универсальную технологию организационного переустройства жизни. По мнению Богданова, прогрессивная модель культурной деятельности состоит в овладении технологией интеграции единиц в организованную форму целого, в результате

чего из материала — человеческих единиц — организуется коллектив [5, с. 321–334]. Такая трактовка идеи творящей формы уже выходила за рамки утопического проекта авангарда и послужила провозвестником грядущей тоталитарной эстетики.

Идеи Богданова повлияли на развитие «практической эстетики» в социально-прагматическом направлении, связывающем эстетический проект с политической идеологией и социальной практикой. Утопичность претензий теоретиков «практической эстетики» создать на этой базе универсальную эстетику была доказана последующим опытом развития культуры. Б. Гройс в полемически остром произведении «Gesamtkunstwerk Сталин» [6] обратил внимание на то, что политическая воля и художественные проекты могут сойтись в стремлении к осуществлению, из чего он сделал вывод, будто советская социальная практика времен сталинизма являлась прямым наследованием идеологии русского авангарда, поскольку все они вдохновлялись общей идеей установления тотального единства жизни, искусства, общества и человека — только для авангарда это было утопической мечтой, а социализм реализовал данную идею практически. С этой логикой трудно согласиться, поскольку социальная и культурная политика сталинского тоталитаризма 1930–1950-х годов исходила из стремления визуализировать и внедрить политическую идеологию таким образом, чтобы она открывала путь для установления тотальной власти государства над всей жизнью общества и человека, превратившись в унифицирующий людей коллективный «дизайн подсознательного» [7, с. 107]. Такая идеологическая установка была в корне противоположна устремлениям русского авангарда первой половины 1920-х годов, возлагавшего на искусство миссию пробуждения в человеке духа творчества, который приведет к гармоничной целостности бытия человека в мире.

Кризис эстетической утопии творящей формы (Вместо заключения)

Неразрешимой проблемой на пути реализации эстетически-жизнестроительного проекта стало практическое столкновение с новым социально активным массовым субъектом, которого вывела на арену истории русская революция. Авторы проекта новой куль-

туры видели свое призвание в активизации творческого потенциала массового человека, осознающего пока только свою социально-политическую субъектность. На пути движения к цели глобального преобразования всей жизненной реальности встала задача пробудить в массовом человеке потребность и способность к творческому преобразению всего его существа, сделав из него человека культурного действия. Но массовый человек, лишенный личностного ценностного самосознания и ответственности, мог стать только элементом нового варианта массовой культуры. Авангард, ставивший вопрос о том, каким должно быть искусство в эпоху демократизации общества, по сути, сам устанавливал пределы развития своей творческой парадигмы. Предлагаемые теоретические и практические стратегии были нацелены на быстрый результат, а не на процесс постепенного развития всех предпосылок и условий осуществления замысла формирования человека-творца. Упование на пробуждение эстетической креативности человека вообще обернулось тем, что сам человек, на которого направлена вся эта формообразующая сила, понимался не как личность, субъект, а как некто, подобный первообразу человека с картины Малевича — т.е. своего рода прототип, лишенный лица и свободы всякого ответа. Надежда была только на эстетическую чувственность и механизмы человеческой психики.

Язык искусства как язык непосредственного чувственного вовлечения истолковывался утопистами как «„шифр освобождения“, а творческий процесс — как видимое и предметное „осуществление“ утопии не в будущем, а теперь, немедленно» [1, с. 15]. Правда, по точному замечанию С.П. Батраковой, оборотной стороной эстетического максимализма оказывалось «полное разрушение границ между искусством и жизнью, так что искусство со всеми его образными иллюзиями просто-напросто перестает существовать» [1, с. 16]. Понятно, что это стимулировало поиски эстетической выразительности на пути символически-абстрактных, конструктивных форм, в отличие от образных форм классического искусства, но этот язык не стал своим для большей части общества.

В конце 1920-х годов наступило время кризиса утопического мышления в теоретической эстетике и в искусстве. К концу десятилетия стала очевидной неосуществимость возложенной на искусство миссии тотального преобразования реальности и человека. Утопизм идеи

«творящей формы» обусловил ее быстрый конец, имеющий комплекс социальных, политических, идейных, человеческих причин. Идеал творческого человека уже не соответствовал социально-политическим реалиям начала 1930-х годов — ИНХУК был распущен в 1926 году, а ГАХН — в 1931. Утопиям всегда присущи глобальные замыслы преобразований, рассчитанные на столь же глобальные результаты. С одной стороны, убежденность в достижимости цели кардинально изменить жизнь и сознание людей столкнулась с непреодолимостью объективных условий и инертностью массового сознания. С другой стороны, в это время обнажились и внутренние противоречия утопизма, которые привели к его гибели в конце 1920-х годов. Главные из них — тотальность проекта эстетической целостности, возлагающего надежды на эстетическую природу надличностной энергии формообразования, попытка превратить проект в методологию действия, стремление к скорейшей реализации и, наконец, недооценка реальных условий его осуществления.

В идее творящей формы выразились утопические надежды на уникальные силы искусства в достижении совершенства жизненного мира. И все же русских авангардистов 1920-х годов, воодушевленных мечтой о всеобщем счастье творческого бытия человека в мире, можно считать благородными рыцарями эстетического утопизма. Возлагая на искусство миссию универсального формотворчества, они верили в его магнетическую силу формирования универсальной гармонии творческого духа, человеческой деятельности и жизни в целом, хотя их намерения оказались несовместимыми с реальностью.

Список литературы:

- 1 *Батракова С.П.* Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX в. М.: Наука, 1990. 304 с.
- 2 *Белый А.* Символизм как миропонимание / Авт. вступ. ст. и примеч. Л. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
- 3 *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 608 с.
- 4 *Богданов А.А.* Тектология: всеобщая организационная наука: в двух книгах. Кн. 2. М.: Экономика, 1989. 351 с.
- 5 *Богданов А.А.* Программа культуры // *Богданов А.А.* Вопросы социализма: Работы разных лет. М.: Политиздат, 1990. С. 321–334.
- 6 *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 168 с.
- 7 *Гройс Б.* Утопия и обмен: Стиль Сталин. О Новом. Статьи. М.: Знак, 1993. 375 с.
- 8 История европейского искусствознания / Отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. Вторая половина XIX – начало XX века: В двух книгах. Кн. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1969. 472 с.
- 9 История красоты / Под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А.А. Сабашниковой. М.: Слово/Slovo, 2005. 440 с.
- 10 История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. 815 с.
- 11 *Кандинский В.В.* О Великой утопии // *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Отв. ред. Н.Б. Автономова. Т. 2. М.: Гилея, 2001. С. 30–34.
- 12 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве // *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Отв. ред. Н.Б. Автономова. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 104–377.
- 13 *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. 270 с.
- 14 *Малевич К.С.* От кубизма и футуризма к супрематизму // *Малевич К.С.* Собрание сочинений: в 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 35–55.
- 15 *Малевич К.С.* К вопросу изобразительного искусства // *Малевич К.С.* Собрание сочинений: в 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 208–222.
- 16 *Малевич К.С.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // *Малевич К.С.* Собрание сочинений: в 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 3. М.: Гилея, 2000. С. 69–327.
- 17 *Малевич К.С.* Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // *Малевич К.С.* Собрание сочинений: в 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 273–285.
- 18 *Подземская Н.П.* Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В.В. Кандинского // Искусство как язык – языки искусства: Государственная Академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 44–78.
- 19 *Рыков А.В.* Иеремия Иоффе как теоретик искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Часть I. С. 164–169.
- 20 *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / Пер. с нем. М.М. Беляев и др. 2-е изд., испр. М.: Весь Мир, 2008. 416 с.
- 21 *Чаликова В.А.* Предисловие // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / Пер. с англ., нем., фр. и др. яз.; сост., общ. ред. и предисл. В.А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1991. С. 3–20.
- 22 *Шеллинг Ф.* Сочинения: в 2 т. / Сост., ред., авт. вступ. ст. А.В. Гулыга. Т. 1. М.: Мысль, 1987. 637 с.
- 23 *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: в 7 т. / Под общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. 791 с.
- 24 *Шихарева О.И.* К истории общества «Круг художников» // Советское искусствознание – 82. Вып. 1 (16). М.: Советский художник, 1983. С. 297–326.
- 25 *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. 663 с.

References:

- 1 Batrakova S.P. *Iskusstvo i utopiya. Iz istorii zapadnoi zhivopisi i arkhitektury XX v.* [Art and Utopia. From the History of Western Painting and Architecture of the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 304 p. (In Russian)
- 2 Belyi A. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a Worldview], author of intr. article, comments L. Sugai. Moscow, Respublika Publ., 1994. 528 p. (In Russian)
- 3 Berdyayev N.A. *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva* [Philosophy of Freedom. The Meaning of Creativity]. Moscow, Pravda Publ., 1989. 608 p. (In Russian)
- 4 Bogdanov A.A. *Tektologiya: vseobshchaya organizatsionnaya nauka: v dvukh knigakh* [Tectology: Universal Organizational Science: In 2 Books]. Book 2. Moscow, Ekonomika Publ., 1989. 351 p. (In Russian)
- 5 Bogdanov A.A. *Programma kul'tury* [Program of Culture]. Bogdanov A.A. *Voprosy sotsializma: Raboty raznykh let* [Questions of Socialism: Works of Different Years]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 321–334. (In Russian)
- 6 Grois B. *Gesamtkunstwerk Stalin* [Gesamtkunstwerk Stalin]. Moscow, OOO "Ad Marginem Press" Publ., 1987. 168 p. (In Russian)
- 7 Grois B. *Utopiya i obmen: Stil' Stalin. O Novom. Stat'i* [Utopia and Exchange: Stalin Style. About the New. Articles]. Moscow, Znakh Publ., 1993. 375 p. (In Russian)
- 8 *Istoriya evropeiskogo iskusstvovoznaniya* [The History of European Art Studies], eds. B.R. Vipser, T.N. Livanova. Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka: V dvukh knigakh [The Second Half of the 19th – the Early 20th Century: In 2 books]. Book 1. Moscow, Izd-vo Akademii nauk SSSR Publ., 1969. 472 p. (In Russian)
- 9 *Istoriya krasoty* [The History of Beauty], ed. Umberto Eco, transl. from Italian A.A. Sabashnikova. Moscow, Slovo Publ., 2005. 440 p. (In Russian)
- 10 *Istoriya ehstetiki: Uchebnoe posobie* [The History of Aesthetics: A Textbook], eds. V.V. Prozersky, N.V. Golik. St. Petersburg, Izd-vo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii, 2011. 815 p. (In Russian)
- 11 Kandinskii V.V. O Velikoi utopii [About the Great Utopia]. Kandinskii V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 t.* [Selected Works on the Theory of Art: In 2 vols.], ed. N.B. Avtonomova. Vol. 2. Moscow, Gileya Publ., 2001, pp. 30–34. (In Russian)
- 12 Kandinskii V.V. O dukhovnom v iskusstve [On the Spiritual in Art]. Kandinskii V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 t.* [Selected Works on the Theory of Art: In 2 vols.], ed. N.B. Avtonomova. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 2001, pp. 104–377. (In Russian)
- 13 Mazaev A.I. *Kontseptsiya "proizvodstvennogo iskusstva" 20-kh godov: Istoriko-kriticheskiy ocherk* [The Concept of "Production Art" of the 20s: A Historical and Critical Essay]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 270 p. (In Russian)
- 14 Malevich K.S. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu [From Cubism and Futurism to Suprematism]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], general ed., intr. art., prep. texts and comments A.S. Shatskikh. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 1995, pp. 35–55. (In Russian)
- 15 Malevich K.S. K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva [On the Question of Fine Art]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], general ed., intr. art., prep. texts and comments A.S. Shatskikh. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 1995, pp. 208–222. (In Russian)
- 16 Malevich K.S. Suprematism. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyi pokoj [Suprematism. The World as Non-Objective, or Eternal Peace]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], general ed., intr. art., prep. texts and comments A.S. Shatskikh. Vol. 3. Moscow, Gileya Publ., 2000, pp. 69–327. (In Russian)
- 17 Malevich K.S. Arkhitektura kak stepen' naibol'shego osvobozhdeniya cheloveka ot vesa [Architecture as the Degree of the Greatest Liberation of a Person from Weight]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], general ed., intr. art., prep. texts and comments A.S. Shatskikh. Vol. 4. Moscow, Gileya Publ., 2003, pp. 273–285. (In Russian)
- 18 Podzemskaya N.P. Nauka ob iskusstve v GAKHN i teoreticheskii proekt V.V. Kandinskogo [The Science of Art in the GAKHN and the Theoretical Project of V.V. Kandinsky]. *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva: Gosudarstvennaya Akademiya khudozhestvennykh nauk i ehsteticheskaya teoriya 1920-kh godov* [Art as a Language – Languages of Art: The State Academy of Art Sciences and Aesthetic Theory of the 1920s], eds. N.S. Plotnikov, N.P. Podzemskaya with the participation of Yu.N. Yakimenko. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017, pp. 44–78. (In Russian)
- 19 Rykov A.V. Ieremiya Ioffe kak teoretik iskusstva [Jeremiah Ioffe as an Art Theorist]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 12 (86), part I, pp. 164–169. (In Russian)
- 20 Habermas J. *Filosofskii diskurs o moderne. Dvenadtsat' lektsiy* [Philosophical Discourse on Modernity. Twelve Lectures], transl. from German M.M. Belyaev et al. 2nd ed., revis. Moscow, Ves' Mir Publ., 2008. 416 p. (In Russian)
- 21 Chalikova V.A. Predislovie [Preface]. *Utopiya i utopicheskoe myshlenie: Antologiya zarubezhnoi literatury* [Utopia and Utopian Thinking: An Anthology of Foreign Literature], transl. from English, German, French and other lang.; comp., general ed., preface V.A. Chalikova. Moscow, Progress Publ., 1991, pp. 3–20. (In Russian)
- 22 Shelling F. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols.], comp., ed., author of intr. article A.V. Gulyga. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1987. 637 p. (In Russian)
- 23 Shiller F. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols.], general ed. N.N. Vil'mont, R.M. Samarin. Vol. 6: Stat'i po ehstetike [Articles on Aesthetics]. Moscow, Gos. izd-vo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957. 791 p. (In Russian)
- 24 Shikhareva O.I. K istorii obshchestva "Krug khudozhnikov" [On the History of "The Circle of Artists" Society]. *Sovetskoe iskusstvovoznanie – 82*, issue 1 (16). Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1983, pp. 297–326. (In Russian)
- 25 Spengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii* [The Decline of Europe. Essays on the Morphology of World History]. Vol. 1. Geshtal't i deistvitel'nost' [Gestalt and Reality], transl. from German, intr. article, notes K.A. Svasyan. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 663 p. (In Russian)

УДК 7.011; 7.071
ББК 85

Тулчинский Григорий Львович

Доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург, 190121, Россия, Санкт-Петербург, ул. Союза Печатников, 16; научный сотрудник, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, 236041, Россия, Калининград, ул. Александра Невского, 14
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
ResearcherID: B-8509-2016
Scopus Author ID: 57192937844
gtul@mail.ru

Ключевые слова: авторская песня, зрительская аудитория, искренность, исполнительство, кино, клубы, самоорганизация, театр

Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, грант № 22-18-00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования» в Балтийском федеральном университете имени Иммануила Канта.

Тулчинский Григорий Львович

Самоопределение «без маски» в исполнительстве и его восприятии в 1960–1980-е



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-34-49

Для цит.: Тулчинский Г.Л. Самоопределение «без маски» в исполнительстве и его восприятии в 1960–1980-е // Художественная культура. 2024. № 1. С. 34–49. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-34-49>.

For cit.: Tulchinskii G.L. Self-determination “Without a Mask” in Performing Arts and in Their Perception in the 1960s–1980s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 34–49. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-34-49>. (In Russian)

Tulchinskii Grigori L.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, National Research University Higher School of Economics – St. Petersburg, 16 Soyuz Pechatnikov Str., St. Petersburg, 190121, Russia; Researcher, Immanuel Kant Baltic Federal University, 14 Aleksandra Nevskogo Str., Kaliningrad, 236041, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
ResearcherID: B-8509-2016
Scopus Author ID: 57192937844
gtul@mail.ru

Keywords: author song, audience, sincerity, performing arts, cinema, clubs, self-organization, theater

Tulchinskii Grigori L.

Self-determination “Without a Mask” in Performing Arts and in Their Perception in the 1960s–1980s

The work was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 22-18-00591 “Pragmasemantics as an interface and operational system of meaning formation” at the Immanuel Kant Baltic Federal University.

Аннотация. Данная работа содержит попытку осмысления источников, эволюции и итогов феномена личностной искренности в советском исполнительском искусстве 1960–1980-х. Речь идет о трех взаимодополняющих треках (стиль, вид и способ восприятия) развития советской художественной культуры, которые определяли выход на первый план разных исполнительских искусств. Специальное внимание уделено авторской песне, театру, кинематографу, российскому року. Материал такого осмысления составляет в основном личный опыт автора, включая наблюдения, личное участие в описываемых событиях.

Методологическая основа работы — прагматический подход, согласно которому смыслообразование определяется контекстами социально-культурных практик, а личностная субъектность выступает универсальным интерфейсом такого смыслообразования, его динамики, смены и взаимодействия контекстов, включая культуральные и политические. При этом сама субъектность формируется в конкретном историко-культурном контексте, включая искусство, художественную культуру. Это одновременно способствует позиционированию субъектности в социуме, ее самореализации и самоорганизации.

Abstract. This work contains an attempt to understand the sources, evolution and results of the phenomenon of personal sincerity in the Soviet performing arts of the 1960s-1980s. This refers to three complementary tracks of the development of Soviet artistic culture (style, type, and method of perception) which determined various performing arts coming to the fore. Special attention is paid to author songs, theatre, cinema, and Russian rock. The material for such comprehension consists mainly of the personal experience of the author of the article, including observations and personal participation in the events described. The methodological basis of the work is a pragmasemantic approach, according to which meaning formation is determined by the contexts of socio-cultural practices, while personal subjectivity acts as a universal interface for such meaning formation, its dynamics, changes and interactions of contexts, including cultural and political ones. Meanwhile, subjectivity itself is formed in a specific historical and cultural context, including art and artistic culture. This, at the same time, contributes to the positioning of subjectivity in society, its self-realization and self-organization.

Введение

В данной работе прослежены три взаимодополняющих трека (стиль, вид и способ восприятия) развития советской художественной культуры, определивших выход на первый план разных исполнительских искусств. Делается это главным образом на материале личных наблюдений автора и сопричастности, личного участия в этих явлениях. Поэтому данный текст вполне можно рассматривать как воспоминания, своеобразную дань автора времени своей юности и молодости.

Тем не менее автор строит эти воспоминания в соответствии с прагмасемантической моделью, согласно которой формы смыслообразования определяются контекстами социально-культурных практик, а личностная субъектность выступает универсальным интерфейсом такого смыслообразования, его динамики, смены и взаимодействия контекстов, включая культуральные и политические [4, с. 151–169; 7; 8, с. 63–75]. Важно, что формируется и реализуется субъектность в конкретном историко-культурном контексте, и немаловажную роль в этом играет искусство, художественная культура, одновременно способствуя формированию субъектности и ее позиционированию в социуме.

«Озимая» искренность

Хрущевская оттепель (конец 1950-х — начало 1960-х) обычно связывается с осуждением культа личности И.В. Сталина, сталинских репрессий, реабилитацией их жертв, т.е. буквально — с некоторой «разморозкой» политического режима, социально-политическими послаблениями. Однако это было и время, когда страна, победившая фашизм, возродившаяся после военных разрушений, приступила к провозглашенному строительству нового общества, первой начала освоение космоса, «мирного атома». Другими словами, это было время больших надежд, новых перспектив для общества и для каждого человека.

Во второй половине 1960-х, особенно после 1968 года эти надежды и перспективы столкнулись с барьерами возродившегося идеологического прессинга. В 1990-х в интервью телевизионной программе «Пятое колесо» писатель Владимир Маканин охарактери-

зовал мировоззрение своего поколения как «озимое сознание» — как миро- и самопонимание, сформировавшееся в период хрущевской оттепели и накрытое снегами «брежневского застоя». Сложность и амбивалентность мировидения той эпохи демонстрируется в грандиозном трехтомнике С. Чупринина, где уже в наши дни с разных сторон рассматривается феномен оттепели [9; 10; 11].

Время оттепели и последовавшего за нею периода — время усталости от советской мифологии, двое-, если не троюмыслия, когда говорится одно, думается другое, а делается третье. В этой ситуации возник естественный запрос на искренность, личностное самоопределение, их публичное позиционирование [6]. Именно ответом на этот запрос стало творчество Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной, других молодых поэтов, встречи с которыми собирали полные залы и даже стадионы.

Однако тон эпохи задала не только и не столько звучащая поэзия, сколько авторская песня — жанр, а точнее — вид исполнительства, державшийся на личностной искренности. Пионерами авторской песни были прошедший Великую Отечественную войну писатель, драматург, художник Михаил Леонидович Анчаров (1923–1990), журналистка и писательница Ада (Ариадна Адамовна) Якушева (1934–2012), журналист, писатель, актер Юрий Иосифович (Юзефович) Визбор (1934–1984). На новый уровень популярности авторскую песню вывели работавший редактором писатель, композитор Булат Шалвович Окуджава (1924–1997) и драматург Александр Аркадьевич Галич (Александр Аронович Гинзбург, 1918–1977), а пик популярности связан, наверное, с творчеством актера Владимира Семеновича Высоцкого (1938–1980).

Примерно в то же время развивался французский городской шансон, еще до революции Александр Вертинский освоил жанр исполнения песен своеобразным речитативом на свои стихи и стихи поэтов Серебряного века. Но это было профессиональной эстрадой. А в случае авторской песни ты понимал, что перед тобой стоит журналист, редактор, преподаватель и поэт он не столько за деньги, сколько просто потому, что не может не петь, откликаясь на близкие и понятные слушателям темы — иногда остро актуальные. И этот отклик был сугубо личностным, вызывая общие переживания, глубокую эмпатию исполнителя и аудитории. Наверное, наиболее точно

поймал и выразил эту ноту личностной искренности Юрий Визбор — недаром фестивали клубов самодеятельной песни (КСП) начинаются и заканчиваются именно его песнями.

Характерно, что ни сами авторы-исполнители, ни их слушатели, ни певшие эти песни дома или у костра не называли это явление бардовской песней — такая квалификация пришла гораздо позже, с конца 1980-х, когда это явление оформилось как профессиональный вид исполнительства, когда и стихи, и музыка стали лучше, но слушатель уже понимал, что перед ним не «один из нас, который не может не петь», а уже профессиональный артист.

Тренд личностной искренности, заданный авторской песней, быстро проявился в театре, яркими примерами чего являлись Таганка Ю.П. Любимова, ЛГБДТ Г.А. Товстоногова, московский «Современник», Ленинградский ТЮЗ З.Я. Корогодского, Красноярский ТЮЗ В. Галашина, Г. Опоркова. Ведущие актеры этих театров и в наши дни воспринимаются не только как блестящие артисты, но и как крупные яркие личности. И одновременно личностная искренность вышла на первый план в кинематографе. Конечно, в известной степени в фильмах того времени М. Хуциева «Застава Ильича» (1964), «Июльский дождь» (1966) осваивалась эстетика итальянского неореализма, у А. Кончаловского в картинах «Первый учитель» (1965), «История Аси Клячиной, которая любила да замуж не вышла» (1967) — стилистика А. Курасавы, в фильмах А. Тарковского — чем дальше тем больше — влияние И. Бергмана, но главным в них была откровенность высказывания, поведения героев, обязательность самореализации не только персонажей, но и авторов. Так, на излете кинематографической волны искренности авторы «Романса о влюбленных» (1974) рассказывали, что сценарист Е.А. Григорьев не хотел писать этот сценарий, но не мог не написать, а режиссер А. Кончаловский не хотел его снимать, но не мог не снимать. Жаль, неизвестно — хотели ли писать к этому фильму музыку А. Градский, но эта непреложная обязательность в ней чувствуется. Пожалуй, наиболее полным ярким воплощением этой установки в отечественном кино стали фильмы Г. Данелии («Сережа», 1960; «Я шагаю по Москве», 1963; «Тридцать три», 1965; «Не горюй», 1968; «Мимино», 1977; «Осенний марафон», 1979; «Слезы капали», 1982; «Кин-дза-дза!», 1986) и Р. Быкова («Айболит-66», 1966; «Чучело», 1983).

Эстафета публичной искренности была подхвачена в 1980-х российским роком. Некоторые музыкальные рок-группы возникли раньше: «Машина времени» была основана в 1969 году, «Аквариум» — в 1972-м, «АукцЫон» — в 1978-м. Летом 1980-го в Уфе была создана рок-группа «ДДТ», в 1982-м в Омске — «Гражданская оборона». Но общественным явлением советский рок стал во многом благодаря деятельности Ленинградского рок-клуба (группы «Кино», «Алиса», «Телевизор», «Поп-механика», «Земляне», «Пикник», «Мифы» и многие другие), Московской рок-лаборатории (группы «Браво», «Звуки Му», «Крематорий», «Ногу свело» и другие), Свердловского рок-клуба (Nautilus Pompilius, «Урфин Джюс», «Чайф», «Агата Кристи»). Песни, а главное, концерты всех этих коллективов и их лидеров выражали состояние и настроение нового поколения.

Концерты вспомнились неспроста — исполнительство дополнялось особенностями его восприятия. Клубы и фестивали КСП, клубы любителей театрального искусства, киноклубы и рок-клубы, концерты и уличные хеппенинги можно рассматривать как формы не только личностной, но отчасти и гражданской консолидации.

Личное: клубы, хеппенинги...

И вот тут — личное свидетельство... Весной 1967 года с середины апреля по начало мая любимовская «Таганка» приехала на свои вторые гастроли в Ленинград. Как и в первый приезд в 1965 году, спектакли шли в ДК 1-й Пятилетки — том самом здании, на месте которого теперь стоит новое здание Мариинского театра. Нам с женой было тогда 19–20 лет, жили мы у Театральной площади и накануне продажи билетов на первую декаду гастролей зашли в кассу. Нам сказали, что уже есть очередь. А на вопрос «где эта очередь?» нам ответили, что «где-то тут». «Тут» оказались несколько ребят, мы разговорились, а к вечеру наша очередь насчитывала уже более полусотни человек. Мы решили стоять и ночь тоже, до открытия кассы. Пели песни, бегали пить чай к нам домой. А утром откуда-то взялась какая-то списочная очередь, и в кассе стали продавать билеты им — видимо, она и имелась в виду «где-то тут». Мы пошумели, пошумели, но не были готовы к такому повороту дела и уступили. Однако решили не сдаваться и подготовиться к продаже билетов на следующую декаду.

И мы подготовились. Во-первых, теоретически. Оказалось, что согласно инструкции продажа билетов на спектакли должна производиться в порядке живой очереди. Поэтому, во-вторых, мы решили стоять три дня и три ночи — именно через это время должна была начаться продажа билетов на вторую декаду гастролей. И в-третьих, лучше организовать ко дню продажи.

Что и было сделано. Мы стояли прямо на крыльце ДК. Опять же, пели песни, травили анекдоты. Ночью к нам выходили В.С. Золотухин и Б.А. Хмельницкий, пели вместе с нами. Нас было более сотни, и мы близко познакомились. Все были примерно одного возраста — кто уже студент, а кто еще нет. Утром в день продажи я притащил альпинистскую веревку-тросик, и мы оцепили им крыльцо ДК. Ко времени открытия кассы к 12 часам стали кучковаться «списочники». Оказалось, директор театра ДК — какой-то их хороший знакомый. В 12:30 директор вызвал милицию. Приехал усиленный наряд. Мы все объяснили майору, сослались на инструкцию и пожаловались, что кассу до сих пор не открывают. Майор созвал в кабинете директора театра ДК «совет в Филях». На нем были сам майор, директор, два списочника и нас двое с Димой Серкиным. Почти час совещались и решили: 1) продавать билеты будут в порядке: двое из нашей живой очереди, один «списочник» и далее по той же схеме; 2) первыми пойдут двое наших; 3) за порядком следим мы. Кассу открыли, продажа началась. Милиция покрутилась еще немного, убедилась, что все в порядке, и уехала.

А мы ликовали. Для нас это была Победа. Вместе ходили на спектакли, вместе потом обсуждали, гуляли по улицам. Нам было так здорово вместе, что решили не расходиться и учредить клуб. Вечер просидели у нас дома и соорудили манифест «Клуба искателей высших интересов», сокращенно — КИВИ, даже эмблему придумали — новозеландскую птичку киви, бескрылую, потому как у нее нет врагов. Мне до сих пор очень симпатичен образ этой птички. И принесли этот манифест в горком ВЛКСМ. Хорошо еще, что попали на приличных людей. По-моему, фамилия того инструктора горкома была Веретенников. Посмотрел он на нас, на манифест, покачал с коллегами головами, и посоветовали нам идти в ДК им. Ленсовета, к методисту Кларе Плешковой, и создать там Клуб любителей театрального искусства.

Что мы и сделали. Благо, что это было упомянутое выше время расцвета театра (кроме «Таганки», БДТ, ТЮЗа, еще и А.В. Эфрос, Н.П. Акимов, выпускные спектакли Театрального института и много чего еще). И наш клуб проработал несколько лет. Вели дневник клуба. Обсуждали не только спектакли, но и другие новости, события культурной жизни. Приглашали на наши встречи артистов, искусствоведов. На одну из таких встреч мы пригласили критика Е.С. Калмановского. Евгений Соломонович начал разговор с реплики: «Чего это вы, ребята, за клуб сделали — любителей театрального искусства? Надо бы что-то типа „Искателей высших интересов“». Мы долго смеялись. С КИВИ-то все и начиналось! Много лет спустя, познакомившись с директором Института истории искусств Татьяной Клявиной, я узнал, что она была его женой. Жизнь коротка. Но мир теснее.

Однажды сидим вечером в ДК им. Ленсовета. Открывается дверь, и заходят мужчина с женщиной. Она представилась как переводчик, сопровождающий люксембургского журналиста из какой-то люксембургской социал-демократической газеты, и фамилия этого журналиста — Геббельс. Мол, они шли мимо, и журналиста заинтересовал ДК и вообще — о чем думает советская молодежь, как она живет и прочее. Ну, мы охнули. Сбегали на этаж выше, в политический клуб «Грань», но те то ли забоялись, то ли еще чего, но не проявились. И мы целый вечер общались с этим Геббельсом. А политиков после августа 1968 очень вскоре разогнали. Пришли к ним из горкома партии: «Как ваш клуб называется?» — «„Грань“». — «А знаете, как называется энтээсовский журнал?» — «Да. „Грани“». — «Ну так что скажете?» — «Так ведь „грани“ — слово многогранное». Ну их и прикрыли. А мы еще года полтора проактивничали.

Иногда просто собирались на улице, гуляли... Однажды подобрали большой фрагмент какой-то решетки. Мы с Димой взяли ее с двух сторон и понесли вертикально. Валера Митрофанов взял увесистый бульжник и нес его на вытянутых руках перед нами. Остальные выстроились парами в довольно длинную процессию — всего человек двадцать. И так мы прошли от Новой Голландии, через площадь Труда, по бульвару Профсоюзов до Сенатской. Адам Иванов (будущий член Европейской шекспировской исследовательской ассоциации) бегал вокруг и собирал реплики прохожих. Кто-то говорил, что это секта такая и это у них обряд, кто-то, что это кино снимают... Дойдя

до «Медного всадника», мы встали перед ним полукругом. Мы с решеткой и Валера с камнем — в центре, перед общим строем и лицом к памятнику. Постояли пару минут. Потом все встали на одно колено, склонив головы — тоже на пару минут. Потом встали, положили камень на решетку и, раскачав, бросили их в Неву. И только мы это сделали, еще стояли на берегу, как подошел все тот же знакомый майор, поздоровался и спросил: «Гуляем? Все в порядке?» Мы заверили его, что — да, все нормально, и поспешили уйти. В другой раз, на улице Глинки, между Театральной площадью и Никольским собором, всей компанией встали и устали на балкон. Стали собираться люди, тоже начали смотреть. Так продолжалось минут пять. Потом мы дружно плюнули каждый себе под ноги, растерли плевки и пошли к Никольскому собору. Кто-то из зевак громко возмущался нам вслед. Лишь потом я понял, что это мы, оказывается, хеппенинги устраивали или, как сейчас сказали бы, — акционистские перформансы.

Часто тусовались в только что открывшейся кулинарии на Малой Садовой — там впервые в нашем городе варили кофе эспрессо. Потом оказалось, что там тусовалась компания И.А. Бродского и С.Д. Довлатова. Потом такая же кофейня открылась на углу Невского и Владимирского, под рестораном «Москва». Ее называли «Подмосковье». Скоро ее освоили, а потом хиппари-системщики переименовали забегаловку в «Сайгон», которая стала святым местом компании Вити Кривулина, других компаний — питерской параллельной независимой культуры. Не андеграунда, который был в Москве с ее пончиками (а не пышками), бордюром (а не поребриком), а именно параллельной независимой культуры. Примером может служить Новый театр «Новых художников», возникший в окружении Тимура Новикова в 1982 году, с его спектаклями-хеппенингами [1].

Мы варились в той же кухне, но у нас был свой мир. Мы были другим кругом, пересекающимся с прочими, но самостоятельным кольцом-ячейкой в сети городской жизни.

Было перекрестное общение и совместные мероприятия с киноклубами «Молодежный» и «Киты» («Кино и ты»). Это были не только «культпоходы» в кино [2]. Несколько раз участвовали с киноклубами в теледебатах о лучшем фильме года. Доставали бесплатные билеты в Госфильмофонд, на фильмы Московского кинофестиваля, которые

привозили в Ленинград. Наши представители даже имели аккредитацию на этом фестивале.

Было три раскола. Эманации одной из ветвей влились потом в театр-студию «Суббота» Ю.А. Смирнова-Несвицкого, активно практиковавшую тогда интерактивные формы: документальные спектакли, близкие к психодрамам, хеппенинги, перформансы с их особой искренностью, доходящей до исповедальности. Позже, в 1989 году уже и от «Субботы» ответвился «Театр дождей».

Потом жизнь нас всех серьезно разбросала. Но этот опыт, эти контакты очень пригодились, когда уже в перестройку по заказу Союза кинематографистов разрабатывали устав Общества друзей кино и проводили в Москве в 1987 году большую поисковую деловую игру под эту разработку. В том числе по причине проблем вокруг Союза кинематографистов и печальной для кино перестройки киноотрасли этот проект заглох, зато в 1991 году была создана Федерация киноклубов [5].

И вот, спустя годы, гуляя со старшей дочерью у тогда еще стоявшего ДК 1-й Пятилетки, слышал разговор, что, мол, здесь у ДК в 1968-м шумели и выступали студенты.

Себя я долгое время относил к шестидесятникам. До упоминавшегося интервью В. Маканина, когда понял, что скорее мое поколение — «озимое». Помню, как тинейджером зачитывался материалами XX и XXI съездов КПСС — теми страницами, где разоблачался культ личности. Помню, как по дороге из техникума в автобусе ошарашено смотрел на газетную страницу в руках сидевшего пассажира: убили президента Джона Кеннеди. Как в том же автобусе уже со своей газетой сидел несколько минут потерянным: сняли Н.С. Хрущева. Как в 1968-м на газетном стенде читал о вводе войск в Чехословакию и по всему организму разливался какой-то стылый холод. Больше, наверное, даже не понимал, а именно чувствовал. Осмысленный связный и достаточно целостный нарратив происходящего со страной и моим поколением, с (по сути дела, оказавшейся ненужной и высмеянной) гражданской национальной идентичностью советского народа — все это пришло позже, как обычно и происходит. Тогда же это было просто чувство и переживание необходимости поиска новых горизонтов — как развития общества, так и собственных жизненных треков. Эти вызовы и испытания сказались и в личной жизни.

Символом кризиса публичного позиционирования личностной искренности стала, наверное, трагическая судьба Сашбаша — автора-исполнителя, рок-музыканта и художника Александра Николаевича Башлачева (1960–1988). Характерные слова о Башлачеве в одном интервью сказал Юрий Шевчук. Тогда он говорил не так складно и гладко, как сейчас, — физически ощущалось, как он думает, как его мысль ворочается как медведь в берлоге. Шевчука спросили: «А Башлачев — талант?» — «Конечно!» — ответил он. «А почему?» — «Не знаю! Знаю только, что парень двух аккордов на гитаре толком брать не умеет, стихи, когда они написаны, слабые... Но парню было больно, он выходил с гитарой и кричал, как ему больно. И я ему верил». Трагическую судьбу Башлачева фактически повторила Янка, его хорошая знакомая и возлюбленная Егора Летова — рок-певица и поэтесса Яна Станиславовна Дягилева (1966–1991).

Вместо заключения

Нравственный надрыв в отношениях личности и общества, который ощущался уже в «Романсе о влюбленных», пронизывал «Чучело», был главным нервом отечественного рока. А в советском кинематографе 1970-х — ранних 1980-х тональность надрыва — до предела напряженная и вялая, когда эмоции одновременно сдерживаются и прорываются, иногда совершенно неожиданно, — вообще вышла на первый план. Эта эмоциональная нота объединяет Э. Рязанова и А. Тарковского, К. Муратову и В. Меньшова, М. Захарова и В. Шукшина и т.д., она свойственна мелодрамам, комедиям, фильмам производственным, политическим, историческим, фантастическим. Их персонажи внезапно начинают кричать и обрывают себя, затихают, смотрят в пространство, но вскоре оцепенение сменяется эскападой — вроде дикого танца героя Ю. Богатырева в михалковской «Родне» (1981) или песни про козла в «Курьере» (1986) К. Шахназарова. «Надрыв — парадоксальное состояние между скандалом и ступором, до предела неадекватным выражением и невозможностью выразить себя. Он возникает там, где привычная коммуникация — семейная, любовная, дружеская — оказывается не совсем возможна» [3].

В массовой культуре импульс демонстративной личностной искренности трансформировался в новой эстраде, символом кото-

рой стала Алла Борисовна Пугачева, первой перешедшая от просто эмоционально окрашенного исполнения к демонстрации на сцене глубокого личностного переживания.

Послеоттепельное время с его дефицитом не только товаров, но и доступа к важным явлениям в искусстве, средством преодоления которого было неформальное и отчасти — публичное общение, вырабатывало навыки конструктивной самоорганизации, выстраивания горизонтальных связей и отношений. Это вызревание «озимого сознания» и попытки формирования гражданского общества проявились в конце 1980-х. И, наверное, неслучайно знаменитый клуб «Перестройка» в Ленинграде начинал свою работу в том же ДК им. Ленсовета, а в организации его работы принимала участие та же Клара Плешкова.

А когда ткань советского бытия окончательно распалась и наступившее будущее не принесло особой радости, застойный надрыв сменила открытая истерика — от «Маленькой Веры» (1988) и «Астеннического синдрома» (1989) до маниакально-депрессивного рэпа и телевизионного ора с брызганием слюной. На таком фоне истерик и судорог публичная искренность и даже надрыв 1970–1980-х выглядят весьма элегично и ностальгично.

Список литературы:

- 1 Андреева Е. Ю. Новый театр «Новых художников» и русский авангард // Художественная культура. 2022. № 3. С. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>.
- 2 Вартанов А. С., Сальникова Е. В. Советский «поход в кино» как культурологический феномен // Художественная культура. 2019. № 3. Том 2. С. 116–143.
- 3 Гулин И. Линия надрыва // Коммерсантъ Weekend. № 22. 30.06.2023. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6055355> (дата обращения 18.08.2023).
- 4 Политическая наука. Вып. 3. М.: ИНИОН, 2023. 304 с.
- 5 Разлогов К. Э., Пархоменко Е. В. Метаморфозы киноclubного движения вчера и сегодня // Наука телевидения. 2021. № 17.2. С. 241–271. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-241-271>.
- 6 Тульчинский Г. Л. Трансформация советского культурного кода человека: от героики к «озимому сознанию» (А. Гайдар и В. Маканин) // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 3 (126). С. 160–167. <http://doi.org/10.20323/1813-145X-2022-3-126-160-167>.
- 7 Тульчинский Г. Л. Лента Мёбиуса прагмасемантики смысла: от культуры через субъектность в ничто – и обратно // Слово.ру: Балтийский акцент. 2023. Т. 14. № 4. С. 8–30. <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2023-4-1>.
- 8 Человек как открытая целостность / Ред. Л. П. Киященко, Т. А. Сидорова. Новосибирск: Академиздат, 2022. 420 с.
- 9 Чупринин С. И. Оттепель. События. Март 1953 – август 1968 года. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 1192 с.
- 10 Чупринин С. И. Оттепель. Действующие лица. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 1112 с.
- 11 Чупринин С. И. Оттепель как неповиновение. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 224 с.

References:

- 1 Andreeva E. Yu. Novyi teatr "Novykh khudozhnikov" i russkii avangard [The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>. (In Russian)
- 2 Vartanov A.S., Salnikova E.V. Sovetskii "pokhod v kino" kak kul'turologicheskii fenomen [Soviet "Cinemasgoing" as a Cultural Phenomenon]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 2, pp. 116–143. (In Russian)
- 3 Gulin I. Liniya nadryva [The Tear Line]. *Kommersant Weekend*, no. 22, 30.06.2023. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/6055355> (accessed 18.08.2023). (In Russian)
- 4 *Politicheskaya nauka* [Political Science]. Issue 3. Moscow, INION Publ., 2023. 304 p. (In Russian)
- 5 Razlogov K.E., Parkhomenko E.V. Metamorfozy kinoklubnogo dvizheniya vchera i segodnya [Metamorphoses of the Cinema Club Movement Yesterday and Today. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2021, no. 17.2, pp. 241–271. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-241-271>. (In Russian)
- 6 Tulchinskii G.L. Transformatsiya sovetskogo kul'nurnogo koda cheloveka: ot geroiki k "ozimomu soznaniyu" (A. Gaidar i V. Makanin) [Transformation of the Soviet Cultural Human Code: From Heroics to "Winter Consciousness" (A. Gaidar and V. Makanin). *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, 2022, no. 3 (126), pp. 160–167. <http://doi.org/10.20323/1813-145X-2022-3-126-160-167>. (In Russian)
- 7 Tulchinskii G.L. Lenta Mebiusa pragmasemantiki smysla: ot kul'tury cherez sub'ektnost' v nichto – i obratno [The Mobius Strip of the Pragmasemantics of Sense: From Culture through Subjectivity to Nothingness – and Back]. *Slovo.ru: Baltiiskii aktsent*, 2023, vol. 14, no. 4, pp. 8–30. <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2023-4-1>. (In Russian)
- 8 *Chelovek kak otkrytaya tselostnost'* [Man as an Open Integrity], eds. L.P. Kiyashchenko, T.A. Sidorova. Novosibirsk, Akademizdat Publ., 2022. 420 p. (In Russian)
- 9 Chuprinin S.I. *Ottepel'*. *Sobytiya. Mart 1953 – avgust 1968* [Thaw. Events. March 1953 – August 1968]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 1192 p. (In Russian)
- 10 Chuprinin S.I. *Ottepel'*. *Deistvuyushchie litsa* [Thaw. Characters]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 1112 p. (In Russian)
- 11 Chuprinin S.I. *Ottepel' kak nepovinoventie* [Thaw as Disobedience]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 224 p. (In Russian)

УДК 130.2: 791

ББК 71; 85.374.3(2)

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Ключевые слова: смеховая культура, комизм, архаика, цикличность, эмоции, ужас, страх, карнавал, фольклор, комедия, сатирическая драма, паллиата, кинематограф, сатира, ирония, Бахтин, Пропп, Гайдай, Рязанов

Сальникова Екатерина Викторовна

Смеховое начало и комизм в советской кинокомедии 1960–1970-х



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-50-81

Для цит.: Сальникова Е.В. Смеховое начало и комизм в советской кинокомедии 1960–1970-х // Художественная культура. 2024. № 1. С. 50–81. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-50-81>.

For cit.: Salnikova E.V. Laughter and the Comic in the Soviet Film Comedy of the 1960s–1970s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 50–81. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-50-81>. (In Russian)

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Keywords: culture of laughter, the comic, archaicism, cyclicity, emotions, horror, fear, carnival, folklore, comedy, satiric drama, palliata, cinematography, satire, irony, Bakhtin, Propp, Gaidai, Ryazanov

Salnikova Ekaterina V.

Laughter and the Comic in the Soviet Film Comedy of the 1960s–1970s

Аннотация. Автор статьи отмечает влияние изысканий отечественных фольклористов и историков культуры на интерпретацию искусства XX века. Фиксирует научную тенденцию поиска в современном искусстве, в том числе советской кинокомедии, прежде всего архетипических ситуаций и образов. Отмечает значимость концепций В. Проппа и М. Бахтина для нынешнего восприятия произведений искусства. Призывает не ограничиваться этим, но составлять новые акценты — искать различия между древним и современным миропониманием, между имперсональными решениями драматических ситуаций и типов персонажей, с одной стороны, и авторской эстетикой, индивидуальными трактовками мира и человека, с другой. На материале комедий Л. Гайдая и Э. Рязанова, фильма-сказки «Обыкновенное чудо» М. Захарова автор показывает, как далеки художественные послания этих режиссеров от архаического понимания смеха и комизма, от идей карнавальной свободы и гармонии. Что не исключает использования структур сатировой драмы, паллиаты, парных архетипов. Речь идет о культурных напластованиях образов Шурика, Нины, Саахова, забавной троицы Труса, Балбеса и Бывалого. Анализируется роль водной стихии в комедии «Ирония судьбы...». Дается подробная интерпретация ненормативных элементов поведения Жени Лукашина и Ипполита, обладающих лишь внешними признаками карнавальности. Делаются выводы о драматической эвристичности смеха в комедиях Гайдая и Рязанова, обладавших адаптивными функциями, но и способствовавшими внутренней саморефлексии советской аудитории.

Abstract. The author of the article notes the influence of the research of Russian folklorists and cultural historians on the interpretation of the 20th century art and captures the humanitarian trend towards searching for primarily archetypal situations and images in contemporary art, Soviet film comedy included. The article highlights the importance of the concepts by V. Propp and M. Bakhtin for the current perception of works of art and urges us not to limit ourselves to this, but to place new accents — to look for differences between the ancient and modern world-views, between the impersonal solutions to dramatic situations and characters types, on the one hand, and the author's aesthetics and individual interpretations of the world and man, on the other hand. Based on the material of the comedy films by L. Gaidai and E. Ryazanov, the fairy tale film *An Ordinary Miracle* by M. Zakharov, the author shows how far the artistic messages of these directors are from the archaic concepts of laughter and comedy, from the ideas of carnival freedom and harmony, which, however, does not deny the use of satire drama structures, palliata, and paired archetypal characters. This refers to the cultural layering of the images of Shurik, Nina, Saakhov, and the comical trio of the Coward, the Fool and the Pro. In addition, the article analyses the role of the water element in the comedy *The Irony of Fate...* and gives a detailed interpretation of the non-normative behaviours of Zhenya Lukashin and Ippolit possessing only external signs of carnivality. Conclusions are drawn about the dramatic heuristicity of laughter in the comedy films by Gaidai and Ryazanov, which had adaptive psychological functions and also contributed to the internal self-reflection of the Soviet audience.

Введение. О ценности различий в истории искусства

Сегодня заметен повышенный интерес исследователей к более пристальному вчитыванию в специфику советской кинокомедии и комизма, о чем свидетельствует, в частности, материал Д.А. Журковой и В.Д. Эвалльё о круглом столе, посвященном комедии советского периода [7]. Это побуждает нас уточнить некоторые принципиальные детали соотношения современного искусства и древних пластов как человеческого миропонимания, так и художественной культуры. Несколько последних десятилетий проходят в гуманитарной науке в поисках корней современных форм искусства. Идеи В.Я. Проппа [15; 16], Е.М. Мелетинского [11] и других выдающихся фольклористов, исследователей мифа и архаических пластов культуры активно применяются для анализа фильмов, романов, драматургических моделей, визуальных образов живописи, графики и пр. В особенности прочно прижились идеи о выработке современной массовой культуры, так называемой «третьей культуры», любительского интернет-творчества из фольклора, из промежуточных форм, связующих архаику и популярную культуру XX–XXI веков. Мы научились узнавать абрисы древних мотивов и архетипических конструкций во множестве произведений и художественных высказываний, внешне сугубо современных, будь то авантюрно-фантастические комиксы, научно-фантастические или мистические триллеры, детективы и многое прочее. Мы с радостью отмечаем соответствие персонажей сериалов, приключенческих романов, компьютерных игр «функциям» героев волшебных сказок. Активно развивается линия науки, фиксирующая связи современного искусства и архаики, древних форм культуры и искусства, их преемственность и наличие архаических напластований в эстетике экранных искусств.

Н.М. Зоркая написала целую книгу о мелодраме в отечественном дореволюционном кино, опираясь на идею Проппа о паттерне функций персонажей сказки [8]. И конечно же, ей удалось типологизировать сюжетные элементы множества мелодраматических киносюжетов, выявить предельно общие сюжетные модели, доминировавшие в изучаемый исторический период. Связи кинематографа с лубочным искусством и фольклором были обозначены в более позднем труде того же ученого «Фольклор. Лубок. Экран» [9]. Но при этом что-то —

неясное, но очень важное, как нам кажется, — неизбежно ускользает, вернее, попросту остается далеко за пределами исследования.

Современные исследователи многократно ссылаются на В.Я. Проппа и М.М. Бахтина, обсуждая массовые кинофильмы. Вот как, например, Евгений Добренко рассуждает о ситуативной модели «Волги-Волги»: «карнавал проходит на придворной сцене. Или: мы обнаруживаем придворный театр в форме карнавала, или карнавал в форме придворного театра. Возможно ли такое сочетание? Как отмечал Бахтин, популярная карнавальная культура противостоит официальной; все параметры этого фундаментального сопротивления хорошо известны...» [24, р. 51]. Однако автор справедливо фиксирует не только сходства, но и отличия от карнавальности раблезианского типа. В том числе, анализируя «Карнавальную ночь», отмечает уход карнавала на сцену и в кулисы, «театрализацию карнавала» [24, р. 54].

Наличие внутренних связей и соотнесенности не исключает отсутствия тождества. Мы имеем дело не с простым прямым повторением или реконструкцией древних и старинных культурных форм в современных произведениях искусства. Внешние параметры формы могут повторяться, воспроизводиться с удивительной частотой. Но их наполнение, их содержательность, символические смыслы — меняются. Их функции, их роль в отдельных произведениях и в процессах коммуникации с потенциальной аудиторией обладают существенным своеобразием. Как справедливо отмечала в свое время Л.Я. Гинзбург, «в глубине самых сложных, динамических литературных систем продолжают существовать традиционные роли, типологические модели. Но существование их коренным образом преобразовано, функции сознательно нарушены» [3, с. 41]. То же можно сказать о кинематографе: в нем живут архетипические конструкты, сформировавшиеся в фольклоре и многих доэкранных искусствах, но живут по-новому, в контексте понимания искусства Новым временем, ценящим оригинальное, неожиданное, единичное. Отчасти данный принцип уже рассматривался в нашей статье о фильме Леонида Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс» [17, с. 286–290].

Из непрерывности художественных традиций, из стихийных симбиозов архаического и современного рождаются новые эстетические тенденции и индивидуальные формосодержательные оттенки. В данной статье мы постараемся взглянуть в древнюю специфику

понимания смеха и комизма для того, чтобы заострить внимание на их дальнейшей жизни в поздней советской комедии. То есть наша цель отметить связи комизма в фильмах, к примеру, Эльдара Рязанова и Леонида Гайдая с древними истоками, чтобы осознать ту дистанцию, которая отделяет бытование смехового начала в позднесоветской кинокомедии от его глубинной культурной и эстетической предыстории. Свои рассуждения мы будем сопровождать очень конкретными примерами художественных решений из отдельных фильмов.

Преобразование смеха в символической деятельности

В работах, посвященных смеху, «Проблемы комизма и смеха» и «Ритуальный смех в фольклоре» В.Я. Пропп показывает на материале древних обрядов, на материале мифологии, что смех трактовался архаическим сознанием как то, что не только сопровождает возрождение, обновление, возвращение к жизни, но также и способно производить жизнь, возвращать жизнь. «Если с вступлением в царство смерти прекращается и запрещается всякий смех, то, наоборот, вступление в жизнь сопровождается смехом... Смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее» [16, с. 232].

Здесь следует сделать паузу и призадуматься. Магические действия, ритуалы, обряды — все это еще не искусство в строгом смысле слова, но символическая деятельность в области сакрального. Каков художественный или, скажем осторожнее, творческий элемент в ней, связанный со смехом? Он состоит в преобразении смеха непосредственного, спонтанно вырывающегося, заранее не запланированного — смеха как части жизненного процесса и реакций на те или иные явления — в смех рационально планируемый, сознательно и намеренно производимый, контролируемый внутри некоего символического целого и заранее наделяемый определенными смыслами. То есть это уже *симуляция смеха*. В символической сакральной деятельности смех превращается в *модель смеха*, изображение смеха, игровое воссоздание смеха. Можно предположить, что это самая древняя культурная форма преобразенного, трансформированного, игрового образа смеха — смех ритуализированный. Что, впрочем, не отрицает вероятности его спонтанного возникновения в нужный момент. В одних случаях такой смех изображался, в других — вызывался теми

или иными психотропными средствами природного происхождения. «Если перед охотой, войной, посевом пляшут, то это делают не ради эстетического удовольствия, а с целью воздействия на природу, для которого человек еще не знает рациональных средств. Пляска есть не что иное, как судорожное усилие. Средством шамана очень часто служат судорожные припадки. Именно такого рода судорожным усилием на этой ступени является и смех. В этом смысле смех есть „магическое“ средство создания жизни, понимая под этим средство, противоположное рациональному» [16, с. 241]. В иных обрядах человек мог от рационального внешнего воссоздания, заражаясь и увлекаясь самой формой, переходить к смеху как таковому, смеху естественному. Пропорции и сочетания этих форм, полагаем, были переменной величиной.

Смех как физическое «извержение эмоций»

Итак, в древности смех ассоциировался со способностью земли рожать урожай, приносить плоды и т.д. [16, с. 242–243], «земледельческая концепция смеха: он вместе с супружеством обеспечивает урожай» [16, с. 244]. Возникает вопрос — почему такой комплекс магических функций закреплялся за смехом? Выскажем гипотезу, основанную на сопоставлении психофизических проявлений человеческих организмов. Смеховые реакции с внешней стороны проявляются в сотрясении нашего организма, в том, что смех из нас вырывается, его трудно сдержать, он рвется наружу и приносит нам удовольствие, это своего рода эмоциональные конвульсии, во многом неуправляемые. Оргазм тоже вызывает конвульсии организма, тоже относится во многом к неуправляемому, к тем потребностям организма, которые рвутся наружу и связаны с получением удовольствия. В идеале он происходит в слиянии с эмоциональным экстазом. И, таким образом, смех и кульминация эротического наслаждения в чем-то сходны, а потому могли восприниматься архаическим сознанием как явления одного порядка. То, что человек ими управляет далеко не полностью, а часто и вообще не управляет, побуждали воспринимать эти проявления как некое волшебство, чудо — то, что за пределами индивидуальной воле и сознанию. Оба «чудесных» проявления, дарующие удовольствие,

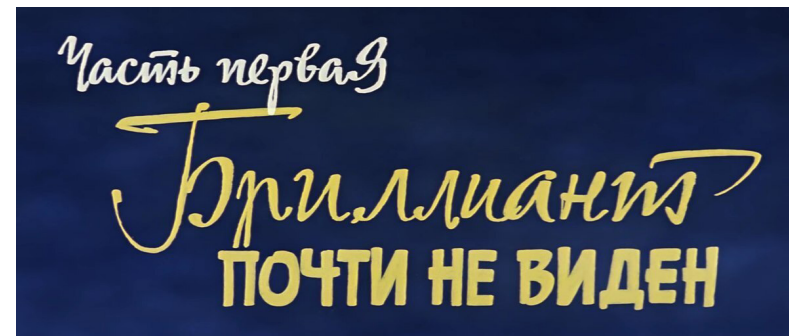
закономерно трактовались как связанные с зарождением, рождением и возрождением жизни.

«Смех, жалость и ужас» выделял А.С. Пушкин как основные категории переживаний. На это высказывание классика с энтузиазмом опирались советские киноведы, чтобы благообразно замотивировать свое обращение к «низким жанрам» комедии, мелодрамы и хоррора [20]. Оставим пока в стороне жалость. А вот смех и ужас, смех и панический страх, смех и отчаяние, доводящее до рыданий (при которых, опять же, весь организм сотрясается, пребывает в конвульсиях, но уже конвульсиях страдания, мучения), — это высшие кульминации эмоциональных проявлений, неотделимые от физиологии, от телесных движений.

Поэтому особый вопрос при анализе специфики комического в художественном произведении: есть ли в смехе внутри художественной материи какие-либо внутренние соотношения с другими эмоциональными кульминациями — с переживанием страха/ужаса, отчаяния или сексуального наслаждения?

Существуют такие эмоциональные проявления, в которых вообще стихия «извержения эмоций» зашкаливает, утрачивает эмоциональную однозначность. То ли это очень сильный смех, то ли сексуальное наслаждение, то ли вопли ужаса и мучений. Потому что и смех, и сексуальное наслаждение, и ужас, и страдание могут доходить до экстаза, некоей высшей точки, энергетической кульминации. В связи с чем хотелось бы напомнить начало очень известного фильма — «Бриллиантовая рука» (1968) Леонида Гайдая, когда на фоне глубокой синевы раздаются вопли неизвестного происхождения [26, р. 161].

Во многих кадрах комедий Гайдая именно страх — пластически выпуклый, с определенным звучанием — служит рождению смешного. Нельзя сказать, что он преодолевается тоже в кадре. Скорее, это происходит уже по другую сторону экрана, у зрителей. Ужас персонажей то и дело рождает комические эффекты, не замечаемые внутри фильмической реальности, но очевидные для зрителей. Слияние смешного и страшного в разнообразных пропорциях и направленностях — характерный принцип Гайдая. Как писал Сергей Добротворский, «Гайдай работал не поверх времени, он оставался внутри, но запускал при этом машинерию смеховой архаики „до времени“ и до главных этапов общественного творения» [6].



Ил. 1. Кадр из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Леонид Гайдай, 1968

Гайдай показывает, что и страх может быть креативной стихией, рождающей определенный модус действий, а также галлюцинации, видения, экстраординарные предположения, — собственно, тут Гайдай работает на развитие эстетики и философии кинематографа, создающего комические визуальные образы сильнейших переживаний, вызванных именно ужасом.

При анализе кинокомедий мы можем классифицировать смеховые проявления по степени их слияния со всем организмом человека либо их относительной автономности, то есть сосредоточения или в сфере телесного, или в сфере духовного и интеллектуального, «головного». Далеко не каждая комедия построена на погружении в иррациональное психофизическое нутро персонажа. Во множестве комедий, где происходит бурное смеховое взаимодействие, игра с предметами, феерическое «остроумие тела», глубины бессознательного остаются незатронутыми или же затронутыми лишь слегка, эпизодически и функционально.

Так, например, может показаться, что «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973) Эльдара Рязанова это очень «гайдаевская» комедия, со свойственным именно Гайдаю эксцентризмом. Однако бурные эмоции и эскапады персонажей «Невероятных приключений...» совершенно лишены глубинной связи с бессознательным, с видениями, снами, галлюцинациями, с нутром, с психофизическими эмоциональными конвульсиями, характерными для наиболее ярких проявлений в комедиях Гайдая [18, с. 423–425]. Рязанов же обыгрывает не нарастающее отключение героев от рации, но напротив, избыток

рациональности, рассудочности, бессовестного прагматизма и веселого цинизма, доходящих то и дело до абсурда⁽¹⁾.

Многообразие смыслов смеха

Смех в ритуальной культуре концептуально связан с культом тотальной цикличности всех процессов, с идеей необходимого плодородия, продолжения жизни, наслаждения собственным ощущением «живости», существования. Однако следует помнить, что с вечным циклизмом связана и амбивалентность, в принципе глубоко присущая всем архаическим понятиям и всему мировосприятию. Одно и то же явление может нести в себе контрастные смыслы, символизировать нечто противопоставляемое в контексте современного сознания — но встроенное в единый сакральный жизненный цикл при условии архаического понимания мира. Если в одних древних ритуальных формах смех символизировал рождение и обновление жизни, то в других драматических ситуациях он воплощает символическое ниспровержение, развенчание, отрицание, уничтожение тех явлений и лиц, которые оцениваются либо как недопустимые, недолжные, противоположные норме, либо как враждебные, либо как несвоевременные, отжившие свое, как жалкие, слабые, антиэстетичные, неудачные в самых разных смыслах слова. Да и во множестве случаев — не будем утверждать, что абсолютно во всех, — для рождения смеховых реакций необходимы отстранение и отказ от активной сострадательности. Об эффектах отстраненно-юмористических звучаний, лишенных сострадательности, в мелодиях гайдаевских комедий недавно писала Е.М. Петрушанская [14, с. 362, 376].

Функции негативной оценки, отрицания и символического умерщвления также весьма характерны для всего комплекса смеха и смешного. (Возможно, они закономерно подчеркивают живость, своевременность, правильность, позитивность, соответствие нормам и идеалам тех, кто смеется.) С этим символическим низвержением

(1) Вообще, полезно задаваться вопросом о том, каков рисунок психофизических, в том числе крайних, проявлений героев в каждом конкретном фильме, к чему склонна, например, Оксана Булгакова [2].

и изничтожением связана сатира, критический пафос смеха и осмеяния.

Логично будет отметить, что все перечисленные варианты негативных реакций вполне возможны при соблюдении полной серьезности, то есть они бывают самодостаточны и воплощаются вне смехового начала. Но во множестве случаев — именно вместе и посредством смеха, который тоже самоценен. Это род явления на скрещении психофизического и эстетического. Мы не беремся формулировать, как происходят эти «встречи» и «решения» предаться смеху, осмеянию, насмешкам и пр. Как пишет современный исследователь А.Г. Козинцев об онтологии смеха и плача, «спонтанный смех и плач относятся к автоматическим, стереотипным, произвольным двигательным проявлениям, которые контролирует эволюционно более древняя экстрапирамидная подкорковая система» [10, с. 10]. Данная внутренняя территория духовной жизни человеческого организма во многом закрыта от внешних взоров культурологии и искусствоведения, и мы не будем делать вид, что владеем какими-то особыми ключами, которые ее сделают доступной.

Заметим лишь вскользь, что попытки создать стройные теории комического не слишком эффективны, как, к примеру, попытка Б. Дземидока, опиравшегося на множество теоретических суждений о комизме и смехе из истории философии. Частные случаи смешного и комического, частные их мотивации и формы выдаются при этом за универсальные эстетические коды. И контрасты, и несоответствия, и неожиданные расхождения между ожидаемым и воплощаемым, и критика общественных явлений, и устрашение — все это возможно без всякого смеха, а потому не может служить объяснением его появления.

Так что согласимся с Проппом: «Мы смеемся не так, как смеялись когда-то. Поэтому, вероятно, невозможно дать общего философского определения комического и смеха: такое определение может быть только историческим» [16, с. 226]. К тому же в любую эпоху смеяться могли очень по-разному в зависимости от смеховой ситуации в окружающей действительности или от модели смехового начала в произведении художественном.

В искусстве мы сталкиваемся со множеством самых разных смысловых оттенков и форм смехового начала. В свое время на эту

тему точно высказался Р.Н. Юренев, позицию которого и цитировал потом Пропп в качестве отправной точки собственных рассуждений: «Смех может быть радостный и грустный, добрый и гневный, умный и глупый, гордый и задушевный, снисходительный и заискивающий, презрительный и испуганный, оскорбительный и ободряющий, наглый и робкий, дружественный и враждебный, иронический и простосердечный, саркастический и наивный, ласковый и грубый, многозначный и беспричинный, торжествующий и оправдательный, бесстыдный и смущенный...» [23, с. 8]. Это высказывание важно тем, что фиксирует неисчерпаемое многообразие и равноправие форм смеха и комического, а не укладывает все богатство возможностей и смысловых оттенков в три-четыре пункта, что обычно пытались сделать сугубые теоретики комического начала⁽²⁾. На самом деле смеховое/комическое начало весьма прихотливо устроено, в особенности как часть художественного организма.

Смеховое пространство произведения может быть весьма разветвленным, охватывающим высокое и низкое, прекрасное и безобразное, реальное и фантазийное. Например, фильм «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) поражает эстетическим многообразием и хитросплетениями смеховых проявлений с лирическими и возвышенными, а также со всеобщей жадой любви и счастья. В линии «высоких», но несостоявшихся пар, складываются симпатии Зины и Ивана Грозного, Бунши и царицы Марфы Васильевны, Жоржа Милославского и безымянной боярышни на пиру (каждая пара по-своему комедийна, содержит разную долю смеховых элементов). Параллельно развиваются линии остро фарсовых, низовых несостоявшихся пар, что превращает весь фильм в лихорадку поисков счастья (даже, вернее, мгновений или периодов мимолетного и заведомо ненадежного «счастья на час») в тех формах и той наполненности, какая мечтается. Мимолетные или потенциальные пары намечаются из

(2) Тот же Богдан Дземидок, марксистско-ленинский эстетик, чья книга «О комическом» была переведена на русский язык, опирался на монографию Е.М. Евниной о Рабле и на других советских эстетиков, исходил из наличия комизма простого (фарс, водевиль) и сложного. А все многообразие смеха делил на четыре большие категории — бессмысленный и примитивный, юмористический, сатирический и торжествующий [5]. На сегодняшний день совершенно очевидно, что подобные воззрения устарели, о чем мы уже писали в нашем коллективном труде «Кинокомедия советского времени...» [18].

Якина и безымянной старлетки, Шпака и его ассистентки-медсестры. Ульяна Андреевна Бунша поначалу пытается заигрывать с Шуриком, а в финале уже бредит о «тройственном» союзе с двумя мужьями. Над всеми тремя «низовыми» несостоявшимися любовными парами и трио реет полная фикция — известная артистка со сценической искусственностью интонаций, которую изображает Жорж Милославский в телефонной будке. Различные грани комического словно ведут диалог друг с другом.

Из каких «первоэлементов» складывается смеховое пространство произведения?

Во-первых, в нем может иметь место то, над чем нас призывают смеяться, на что должны возникать смеховые реакции. То есть это объекты, подлежащие смеховой интерпретации аудиторией в различных эмоционально-интеллектуальных регистрах. Так, например, в «Обыкновенном чуде» (1978) Марка Захарова толстый и свойский Король (Евгений Леонов), только что появившийся в дверях дома Волшебника (Олег Янковский), забавен и вызывает улыбку, предвкушение смеха, поскольку выглядит как ярко комический персонаж. Но вот он, хлебая суп, рассказывает предысторию своего вынужденного путешествия и хохочет, общаясь с Волшебником и его женой (Ирина Купченко), но при этом рождает смешанные чувства у хозяев дома. Они скорее внимательно наблюдают за ним, нежели склонны с ним объединяться в смехе.

Король обсуждает свои прошлые смеховые реакции на проделки Принцессы, происходившие параллельно с подписанием смертных приговоров. Здесь уже зрителя приглашают улыбаться или смеяться, получая эстетическое удовольствие от многогранной парадоксальности всей ситуации. Король жалуется на свою непростую королевскую жизнь, но и явно умиляется и восхищается чистотой души и детской наивностью своей дочери, именно эти чувства выражает его смех. А главное — все это, как и сама фамильярность общения с первыми встречными, и спонтанная симпатия к ним, воспринимаются его величеством как нечто само собой разумеющееся, возникшее спонтанно в нем самом. В то время как Волшебник смотрит на Короля как на собственное детище, каприз своей творческой воли. Жена Волшебника реагирует на все происходящее непосредственно, но деликатно сдержанно. Хотя она знает о роли своего мужа, автора



Ил. 2. Кадр из фильма «Обыкновенное чудо», режиссер Марк Захаров, 1978

возникающей реальности (и Короля в том числе), для нее непреложна ценность всякого живого человека как самостоятельного, индивидуально чувствующего (а значит, и способного страдать) существа. Присутствие Жены вносит в данную сцену серьезный оттенок уважительного сопереживания, что, в свою очередь, оттеняет веселый, эмоционально возбужденный настрой Короля. И рядом со всем этим не прекращается ироничное, отчасти демонстративно легкомысленное наблюдение Волшебника за жизнью своего творения...

Каждый из участников этой сцены знает и чувствует что-то такое, чего не знают и/или представить не могут двое других за обеденным столом. Однако сохраняется атмосфера радушия, взаимного приятия и простоты общения, контрастная внутренней сложности и даже запутанности взаимоотношений всех троих. И уже это, вне конкретики забавных реплик и реакций, усиливает смеховую составляющую сцены для нас, зрителей, способных рассмотреть и человеческую специфику каждого из действующих лиц, и многослойность игровой ситуации.



Ил. 3. Кадр из фильма «Обыкновенное чудо», режиссер Марк Захаров, 1978

И снова Король возвращается к теме слишком серьезного у Принцессы и не слишком серьезного со своей стороны отношения к собственному поведению. А Волшебник реагирует на это то ли со снисходительным юмором, то ли со сдерживаемой иронией. На самом деле, обертон в этой сцене еще больше, и мы лишь отмечаем основные, чтобы показать, насколько прихотливо бывает выстроен паттерн смеховых красок даже в малом фрагменте экранной материи.

Иными словами (и во-вторых), важны субъекты смеховой коммуникации внутри самого произведения — с кем, о чем, в процессе какого информационно-оценочного контекста и внутрикадрового общения происходят смеховые ситуации или упоминаются, вспоминаются, обозначаются. У всего этого оригинальные индивидуальные паттерны, развивающиеся на протяжении фильма и способные вступать в сложные взаимодействия с серьезным и возвышенным.

Так, в статье Светланы Пахомовой подробно рассматриваются пародийные моменты в образе Грозного (Юрий Яковлев) в фильме Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», отсылающие к Грозному

(Николаю Черкасову) в картине С. Эйзенштейна 1944 года [13]. Однако это не мешает Грозному у Гайдая обнаруживать умение органично, без внутреннего сопротивления, откликаться на разные эмоциональные флюиды, разлитые в воздухе. Он способен оценить и пение Высоцкого, хотя оно исходит из какой-то непонятной шкатулки с вращающимися колесиками, и красоту боярыни 1970-х, предстающую на фото в модном купальнике, и современный московский ландшафт. По многим параметрам он скорее воплощает идеального правителя, идеальную власть, не только величественную, но и обладающую незаурядным личностным масштабом.

В-третьих, свою роль играют наглядные модели и стилистики смеха как такового и смеховой мимики / жестикуляции / голоса / вербального ряда, являющиеся частью поведения действующих лиц. Кто, когда и над чем / кем смеется? Разделяют ли авторы произведения этот смех, объединяются ли с ним или, наоборот, игнорируют, осуждают, иронически переосмысляют? Например, когда Лёлик (Анатолий Папанов) разражается смехом над Гешей (Андрей Миронов), и авторы фильма, и мы смеемся не над Гешей вместе с Лёликом, а над тем, как смеется Лёлик. Вариантов конфигураций построения внутрикадрового смеха бесконечное множество в различных фильмах и отдельные моменты каждого фильма. Этот аспект требует самостоятельной статьи.

И то, и другое, и третье находится в динамике и может многократно трансформироваться на протяжении фильма и даже одной сцены. Из этих составляющих и их взаимодействия складывается эстетика смеха и комизма конкретной художественной формы. Каждая из обозначенных составляющих может быть рассмотрена отдельно, в подробностях и вариантах, что мы оставляем для других статей. А сейчас обращаемся к некоторым древним смеховым составляющим зрелищных искусств.

Советские сатиры + советская паллиата + современный Дон Кихот

В античной зрелищно-игровой культуре смеховое начало развивалось в сфере искусства, сохраняя связи с ритуальностью, но завуалированные, опосредованные. Объединенные в единое целое Великих Дионисий, божество и его свита, состоящая из сатиров во главе

с Селеном, постепенно разделяются по разным жанрам театрального зрелища. Современные западные ученые, отвечая на вопрос о том, зачем все-таки так настойчиво сохраняла сатиров сатирическая драма — а это, по всей видимости, самый древний жанр комедийного произведения, — дают целый ряд ответов, в том числе — сатиры были нужны, чтобы напоминать о Дионисе, которого все больше забывают в трагедиях. Комическая свита должна напоминать о прославляемом и почитаемом божестве [25, р. 27–29]. С точки зрения более раннего периода, можно сказать, что именно смеховая природа сатиров и обеспечивала в опосредованной форме вечное возрождение самого Диониса, они как бы брали на себя функцию символического нового рождения через смех. А трагедийность отдельных разыгрываемых сюжетов древнегреческого театра уравновешивалась смеховым началом драмы сатиров, как бы вписываясь тем самым в более целостную модель мироздания, близкую циклической.

В сатирической драме действовали высокие герои, известные по эпосу, по мифологии с ее вполне серьезными сюжетами. А сатиры являли вторую, «низовую» линию, достаточно автономную, сопровождаемая тем самым и линией героев внутри своего сюжета сатирической драмы, и линии героев трех трагедий. Эстетическая ценность драмы сатиров как драматургической формы состоит в разработке нескольких линий действия, не совпадающих по тональности и во многом — по действующим лицам.

Похожую автономность и даже как бы необязательность для сюжета будут являть Трус, Балбес и Бывалый в «Кавказской пленнице, или Новых приключениях Шурика» (1966). Они приехали на курорт, чтобы зарабатывать деньги, проворачивая мелкое мошенничество со школой танцев, с сеансом одновременной игры в домино (пародирующей аналогичный эпизод с шахматами в «Двенадцати стульях»), — и они в принципе абсолютно самодостаточны. Но их нанимает дядя Нины (Фрунзик Мкртчян) для того, чтобы под видом «кунаков» жениха они похитили ничего не подозревающую «невесту» для функционера Саахова (Владимир Этуш). И тогда происходит скрещение с линией Нины (Наталья Варлей) и Шурика (Александр Демьяненко), которую можно обозначить как лирическую комедийную — в отличие от эксцентрической линии троицы. Кроме всего прочего это дает замечательную встречу мелких жуликов-кооператоров (советских

«наследников сатиров») с комическим злодеем из высоких номенклатурных кругов на одной скамье подсудимых. Причем осмеянию подвергается именно Саахов посредством реплики Балбеса (Юрий Никулин), который тем самым подчеркивает свое «преимущество» перед недавним функционером и отделяет себя и своих друзей от официальной власти.

Линия Нины тоже глубоко связана с античными моделями комедии. Типичные персонажи древнеримской паллиаты, о которых писала О.М. Фрейденберг [22], — это злой старик, у которого надо любыми путями выкрасть, выманить, отвоевать прекрасную девушку; у нее может быть разный статус, но это всегда прекрасная девушка, в которую влюблен хороший молодой человек. Этот же расклад повторяется в образах товарища Саахова, Нины и Шурика. Присутствует даже дом, из которого надо высвободить героиню, — дача Саахова. Разница заключается в том, что если в паллиате расторопный раб или паразит должен был помогать своему молодому хозяину и проворачивать всю интригу, то здесь «наследники паразитов» в большом количестве плодятся вокруг «злого старика». А молодой человек — Шурик — почти в полном одиночестве, пока не встречает случайного помощника, шофера Эдика. Однако в остальном Шурик объединяет в себе черты влюбленного юноши и комического реализатора интриги, шута. Тем не менее от сатирической драмы и от паллиаты Гайдай уходит довольно далеко, нанизывая на древние архетипические каркасы слои актуальных для своего времени смыслов. Впрочем, и предыстория гайдаевских образов многограннее, нежели их связь с античной смеховой эстетикой.

Как мы уже говорили в своем докладе «Всегда ли карнавальна „карнавализация“? Смысловые обертоны советских комедий»⁽³⁾, Шурик обладает личностными свойствами скорее Дон Кихота, хотя его транспортное средство вызывает неизбежные ассоциации с Санчо Пансой. Да и не только с ним, о чем писал в своей недавней статье

(3) Сальникова Е.В. Всегда ли карнавальна «карнавализация»? Смысловые обертоны советских комедий: Доклад // II Всероссийская научная конференция «От „позорищных игр“ до кинокомедий: история человека смеющегося». ГИИ, 29–31 марта 2023. URL: https://sias.ru/upload/iblock/e7b/uwp6ep4478w0hxmuxqe4ju3qpv0uiosi/Programma-konf-Ot-pozorishchnykh-igr_29_31.03_final.pdf (дата обращения 12.10.2023).



Ил. 4. Кадры из фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», режиссер Леонид Гайдай, 1966

Ю.Н. Гирина, обращая внимание на тот факт, что «пресловутый персонаж Шурик (как становится очевидно, не столь уж и простоватый) оказывается нагруженным колоссальными смыслами. Как парафраз Иисуса Христа он выступает в образе блаженного, неотмирного, юродивого (к этой ипостаси его еще придется вернуться). Как двоякозначный персонаж он совмещает в себе смыслы мировых близнецных мифов и их героев, претворенных в современной культуре» [4, с. 38]. Принципиально его передвижение на ослике, протягивающее нить к Санчо Пансе, воплощающему телесно-низовое смеховое начало, связанное с карнавальностью и жизнеутверждающей стихией. Однако Шурик синтезирует в себе комизм езды на ослике, взаимодействие с вещами, животными и пространством, с одной стороны, и, с другой стороны, наивность, влюбленность, умение попадать в нелепые ситуации и смотреть на все затуманенным взором (который неоднократно материализуется в размытом изображении, отображающем пограничное состояние героя, пьющего алкогольные напитки

слишком регулярно). Шурик, честный, благородный, романтически настроенный, как и Дон Кихот, остается обделен реальной взаимной любовью. И, как Дон Кихот, в упор не замечает этически низких черт советской реальности — ее банальностей, неискренности, дурного вкуса, мнимости экзотики и, по сути, провала фольклорной экспедиции.

Так что в «Кавказской пленнице» продолжают свою жизнь многие древние и старинные уровни смехового начала. Но во взаимодействии с остро современной тематикой рождается новое содержание. Сквозь юмор и сатиру Гайдая проступает грустная ирония по поводу затянувшейся слепоты идеального героя, да и прекрасной девушки, которых совершенно не коробили ни цветисто низкопробные тосты, ни сленг советской официальнойщины на открытии дворца бракосочетания. И у которых гораздо успешнее получилась борьба с «отдельными» негативными явлениями вроде Саахова, нежели взаимная влюбленность.

В «Кавказской пленнице» героя и героиню не отпускает инерция советской повседневности. Официальных общих дел у Шурика и Нины нет, а придумать убедительный повод для сближения в приватном общении у них не получается. И если герои еще кое-как способны спастись от откровенной агрессии зарвавшегося номенклатурщика и репрессивной малопрофессиональной медицины (лечащей героя от болезни, которой у него нет), то построить длительные личные взаимоотношения, отделяемые от мрака «светлой» общественной реальности, Шурик и Нина не могут, да и не ощущают потребности разрушить иллюзию тождества и противопоставить индивидуально-приватное и общественное.

Всегда ли карнавальна «карнавализация»?

То, что в финале ослик все-таки не помещается в микроавтобус и что Шурик остается с ним на дороге, символизирует и тот факт, что период волшебства каникул закончился. Советская обыденность не совместима с подлинной вседозволенностью и сказочным всесилием. Показательно, что герой остается «вместе с осликом», то есть как бы все еще за рамками обыденных советских норм. Но теперь уже в одиночестве. Прежняя гармония взаимного магического тяготения разрушилась (как исчезало волшебное платье Золушки после роковых



Ил. 5. Кадры из фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», режиссер Леонид Гайдай, 1966

ударов часов). Ослик пускается вскачь за машиной, в которой едет Нина, но машина исчезает. Гайдай завершает фильм грустной рифмой своему первому аттракциону с осликом и машиной, которые сами шли и ехали за прекрасной девушкой, что символически воплощало тотальный магнетизм Нины. Происходит финал иллюзий карнавала, финал чудесного, разволшебствление большой дороги, на которой только недавно было все возможно.

Дело, конечно, не в советских параметрах социальной реальности, «мешающих» любви. Любая серьезная, нормативно-регламентационная система публичных/социальных взаимодействий склонна к давлению на приватную сферу либо к ее игнорированию, редуцированию ее значимости и пр. Кроме того, взаимоотношения Шурика и Нины содержат фермент жанровой условной «легкости», подразумевающей неопределенность, затрудненность развития при

сохранении постоянного «подогрева». Общий заявленный паттерн комедийного сюжета — взаимодействие всех мужчин с героиней или вокруг героини, которая должна остаться «ничьей», сохранить свою недоступность, независимость и желанность, провоцируя комические проявления мужчин. Но не должна пока реализовать женскую сущность, связанную с витальной энергией, с плодородием и идеей продолжения жизни. Хотя в сценарии написано, что в Нине есть немного от лермонтовской Бэлы, на самом деле это ровно контрастный образ — девушка, которая не может потерять голову, влюбиться, стать жертвой и, напротив, воплощает холодную самодостаточность в духе героинь просветительской комедии. Даже пируя и танцуя с троицей «кунаков», Нина лишь изображает готовность отдаться игровой стихии и пиру, а на деле предпринимает попытку побега, руководствуясь внутренней трезвостью, прагматикой целеустремленности. За внешним кокетством скрывается женское рациио.

Иными словами, не всякие формальные мотивы и элементы празднично-карнавального поведения персонажей содержат комплекс смыслов, присущий карнавалу в его интерпретации М.М. Бахтиным [1] (которая, в свою очередь, не может рассматриваться как всеобъемлющее и универсальное отображение исторической природы и сущности карнавала, о чем размышлял в своей статье Ю.Н. Гирич [4, с. 40]).

В случае присутствия карнавальных тропов в экранном произведении работает весь диететический контекст, динамика соотношений всех элементов фильма на протяжении всего действия. Так, например, в комедии Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» присутствуют вариации не только вполне карнавального пира, но и опрокидывания социального верха и низа. Особенно любопытна в этом ракурсе линия жулика Жоржа Милославского (Леонид Куравлев), весьма уверенно играющего роль государственного мужа. Возможно, счастье для Жоржа — именно в том, чтобы стать «министром на час», оказаться не только приближенным официальной власти, но и успешным отправителем функций государя. Счастье в том, чтобы задавать тон и моду на настоящем пиру, а не бегать от милиции. Проявляется тоска авантюриста по легитимизации своей личности и своих незаурядных способностей, а отнюдь не только жажда пира и гульбы.



Илл. 6. Кадры из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!», режиссер Эльдар Рязанов, 1975

Однако мотивы, формально связанные с карнавальностью, могут в фильмах радикально трансформироваться. В «Иронии судьбы...» (1975) приключения героя начинаются, когда он напивается с друзьями в бане и в состоянии сильного опьянения попадает в чужую квартиру в чужом городе. Женя Лукашин (Андрей Мягков) на этом временном отрезке как бы «не в себе», но как потом станет очевидным, именно это состояние ему и было необходимо, чтобы добраться до своей человеческой сущности, признаться себе в том, что большой любви к Гале (Ольга Науменко) у него нет, а нужна ему какая-то другая женщина, другого склада. Надя (Барбара Брыльска), пытаясь привести в чувства незнакомого пьяницу, поливает его из чайника водой. О переходности кинематографических образов водной стихии и смыслах, связанных с символикой воды, написано немало применительно к серьезному авторскому кино (напомним, к примеру, масштабную монографию Д.А. Салынского о Тарковском [19] или статью Ю.В. Михеевой о фильмах Тарковского и Лопушанского [12]).

Итак, именно вода сопровождает героя в этом «втором рождении», в откровении с самим собой, выпадении из мира предсказуемой

рутины и ожидаемых всеми решений (сделать предложение Гале) и переходе в празднично-карнавальный, игровой режим существования. Однако карнавален ли сам герой? Можно, конечно, усмотреть в его попытках многократно всем объяснять, как он оказался в другом городе и в чужой квартире, внутренний посыл о том, что все происходящее вполне нормально и легитимно в связи с новогодним периодом. Тем не менее люди вокруг так не считают. Всем хочется праздника, но благообразного, совершенно не в духе карнавала. Санкций на выход за пределы себя, разума и приличий, в зону низового смеха, связанного с основами основ самой жизни, никто не давал и не поддерживает. Это произвольный, импровизационный, индивидуальный выход на свой страх и риск, не созвучный настроениям «прилично празднующего» большинства.

Конечно же, в поведении Жени Лукашина есть символический оттенок — протеста, бунта против серой обыденности, но бунта бессознательного и недемонстративного, который устраивает как бы сам организм героя помимо его воли и сознания. Весьма показательно, что Рязанов чувствует необходимость весомо замотивировать символическое зерно ситуации, формально объяснить индивидуальный праздник свободы и хулиганства невменяемостью при алкогольном опьянении. Без этой бытовой мотивации ситуация оказалась бы не только неприемлемой для цензуры, но и малоубедительной в фильме о рядовом районном терапевте.

Отключение рационального сознания героя временно и функционально в контексте сюжета и комедийного жанра фильма. Это один из апофеозов комического. Впрочем, после вхождения в особый режим новогоднего бытия и свободы самоосуществления, попирающей нормы и приличия, герой приходит в относительно пристойный вид, трезвеет, его поведение становится не столь откровенно ненормативным, оно вполне приемлемо и совместимо с пребыванием «в гостях», в чужой малогабаритной квартире. То есть карнавализация героя временна, субъективно-индивидуальна и не поддержана общественными институтами, множествами, не синхронна с общенародной тональностью новогоднего веселья. И все дело в этих личностных несовпадениях. Праздник общий — но к нему все приходят в разном состоянии, с разными сверхзадачами и тяготеют к разной тональности общения.

И Галя, и Ипполит, и поначалу Надя ждут от этой ночи не безумного, безудержного отметания приличий и самоутверждения плоти в духе карнавала, но наоборот — введения интимности «романа» в официальное русло, с серьезными предложениями брака, стабильной, легитимной и престижной формы личных взаимоотношений.

Когда Ипполит (Юрий Яковлев) рассорится с Надей, будет изгнан из ее квартиры и внезапно для себя обнаружит, что у Нади, без пяти минут его невесты, нет устойчивых и глубоких чувств к нему, а ей необходимо что-то совсем другое в мужчине, совсем не то, что он собой представляет, герой уйдет на ночные улицы. И вернется — в состоянии «полуневменяемости». Ипполит встанет под душ в пальто и даже попросит «потереть ему спинку», и тем самым зафиксирует момент своего наиболее сильного выхода из норм и приличий. Что рифмуется с первой стадией жизни «водной стихии» в фильме — это своего рода пародия на поход в баню, невольный черный юмор действий. Одиночество вместо дружеской компании. Ощущение конца вместо предощущения начала чего-то нового и хорошего. Крайняя эмоциональная дисгармония и потребность в усилении физического дискомфорта как ее манифестации.

Герой проявит и отчаяние, и внутренний протест против несправедливости жизни, против нелепых случайностей (они же — закономерности). Тем самым снова погружение в воду и опьянение будут сопровождать стадию временного разрыва с рациональным сознанием и временный выход наружу иррациональных эмоций, некоторой неуправляемости и желания разрушить норму в существовании своего тела. Рифмуются крупные планы мокрого лица Жени, поливаемого из чайника, и Ипполита, вставшего под душ в пальто. Этим подчеркивается, что «приличный серьезный мужчина» Ипполит пришел отчасти в сходное состояние с невменяемым, «безответственным несерьезным мужчиной» Лукашиным, которого только что порицал. Но вместе с тем акцентирована и разница героев и состояний. Ипполит бодрствует и действует все-таки вполне осознанно, погружая себя в воду, чтобы выразить всю степень своего отчаяния, внутреннего кризиса — нового «рождения» как обретения нового печального знания о любимой женщине, о жизни, о любви, о людях.

Лишь внешне перед нами современная вариация карнавальности, движение к переходности, ко «второму рождению» из очерде-

ных вод. Но на самом деле — эксцентрическое выражение конца надежд, конца иллюзии, что все вот-вот будет хорошо и навсегда. Конец ощущения правильно проживаемой жизни и справедливого, разумного устройства человеческого внутреннего мира. Если здесь и просматривается свобода, то невеселая свобода выразить ужас при столкновении с неуправляемостью другого человека, его чувствами и поступками. Ипполит ведет себя так, что это можно интерпретировать и как мазохистский акт, и как ерничество, издевку над приличиями новогоднего праздника, как демонстративный выход из нормативности. Однако подлинное веселье и буйство свободы в таком поведении усматривать неправомерно.

Вместо заключения

Итак, не всякие формы празднично-карнавального поведения персонажей содержат тот комплекс смыслов, который присущ карнавалу в его интерпретации Бахтиным.

Как справедливо замечал Г.Л. Тульчинский, «смех — эффективная практика социализации. Поэтому особого внимания заслуживают вопросы направленности и меры смеха» [21, с. 74]. В позднесоветской комедии смеховые ситуации нередко служат маркером выпадения героя из состояния гармонии с социумом, даже его десоциализации (собственно, на этом построен весь «Служебный роман» (1977) и весь «Гараж» (1979) Эльдара Рязанова). Этот процесс обладает двойной провокативностью. Испытывает внутрикадровых «реципиентов», то есть ближайшее окружение героя, на способность отказаться от чисто смеховых реакций и переключиться в регистр сострадания. А зрителей как бы призывает попытаться совместить в достойных пропорциях смеховые реакции и серьезную эмпатию, сопереживание экранному герою. Ведь здесь необходим смех с душевной болью, смех обнаружения новой степени личностного дискомфорта, страданий героя, смех нового осознания его внутренних рамок, его человеческой неоднозначности.

Нет в «Иронии судьбы...» ни коллективного переживания карнавала, ни изначальной регламентации карнавального периода и заведомого признания всеобщего права выпасть на время из обычной нормативности. Черты «карнавальности» в поведении героев

импровизационны, глубоко личностны и заранее не декларированы, осуществляются ими интуитивно и выражают отнюдь не гармонию жизнеутверждения и циклизма вечного бытия. Отдельные отсылки к циклической модели времени могут иметь место, но превалирует переживание быстро уходящего линейного времени индивидуальной жизни и никак не складывающейся судьбы.

Таким образом, анализ подробностей художественной материи конкретных фильмов показывает, что обнаружение созвучий ряда образов, лейтмотивов и драматических ситуаций с фольклорными мотивами есть лишь первая ступень в осмыслении формосодержательности кинокомедии. Необходимо понимание роли этих созвучий, транслируемых ими настроений и смысловых посылов, их роли в общем контексте сюжета, действия, атмосферы фильма.

Смеховое начало позднесоветских масштабных кинокомедий заряжено ощущением глубокого экзистенциального разлада, скрытого или явного одиночества героя (в том числе в кругу своих, друзей, любимых, сослуживцев), непреодолимого драматизма и внутреннего конфликтного напряжения между личностью и вроде бы родным ему советским социумом. Комедийность камуфлирует эти обертоны, но и делает их более сложно и ярко выражаемыми, а также, позволим себе предположить, более интенсивно переживаемыми на уровне непосредственных зрительских реакций.

Комедийность акцентирует факт эстетического события и вместе с тем его неожиданность в «легком жанре» — состоявшееся (как бы без предупреждения) откровение о сложности жизни. Оно включает в себя эффект обнаружения трещин в советской рутинной действительности. И вместе с тем, напротив, побуждает признать очевидный, не мотивированный конкретными социальными и идеологическими моделями драматизм любви, который, вообще-то, и так известен, но почему-то не всегда признаваем и открыто обсуждаем в повседневности, вне процесса коммуникации с экранной реальностью. Эстетика кинокомедии поздних советских десятилетий вырывает аудиторию из автоматизма реакций на свойства окружающей действительности и неизбежный драматизм человеческих взаимоотношений, не только подпитывает адаптивные возможности реципиента, но и обостряет склонность к рефлексии и саморефлексии, как осознанной, так и бессознательной, глубоко потаенной.

Список литературы:

- 1 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
 - 2 Булгакова О.Л. Фабрика жестов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 640 с.
 - 3 Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1979. 220 с.
 - 4 Гирин Ю.Н. В поисках эпистем, или Научная рецепция некоторых идей М.М. Бахтина // Художественная культура. 2023. № 4. С. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>.
 - 5 Дземидок Б. О комическом / Пер. с польск.; послесл. А. Зися. М.: Прогресс, 1974. 223 с.
 - 6 Добротворский С. И задача при нем // Сеанс. 30.01.2008. URL: <https://seance.ru/articles/gayday/> (дата обращения 12.10.2022).
 - 7 Журкова Д.А., Эвальд В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Экцентрика, авторское начало, официальный контекст // Художественная культура. 2022. № 2. С. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>.
 - 8 Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 300 с.
 - 9 Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994. 238 с.
 - 10 Козинцев А.Г. Чувства и роли в традиционной и посттрадиционной культуре. О сущности и культурных смыслах смеха и плача // Смех и плач в традиционной культуре: Материалы VII Международной школы молодых фольклористов / Ред.-сост. Н.Н. Глазунова. СПб.: РИИИ, 2021. С. 10–18.
 - 11 Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Издательство восточной литературы, 1958. 263 с.
 - 12 Михеева Ю.В. Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 295–314. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>.
 - 13 Пахомова С.В. «Маленький советский человек» против... Творчество Леонида Гайдая как акт солидарности со зрителем // Человек с бриллиантовой рукой: К 100-летию Леонида Гайдая / Сост. Я.С. Левченко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 162–192.
 - 14 Петрушанская Е.М. Саундтреки, выбалтывающие секреты // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая. Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 359–389.
 - 15 Пропл В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. 364 с.
 - 16 Пропл В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. 285 с.
 - 17 Сальникова Е.В. «Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического» // Художественная культура. 2022. № 3. С. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>.
 - 18 Сальникова Е.В. «Бриллиантовая рука». Цвета и настроения бессознательного // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию
- Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 421–462.
- 19 Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Квадрига, 2009. 573 с.
 - 20 «Смех, жалость и ужас...»: (Жанры в зарубежном кино): Сборник статей / Отв. ред. И.А. Звегинцева. М.: Комитет Российской Федерации по кинематографии, НИИ киноискусства, 1994. 179 с.
 - 21 Тульчинский Г.Л. Прагмасемантика смеха в интернете: ценностно-нормативная регуляция и ответственность // Художественная культура. 2023. № 1. С. 68–85. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-68-85>.
 - 22 Фрейденберг О.М. Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театр. вузов. М.: ГИТИС, 1988. 131 с.
 - 23 Юрнев Р.Н. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 538 с.
 - 24 Dobrenko E. Soviet Comedy Film; or, The Carnival of Authority / Transl. Jesse M. Savage // Discourse. Spring 1995. Vol. 17. Issue 3. P. 49–57.
 - 25 Reconstructing Satyr Drama / Ed. by A.P. Antonopoulos, M.M. Christopoulos, G.W.M. Harrison. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2021. 950 p.
 - 26 Salknikova E.V. The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai // Художественная культура. 2023. № 1. С. 156–179. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

References:

- 1 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. 2nd ed. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 2 Bulgakova O.L. *Fabrika zhestov* [Gesture Factory]. 2nd ed., revised and compl. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021. 640 p. (In Russian)
- 3 Ginzburg L. Ya. *O literaturnom geroe* [About a Literature Character]. Leningrad, Sovetskii pisatel', Leningradskoe otdelenie Publ., 1979. 220 p. (In Russian)
- 4 Girin Yu.N. V poiskakh epistem, ili Nauchnaya retseptsiya nekotorykh idei M.M. Bakhtina [In Search of Epistems, or The Scientific Reception of Some M.M. Bakhtin's Ideas]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>. (In Russian)
- 5 Dzemidok B. *O komicheskom* [On Comic], transl. from Polish, afterword A. Zis. Moscow, Progress Publ., 1974. 223 p. (In Russian)
- 6 Dzemidok B. *O komicheskom* [On Comic], transl. from Polish, afterword A. Zis. Moscow, Progress Publ., 2023. 223 p. (In Russian)
- 7 Dzemidok B. *O komicheskom* [On Comic], transl. from Polish, afterword A. Zis. Moscow, Progress Publ., 2023. 223 p. (In Russian)
- 8 Dzemidok B. *O komicheskom* [On Comic], transl. from Polish, afterword A. Zis. Moscow, Progress Publ., 2023. 223 p. (In Russian)
- 9 Zorkaya N.M. *Fol'klor. Lubok. Ehkran* [Folklore. Splint. Screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 238 p. (In Russian)
- 10 Kozintsev A.G. Chuvstva i roli v traditsionnoi i posttraditsionnoi kul'ture. O sushchnosti i kul'turnykh smyslakh smekha i placha [Feelings and Roles in Traditional and Post-Traditional Culture. On the Essence and Cultural Meanings of Laughter and Crying]. *Smekh i plach v traditsionnoi kul'ture: Materialy VII Mezhdunarodnoi shkoly molodykh fol'kloristov* [Laughter and Crying in Traditional Culture: Materials of the 7th International School of Young Folklorists], ed. N.N. Glazunova. St. Petersburg, RIL Publ., 2021, pp. 10–18. (In Russian)
- 11 Meletinskii E.M. *Geroi volshebnoi skazki. Proiskhozhdenie obraza* [The Hero of a Fairy Tale. The Origin of the Image]. Moscow, Izdatel'stvo vostochnoi literatury Publ., 1958. 263 p. (In Russian)
- 12 Mikheeva Yu.V. Dualizm simvoliki vody v fil'makh A. Tarkovskogo i K. Lopushanskogo [Dualism of Water Symbolism in the Films of A. Tarkovsky and K. Lopushansky]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1 (32), pp. 295–314. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>. (In Russian)
- 13 Pakhomova S.V. "Malen'kii sovetkii chelovek" protiv... Tvorchestvo Leonida Gaidaya kak akt solidarnosti so zritelem [The "Little Soviet Man" is Against... Leonid Gaidai's Creativity as an Act of Solidarity with the Audience]. *Chelovek s brilliantovoi rukoi: K 100-letiyu Leonida Gaidaya* [The Man with the Diamond Hand: To the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], comp. Ya.S. Levchenko. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023, pp. 162–192. (In Russian)
- 14 Petrushanskaya E.M. Saundtreki, vybal'tyuyushchie sekrety [Soundtracks, Blurring Out Secrets]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya: Sbornik statei* [Soviet-Era Film Comedy: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai: Collection of Articles], eds. E.V. Salnikova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023, pp. 359–389. (In Russian)
- 15 Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [The Historical Origins of the Fairy Tale]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1986. 364 p. (In Russian)
- 16 Propp V.Ya. *Problemy komizma i smekha. Ritual'nyi smekh v fol'klore* [Problems of Comedy and Laughter. Ritual Laughter in Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1999. 285 p.
- 17 Salnikova E.V. "Pes Barbos i neobychnyi kross" v kontekste sovetskoi kul'tury, fol'klora i "igrovogo fantasticheskogo" [*Dog Barbos and Unusual Cross* in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>. (In Russian)
- 18 Salnikova E.V. "Brilliantovaya ruka". Tsveta i nastroeniya bessoznatel'nogo [*The Diamond Arm. Colours and Moods of the Unconscious*]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya: Sbornik statei* [Soviet-Era Film Comedy: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai: Collection of Articles], eds. E.V. Salnikova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023, pp. 421–462. (In Russian)
- 19 Salynskii D.A. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky's Film Hermeneutics]. Moscow, Kvadriga Publ., 2009. 573 p. (In Russian)
- 20 "Smekh, zhalost' i uzhas...": (*Zhany v zarubezhnom kino*): *Sbornik statei* ["Laughter, Pity and Horror...": (Genres in Foreign Cinema): Collection of Articles], ed. I.A. Zvegintseva. Moscow, Komitet Rossiiskoi Federatsii po kinematografii, NII kinoiskusstva Publ., 1994. 179 p. (In Russian)
- 21 Tulchinskii G.L. Pragmasemantika smekha v internete: tsennostno-normativnaya regulyatsiya i otvetstvennost' [The Pragmasemantics of Laughter on the Internet: Value-Normative Regulation and Responsibility]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 68–85. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-68-85>. (In Russian)
- 22 Freidenberg O.M. *Mif i teatr: Lektsii po kursu "Teoriya dramy" dlya studentov teatr. vuzov* [Myth and Theater: Lectures on the Course "Theory of Drama" for Students of Theatre Universities]. Moscow, GITIS Publ., 1988. 131 p. (In Russian)
- 23 Yurenev R.N. *Sovetskaya kinokomediya* [Soviet Comedy Film]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 538 p. (In Russian)
- 24 *Dobrenko E. Soviet Comedy Film; or, The Carnival of Authority*, transl. Jesse M. Savage. *Discourse*, Spring 1995, vol. 17, issue 3, pp. 49–57.
- 25 *Reconstructing Satyr Drama*, eds. A.P. Antonopoulos, M.M. Christopoulos, G.W.M. Harrison. Berlin / Boston, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2021. 950 p.
- 26 Salnikova E.V. The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 156–179. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

УДК 792.7; 792.071

ББК 85.36; 85.33

Сариева Елена Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5; доцент, кафедра саунд-драмы, Российский институт
театрального искусства – ГИТИС, 125009, Россия, Москва, Малый

Кисловский пер, 6

ORCID ID: 0000-0002-2883-773X

ResearcherID: AAS-4738-2021

easarieva@mail.ru

Ключевые слова: театр, эстрада, эстрадный фельетон, В.В. Гущинский,
разговорный жанр, «рваный жанр», «босьяк», Н.П. Смирнов-Сокольский,
Я.П. Ядов, монолог в образе

Сариева Елена Анатольевна

Василий Гущинский — последний «босьяк» на эстраде



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-82-101

Для цит.: Сариева Е.А. Василий Гущинский – последний «босьяк»
на эстраде // Художественная культура. 2024. № 1. С. 82–101.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-82-101>.

For cit.: Sarieva E.A. Vasily Gushchinsky – the Last 'Tramp' on Stage.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 82–101.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-82-101>. (In Russian)

Sarieva Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies,
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Associate Professor, Department
of Sound Drama, Russian University of Theatre Arts – GITIS, 6 Maly
Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2883-773X
ResearcherID: AAS-4738-2021
easarieva@mail.ru

Keywords: theatre, variety art, stage feuilleton, V.V. Gushchinsky,
conversational genre, 'ragged genre', 'tramp', N.P. Smirnov-Sokol'sky,
Ya.P. Yadov, monologue in character

Sarieva Elena A.

Vasily Gushchinsky – the Last 'Tramp' on Stage

Аннотация. Статья посвящена утверждению и развитию эстрадно-го фельетона в 1920–1930-х годах на примере творчества В.В. Гущинского. На дореволюционной эстраде большой популярностью пользовались куплетисты, выступающие в образах «босяков». После революции Василий Васильевич Гущинский (1893–1940) продолжает традиции «рваного жанра», стараясь приспособить его к задачам нового времени. В.В. Гущинскому удавалось сохранять язык и жаргонную стилистику речи «босяков», появляясь то в образе недовольного новшествами и советскими порядками воинствующего отщепенца, то простого рубахи-парня, активного члена строящегося общества. Театрализация и клоунские трюки помогали усиливать художественную выразительность исполняемого репертуара, а сложный реквизит — оставаться в рамках фельетона-аттракциона и созданной маски, обыгрывая актуальные события. В основном это были оснащенные реквизитом стихотворные фельетоны в форме райка и песенки-куплеты, объединенные в «вечера сатиры и смеха». Годы первой пятилетки еще острее поставили перед Гущинским вопрос о новом содержании репертуара. Он начинает исполнять в основном свободные по композиции стихотворные фельетоны. В них продолжает разоблачаться истинное лицо обывателя, мещанина, бывшего нэпмана. Одновременно прославляется пафос героических дел, положительные сдвиги в строительстве нового общества, что является первым шагом к общей тенденции создания положительного, позитивного фельетона. В 1930-е годы фигура обывателя потеряла остроту. Эстрада вынуждена была говорить об исторических переменах, о новом человеке. В поисках новой формы фельетона эстрадные артисты начинают привлекать «партнеров», искусственно создавая таким образом конфликт и исполняя «ложные диалоги».

Abstract. The article examines the establishment and development of stage feuilletons in the 1920s-1930s on the example of Vasily Gushchinsky. On the pre-revolutionary stage, couplet singers performing as 'tramps' were very popular. After the revolution, Vasily Gushchinsky (1893–1940) continued the traditions of the 'ragged genre', trying to adapt it to the challenges of new times. Gushchinsky managed to preserve the language and speech style of 'tramps' and appeared in the image of either a militant renegade dissatisfied with innovations and the Soviet order or a plain fellow, an active member of the society under construction. Theatricalism and clown tricks helped to enhance the artistic expressiveness of the performed repertoire, while complex props allowed remaining within the framework of the attraction-feuilleton and the created image, playing on current events. Basically, those were poetic feuilletons in the form of rayok and couplet songs combined into 'evenings of satire and laughter'. The years of the first five-year plan posed the question of new content even more acutely for Gushchinsky. He began to perform mostly free poetic feuilletons. They continued to expose the true face of an average man, a tradesman, and a former nepman, and at the same time, glorified the pathos of heroic deeds and positive changes in the construction of a new society, which was the first step towards the general trend of creating a positive feuilleton. In the 1930s, the image of an average man lost its acuteness. The variety art was forced to raise the subjects of historical changes and a new person. In search of a new feuilleton form, variety artists started to attract 'partners', thus artificially creating a conflict and performing 'false dialogues'.

Введение. «Босьяки» на дореволюционной эстраде

В начале XX века в кафешантанах и на открытых сценах начали выступать эстрадные артисты в образах «босьяков» (сам жанр принято было называть «рваным жанром»). Трудно сказать, кому принадлежит честь создания маски «босьяка», но она появилась практически одновременно с ранними рассказами А.М. Горького. Известный опереточный комик М.М. Ростовцев писал: «Нет сомнения, что тип босьяка, вскрытый и показанный Горьким в литературе в человеческих тонах, сделавшийся понятным и близким самым широким слоям, дал мысль создать своеобразную транскрипцию этого образа на эстраде. Возникла идея создать эстрадный образ босьяка: надеть его отрепья, сделать соответствующий грим и говорить со сцены те слова, которые правдиво звучали бы только у человека «дна» [9, с. 92].

Обязательным было наличие тельняшки, шейного платка, сверху — потертая тужурка или черный картуз. Завершал образ ущемленного жизнью неудачника соответствующий грим, который часто копировал грим В.И. Качалова в роли Барона в постановке «На дне». Сразу после премьеры в Художественном театре в 1902 году на книжном рынке появился первый сборник эстрадного репертуара «рваного жанра». Он был напечатан одесским издательством С. Полярус в 1903 году и назывался «На дне. Рассказы, сценки, стихотворения и пр. из жизни «бывших людей», босьяков и простонародья». Выпуск подобных изданий не прекращался и в последующие годы, вплоть до октябрьской революции [5, с. 277].

С «рваным» репертуаром, который содержал куплеты, монологи, репризные диалоги с публикой, выступали преимущественно мужчины-куплетисты. Женский вариант этого жанра был представлен образами «обитательниц ночлежек», которые называли себя на афишах «дитя улицы» и исполняли так называемые «песни улицы». Артистки с «говорящими» псевдонимами — Ариадна Горькая, Тина Каренина, Катюша Маслова — пытались откровенно романтизировать уголовщину, подражать западным апашам, героям уголовных романов и кинофильмов.

Лучшие куплетисты в этом жанре — Станислав Францевич Сарматов (Опеньховский, 1874–1928), Юлий Владимирович Убейко (1874–1920), Сергей Алексеевич Сокольский (Ершов, 1881–1918) —



Илл. 1. В.В. Гуцинский (1893–1940). Источник: Гершуни Е.П. Рассказываю об эстраде. Л.: Искусство, Ленингр. отделение, 1968. С. 143

выступали на самых престижных площадках, гастролировали по стране, записывались на граммофон (записи сохранились), снимались в кинофильмах. При общности маски «босьяка» и схожести репертуара каждому из них удавалось проявить свою индивидуальность, виртуозно используя разнообразные сценические приемы, тембровую окраску голоса, ритм, паузы, импровизацию, танец. «Ядовитый циник Станислава Сарматова, «совсем простой босьяк» Юлия Убейко, «бедный Сережа», лирический эксцентрик Сергея Сокольского — характер каждого «босьяка» был особым, неповторимым созданием артиста — автора своего репертуара», — отмечала историк эстрады Е.Д. Уварова [14, с. 217–218].

Пожалуй, внешним видом Сергей Сокольский заметно отличался от других «босьяков» (в книге Е.Д. Уваровой опубликованы сохранившиеся фотографии). На сцену он выходил в лысом парике с остатками

рыжих волос, с накладным носом, босые ноги были обуты в клоунские ботинки большого размера, брюки заканчивались бахромой. Перед выступлением на глазах у публики он доставал завернутую в газету бабочку и надевал на голую шею. Такой клоунский внешний вид предполагал эксцентрическую манеру исполнения. Номера Сергея Сокольского насыщались клоунскими трюками: стул, на который он садился, разламывался; зонтик, поставленный к стенке, выстреливал; из глаз бил фонтан слез, актер вытирал их огромным платком, который тут же отжимал. Талант артиста-эксцентрика отметили режиссеры, пытавшиеся сделать из него отечественного Макса Линдера. С 1911 года он снимается в кинолентах в комических ролях — «Из огня да в полымя», «Конкурс ловеласов», «Дуракам счастье» и др.

Эксцентрические трюки и клоунский костюм не мешали исполнению песенок, в которых сквозила ирония в соединении с сочувствием к бедным и обездоленным. Сохранившиеся в грамофонных записях песенки свидетельствуют, что Сокольский пользовался куплетной формой, где рефрен обычно является художественной, сюжетной кульминацией. По строению и темам они напоминают песни П.-Ж. Беранже. Это не бойкие, острые куплеты, а пронзительные монологи, жанровые миниатюры, близкие песням настроений, интимным песенкам и т.д.

Сергей Сокольский каждый вечер выходил на сцену фарсового театра шансонетной певицы Валентины Лин, которая была его женой. Будущие советские эстрадные фельетонисты восхищались творчеством Сергея Сокольского. Н.П. Смирнов позаимствовал его громкое имя и стал Смирновым-Сокольским. Как свидетельствует эстрадный артист Е.П. Гершуни, В.В. Гущинский «был завсегдаем театра Валентины Лин и поклонником таланта Сергея Сокольского» [3, с. 147].

В первые годы советской власти

После революции Василий Васильевич Гущинский (1893–1940) продолжает традиции «рваного жанра», стараясь приспособить его к задачам нового времени. «Уличная эстрада», переживавшая из старого мира, не приветствовалась. Новая власть боролась с ней не менее рьяно, чем с блатными песнями и цыганщиной в столовых,

чайных и рабочих клубах. Трудно, конечно, было сочетать облик бродяги, люмпена с новыми темами, которых требовала новая власть. В.В. Гущинскому удавалось сохранять язык и жаргонную стилистику речи «босьяков», появляясь то в образе недовольного новшествами и советскими порядками воинствующего отщепенца, то простого рубахи-парня, активного члена строящегося общества. А.И. Пантелеев, один из авторов повести «Республика ШКИД» (1926), вспоминал: «Гущинский — это мое шкидское детство, послешкидская юность. Кумир петербургской, петроградской, а потом ленинградской публики. Демократической публики, плебса. Ни в „Луна-парк“, ни в „Кривое зеркало“ его не пускали. Народный дом, рабочие клубы, дивертисмент в кинематографах. Здесь его красный нос, его костюм оборванца, его соленые остроты вызывали радостный хохот» [6, с. 437]. Первое время избавиться от штампов «старой эстрадности» и от привычной маски не удавалось. Театрализация и клоунские трюки, подобные трюкам Сергея Сокольского, помогали усилить художественную выразительность исполняемого репертуара.

Его выступление в начале 1920-х годов описывал эстрадный драматург Владимир Поляков:

На плакате у входа в кинотеатр — смешной человек с всклокоченной рыжей шевелюрой, с большим носом, на котором примостилась комичная бородавка. Он в отрепьях, заменяющих ему костюм, с красным шарфом на шее, а в петлице того, что когда-то было пиджаком, — белая хризантема. В глазах притаилась смешинка. А под портретом подпись: «Вас. Вас. Гущинский». Он выступал в так называемом тогда «рваном жанре», в образе босьяка, люмпена и был всеобщим любимцем. Конферансье объявляет: «Только три слова: Василий Васильевич Гущинский!»

И гром аплодисментов.

На сцене темно. Звучит музыка. Оркестр исполняет «Из-за острова на стрежень».

В свете прожекторов из боковой кулисы «выплывает» лодка, на борту которой написано: «Маруся». В лодке стоит знакомый всем зрителям босьяк в лохмотьях, с изорванным зонтиком в руке. Лодка причаливает к рампе. Гущинский поет свою всегдашнюю песенку:

Мура, Маруся Климова!

Мура, прими любимого.

Мура, не будьте дура,

Ловите шанс,

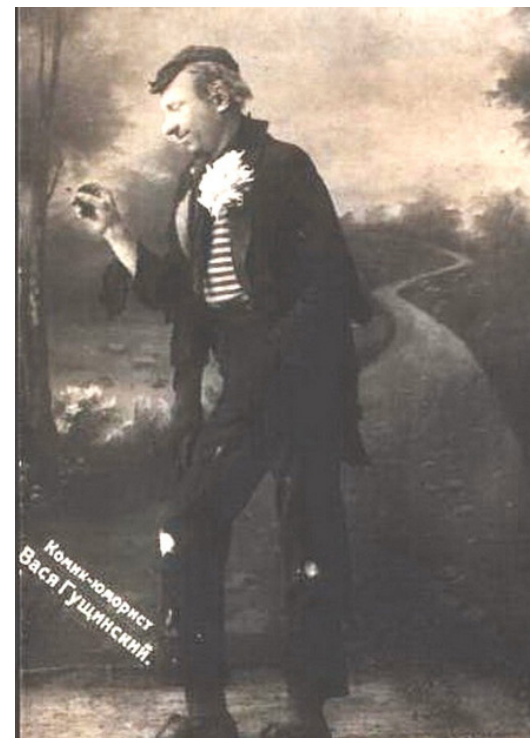
Гущинский вам дает аванс...
 И опять — оваации в зале. Он сходит с лодки «на берег». Стоит и смотрит на публику.
 И в хитрых глазах искрятся смешинки. Стоит и молчит...
 «Что-то он задумал! Что-то он сейчас скажет... Пора, Вася!» — думали зрители и аплодировали его паузам.
 Вдруг, как бы что-то вспомнив, он ударял себя ладонью по лбу, и из головы шел дым. Тогда он, играя зонтиком, ударял концом зонтика об пол, тот неожиданно стрелял, Гущинский пугался, хватался рукой за сердце, и сердце зажигалось под лохмотьями «элегантного» костюма. Так начиналось его выступление» [7, с. 30–31]. В основном это были оснащенные реквизитом стихотворные фельетоны в форме райка и песенки-куплеты, объединенные в «вечера сатиры и смеха».

Героем фельетона-райка «Калека-симулянт», написанного В.К. Кавецким, стал подсмотренный в жизни и карикатурно исполненный типаж наглого алкоголика, сочиняющего небылицы о своих подвигах и заслугах. Один из таких попрошайек был хорошо известен в Петрограде. Он целыми днями стоял около Елисейского магазина, изображая слепого, и просил милостыню. Через несколько лет выяснилось, что он не только не слепой, но и владелец огромного состояния, постоянный посетитель подпольных игорных домов и фешенебельных ресторанов [8, с. 206]. Гущинский выезжал в инвалидной коляске, выклянчивал подачки, напыщенно бахвалится своими подвигами и возмущался, что «граждане не отзовутся, а только смеются». Фрагмент сохранившегося текста дает представление о напевной ритмической структуре фельетона-райка:

Когда дрался за Кавказом, —
 Был отравлен удушливым газом.
 И этот газ не прошел для меня даром,
 Каждое утро от меня несет перегаром.
 А в голове этот газ до того бродит,
 Что через голову наружу выходит [2, с. 15].

После этого текста следовал чисто цирковой трюк — из головы артиста действительно валил дым. Видя «бездушные» окружающих, у которых «в зимнюю погоду не выпросишь куска льду», выкрикивал проклятья и, подхватив тележку, убегал с криком: «Извозчик! Угол Невского и Лассаля! В бар!»

Василий Гущинский — последний «босьяк» на эстраде



Ил. 2. В.В. Гущинский в 1920-х годах. Источник: <https://rodich2007.livejournal.com/323144.html>

В редком для творчества Гущинского прозаическом фельетоне «Кирпич» главным героем выступает грубоватый рубаха-парень. Однажды ночью он встречает расстроенную, заплаканную незнакомку. Оказывается, в темном переулке на нее напали бандиты и украли драгоценности. Но герой не сочувствует даме, не старается ее успокоить, а наоборот, со свойственной ему грубоватостью сначала ухмыляется, а потом возмущается: «Переживать из-за обыкновенной стекляшки, которая столько горя приносит людям! То ли дело, мадам, если бы был у вас в руке кирпич. Вы могли бы по крайней мере защитить себя от грабителей. А ведь не драгоценный бриллиант, а самый простой кирпич!.. Которым все строится на земле...Самый обыкновенный кирпич» [10, с. 88]. Фельетон исполнялся Гущинским в годы НЭПа. Это был первый фельетон в его репертуаре, где так отчетливо зазвучала тема обывательщины и мещанства.



Ил. 3. В.В. Гуцинский исполняет фельетон «Трактор». Источник: Мастера эстрады: Сборник статей / Ред. Д.И. Золотницкий. М.; Л.: Искусство, 1964. С. 144

Реквизит помогал оставаться в рамках фельетона-аттракциона и созданной маски, обыгрывая актуальные события. На сцене разыгрывался маленький спектакль, который обставлялся театральной бутафорией. В фельетоне о стяжателях Нестора Сурина «Дача» Гуцинский на сцене строил дачу, а потом сам «погибал» под ее обломками. Вскоре после катастрофы дирижабля «Италия» артист «летал» по сцене на самолете, в номере «Буревестник», поставленном после гибели парохода «Буревестник», «плавал» на лодке. К первому выпуску тракторов ленинградским заводом «Красный путиловец» (1924) был подготовлен фельетон «Трактор». Гуцинский выезжал на сцену на самодельном комическом тракторе, сделанном целиком из предметов ширпотреба (художник Я.Н. Ривош). В фельетоне высмеивалась консервативность обывателя, который с опаской принимает любое новшество технического прогресса, нарушающего

привычный для него мещанский быт. Детали конструкции подробно описывает А.М. Бейлин: «Большие задние колеса представляли собой два портрета в рамках, окаймленных золотыми ободами. Переднее (маленькое) колесо — обыкновенное сито: когда трактор двигался, оттуда сыпалась какая-то крупяная мелочь. Заводная ручка трактора — тоже целый агрегат, хорошо знакомый хозяевам: актер приспособил здесь мясорубку, только ручка теперь служила всей огромной машине. Под цинковым корытом, которое явилось верхом радиатора, четыре шапокляка ходили вверх и вниз, как поршни мотора. По бокам, вместо фар, стояли чуть закопченные керосиновые лампы. «Тракторист» восседал в старинном кресле, держа в руках круг колбасы» [2, с. 14]. Эффект состоял в том, что трактор действительно работал, тархтел как настоящий и воплощал «обывательский идеал в действии» [8, с. 206]. По ходу действия артист разбирал его на составные части, и каждая из них «служила объектом для сатирических шуток о недостатках бытового обслуживания и скверном качестве изделий ширпотреба» [13].

Годы первой пятилетки еще острее поставили перед Гуцинским вопрос о новом содержании репертуара. Он начинает исполнять в основном свободные по композиции стихотворные фельетоны. В них продолжает разоблачаться истинное лицо обывателя, мещанина, бывшего нэпмана. Одновременно прославляется пафос героических дел, положительные сдвиги в строительстве нового общества. Это первый шаг к общей тенденции создания положительного, позитивного фельетона, что отметили авторы заметки журнала «Рабочий и театр», присутствующие на «Празднике весны» в Таврическом саду в 1929 году: «Поразил Гуцинский. Его не узнать. От старого почти ничего не осталось. Ни рваного костюма, ни наклеенного носа, ни фонтанов, ни лампочек. Но изменился не только внешний облик. Изменилась тематика. Читает он доброкачественный фельетон. И делает это далеко не плохо» [4].

Фельетон как «ложный диалог»

В 1930-е годы фигура обывателя потеряла остроту. Эстрада вынуждена была говорить об исторических переменных, о новом человеке. В поисках новой формы фельетона эстрадные артисты начинают

привлекать «партнеров», искусственно создавая таким образом конфликт. Они обращаются к визуальному ряду, куклам, используя их вместе с живым, злободневным острым словом. К примеру, кинокадры хроники и художественных фильмов использовались Н.П. Смирновым-Сокольским в фельетоне «Разговор с Кристофором Колумбом»; «партнерами» Н.П. Смирнова-Сокольского по фельетону «Тайная вечеря» стали большие, в человеческий рост куклы А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, А.С. Грибоедова, И.А. Крылова, Л.Н. Толстого и др.; фельетон «Генеалогическое древо советской литературы» читался на фоне живописного карикатурного панно Кукрыниксов [11, с. 356–357]. Г.Б. Немчинский вместе с режиссером М.Н. Померанцевым создает кинофельетоны, где используются технические возможности кино с живым, злободневным словом. Первый кинофельетон «Вокруг света с киноаппаратом» (1930) был сделан как фоторепортаж, сатирически рассказывающий о событиях за рубежом.

Такой важной роли в фельетонах Гуцинского кино не играло. Иногда для неожиданного эффекта на экране за Гуциным возникали кадры несущегося поезда, Черноморское побережье, горные селения. Гораздо интереснее сложились взаимоотношения Гуцинского с радио. В нем он видел огромные возможности: «Сядешь в радиоволну и лети себе, хочешь в Харьков, хочешь на Луну». В фельетоне «Как я был в доме отдыха», написанном М.Е. Левитиным и В.Н. Владимировым, артист с помощью радио вел диалог на многие темы: о строительстве, о делах городского хозяйства, о морали, о любви, о воспитании детей. Гуцинский находился как бы в двух лицах. Он и отрицательный персонаж, объект осмеяния, и положительный — радиодиктор, иронизирующий и размышляющий. Аркадий Райкин признавался, что общаться на эстраде с патефоном он стал в известной степени под влиянием Гуцинского, который «первым, по крайней мере в Ленинграде, додумался сделать своим партнером радиоприемник» [8, с. 205]. Тут же Райкин замечал, что «ВасВас — маска старая, балаганная: ей бы с шарманкой, а не с радиоприемником» [8, с. 205]. Замечу, что Аркадий Райкин был разочарован новым репертуаром и новым сценическим обликом популярного артиста. Он писал: «Под нажимом критики Гуцинский попробовал изменить своему Вас. Вас. Он стал читать с эстрады фельетоны, довольно примитивную и помпезную публицистику. Выглядело это бледно, стандартно. Думаю, что

по собственной воле он никогда бы не расстался со своим париком и светящимися ушами. Но если прежде его клоунскую маску, при всех оговорках, приветствовали как маску антибуржуазную и антиэстетскую, то теперь на нее смотрели как на нечто совершенно несовместимое с новоиспеченным каноном — маской псевдоакадемического эстрадного артиста, который не общается, а вещает» [8, с. 208].

В 1930-е годы Гуцинский все так же непринужденно разговаривал с публикой, отлично умел доносить репризу, исполняя сатирические и юмористические тексты, распевал песенки и куплеты, играл на мандолине, бил чечетку. Но современная маска так и не была найдена. Привлеченные новые авторы ничего интересного взамен предложить не смогли. Завлит Ленгосэстрады, искренне желая помочь, даже советовала Гуцинскому обратить внимание на Ф. Рабле, о чем свидетельствует Н.П. Смирнов-Сокольский: «А почему бы вам не обратиться к Рабле? Мне думается, что у него в „Гаргантюа и Пантагрюэле“ вы бы нашли нужный образ. Мне представляется, что решение вашего номера как раз и лежит в плане Рабле» [12, с. 285].

«Луна и я». Из репертуара В.В. Гуцинского

Для Гуцинского писали многие литераторы-сатирики — П.Л. Муравский, В.К. Кавецкий, М.Д. Вольпин, В.С. Поляков, В.Н. Владимиров, М.Е. Левитин, А.А. Д’Актиль, Я.П. Ядов (Жгут). В фонде Главного управления по контролю за репертуаром и зрелищами при Комитете по делам искусств (РГАЛИ) сохранились некоторые тексты, датированные концом 1930-х годов. Среди песенок, которые исполнялись на известные мелодии, и стихотворных сюжетных фельетонов, интерес представляет фельетон Я.П. Ядова «Луна и я» (разрешен к исполнению в сентябре 1939 года). Он построен как «ложный диалог» и предполагает игровую подачу текста. «Разговаривая» с Луной, Гуцинский «переводил» для зрителя стихотворные монологи Луны, вставляя от себя подходящие по теме прозаические репризы. Приведу некоторые фрагменты из фельетона. Он начинался так:

Вы меня извините, дорогие друзья, сегодня я не настроен разговаривать с вами... Я нашел себе собеседника, или, вернее, собеседницу — не вам чета. Она выше всех. Занимает высокий пост в мировом масштабе... Рекомендую: вот она, красавица Луна...

Мы будем вести беседу на чистейшем лунном языке. Ежели будет что интересное для вас, я переведу... Итак, мы начинаем.

Приветствую, красавица,
Тебя, Луна моя.
Авось сейчас понравиться
Тебе сумею я.
Свидание назначено,
И мы с тобой вдвоем
Сейчас о всякой всячине
Беседу поведем...

Луна «делилась» событиями международной политики:

Заметила красавица
У наших у границ,
Кому и где не нравится
Полет советских птиц.
В полетах этих значатся
Победные огни:
От нас враги не спрячутся,
Где б не были они...

РЕПРИЗА ГУЩИНСКОГО. Межу прочим, по этому по поводу я разговорился недавно с дипломатом одной дружественной державы. Дружественная, конечно, в кавычках.

— И как — спрашиваю — господин Харикири — нравится вам, как летают наши летчики?

Он вздохнул и говорит:

— Летают они хорошо... Но где-то сядут?

— Не беспокойтесь, — говорю, — где НАШИ сядут, там ВАШИ не встанут. (К Луне) Ну что еще там слышно? Так... Понятно...

Заглянуть на Фридрихштрассе

Ей пришлось на час — на два,

У вождей арийской расы

Закружилась голова.

Там усердно точат шпаги

И мечтает черный стан

Все от Киева до Праги

Спрятать в собственный карман...

Василий Гущинский — последний «босьяк» на эстраде

РЕПРИЗА ГУЩИНСКОГО. И при всем этом они еще Луну обвиняют. Мол, Луна им плохо светит, и потому в темноте их генералы на наших границах переходят всякие границы. Хорошо, что наши пограничники им как следует дорогу указывают восвосяи. А то они окончательно заблудились бы, потому что по натуре — блудливые у них генералы. (К Луне) Что у нас видела вообще и в частности? Да ну? Ну спасибо...

Далее Луна «рассказывает» о внутренних недостатках:

Частенько наблюдают
В магазинах старый трюк:
Вдруг ботинки убегают,
А за ними много брюк.
И сорочки, и береты,
И чулки бегут гурьбой.
А потом найдут все это
На базаре под поллой...

Нас такси под маркой ГАЗа
Возят летом и зимой,
Отвезут вас без отказа
И из дома, и домой.
И возьмут за это в меру,
Без повышенной цены.
Но для этого шоферу
Вы понравиться должны...

РЕПРИЗА ГУЩИНСКОГО.

...Шофер:

Ехать не могу. Машина испорчена... Радиатор за карбюратор зацепился...

Конечно, ежели пассажир догадливый, технически подкованный, то немедленно протянет ему червонец:

— Натё, мол, дорогой товарищ, просуньте между радиатором и карбюратором: они расцепятся...

Луна «признает» наличие в стране бракоделов («и у нас уроды есть») и возмущается их работой:

Дают они не пишущий,
Корявый карандаш,

Дают на ладан дышащий
 Дырявый трикотаж.
 Стараются вредители
 И ухом не ведут:
 И так, мол, потребители
 С руками оторвут...

Луна «комментирует» увлечение молодежи западными танцами:

...Но если ночи целые
 Танцую напролет,
 Приходят обалделые
 И в вуз, и на завод,
 Увидим тут в два счета мы
 В тревоге и тоске
 И химию с фокстротами,
 И румбу на станке...

Фельетон заканчивается на «позитивной» ноте:

По ночам при свете лунном
 Иногда мешает свет.
 И приятней парам юным
 Те места, где света нет.
 Жмется Вася к милой Кате
 И тихонько говорит
 Не о том, что в диамате,
 А о том, как кровь кипит.
 Луна мне улыбается и хочет мне сказать.
 Пусть юность наслаждается,
 Не будем им мешать.
 Пусть даже в зимнем холоде
 Цветет в сердцах весна
 И будет счастье молодо,
 Как молода страна... [1].

Заключение

В первые годы советской власти начал складываться эстрадный публицистический фельетон. Первоначально он был связан с традициями дореволюционной эстрады, с исполнительским мастерством лучших куплетистов, которые уже в Первую мировую войну исполняли патриотические, сатирические стихотворные монологи, обращаясь к зрителям от собственного лица (можно вспомнить, например, «Обращение к народам России» Сергея Сокольского, «Историю российского государства» П.А. Айдарова и др.). После революции, когда резко возросла агитационно-политическая роль эстрады, фельетон начинает развиваться, трансформироваться и обогащаться, приобретая иногда неожиданную сценическую форму. В 1920-е годы исполнялись в основном стихотворные фельетоны, фельетоны-райки, которые щедро прослаивались куплетами или песенками. В 1930-х годах в поисках новых форм фельетонисты используют кинокадры, радио, декорационное оформление и реквизит, сочетая разговор от собственного лица с «ложными диалогами». Эволюция эстрадного фельетона на стадии его формирования в 1920–1930-е годы прослеживается в творчестве пионеров жанра — Н.П. Смирнова-Сокольского, Г.И. Афонина и В.В. Гущинского и др. В дальнейшем идейная направленность, значительность проблематики, многогранность способствовали утверждению на советской эстраде прозаического фельетона (публицистического, лирико-публицистического, монолога-размышления и др.). Выбор той или иной жанровой формы зависел от индивидуальности артиста, который всегда воспринимался зрителем не только как исполнитель, но и как автор, хотя зачастую таковым не являлся.

Источники:

- 1 Главное управление по контролю за репертуаром и зрелищам при Комитете по делам искусств. Эстрада. Репертуар исполнителей. Репертуар вокал-юмориста Гушинского В.В. Тексты песен, музыкальных пародий: 1937–19 января 1940 // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 3. Ед. хр. 4143. Л. 1–14.

Список литературы:

- 2 *Бейлин А.М.* На старых афишах // Мастера эстрады: Сборник статей / Ред. Д.И. Золотницкий. М.: Искусство, 1964. С. 7–61.
- 3 *Гершуни Е.П.* Рассказываю об эстраде. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1968. 254 с.
- 4 *Кожевников П., Коноплев П.* Без цыган и халтуры // Рабочий и театр. 1929. № 22. С. 7.
- 5 *Кузнецов Е.М.* Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки. М.: Искусство, 1958. 367 с.
- 6 *Пантелеев Л.* Из старых записных книжек (1924–1947) // *Пантелеев Л.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. Л.: Детская литература, 1985. С. 263–488.
- 7 *Поляков В.С.* Товарищ Смех. М.: Искусство, 1976. 239 с.
- 8 *Райкин А.И.* Воспоминания. М.: АСТ, 1998. 480 с.
- 9 *Ростовцев М.А.* Страницы жизни. Л.: Гос. ордена Ленина акад. малый оперный театр, 1939. 178 с.
- 10 *Русская советская эстрада: Очерки истории: 1917–1929* / Отв. ред. Е.Д. Уварова. М.: Искусство, 1976. 406 с.
- 11 *Сариева Е.А.* От потешной панорамы к эстраднему фельетону: искусство развлекать, просвещать и убеждать // Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века / Под общ. ред. Е.В. Сальниковой. М.: Издательские решения, 2019. С. 334–362.
- 12 *Смирнов–Сокольский Н.П.* Сорок пять лет на эстраде: Фельетоны. Статьи. Выступления / Общ. ред. и вступ. ст. С. Дрейдена. М.: Искусство, 1976. 382 с.
- 13 *Типы Максима Горького* // Музыкальная жизнь. 1982. № 14. С. 25.
- 14 *Уварова Е.Д.* Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. 280 с.

Sources:

- 1 Главное управление по контролю за репертуаром и зрелищам при Комитете по делам искусств. Эстрада. Репертуар исполнителей. Репертуар вокал-юмориста Гушинского В.В. Тексты песен, музыкальных пародий: 1937–19 января 1940 [Main Directorate for Control of Repertoire and Performances under the Committee on Arts Affairs. Estrada. Performers' Repertoire. Repertoire of Vocal-humorist V.V. Gushchinsky. Lyrics of Songs, Musical Parodies: 1937–1940, 19 January]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 656, inv. 3, storage unit 4143, ll. 1–14. (In Russian)

References:

- 2 Beilin A.M. Na starykh afishakh [On Old Posters]. *Mastera ehstrady: Sbornik statej* [Estrada Masters: Collection of Articles], ed. D.I. Zolotnitsky. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1964, pp. 7–61. (In Russian)
- 3 Gershuni E.P. *Rasskazyvayu ob ehstrade* [I'm Talking about the Estrada]. Leningrad, Iskusstvo, Leningr. otd-nie Publ., 1968. 254 p. (In Russian)
- 4 Kozhevnikov P., Konoplev P. Bez tsygan i khalтуры [Without Gypsies and Hack Work]. *Rabochii i teatr*, 1929, no. 22, p. 7. (In Russian)
- 5 Kuznetsov E.M. *Iz proshlogo russkoi ehstrady. Istoricheskie ocherki* [From the Past of the Russian Estrada. Historical Essays.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 367 p. (In Russian)
- 6 Panteleev L. Iz starykh zapisnykh knizhek (1924–1947) [From Old Notebooks (1924–1947)]. Panteleev L. *Sobranie sochinenii v 4 t.* [Collected Works in 4 vols.]. Vol. 4. Leningrad, Detskaya literatura Publ., 1985, pp. 263–488. (In Russian)
- 7 Polyakov V.S. *Tovarishch Smekh* [Comrade Laughter]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 239 p. (In Russian)
- 8 Raikin A.I. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, AST Publ., 1998. 480 p. (In Russian)
- 9 Rostovtsev M.A. *Stranitsy zhizni* [Pages of Life]. Leningrad, Gos. ordena Lenina akad. malyy opernyy teatr Publ., 1939. 178 p. (In Russian)
- 10 *Russkaya sovetskaya ehstrada: Ocherki istorii: 1917–1929* [Russian Soviet Estrada: Essays on History: 1917–1929], ed. E.D. Uvarova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 406 p. (In Russian)
- 11 Sarieva E.A. Ot poteshnoi panoramy k ehstradnomu fel'etonu: iskusstvo razvlekat', prosveshchat' i ubezhdat' [From an Amusing Panorama to a Pop Feuilleton: The Art of Entertaining, Enlightening and Persuading]. *Starye i novye media: formy, podkhody, tendentsii XXI veka* [Old and New Media: Forms, Approaches, Trends of the 21st Century], ed. E.V. Salnikova. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2019, pp. 334–362. (In Russian)
- 12 Smirnov-Sokol'skii N.P. *Sorok pyat' let na ehstrade: Felyetony. Stat'i. Vystupleniya* [Forty-five Years on the Estrada: Feuilletons. Articles. Performances], ed., intr. article S. Dreiden. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 382 p. (In Russian)
- 13 *Tipy Maksima Gor'kogo* [Types of Maxim Gorky]. *Muzikal'naya zhizn'*, 1982, no. 14, p. 25. (In Russian)
- 14 Uvarova E.D. *Kak razvlekalis' v rossiiskikh stolitsakh* [How We Had Fun in Russian Capitals]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2004. 280 p. (In Russian)

УДК 791

ББК 85.103; 85.143; 85.374.3

Двинятина Жамила Рузмаматовна

Кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра междисциплинарных исследований и практик в области искусств, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, 190000, Россия, Санкт-Петербург, ул. Галерная, 58–60
ORCID ID: 0000-0001-5060-3801
jamilas@mail.ru

Ключевые слова: живопись, Тарковский, цитаты, художники, иконография

Статья написана по материалам доклада, сделанного на научных междисциплинарных чтениях «Андрей Тарковский. Контекст – 2012», Москва, 18–21 апреля 2012 года.

Двинятина Жамила Рузмаматовна

О живописных претекстах у Тарковского



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-102-137

Для цит.: Двинятина Ж.Р. О живописных претекстах у Тарковского // Художественная культура. 2024. № 1. С. 102–137.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-102-137>.

For cit.: Dviniatina J.R. Pictorial Pretexts in A. Tarkovsky's Works. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 102–137.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-102-137>. (In Russian)

Dviniatina Jamila R.

PhD (in Philology), Senior Lecturer, Department of Interdisciplinary Research and Practice in the Field of Arts, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University, 58–60 Galernaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5060-3801
jamilas@mail.ru

Keywords: painting, Tarkovsky, quotes, artists, iconography

Dviniatina Jamila R.

Pictorial Pretexts in A. Tarkovsky's Works

The article was written based on the materials of a report given at the scientific interdisciplinary readings "Andrei Tarkovsky. Context – 2012", Moscow, April 18–21, 2012.

Аннотация. В обширной теме «Тарковский и живопись» есть общие места, такие как цитирование режиссером картин П. Брейгеля или Леонардо да Винчи, но есть и менее изученные аспекты. К последним относится метод работы А. Тарковского с изображением, базирующийся на принципах живописи старых мастеров; неявные отсылки и аллюзии не просто к отдельным картинам, зачастую пока не описанным, но к целым мирам тех или иных авторов или направлений; тотальная приверженность к цитированию и вместе с тем умелая и нарочитая маскировка приема, описываемая режиссером и в теоретических работах. Тарковский является художником и в самом первом смысле слова — он ученик художественной школы, автор набросков и раскадровок к фильмам, живописных произведений и даже искусствоведческой работы. Но главное в отношении темы «Тарковский и живопись» — это применение им в собственном творчестве самого взгляда художника-живописца. Он сложно работает с рамочными конструкциями, нередко прибегая к повторению приема рекурсий, как у великих художников. Он использует иконографические повторы в сюжетах, темах, отдельных образах, деталях и мотивах своих произведений. Он зачастую неявно отсылает к живописным источникам так, что без свидетельств коллег догадаться о референсе невозможно. Он пользуется целыми философскими концепциями, закрепленными за отдельными художниками и художественными направлениями. Он не боится смешивать эпохи, создавая тонко проработанную, но полную анахронизмов собственную киноживопись из элементов и приемов предшественников.

Abstract. The broad topic “Tarkovsky and painting” contains commonalities, such as the director’s citing of the paintings by Pieter Bruegel or Leonardo da Vinci, but there are also less explored aspects. The latter include A. Tarkovsky’s method of working with images based on the work principles of the old masters of painting; implicit references and allusions not just to individual paintings, often not yet described, but to the entire worlds of certain authors or movements; and a total commitment to quotation together with a skilful and deliberate disguise of the technique, also described by the director in theoretical works. Tarkovsky was an artist in the very first sense of the word — a student of an art school, author of film sketches and storyboards, paintings, and even art history works. However, the main thing regarding the topic “Tarkovsky and painting” is his application of the very vision of a painter in his own work. He worked with frame structures in complex ways, often appealing to the repetition of the recursion technique, like great artists did in their works. He used iconographic repetitions in plots, themes, individual images, details, and motifs of his works. He often implicitly alluded to reference pictorial sources in such a way that without the testimony of colleagues the reference is impossible to guess. He applied the entire philosophical concepts assigned to individual artists and artistic movements and was not afraid to mix eras, using the elements and techniques of his predecessors to create his own film painting, finely crafted but full of anachronisms.

Введение

Постоянная аллюзивность А. Тарковского, пронизанность его работ цитатами или реминисценциями из классического наследия различных искусств очевидна [7; 8; 11]. Он в полной мере человек культуры. Каждая мысль, каждый образ как оригинальны, принадлежат ему и составляют его особый герменевтический код [15], так и мерцают бесконечным количеством возможных отсылок к мировым шедеврам.

Интернет-сайты с любительскими и профессиональными разборами пестрят сопоставительными картинками двух планов — на кого повлиял Тарковский и кто повлиял на Тарковского. В первом случае это хорошо подобранные кадры, делающие очевидными схожесть фильмов Тарковского с картинами последователей — Л. фон Триера, А. Звягинцева, Н.Б. Джейлана или А. Иньярриту. Понятно, что этот список можно продолжать, включив в него, скажем, работу Б. Хлебникова и А. Попогребского «Коктебель» (2003). Во втором случае — это кочующие из статьи в статью видимые цитаты классических картин у Тарковского. Они так часто повторяются, что нет смысла приводить их здесь в виде картинок, достаточно перечислить некоторые. «Охотники на снегу» (1565) и кадры с зимним пейзажем из «Зеркала» (1974), цикл о временах года П. Брейгеля (1565) и кадры в библиотеке из «Соляриса» (1972), здесь же и автопортрет с Саскией на коленях (1635) и «Возвращение блудного сына» (1668) Рембрандта, портрет дамы с горностаем (1489–1490) Л. да Винчи и портрет матери с собакой на руках из того же фильма.

В этих расхожих сопоставлениях есть особенность. Они не стремятся углубиться в суть цитирования, показать его механизм и семантику. Например, «Троица» А. Рублева (1422–1427) в фильмах «Андрей Рублев» (1966), «Солярис» и «Зеркало» как элемент интерьера видна всем и всегда. Однако о неоднозначной роли этих сложноорганизованных цитат обычно не размышляют, ограничиваясь простой констатацией их наличия. Альбрехт Дюрер в «Ивановом детстве» (1962) и «Поклонение волхвов» (1481) да Винчи как основной ключ к пониманию «Жертвоприношения» (1986) изучены больше и лучше [10; 15; 19; 16].

Задаёт эти прямые и видимые аналогии сам Тарковский, в «Зеркале» по крайней мере один раз обнажая прием, который потрясает

первоначального зрителя больше всего, — мистическое внешнее сходство Маргариты Тереховой в ролях матери и жены героя и модели с портрета Джиневры деи Бенчи (1474–1476) Леонардо да Винчи. Картина появляется как артефакт, рассматриваемый в книге и в другом кадре как, мы бы сказали, внеземная сущность, засвеченная контражурным синим светом, не рассматриваемая нами, но рассматривающая нас, зрителей.

Но нам в данном исследовании недостаточно констатировать простую схожесть элементов, композиции, цветов или объектов. И в то же время у нас нет цели представить тезаурус, полный перечень всех таких цитат из живописи у Тарковского.

Наша задача по возможности понять механизм цитирования, его цель и частотность, его источники и место в поэтике режиссера. А для этого, действительно, нельзя ограничиться только известными и бросающимися в глаза примерами.

Скрытая аллюзивность и источники цитирования

Художник Михаил Ромадин, работавший с Тарковским, в статье «Тарковский и художники» пишет о скрытой аллюзивности, важнейшей в творчестве режиссера. Он рассказывает о предложении Тарковского во время работы над «Солярисом» «создать атмосферу, подобную картине художника раннего итальянского Возрождения Витторе Карпаччо. На картине — набережная Венеции, корабли, на переднем плане — много народу. Но самое главное то, что все персонажи погружены внутрь себя, не смотрят ни друг на друга, ни на пейзаж, никак друг с другом не взаимодействуют. Появляется странная „метафизическая“ атмосфера инкоммуникабельности. В фильме для создания эквивалента ей используется прием остранения» [14, с. 372]. Считается, что Ромадин говорит об одной картине Карпаччо из цикла о святой Урсуле, или, скорее, о его картине «Чудо реликвии Креста на мосту Риальто» (1494). В любом случае пример этот ценен и показателен. Без этого свидетельства скрытой аллюзивности Тарковского на живописные претексты никто никогда бы не решился найти скрытое зерно «Соляриса» в картинах Карпаччо, на которые Тарковский привычно не ссылается, не раскрывает этот источник цитирования, тем не менее используя его в фильме.

**Ил. 1.**

Слева вверху: А. Мантенья. Мертвый Христос. Около 1475–1478. Холст, темпера 68 × 81 см. Пинакотека Брера, Милан

Справа вверху: Кадр из фильма «Солярис», режиссер А. Тарковский, 1972

Слева внизу: Кадр из фильма «Возвращение», режиссер А. Звягинцев, 2003

Справа внизу: Кадр из фильма «Солярис», режиссер А. Тарковский, 1972

Тарковского не слишком заботит четкая атрибуция зрителем живописного претекста. Увидел — хорошо, нет — тоже. В этом смысле показателен, на наш взгляд, пример с явным последователем Тарковского, Звягинцевым, и неявным последователем Биллом Виолой.

В «Возвращении» (2003) в сцене со спящим отцом Звягинцев цитирует, то есть воспроизводит кинематографическими методами, реконструирует картину А. Мантенья «Мертвый Христос» (ок. 1475–1478). Реконструкция очень узнаваема — тот же традиционный для художника ракурс, как будто складывающийся, сжимающий фигуру по вертикали, тогда как она дана в горизонтали и развернута к зрителю, те же белые простыни, тот же обнаженный торс, ступни. Камера движется от края картины в ее глубину. Движение медленное и знакомое, ведь на самом деле Звягинцев цитирует не Мантенью, а Тарковского, использовавшего эту же картину в «Солярисе» в эпизоде сна главного героя и в эпизоде с мертвым Гибаряном. Сон одного и смерть другого визуально уравниваются. На полиэтиленовой кровати

в кожаном фантастическом одеянии, плотный, без драпировок простыней, герой Д. Баниониса, как и герой С. Саркисяна, ничем не должен четко отсылать зрителя к картине Мантенья, лишь ракурсом, который столь характерен для этого художника, и переключкой сюжета. *Sapienti sat* — понимающему достаточно — это принцип Тарковского, не боящегося, что зритель не увидит, не вспомнит и не поймет.

Звягинцев в первом фильме боится быть непонятым. А вот Билл Виола, напротив, воспроизводит принцип работы с живописным претекстом по-тарковски [1]. Его видеоинсталляция «Встреча Марии и Елизаветы» (1995) чрезвычайно близка Тарковскому по способу работы с живописью своей тягучей продолжительностью, своим перетеканием времени, реминисценциями на классику и сознательным отказом от нее. Виола как бы реконструирует картину Якопо Понтормо (1528–1529), но, на наш взгляд, на самом деле цитирует при этом Тарковского, у которого есть тот же сюжет в «Зеркале». Встреча Марии и Елизаветы, героинь эпизода, в типографии — библейская история, преломленная в своего рода схождении Богородицы во ад, попадания матери из райского сада цветной инициальной части «Зеркала» в закрытое, черно-белое, железное пространство работы-типографии, зарешеченное и охраняемое, с завешанными и шторами, и полиэтиленом окнами, наполненное тусклым электрическим светом ламп, портретами вождей, старыми плакатами, механическими машинами, типографскими печатными станками, отбросами и мусором, и главное — пространство, где время сбито постоянным перепрыгиванием разных частот рапида, то убыстряющего, то растягивающего действие. Вот тут и встречаются Марию для утешения Елизавета, старшая подруга, и патерналистский персонаж Н. Гринько, постоянный у Тарковского. Сцена в типографии — это воспроизведение Тарковским классического живописного сюжета с библейским содержанием — встречи Марии и Елизаветы, и на это указывают не только имена героинь фильма. Тарковский неявно цитирует библейский сюжет, подсмотренный у старых художников. Билл Виола цитирует Тарковского. Но делает это так же скрыто, как и сам Тарковский — открыто Виола цитирует Якопо Понтормо с одноименной картиной.

Михаил Ромадин в той же статье высказывает очевидную мысль о том, что Тарковский, как правило, цитирует или обращается с аллюзиями на одних и тех же авторов-живописцев. В этот список, согласно

**Ил. 2**

Слева вверху: Б. Виола. Приветствие (The Greeting). 1995

Справа вверху: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Слева внизу: Я. Понтормо. Встреча Марии и Елизаветы (Visitazione). 1528–1529. Масло на панели. 202 × 156 см. Parrocchia dei Santi Michele e Francesco, Carmignano

Справа внизу: П. Брейгель Старший. Падение Икара. Около 1558. Холст, масло. 73,5 × 112 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

Ромадину, попадают русская икона, Брейгель, Леонардо, С. Дали, карикатурист Сол Стейнберг, Рене Магритт, Генри Мур и А. Джакометти. То есть те художники в современном искусстве, «которые в своем творчестве как бы ведут диалог со старыми мастерами» [14]. Список этот, воспроизведенный соратником и соавтором Тарковского, тем не менее кажется не полным: здесь названы художники, цитаты из которых у Тарковского найти затруднительно, и не названы те, отсылка к которым у Тарковского очевидна и без названия их имен.

Но искать элементы скрытых аллюзий можно достаточно вольно, не обязательно руководствуясь высказываниями современников

о замыслах режиссера. Например, для нас очевидна отсылка в сцене левитации в «Зеркале» к шагаловским летящим «Над городом» (1918) и «Прогулке» (1917), не только композиционно, но и тематически. Но эта аллюзия, естественно, носит умозрительно-личный характер и ничем не доказуема.

Тот же принцип работы Тарковского с русским авангардом мы видим в цитации черно-белых повторяемых символических образов квадрата, круга и креста в кадре «Андрея Рублева» с черным котлованом и раскинувшим руки рабочим в нем [4].

По-видимому, приведенные аллюзии раскрывают один из принципов работы Тарковского с цитатой. Он не стремится ясно и назойливо указать на источник цитирования. Даже больше, иногда он будто нарочно его скрывает.

Во-первых, Тарковскому не чужд страх влияния. В многочисленных и меняющихся раз от раза списках выдающихся кинематографистов, повлиявших на него, Тарковский постоянно называет И. Бергмана и А. Курасаву, чье влияние, разумеется, бесспорно, но никогда не открывает имя Альбера Ламориса, чей «Красный шар» (1956), очевидно, становится явным визуальным и сюжетным претекстом к дебютному фильму Тарковского «Каток и скрипка» (1960). Соавтор сценария Андрей Кончаловский более откровенен и это влияние признает [9].

Во-вторых, Тарковского раздражает идея прямых аналогий его фильмов-картин с живописными картинами, угадываемыми зрителем. Полемически ожесточенно он разбирается с такой трактовкой в своей короткой программной статье «Запечатленное время» 1967 года, где речь, в частности, заходит о термине «оживление картин», который Тарковский отвергает и под которым понимает дословное воспроизведение стиля определенных художников или определенной эпохи. Он настаивает, что в «Андрее Рублеве» старался воспроизвести со всеми возможными и запланированными погрешностями анахронизмов реальный XV век, каким его увидели бы наши современники, а не XV век с картин и икон. Хотя для нас очевидно, что лучшим источником визуальной информации о XV веке как раз являются картины и иконы. Очевидно и то, что режиссер именно воспроизводит композицию и стилистику конкретных художников. И, наконец, действительно, он блестяще справляется с поставленной задачей, в том числе и за

счет явных анахронизмов — его XV век воспринимается зрителем не столько современностью, сколько настоящим, вечным, постоянным, реальным временем, не знающим о линейном измерении.

Так он размышляет об образе летающего мужика, чрезвычайно важным, разумеется, заставляющем помимо всего прочего рифмоваться начало фильма с воздушным шаром, взмывающим ввысь, и его финал с поднятием шарообразного колокола, о чем Тарковский не говорит. Он говорит о сознательном нарушении хронологии. И о том, что хочет отказаться от узнаваемого картинного образа полета. Тарковский, сын своей эпохи великого советского покорения космоса, одержим этой идеей, но ищет иные формы ее выражения, всегда возвращаясь к образам досамолетного воздухоплавания, в «Солярисе» и «Зеркале» тоже. «Мы долго искали возможность разрушить пластический символ, на котором строится этот эпизод, и пришли к мысли о том, что корень зла именно в крыльях. И чтобы разрушить „икарийский“ комплекс эпизода, был выдуман воздушный шар. Нелепый, сделанный из шкур, веревок и тряпок. На мой взгляд, он убивал ложный пафос эпизода и делал событие уникальным» [17]. И заодно, по нашему мнению, маскировал источник цитирования — брейгелевское «Падение Икара» (ок. 1558), с воспроизведением философии картины. Начиная фильм с дерзкого полета безвестного гения, одинокого, забытого историей, Тарковский проводит автоповтор — герой его предыдущего фильма тоже летал во сне, и со сна-полета начиналось «Иваново детство». Но шар, поднимаемый на веревках вверх с колокольни, обречен, тогда как поднимаемый на веревках, тяжелый круглый колокол — результат коллективного упорного труда, а не прозрения единичного гения, приносит радость и рождает звук в безмолвном мире грязи и подчинения. Так и единичный брейгелевский Икар смехотворен в мире постоянства, от его героики остаются забавные голые ноги барахтающегося в воде упавшего с небес нарушителя предуготованного порядка. Икар совершил деяние, но порядок не меняется, мир стоит как стоял: пахарь возделывает землю, пастух по-прежнему со своим стадом, рыбак выбирает сети, солнце всходит и заходит, ветры дуют, горы недвижимы.

Тарковский в короткой статье уделяет объяснению своей позиции по цитированию живописи много места и, на наш взгляд, подобно многим художникам, пускающимся в теорию о собственном методе,

частично противоречит сам себе: «Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции, живописного мира тех времен, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность, такая, которая в лучшем случае напомнила бы тогдашние миниатюры или иконопись той эпохи. Но для кинематографа этот путь ложен. Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом удостаиваться поверхностных похвал вроде: ах, как почувствована эпоха, ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит убивать кинематограф?.. Поэтому одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал „памятниковой“ и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того чтобы добиться правды прямого наблюдения — правды, если можно так сказать, „физиологической“, — приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической. Условность возникала неизбежно, однако это была условность, прямо противоположная условностям „ожившей живописи“» [17].

Мыслить как художник

Тарковский, безусловно, великий художник. И в этом определении гораздо больше первоначального значения слова. Тарковский с молодых ногтей мыслит как художник-живописец, он так смотрит на мир — через рамку кадрирования, чему учат в художественной школе, через понимание законов повторения образов, композиции, пропорций, сюжетов, символов, деталей — того, что называется иконографией [см.: 13].

Тогда и говорить о цитатности Тарковского надо исходя именно из этого принципа, в основе которого не механическое заимствование, а комплекс мировидения через всепроникающие и узнаваемые повторы, уравнивающие время и миры разных художников, воспроизводящих, по сути, одно и то же разными способами.

Можно сказать, что Тарковский маниакально одержим цитированием, но можно сказать и по-другому: как любой художник, воспи-

таннный в традиции и наделенный гением, он разрушает традицию, внося свое и тем самым парадоксально ее продолжая.

О периоде ученичества Тарковского много свидетельств: учеба в художественной и музыкальной школах, детские рисунки, юношеские этюды, раскадровки к фильмам, наброски в дневнике, живописные картины, искусствоведческая работа о картине друга. Приведем лишь два показательных примера блестящей эрудиции Тарковского в области искусствознания.

Так, Александр Мишарин пишет в воспоминаниях «О друге и соавторе»: «Он быстро посмотрел на меня и замолк. В пути мы начали почему-то вспоминать, сколько раз каждый из нас был в Третьяковке. И решили на память пройтись по тогдашней экспозиции русской живописи. Начали мы весело, смеясь и подтрунивая друг над другом, но довольно скоро оба поняли, что мы достойные соперники. Начали с Рокотова и Антропова, с Левицкого и Флавицкого.

— А слева от Флавицкого чья картина?

— „Солдат“ Шредера!

Так мы мысленно проходили залу за залой, мимо Крамского и Перова, Репина и Сурикова, Ге и передвижников. Мы давно уже вышли на станции „Курская“ и, сидя на ступеньках в теплой, ранней ночи, с азартом и удовольствием продолжали бродить по залам вечной Третьяковки, стараясь ни в чем не уступать друг другу.

Наконец Тарковский, прищурившись, решил нанести мне последний удар, будучи уверен, что я не знаю.

— Ну хорошо, спускаемся по лестнице на первый этаж. Справа во всю стену — „Демон“, а слева небольшая такая картина...

— „Жемчужина“? — в один голос выкрикнули мы оба разом!

Тарковский от чего-то сиял, даже одобрительно обнял меня, как ученика, сдавшего труднейший экзамен.

— Запиши мой новый адрес. И приходи завтра. Часиков в пять!

Мы слышали, как за нашей спиной закрываются на ночь тяжелые двери метрополитена...» [12, с. 405].

Михаил Ромадин, в свою очередь, говорит о схожей игре в узнавание картин: «Каждая новая монография об Иерониме Босхе или Паоло Учелло ценилась очень высоко. Купить новый квадратный томик издательства „Скира“ было большим счастьем, а если случалось достать книгу Рене Магритта или Сальвадора Дали, то это становилось

известным в нашем кругу в Москве. Каждая новая книга тщательно рассматривалась, а затем репродукции поочередно закрывались листом бумаги с полуторасантиметровым отверстием посередине, и художник отгадывался „по мазку“. Андрей очень любил играть в эту игру» [14].

По словам Ромадина, Тарковский считал профессию живописца счастливой, потому что живописец работает один на один с прямым выражением своих образов, тогда как кинематографист вынужден иметь дело с огромным количеством посредников между ним и создаваемым им произведением. Характерно и самоопределение Тарковского в его короткой программной работе «Запечатленное время»: «Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникают свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителя»; «Кстати, художник обязан быть спокойным»; «Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве, — создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей следовать. Проще всего быть эклектичным, проще всего следовать шаблонным образцам и образам, которых достаточно в нашем профессиональном арсенале. И художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь самая страшная опасность — запутаться»; «Я вижу вернейшее проявление гениальности в том, что художник следует своей концепции, своей идее, своему принципу так последовательно, что никогда не теряет контроль этой своей концепции, своей истины: даже ради собственного наслаждения во время работы» [17].

По мысли Тарковского, кино должно, выработав собственный язык, не сводимый к простому арифметическому сложению всех компонентов перечисленных искусств, встать вровень с классическими искусствами в своей возможности и должностовании поднимать высокие важнейшие вопросы человеческого бытия: «А ведь при помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметом литературы, музыки, живописи» [17]. Потому так присущ Тарковскому постоянный и на равных диалог с классикой, вовлеченность ее в быт, неотделимый от высоких идей. В его случае, упоминание И.С. Баха или Брейгеля не просто пропускной билет в гармоничный и устойчивый мир старого искусства, который при предъявлении дает право занять там свое место. Постоянное на-

вязчивое цитирование не только живописцев — писателей, поэтов, композиторов — это способ существования, способ мышления.

Мания цитирования — обычный *façon de vivre* старых мастеров, а отнюдь не только устаревших ныне постмодернистов. Осознанная или неосознанная цитатность, стремление к соревнованию в мастерстве, которое становится особенно заметным зрителю, если оно проявляется на схожих сюжетах, темах и приемах, отталкивание от творчества предшественников и либо каноническое следование им, либо революционный разрыв с традицией — все это присуще художникам во все времена.

Мания цитирования у Тарковского точно такая же, как у старых мастеров. Это метод реконструкции мира, это игра, которую невозможно не вести. В кино Тарковский совершает в точности то, что делали художники в живописи. Он выбирает классические сюжеты и вступает в полемическое соревнование с предшественниками, демонстрируя мастерство и умение по-своему подать тему. Он перемещает героев библейских историй в современность. Он практикуется в повторении одних и тех же мотивов, как если бы они не просто были навязчивыми в выражении важнейшего смысла, но являлись бы интересными ему сами по себе. Он повторяет композицию, типажи, жанры, детали избранных авторов и сходных сюжетно или типологически картин. Он ведет себя как художник, у которого вместо кисти, красок и холста — камера, пленка и экран.

Рамочная конструкция

«Зеркало» открывается прекрасным и знаменитым кадром — женщина сидит, отвернувшись от зрителя, и любуется пейзажем, который зритель воспринимает и ее глазами. Очевидно, композиционное решение восходит к классической композиции картин Каспара Давида Фридриха. Композиция кадра так важна, что повторена в конце с постаревшей моделью. В этой узнаваемой фридриховской композиции, однако, важна не она сама по себе и не ее узнавание зрителем. Важна ее функция, которая позволяет собрать воедино взгляд зрителя, смотрящего на пейзаж, и взгляд персонажа, в этот пейзаж помещенного. То же слияние взгляда зрителя и взгляда персонажа мы увидим у Тарковского в многочисленных примерах рассматривания героями



Ил. 3

Слева сверху: К.Д. Фридрих. Заход солнца (Братья). Около 1835. Холст, масло. 26 x 51 см.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Справа сверху: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Слева внизу: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Справа внизу: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

картин в кадре, например в листании «Дон Кихота» с иллюстрациями О. Домье, в листании книги двоящимися героями «Зеркала». Мальчик Алексей смотрит на изображение рук в книге, которую сам держит в руках. Затем ту же книгу возьмет зеркальный его двойник и будет так же рассматривать в другом хронологическом времени, спустя годы. Кадр фильма — это бесконечность зеркал, где зритель видит себя в персонаже, который смотрится в зеркало и видит в нем себя, но таким, каким его видит зритель. Композиционно — это воспроизведение картины Магритта «Недопустимое воспроизведение» (1937), которую, кстати, Тарковский почти дословно воспроизводит в «Солярисе» [16].

Помимо самой отсылки к миру конкретного художника, примечательным является здесь именно идея рамочной конструкции, сложного кадрирования, стремления воспроизвести рекурсивность, где один

кадр внутри другого зеркалит предыдущий. Такова композиция «Менин» (1656) Веласкеса, которую Тарковский повторяет в «Солярисе».

Однако поражает зрителя другое. Не схожесть и заимствование приема того или иного художника, а механизм его воспроизведения, помогающий настроить оптику зрителя так же, как у цитируемого автора. Эти композиционные элементы — своего рода приборы особого видения. Стараясь взглянуть, настраивая аппарат для смотрения, находя фокус, подходящие картины, эпохи, имена, подбирая этот ключ-очки к тому, что скрыто за картиной, Тарковский, с одной стороны, декларирует второстепенную важность этого аппарата, с другой же — уделяет ему огромное внимание. На первой стадии смотрения зритель видит именно эту рамку — картины в кадре, постоянную аллюзивность, интертекстуальность. Всмотревшись пристальнее, отбрасывает идею цитатности как таковой, благодарный за то, что Тарковский как учитель-экспериментатор предлагает примерить разнокалиберную оптику — то очки Рембрандта, то лупу Брейгеля, то бинокль, то телескоп, для чего указывает на источники использования этой оптики у старых и новых мастеров.

Рамочная конструкция, рамка кадра и рамки выделения фрагментов в одном кадре — изблюбленный механизм работы режиссера с пространством и временем, позволяющий четко выделять то, что будет повторено и зарифмовано.

Многомерная рамочная конструкция у Тарковского может проявляться по-разному. Рамкой могут служить начальный и финальный элементы кольцевой композиции, как в «Зеркале» — сцены с матерью, молодой, старой и опять молодой.

В функции рамок, кадрирующих разновременное пространство, наслаивая времена через рамки друг на друга в одном кадре или сцене, выступают многочисленные зеркала, дверные проемы, окна, арки, коридоры-проходы и, разумеется, картины, развешанные на стенах или воображаемые, входящие в повествование фильма извне.

Натюрморт. Жанры

Итак, Тарковский-художник, по нашему разумению, мыслит и действует в рамках школы. Он выбирает натуру, тему, выстраивает композицию с помощью рамки. И в целом не отступает от матрицы



Ил. 4

Слева сверху: Караваджо. Ужин в Эммаусе. 1601–1602. Холст, масло. 141 × 196,2 см. Национальная картинная галерея, Лондон

Справа сверху: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Слева внизу: Кадр из фильма «Иваново детство», режиссер А. Тарковский, 1962

Справа внизу: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

художественного измерения, где жанр, сюжет, мотив, образ — повторение пройденного до него и возможность через повтор внести собственные изменения.

В качестве примера разберем подробно один из изблюбленных жанров Тарковского — натюрморт. В «Ивановом детстве» важный в сюжете натюрморт с еловыми иголками, яйцом и пистолетом будто специально поставлен для учеников художественной школы: светотень, объем, простые формы, акцент на контрасте, компоновка — все говорит о старательном ученичестве. Но здесь и философия натюрморта — живописания мертвой природы в фильме о, по сути, мертвом ребенке, пришедшем с того света. Тогда этот черно-белый натюрморт перекликается с черно-белым пейзажем и черно-белым интерьером фильма, сделанным с оглядкой, конечно, на калатозов-

ских «Журавлей» (1957): березовая роща внутри землянки и над ней дана как место перехода из жизни в смерть.

Гораздо более показательны постоянные натюрморты в следующих по времени фильмах Тарковского. Это всегда символизм простых вещей. Но «таз, кувшин», «слоистая и твердая вода» не только постоянные образы детства и дома у Тарковского, это еще и дань уважения классическому натюрморту XVII века, века расцвета жанра.

В эпоху символического натюрморта, когда любой символ нуждался в том, чтобы быть выраженным реалистически — принцип, вероятно, наиболее ясно отражающий метод и самого Тарковского, — разгадывание составляющих картины, вычитывание ее тайного аллегорического и символического смысла было неотъемлемой и признаваемой и художником, и зрителем частью наслаждения произведением искусства [см.: 3].

Символика изображаемых в натюрмортах элементов была у голландцев и испанцев относительно единой, это был достаточно устойчивый язык вещей и цветов, жестов и сюжетов. Символика натюрморта и вообще вещей у Тарковского — его собственная, личностная, не каноническая и не точно и однозначно известная его интерпретаторам.

В качестве примера приведем интерпретацию натюрморта из фильма «Зеркало» с наполненным водой кувшином, в котором плавают часовая пружина. Здесь и вода — знак матери и женщины, текучести мира и его стабильности в доме — вода в кувшине; это и отсылка к библейскому образу знания — мутное стекло, и, стало быть, к процитированному отрывку из коринфян в «Рублеве», и к стихам отца — где «стояла между нами как на страже слоистая и твердая вода»; это и кружева — знак домашнего уюта и женственности у Тарковского, но и типичный для живописи XVII века атрибут прядущей или вяжущей нить жизни Парки, которую легко можно сравнить с образом служанки из «Зеркала», вяжущей носок и прекращающей это занятие в сцене смерти героя, и это выход к «Пряхам» (1657) любимого Тарковским Веласкеса; нож наводит на цитату из Арсения Тарковского о судьбе «как о сумасшедшем с бритвою в руке»; растение слева — очевидный символ природы и возрождения жизни, как ростки, помещенные в железный поддон в космическом одиночестве «Соляриса», тогда как спираль часов — явный символ спирали времени, повторяющей

своими оборотами строение космоса. При этом ясно, что кадр с разбираемым натюрмортом отлично и без лишней символики вписывается в «простой», лежащий на поверхности, линейный сюжет «Зеркала», являясь бытовой деталью изображаемой эпохи.

Натюрмортов у Тарковского великое множество. Они, как и в классической живописи, либо даны отдельно, либо вписаны в другой жанр. Так, отдельные натюрморты Питера Класа Хеды и Антонио Переды ценны сами по себе. В творчестве Ф. Снейдерса натюрморт превращается в отдельную, большую по объему бытовую и аллегорическую сцену. А у Я. Вермеера в «Молочнице» (1658–1660), например, или у Караваджо в «Ужине в Эммаусе» (1601–1602) натюрморт вписан в бытовую сцену или сцену библейскую, поданную как бытовую. Стоит только вспомнить кадры из фильмов Тарковского, чтобы понять его пристрастность к этому живописному жанру. Черно-белый натюрморт с падающим хлебом, серебряным или металлическим кувшином и белой скатертью на простом деревянном столе, уносимыми ветром в рапидных кадрах «Зеркала», натюрморт с детьми за столом с молоком, сахаром и ягодами, натюрморт с картошкой и молоком, натюрморт с керосиновой лампой и зеркалом в той же картине. Простые вещи соседствуют с изысканными так же, как на натюрмортах испанцев, где изысканность ищется в простоте, а простота в изысканности.

К тому же, как это часто бывает в натюрморте, ломается само его семантическое ядро, мертвая натура оживает — и часто у голландцев и испанцев того периода композиция натюрморта сдвинута в сторону неустойчивости, какая-то деталь вот-вот сорвется и упадет со стола, покрытого скатертью, или упадет сама скатерть, отодвинутая, скомканная, задрапированная. Неустойчивость мира в натюрмортах Тарковского очевидна. Их всегда надлежит рассматривать в движении, даже если это движение застывает на одной точке. Тарковский, следуя классическим образцам, также оживляет неподвижную натуру, в конце сцены с натюрмортом всегда выдавая один и тот же прием. Он почти всегда помещает на край стола или окна предметы, которые через мгновение упадут — у Тарковского упадут мягко, медленно, продлевая момент оживления натюрморта хотя бы путем его разрушения, момент, который у живописцев по понятным причинам лишь мыслится должествующим вот-вот произойти, мыслится во

французском *futur immédiat*, ближайшем будущем, которое Тарковский домысливает и запечатлевает, растягивая в рапиде.

Руки, головы. Детали

Выделение классических для живописи деталей, крупные планы рук и голов в ученической традиции — показатель мастерства, предмет постоянных штудий и этюдов. Тарковский также пристрастен именно к этим элементам. Достаточно начать перечислять, где он сосредотачивает внимание на руках: от сцены пролога в «Зеркале» до сцен с рассматриванием картин с этюдами рук кисти великих художников, от руки, затемняющей источник света, до руки матери, стирающей время с зеркала, и так до бесконечности. Если рассматривать воплощение этого элемента, скажем, в «Ивановом детстве», то станет очевидно, что А. Дюрер и Микеланджело передают Тарковскому свою энергию, будто перед глазами деталь из знаменитой фрески «Сотворение Адама» (1511).

Не так очевиден повторяемый Тарковским мотив отрубленной головы, который мы хотим разобрать в качестве примера возможной неявной аллюзивности.

Мальчик Иван замучен в фашистских застенках. Его голова с открытыми глазами катится по экрану после короткого кадра с документальным фото гильотины. Все-таки странная смерть. Не оттого ли нужна Тарковскому именно отрубленная голова, что мальчика зовут Иван и это неявная отсылка к традиционному живописному сюжету с отрубленной головой Иоанна Предтечи?

Героиня Маргариты Тереховой, молодая мать, вынуждена отрубить голову петуху. Она смотрит в рапидном кадре прямо на зрителя, ломая четвертую стену. Ее героиня испытывает двойные чувства: она преисполнена той самой двойственности от удовлетворения убийством и сожаления о нем как о прошедшей непоправимой ошибке, ибо убийство петуха в монтажном стыке рождает у зрителя ассоциацию с ее подсознательно желаемой мезьей ушедшему мужу и переживанием, с одной стороны, горечи потерянной, бывшей любви и, с другой стороны, катарсического чувства полета от любви сбывшейся. В видении появляется утешающий ее муж, он гладит ее по руке, поворачивает голову в замедленном темпе, он в этой интимной сцене, возможно,



Ил. 5

Слева сверху: Караваджо. Юдифь, отсекающая голову Олоферну. 1599. Холст, масло. 145 × 195 см. Национальная галерея старинного искусства, Рим

Справа сверху: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Слева внизу: Г. ван Хонтхорст. Детство Христа. Около 1620. Холст, масло. 137 × 185 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Справа внизу: Кадр из фильма «Иваново детство», режиссер А. Тарковский, 1962

антонимическая отсылка к боттичеллевской картине «Венера и Марс» (ок. 1483), но и читающаяся все-таки аллюзия на сюжет с головой Олоферна и Юдифью. Отметим, что мотив отрубленной головы и в классическом искусстве смешивает два сюжета — этот и с головой Иоанна [см.: 13]. Мотив с Юдифью встречается у огромного количества художников. П. Рубенс, А. Джентилески, С. Боттичелли, Микеланджело, Рембрандт, Джорджоне, Тициан, Веронезе. Особняком он стоит у Караваджо, который дополняет эти два сюжета еще и сюжетом об отрубленной голове великана Голиафа молодым Давидом, в образах которых художник пишет двойной автопортрет в юности и в зрелые годы. Любовь Тарковского к Караваджо и караваджизму — отдельная тема, никак пока не затрагиваемая в литературе.

Тенебризм. Направления

Кроме жанровых пристрастий, кроме упражнений в мастерстве детали, Тарковский часто и настойчиво использует живописную манеру определенных авторов и эпох. Приведем пока один развернутый пример, а именно пристрастие Тарковского к воспроизведению караваджистского тенебризма.

Изобразительное искусство XVII века было буквально заражено караваджизмом. Игра света и тени, скрытый источник освещения как основа любого сюжета, контрастность теплого тона, вещная предметность, крупный и средний план изображаемых объектов, малофигурные композиции — все эти черты работ Караваджо и его последователей, по-видимому, интересуют и Тарковского, много и часто цитирующего этот стиль, не ссылаясь на него открыто, то есть не помещая эти живописные претексты в кадр в качестве артефактов, но схватывая суть и яркие черты стиля, а иногда, кажется, и почти дословно повторяя композиции отдельных картин.

Руки и лица в тенебристском освещении «Иванова детства» усиливаются главным сюжетным мотивом — взаимодействием мальчика-сироты с гипотетическими приемными отцами. Капитан, Холин, Касатонич, лейтенант, при значимом отсутствии отца реального и мерцающем появлении матери в снах, повторяют почти дословно, на наш взгляд, композицию и мотивные элементы картины одного из лучших караваджистов, голландца Геррита ван Хонтхорста в его работе «Детство Христа» (ок. 1620) из эрмитажного собрания.

Мальчик Христос с благоговением и нежностью смотрит на своего земного отца плотника Иосифа, в руках которого рабочие инструменты: рубанок, молоток, топор. Ребенок помогает взрослому, держит перед ним свечу, в диегезисе, внутри картины делая место работы — простой и пустой стол — видимым, а для зрителя делая центр картины центром световым и семантическим. Лица персонажей освещены реальным светом свечи и внутренним умиротворением, молчаливый диалог, любовь и голландское выворачивание сюжета о боге-ученике в подмастерьях у человека-учителя — все это так или иначе ложится на сюжет и визуальные элементы «Иванова детства». И ангелы, что стоят справа на картине Хонтхорста, так же невидимы, как ангелы в «Рублеве» в сцене распятия, а в сцене прощания Андрея с Данилой

та же композиция и то же световое и семантическое решение, что на картине Хонтхорста.

Приемы караваджистского тенебризма, помещения источника локального освещения в темное пространство, найдем в большом количестве во всем «Рублеве», в сцене мученичества Патрикеев, в церковной сцене с двумя князьями, в сцене прощания Данилы и Андрея, и в особенности в новелле «Праздник».

Не только контрастное освещение и работа с крупностью планов, но и сюжеты и устойчивые типажи отдельных художественных направлений манят Тарковского. Так, всегдашний цвет его красавиц — рыжий, возрожденческий канон от Л. Кранаха до Веронезе, с повторением причесок и типажей — говорит сам за себя.

Тарковского завораживает и классический сюжет поклонения младенцу Христу в варианте тенебристов, с замкнутым темнотой тесным пространством, светом, исходящим от младенца в пеленах, спецификой освещения лиц. В «Зеркале» это, пожалуй, один из главных визуальных мотивов — в отношении маленького главного героя и его сестры производимый серьезно и пародируемый в сцене разговора двух матерей возле постели заснувшего младенца, разбирающегося в деньгах.

Брейгели. Отдельные художники

Голландская зима, снег, кирпичные дома, у костра греются прохожие, дети катаются на санках, женщины спешат в лавки, мужики хотят выпить, закусить и согреться, мимо тянутся солдаты, верблюды, заставленные на задний план, не ощущаются экзотической данью библейским реалиям. Все заняты будничным делом, а между тем уже виднее, чем на брейгелевском «Несении креста» (1564), но тоже сдвинуто относительно ожидаемой композиции, главные герои главного события христианского мира — Мария, Иосиф и младенец — отправляются в Египет, спасаясь от Ирода. Это зимняя бытовая сцена картины Питера Брейгеля Старшего «Перепись в Вифлееме» (1566), а есть еще его же «Избиение младенцев» (1565–1567), «Охотники на снегу» (1565), работы Питера Брейгеля Младшего «Зимний пейзаж» (1615–1620) и «Поклонение волхвов» (вторая половина XVI века) с одним и тем же хронотопом, воспроизводимым Тарковским всегда разными способами.

**Ил. 6**

Слева вверху: П. Брейгель Старший. Путь на Голгофу. 1564. Доска, масло. 124 × 170 см. Музей истории искусств, Вена

Справа вверху: Кадр из фильма «Андрей Рублев», режиссер А. Тарковский, 1966

Слева внизу: П. Брейгель Младший. Поклонение волхвов. Вторая половина XVI века. Холст, масло, переведена с дерева. 36 × 56 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Справа внизу: Кадр из фильма «Андрей Рублев», режиссер А. Тарковский, 1966

Брейгелевская субстанция в фильмах Тарковского появляется гораздо раньше физического появления картин Брейгеля в кадре «Соляриса». В «Рублеве» таких появлений Брейгеля предостаточно. Вот некоторые из них: проезд итальянского посла по дороге с поклоняющимся народом, снятый с верхней точки, как и сцена с веревками, лужами и колесами, сцена с Кириллом, бредущим через толпу, когда та смотрит на истязание мученика, облет-панорамирование монастырских земель, вся большая сцена с зимним распятием, ангелами и людьми, сцена с зимним деревом и собакой и множество других [см.: 5].

Тарковский цитирует именно Брейгеля и не одну его картину, а весь его мир, его философию, даже специфический «мужичкинский» брейгелевский юмор, как в сценах со скоморохом, например. Его совершенно не интересует несходство двух сопоставляемых им художников. Рублев не знал Брейгеля, Брейгель не знал Рублева. Их

миры не пересекались до появления фильма Тарковского. Но когда это происходит, сила режиссера-художника заставляет накрепко срастись то, что порождено исключительно его собственной фантазией и прихотью, не нуждающихся ни в каких исторических объяснениях.

Вермеер. Хронотоп

Грузная женщина в блестящем халате цвета сливы с голубым платком на голове и с материнскими серьгами из бирюзы, которые она примеряет перед зеркалом возле странной золотистой и в шурах двери. Сюжет и его визуализация отсылают к «Девушке с жемчужной сережкой» (1665) Вермеера. Как водится у Тарковского, ненавязчиво, но достаточно прозрачно. Вермееровскую героиню играет жена режиссера, ее антипод — леонардовский тип — Маргарита Терехова. Впрочем, мать-Терехову Тарковский также помещает в вермееровскую композицию — она читает книгу у окна, на столе горит свеча, мир дома одной и другой героини странным образом совпадает. Это дом раннего детства героя и дом, который им утерян — но сохранен у других, на хуторе, дом сытый, тяжелый, деревянный и чистый. Дом простых вещей.

Вермееровское пространство с его тяжелой предметностью, любовью к определенной цветовой гамме, со схожей во всех картинах композицией. Вермееровский мир материален, это квинтэссенция дома в его голландском изводе, дома протестантского — чистого, зажиточного, гордящегося своим накоплением. С точки зрения сюжетного хода — мать вынужденно продает любимые серьги, стараясь в тяжелое военное время накормить и одеть своих детей, и встречает богатых и равнодушных, замкнутых на своем уютном мире героев-антиподов, — образ докторши должен читаться однозначно отрицательно. Но введение в сюжет ряда визуальных мотивов, на наш взгляд, просто и безвозвратно разрушает первоначальную зрительскую иллюзию однозначного прочтения.

Обе эти матери-мадонны, мать и женщина с хутора, восходят, может быть, к двум образам любви, столь характерным для иконографии западноевропейской живописи. «Любовь небесная» и «любовь земная» предстают в одной картине часто и всегда на равных, как, например, в самой известной, пожалуй, на этот сюжет картине Тициана (ок.

1514), где у обеих противопоставленных героинь одинаковые лица. Кстати говоря, обе героини фильма — докторши: одна — падчерица врача, другая — жена другого доктора, который, закольцовывая сюжет с лакунами, как всегда у Тарковского, является в первой сцене к героине Тереховой с попыткой завязать новое знакомство, заменить хоть иллюзорно неудовлетворенность своей духовной жизни, где есть А. Чехов и «Палата номер шесть» с ограниченной меркантильной женой-докторшей из последней сцены, найти общий язык с интересной женщиной, понимающей его состояние по обрывкам недосказанных фраз. Он безрезультатно пытается найти в ней новую подругу, как она принимает его за давно ожидаемого и давно оставившего ее любимого мужа. Так пунктирный сюжет пульсирует у Тарковского точечными вбрасываниями, экономя средства и концентрируясь на визуальности и символике.

Характерно, что художник по костюмам «Соляриса», «Зеркала» и «Сталкера» (1979) Нелли Фомина призналась в частной беседе, что не видит в костюмах матери Криса из «Соляриса» отсылку к «Весне» (1482) Боттичелли, для нее сатиновый халат докторши в «Зеркале» был избран исключительно за его легкость, мягкость, возможность драпировки. Она не находит, что придуманный ею и режиссером костюм Сталкера, с бритой головой с проплешинами, шеей, обмотанной грязным бинтом, потертостью и заношенностью одежды и обуви отсылает к образу рембрандтовского «Блудного сына» (ок. 1668). Это дорогое честное признание высокого профессионала, однако, не заставляет нас считаться с интерпретациями авторов. К тому же, Тарковский, по свидетельству людей, близко работавших с ним, никогда не делился всем замыслом с коллегами, держал его невысказанным, сберегая для экранного воплощения.

Бревенчатые стены, керосиновые лампы, зеркала, прозрачные кувшины с молоком, пролитые лужицы на столе, засохшие букеты. Дома докторши и матери как бы представляют собой внутренний мир любой женской героини в ее счастливое время. Не случайно, как только мать расстается с отцом, она метафорически теряет дом — выходит из него к горящему под дождем сараю, бредет по мокрому лугу от дома докторши, которая демонстративно не пускает ее к себе на порог в начале сцены, бежит на работу и бродит там по пустынным коридорам в своем одиноком дантовском плутании по сумрачному

лесу земной жизни, существовании-путешествии покинутой жены. Разрушенный интерьер дома, с падающей штукатуркой, облезлыми под водяными потоками стенами и горящим внутри огнем — неоднократная тарковская метафора потерянной души, потерянной внутренней сущности как потерянного дома.

Утратив возможность прикосновения к потерянному раю, хотя бы во сне, к ушедшему детству и гармонии, окутанной развевающимися и драпируемыми на ветру белыми полотнищами, автор, верный избранному мотиву, детские пеленки и кружева делает пеленами для положения во гроб в одиноком доме в «Зеркале», полиэтиленом на кровати Криса и черным пиджаком без рубашки и босыми ступнями Гибаряна, черным пальто и неснимаемой обувью на спальном где попало Горчакове. Жизнь героев универсально течет, сопровождаемая одинаковыми предметами, ценными в своей уникальной вещности и в то же время пристраиваемыми героев этой эпохи к эпохе другой, давно прошедшей и запечатленной в живописи, в мировой культуре.

Очевидно, что кроме Вермеера и, может быть, в оппозицию ему, Тарковский часто прибегает к миру Леонардо, впрочем, как и к миру Г. и Я. ван Эйков, цитируя Гентский алтарь (1432) в «Сталкере» и портрет четы Арнольфини (1434) в «Солярисе». В «Жертвоприношении» Леонардо больше всего, но и в «Зеркале» он особенно ощутим. В гениальной сцене, когда мать вытирает рукой зеркало и в нем видит свое отражение в старости, портрет героини с гладко зачесанными и собранными сзади волосами вписан не просто в двоящееся пространство реальной комнаты с зеркалом и окном, но также и в пространство возрожденческого канона этого жанра, с дымкой сфумато, с пейзажем на заднем плане и аркой над головой изображаемой модели. Кстати будет вспомнить и то, что фотография репродукции с картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» (1490–1491) была с детства в личных вещах Тарковского. Но Тарковскому этого мало, и он добавляет в этот сложносочиненный портрет еще источник света, прикрываемый рукой, как у караваджистов, заодно подчеркнув и множасьую рамочную конструкцию — рамку окна, зеркала, картины, стекла и арки в изображении. И все это в одном кадре. Этот пример, на наш взгляд, особенно наглядно показывает, что не цитата как таковая занимает Тарковского. Такая многослой-

ность говорит о принципе мышления через усвоенные элементы живописного наследия, когда их коллаж привязывает рождаемый образ не к конкретному тексту, но ко всем сразу и к самой идее мыслить цитатами, вернее, заданными способами старых мастеров.

Сюжеты. Снятие с креста

Итак, Тарковский цитирует жанры, детали, мотивы, композицию живописных претекстов. Не может он оставить в стороне и традиционный в живописи сюжет, например библейский — с распятием и снятием с креста.

В «Андрее Рублеве» есть три Христа, по крайней мере. Все они зеркальны друг другу, все они в той или иной степени отражают образ автора картины, его саморефлексию и саморепрезентацию, как бы кощунственно это ни звучало для верующих.

Первый Христос, разумеется, сам Андрей Рублев в исполнении А. Солоницына. Сейчас мы говорим не столько о семантическом наполнении образа, сколько о его иконографической стороне, хотя обе они тесно связаны друг с другом. Христос Солоницына — это канонический русский Христос. Средних лет, продолговатое лицо, длинный нос, глубоко посаженные глаза, ярко очерченные глазницы, впалые щеки. Это в какой-то мере Христос самого Рублева, данный им в Спасе, но и образ классического девятнадцатого века, Христос А. Иванова, И. Крамского или М. Антокольского, перекликающийся своей позой со связанными руками с караваджевским «Христом у колонны» (ок. 1607) — точным претекстом в сцене пленения Рублева — та же композиция, то же освещение, те же позы, тот же сюжет.

Вторым Христом и в плане зеркальной композиции фильма, и в плане контрастного иконографического образа, двойником Христа Рублева и его оппонентом выступает герой Ролана Быкова, Скоморох, по мысли Тарковского, «интеллигент», каким его видит поколение шестидесятников, — аскет, художник, бунтарь [см.: 2]. Христос Быкова — это Христос, развивающий другую традицию, русскую и западноевропейскую, традицию на грани символизма и реализма. Внешние черты его восходят ко Христу у Николая Ге в картинах «Что есть истина?» (1890), «Голгофа» (1893) и «Распятие» (1892).

Образ Христа-Скомороха подкреплен живописными претекстами Северного Возрождения, многократно цитированного Тарковским, Брейгелем, к примеру, из их числа. Христос Быкова — Христос площадей, раешный, буффонный, побиваемый страдающий белый клоун, разыгрывающий из себя веселого Арлекина. Некрасивый, прощающий и кроткий Христос среди некрасивых озлобленных лиц. Христос И. Босха и Х. Мемлинга.

Христу-Скомороху уготована своя сцена распятия — стражники отнимают у него гусли, расправляются с ним у дерева и в конце концов увозят, бросив беспомощное тело на седло, — сцена, где последовательно, опрокинув в реальность XV века, как ее изображает Тарковский, дана евангельская история поругания, распятия и оплакивания Христа, в том числе визуально отсылающая к многочисленным сценам живописной пьеты, например у того же Караваджо.

Наконец, третий Христос в «Рублеве» — не самопровозглашенный Тарковским художник Рублев, не пародирующий образ Христа Скоморох, а Христос «реальный» в видении Андрея в сцене Распятия, которую Тарковский решает именно как решается она в классическом живописном искусстве. Художник Средних веков и Возрождения, как известно, не отказывает себе в удовольствии или просто не может иначе изобразить сцены из Писания как сцены повседневной и современной ему жизни. Так поступает и Рублев у Тарковского. Но так поступает и сам Тарковский. Третий Христос распинаем в России эпохи Рублева. Приметы времени и места действия аскетичны, узнаваемы и неизбежны — снег, лапти, кафтаны, частокол, избы, едва различимые, сливающиеся с пейзажем белые ангелы. Слова экранного Андрея Рублева за кадром подчеркивают ощущение сиюминутности происходящего великого события, подаваемого намеренно буднично, вписанного в абсолютный центр картинного пространства, но замаскированного среди равных по масштабу и значимости событий повседневной убогой и суетной современности. Это композиция и сюжет брейгелевского «Несения креста». Здесь та же мешанина людей, разбивка группами, доминанты-холмы, колеса на столбах, фигуры предстоящих на переднем плане, в самом центре картины малозаметная фигура Христа с крестом. Только Брейгель вписывает библейский сюжет в современную ему голландскую весну, а по колориту даже и осень, а Тарковский — в зимний русский пейзаж, современный Рублеву, потому что сцена, как мы сказали, современна

художнику, ее увидевшему. Но этот зимний пейзаж уже существует у Брейгеля и его последователей. В картинах на другие библейские сюжеты. Тарковский осуществляет как бы двойную цитацию — он цитирует Брейгеля Старшего в том числе и через воспроизведение брейгелевского хронотопа у его последователей, у Брейгеля Младшего, например.

Автограф. Повторение авторских мотивов

Как водится у художников, на картине должно присутствовать имя автора, его подпись как сконцентрированное клеймо, знак обо всем его творчестве, ключ, оставленный возле входа в пространство указанного художника. Тарковский оставляет автограф часто. Иногда появляется сам, как в сцене в «Зеркале», отражаясь будто случайно в дверце приоткрытого шкафа — дубленка, шапка, усы — это зимний автопортрет того же повзрослевшего мальчика из брейгелевского пейзажа у замерзшей реки. Здесь же и латуровские руки со свечами, и рыжая красавица в белой рубашке, будто намекающие на сюжет с Марией Магдалиной.

Изображение рублевской «Троицы» на англоязычном постере к фильму в интерьере квартиры героя «Зеркала» читается и как часть изображаемой реальности, и одновременно как поставленный в манере Дюрера на видное место автограф Тарковского, в его своеобразном автопортрете — комнате главного героя с узнаваемыми приметами реального мира, личными вещами автора, перекочевывающими из фильма в фильм: дубленкой, сухими цветами в стеклянной сферической вазе, книгами на окне.

В качестве своего рода автографов, примера авторского стиля у Тарковского могут быть рассмотрены также всегда по возможности снимаемые актеры-талисманы: Солоницын, Гринько или Т. Огородникова — и отдельные, кажущиеся незначительными в сюжете предметы. Так, мотив петли увидим в первом кадре «Зеркала», где она — загнутый телефонный провод, в «Рублеве» в сцене с пережиданием дождя — где она часть крестьянской утвари, веревка, рядом с хомутом или хватом, в «Ивановом детстве» — где она зримый образ казни, и, вероятно, в других картинах. Повтор визуальных мотивов иногда заимствуется у других и присваивается многократ-

ным повторением, как копия П. Учелло использует С. Эйзенштейн в первой части «Ивана Грозного» (1944), соединяя их со стрелами из сюжета о святом Себастьяне. Смерть Фомы в «Рублеве» решена в схожем визуальном ключе — неожиданный рапид, замедляющий, останавливающий действие останавливаемой жизни героя, дает возможность рассмотреть красоту использованной формы. Найденная раз пульсация крови в сцене набега в «Рублеве» повторена еще раз в «Зеркале» в сцене с военруком. Иными словами, как всегда у больших мастеров, будь то художники или композиторы, удачно найденный прием не пропадает в одиночной репрезентации, он повторяется до тех пор, пока не станет своего рода визитной карточкой, автографом мастера среди других таких же повторяемых приемов, делающих его индивидуальный стиль узнаваемым.

Заключение

Итак, Тарковский цитирует живопись. Он использует те же приемы — темы, сюжеты, образы, способы композиции, детализации, постановки света, цвета, отдельных жанров и узнаваемых отдельных картин и целых миров авторов-живописцев, в вольном смешении которых не делает между ними никакой разницы, не соблюдает хронологию, но руководствуется только своим вкусом и желанием применить тот способ видения, который характерен для цитируемого автора.

Рифмы визуализации у Тарковского находятся не только в одном законченном тексте, они сознательно автоинтертекстуальны, то есть соединяют все тексты Тарковского в единый текст. Для него существуют важнейшие элементы собственного художественного мира, которые он повторяет с нарочитой уверенностью. Но точно так же он поступает и с живописными претекстами. Он повторяет их из фильма в фильм, причем двояко: и как картины-артефакты, и как воспроизведение мира этих картин, мира избранного художника, мира определенного стиля посредством кинематографической реконструкции мира картиной реальности.

Не цитатность как таковая, а понимание иконологии и иконографии, при неиспользовании этих терминов Тарковским, отличает его от многих коллег-режиссеров. Пристальная работа с символикой вещей, мерцающие смыслы которых не сводимы ни к простым быто-

вым объяснениям, ни к точной отсылке к авторам, использовавшим те же отвлеченные метафоры.

В цитировании внутрикартинного мира Тарковский следует формам работы старых мастеров. Он находит важнейшие для себя элементы воссоздаваемого мира и затем цитирует их, постоянно перетаскивая почти без изменений из картины в картину. Он не старается сделать так, чтобы узнавание цитаты зрителем само по себе составляло суть приема. Цитата живописного претекста — всего лишь рамка, оптический прибор для сопоставления запечатленных времен разными и равными друг другу художниками, кинематографистом и живописцами. Тарковский пристрастен к определенному набору цитируемых излюбленных мастеров, но список их принципиально бесконечен для зрителя, втянутого в игру постоянных и зачастую неявных аллюзивных отсылок к живописным претекстам.

Подводя итог всему сказанному, отметим, что работа с живописными претекстами у Тарковского, на наш взгляд, — продуктивный метод изучения его творчества и требует более тщательного и детального подхода, который, надеемся, будет в дальнейшем плодотворным.

Список литературы:

- 1 Андреева Е. Ю. Экранируя откровение: Билл Виола — Андрей Тарковский // *Художественная культура*. 2021. № 3. С. 96–111. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-96-111>.
- 2 Быков Р. Философ кинематографа // *О Тарковском: Воспоминания в двух кн.* / Сост. М. Тарковская. М.: Дедалус, 2002. С. 113–117.
- 3 Вилпер Б. Р. Проблема и развитие натюрморты. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
- 4 Двинятина Ж. Р. Ключ. Брейгели в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» // *Государственный Эрмитаж*. 2022. № 36. С. 140–144.
- 5 Двинятина Ж. Р. Как сделан «Андрей Рублев» с точки зрения Милы Двинятиной. СПб.: Мастерс, 2022. 44 с.
- 6 Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморты: К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. 160 с.
- 7 Климанова Е. Единство образа. Сын и отец // *Искусство кино*. 1992. № 4. С. 122–126.
- 8 Кононенко Н. Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
- 9 Кончаловский А. С. Низкие истины. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 1998. 384 с.
- 10 Лёвгрен Х. О роли картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение» // *Искусство кино*. 1992. № 6. URL: <https://kinoart.ru/texts/o-rol-i-kartiny-leonardo-da-vinchi-poklonenie-volhvov-v-poslednem-filme-andreya-tarkovskogo-zhertvoprinoshenie> (дата обращения 04.11.2023).
- 11 Михеева Ю. В. Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского // *Художественная культура*. 2020. № 1. С. 295–314. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>.
- 12 Мишарин А. О друге и соавторе // *Тарковский А. А. Ностальгия* / Сост. П. Волкова. М.: АСТ; Хранитель; Зебра Е, 2008. С. 395–423.
- 13 Панофский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
- 14 Ромадин М. Тарковский и художники // *Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма* / Сост. и подгот. текста А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1991. С. 370–374. URL: https://ionb.ru/media/2018/08/03/1225616302/Romadina_M._Tarkovskij_i_Khudozhniki.pdf (дата обращения 04.11.2023).
- 15 Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Квадрига, 2009. 573 с.
- 16 Смирнова-Майзель В. Андрей Тарковский и парадоксы модернизма // *Воображаемый Тарковский. VI Международная научная конференция МКФ «Зеркало»* / Сост. В. Смирнова-Майзель, А. Ахмадшина. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 120–133.
- 17 Тарковский А. Запечатленное время // *Искусство кино*. 1967. № 4. С. 69–79. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5> (дата обращения 04.11.2023).
- 18 Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре. СПб.: Ленфильм, 2016. 118 с.
- 19 Фуртай Ф. В. Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского // *Международный журнал исследований культуры*. 2012. № 1. С. 118–123.

References:

- 1 Andreeva E.Yu. Ehkraniruya otkrovenie: Bill Viola — Andrei Tarkovskii [Screening Revelation: Bill Viola — Andrei Tarkovsky]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 3, pp. 96–111. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-96-111>. (In Russian)
- 2 Bykov R. Filosof kinematografa [Philosopher of Cinema]. *O Tarkovskom: Vospominaniya v dvukh kn.* [About Tarkovsky: Memoirs in Two Books], comp. M. Tarkovskaya. Moscow, Dedalus Publ., 2002, pp. 113–117. (In Russian)
- 3 Vipper B.R. *Problema i razvitie natyurmorta* [The Problem and Development of Still Life]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. 384 p. (In Russian)
- 4 Dvinyatina Zh.R. Klyuch. Breigeli v fil'me Andrey Tarkovskogo "Andrei Rublev" [Key. Brueghels in Andrei Tarkovsky's film "Andrei Rublev"]. *Gosudarstvennyi Ermitazh*, 2022, no. 36, pp. 140–144. (In Russian)
- 5 Dvinyatina Zh.R. *Kak sdelan "Andrei Rublev" s tochki zreniya Mily Dvinyatinoi* [How Andrei Rublev was Made from the Point of View of Mila Dvinyatina]. St. Petersburg, Masters Publ., 2022. 44 p. (In Russian)
- 6 Zvezdina Yu.N. *Ehblematika v mire starinnogo natyurmorta: K probleme prochteniya simvola* [Emblematics in the World of Ancient Still Life: On the Problem of Reading a Symbol]. Moscow, Nauka Publ., 1997. 160 p. (In Russian)
- 7 Klimanova E. Edinstvo obraza. Syn i otets [Unity of the Image. Son and Father]. *Iskusstvo kino*, 1992, no. 4, pp. 122–126. (In Russian)
- 8 Kononenko N.G. *Andrei Tarkovskii. Zvuchashchii mir fil'ma* [Andrei Tarkovsky. The Sound World of Film]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011. 288 p. (In Russian)
- 9 Konchalovskii A.S. *Nizkie istiny* [Low Truths]. Moscow, Sovershenno sekretno Publ., 1998. 384 p. (In Russian)
- 10 Lövgren H. O roli kartiny Leonardo da Vinchi "Poklonenie volkhvov" v fil'me Andrey Tarkovskogo "Zhertvoprinoshenie" [About the Role of Leonardo da Vinci's Painting *The Adoration of the Magi* in Andrei Tarkovsky's Film *Sacrifice*]. *Iskusstvo kino*, 1992, no. 6. Available at: <https://kinoart.ru/texts/o-rol-i-kartiny-leonardo-da-vinchi-poklonenie-volhvov-v-poslednem-filme-andreya-tarkovskogo-zhertvoprinoshenie> (accessed 04.11.2023). (In Russian)
- 11 Mikheeva Yu.V. Dualizm simvoliki vody v fil'makh A. Tarkovskogo i K. Lopushanskogo [Dualism of Water Symbolism in the Films of A. Tarkovsky and K. Lopushansky]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1, pp. 295–314. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>. (In Russian)
- 12 Misharin A. O druge i soavtore [About a Friend and Co-author]. Tarkovskii A.A. *Nostal'giya* [Nostalgia], comp. P. Volkova. Moscow, AST Publ., Khranitel' Publ., Zebra E Publ., 2008, pp. 395–423. (In Russian)
- 13 Panofskii E. *Ehtyudy po ikonologii: gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [Sketches on Iconology: Humanistic Themes in Renaissance Art], transl. from English N.G. Lebedeva, N.A. Osminskaya. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009, 432 p. (In Russian)
- 14 Romadin M. Tarkovskii i khudozhniki [Tarkovsky and Artists]. *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo: Razmyshleniya. Issledovaniya. Vospominaniya. Pis'ma* [The World and Films of Andrei Tarkovsky: Reflections. Researches. Memories. Letters], comp. A.M. Sandler. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 370–374. Available at: https://ionb.ru/media/2018/08/03/1225616302/Romadin_M._Tarkovskij_I_Khudozhniki.pdf (accessed 04.11.2023). (In Russian)
- 15 Salynskii D.A. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Film Hermeneutics of Tarkovsky]. Moscow, Kvadriga Publ., 2009. 573 p. (In Russian)
- 16 Smirnova-Maizel' V. Andrei Tarkovskii i paradoksy modernizma [Andrei Tarkovsky and the Paradoxes of Modernism]. *Voobrazhaemyi Tarkovskii. VI Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya MKF "Zerkalo"* [Imaginary Tarkovsky: 6th International Scientific Conference of the ICF "Mirror"], comp. V. Smirnova-Maizel', A. Akhmadshchina. St. Petersburg, Poryadok slov Publ., 2020, pp. 120–133. (In Russian)
- 17 Tarkovskii A. Zapechatlennoe vremya [Captured Time]. *Iskusstvo kino*, 1967, no. 4, pp. 69–79. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5> (accessed 04.11.2023). (In Russian)
- 18 Tarkovskii A.A. *Lektsii po kinorezhissure* [Lectures on Film Directing]. St. Petersburg, Lenfil'm Publ., 2016. 118 p. (In Russian)
- 19 Furtai F.V. Khranitel' klyuchi: rol' i mesto zhivopisnogo proizvedeniya v tvorchestve Andrey Tarkovskogo [Keeper of the Keys: The Role and Place of Painting in the Work of Andrei Tarkovsky]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2012, no. 1, pp. 118–123. (In Russian)

УДК 792

ББК 84(2)6; 85.334.3(2)

Гудкова Виолетта Владимировна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор театра,
Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-3182-6967
violetta2049@yandex.ru

Ключевые слова: драматизация романа, жанр спектакля,
режиссерская концепция, интерпретация персонажа, проблема финала

Гудкова Виолетта Владимировна

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот». Персонажи, актеры, современники о спектаклях



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-138-157

Для цит.: Гудкова В.В. Рыцарь печального образа. Пьеса
М.А. Булгакова «Дон Кихот». Персонажи, актеры, современники
о спектаклях // Художественная культура. 2024. № 1. С. 138–157.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-138-157>.

For cit.: Gudkova Violetta V. The Knight of the Rueful Countenance.
M.A. Bulgakov's Play *Don Quixote*. Characters, Actors, and the
Contemporaries' Reviews on the Performances. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 138–157.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-138-157>. (In Russian)

Gudkova Violetta V.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Theater Department, State
Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3182-6967
violetta2049@yandex.ru

Keywords: novel dramatization, performance genre, director's concept,
character interpretation, the problem of the finale

Gudkova Violetta V.

The Knight of the Rueful Countenance.
M.A. Bulgakov's Play *Don Quixote*.
Characters, Actors, and the Contemporaries' Reviews
on the Performances

Аннотация. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот» по роману М. де Сервантеса, написанная по заказу театра им. Евг. Вахтангова, создавалась в недолгом промежутке между окончанием романа «Мастер и Маргарита» и началом работы над пьесой об И.В. Сталине («Батум»). Статья посвящена двум спектаклям по пьесе М.А. Булгакова «Дон Кихот» (в ленинградском театре им. А.С. Пушкина в режиссуре В.П. Кожича и в московском театре им. Евг. Вахтангова в режиссуре И.М. Рапопорта). Сопоставляются режиссерские концепции, интерпретации центральных ролей, Дон Кихота и Санчо Пансы, анализируются критические отзывы современников (среди которых А.К. Дживелегов, Г.Н. Бояджиев, Н.Я. Берковский, П.А. Марков, Ю. Юзовский) на эти премьеры. Особый интерес вызывают отзывы сотрудников Главреперткома как первых рецензентов пьесы, а также обсуждение премьеры театра им. Евг. Вахтангова, развернувшееся на страницах внутритеатрального издания, газеты «Вахтанговец», и материалы заседаний худсовета театра. Отмечена апелляция к выступлениям Сталина (в связи с упоминаниями вождем имени Дон Кихота). Рассмотрены и поставлены в историко-культурный контекст 1930-х годов и более поздние отзывы и рефлексии о премьерах, состоявшихся в год 325-летия со дня смерти Сервантеса, размышления о трактовках персонажей Сервантеса, получивших новую жизнь в пьесе М. Булгакова.

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот». Персонажи, актеры, современники о спектаклях

Abstract. M.A. Bulgakov created his play *Don Quixote*, based on the novel by M. de Cervantes, by order of the Moscow Vakhtangov Theatre within a short period of time between finishing the novel *The Master and Margarita* and starting *Batum*, the play about I.V. Stalin. This article is devoted to two performances of M. Bulgakov's *Don Quixote* staged at the Leningrad Pushkin Theatre (directed by V.P. Kozhich) and the Moscow Vakhtangov Theatre (directed by I.M. Rapoport). The author of the article compares the director's concepts and interpretations of the principal parts of Don Quixote and Sancho Panza and analyses the critical reviews of contemporaries (A.K. Dzhivelegov, G.N. Boyadzhiev, N.Ya. Berkovsky, P.A. Markov, Yu. Yuzovsky) on the premieres. Of particular interest are the reviews of the Main Repertoire Committee members who were first to review the play, the discussion of the Moscow Vakhtangov Theatre performance which unfolded on the pages of *The Vakhtangovets* internal theatre newspaper, and the materials of the Vakhtangov Theatre artistic expert board meetings. The article highlights an appeal to the speeches of Stalin (in relation to his mention of the name of Don Quixote), examines and places in the historical and cultural context of the 1930s some later reviews on the premieres, which took place in the year of the 325th anniversary of Cervantes' death, and reflections on the interpretations of the characters who were given a new life in M. Bulgakov's play.

Введение

Мир знает Михаила Булгакова прежде всего как автора романа «Мастер и Маргарита». Между тем при жизни он был более известен как драматург. Его наследие составило более полутора десятков драматических произведений.

Как ни странно, немалая часть булгаковского драматического наследия — это инсценировки. Известна история создания «Дней Турбиных» из «Белой гвардии», «Багрового острова» из одноименного рассказа («Багровый остров. Роман тов. Жюль Верна, с французского на эзоповский перевел Михаил А. Булгаков»); превращение в драмы гоголевских «Мертвых душ», «Войны и мира» Л.Н. Толстого.

«Дон Кихот» М. де Сервантеса заключает этот перечень. Пьеса была написана летом 1938 года, в дни отдыха после окончания романа о Мастере и Маргарите, перенесенного из рукописи на машинописные листы.

С самого начала Булгаков видел в пересоздании романа Сервантеса — пьесу, не инсценировку «по мотивам». Так обозначена форма произведения на экземпляре, сданном в Главрепертком. Позднее об этом будто бы забыли, и в конце 1980-х, когда началось серьезное изучение наследия Булгакова, то, что перед нами именно пьеса, принялись доказывать исследователи⁽¹⁾.

Критики о пьесе

О булгаковском «Дон Кихоте» высказывались такие авторы, как А.К. Дживелегов и Н.Я. Берковский, К.Н. Державин и Г.Н. Бояджиев, П.А. Марков и Ю. Юзовский, Алиса Коонен, наконец.

Но прежде всех прочих о пьесе отозвался Главрепертком — в лице своих рецензентов К.Д. Гандурина и Мовчана⁽²⁾. Гандурин писал: «Что же получилось в итоге? ...Вольная переработка романа, вылившаяся

в форму легкой комедии» [1, л. 78]. Гандурин понимает, что сложно упаковать в 70-страничную пьесу 700-страничный сервантесовский роман, утраты звеньев фабулы неизбежны. И, сопоставляя тексты, он рассуждает о трактовке центрального героя: «Дон Кихот романа — грустен, физически измучен... Дон Кихот пьесы в финале мрачен. Если говорить о его взглядах на жизнь, на действительность, в этот момент эти взгляды смутно отрицают реальную, земную действительность и глубоко пессимистичны, а по роману он, освободившись от помешательства, отрицает метафизические бредни средневековья и утверждает положительное, реальное начало.

Замечание: смерть Дон Кихота неожиданна, не подготовлена.

Считаю, что не надо стремиться к тому, чем кончается роман, и дать пьесе другой финал» [1, л. 78]. Действительно, «легкая комедия» не могла завершиться смертью героя. Проблема финалов всегда заботила цензурные органы, отечественная драматургия 1930-х годов, песни и фильмы должны были излучать оптимизм. Смерть ходила рядом, страх стал устойчивым — тем менее полагали возможным писать (думать) о смерти, тем более показывать ее на сцене. Однако Гандурин заключает: «Пьесу можно разрешить» [1, л. 78].

1 октября 1938 года театр им. Евг. Вахтангова принимает пьесу к постановке. Уже 5 октября пьеса поступает на отзыв к рецензенту — профессору А.К. Дживелегову. Дживелегов пишет: «Булгаков сделал отличную пьесу. В ней много действия, она живая; она полна событиями... в ней есть хороший комизм. Уже читая ее, знаешь, что зритель в течение первых шести картин будет много и весело смеяться. Это залог успеха» [9, с. 144].

В самом деле, закончив роман, Булгаков будто отдыхает на сочинении «Дон Кихота». В письме жене, Е.С. Булгаковой, пишет: «Правлю Санчо, чтобы блестел. Потом пойду по самому Дон Кихоту, а затем по всем, чтобы играли, как те стрекозы на берегу» [7, с. 580].

Но рецензент говорит и о недостатках сочинения: «В „Дон Кихоте“ ведь есть и другое, столь же важное, как и сюжет, пожалуй, даже еще более важное гуманистическое ядро романа, окрашенное определенными демократическими тонами. Нельзя сказать, чтобы в пьесе оно совершенно игнорировалось». И профессор предлагает «набрать много сентенций, афоризмов, чудесных мыслей» из романа и «усилить

(1) Оттого «Дон Кихот» не вошел во второй том «Театрального наследия» (Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство-СПб., 1994), а был напечатан лишь двадцатью годами позже, в 3-м томе «Театрального наследия» «Драматические инсценировки и оперные либретто» (СПб.: Алетейя, 2014), при этом именовался «пьесой».

(2) Инициалы не удалось выяснить.

ими хотя бы сцены между обоими героями в шестой картине. <...> Со сцены философия Дон Кихота будет звучать хорошо» [9, с. 144].

Почему речь заходит о шестой картине? Именно в ней, в эпизоде посещения Дон Кихотом и Санчо Пансой замка герцога, Булгаков дает герою монолог о выборе жизненного пути: «Люди выбирают разные пути. Один, спотыкаясь, карабкается по дороге тщеславия, другой ползет по тропе унижительной лести, иные пробираются по дороге лицемерия и обмана. Иду ли я по одной из этих дорог? Нет! Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь!» [6, с. 174]. Интонация монолога, по-видимому, и настораживает Дживелегова.

В реперткомовских материалах существует отзыв еще одного рецензента, который, похоже, был ознакомлен с рецензией Дживелегова и отвечает ему по поводу «нехватки демократических настроений», защищая пьесу: «Автор сохранил в облике Дон Кихота... тот высокий гуманизм, те демократические ноты, которыми пронизан роман. Пьесу, однако, нельзя назвать легкой комедией, это, скорее, трагикомедия, эта пьеса оканчивается смертью Дон Кихота и трагическим разрушением всех его иллюзий. „Рыцарь белой луны“ лишает его самого дорогого — свободы» [2, л. 82–83].

Автор отзыва, Мовчан, ссылается на реплику Сталина в связи с Дон Кихотом (о «положении, в которое попадает человек») и заканчивает отзыв привычной формулой: «Смерть Дон Кихота и его <...> мечты звучит в пьесе жизнеутверждением настоящей, реальной мечты» [2, л. 82–83]. Какие именно слова вождя имеет в виду рецензент? Сталин не раз упоминал героя романа Сервантеса, и из его реплик видно, что относился вождь к упрямому книжнику то снисходительно-иронически, то осуждающе.

В 1931 году в беседе с немецким писателем Э. Людвигом, автором нескольких биографий выдающихся личностей, вождь вспомнил произведение Сервантеса, сказав, что, если великие люди не понимают реальных исторических условий и «хотят эти условия изменить так, как им подсказывает их фантазия, то они, эти люди, попадают в положение Дон Кихота» [20]. А в отчетном докладе XVII съезду партии (1934) был более суров: «Дон Кихоты потому и называются Дон Кихотами, что они лишены элементарного чутья жизни» [21].

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот». Персонажи, актеры, современники о спектаклях

Трактовка персонажа Сервантеса как того, кто способен подняться над уродствами реальности и напомнить о высших принципах мироздания, либо снисходительная оценка слабости героя и нелепости его поступков — эти варианты интерпретации многократно менялись на протяжении столетий, всякий раз нечто важное сообщая и о времени, и о реципиенте. Текст читает и проявляет личность воспринимающего.

Восхищение и сострадание к сервантесовскому герою, запечатленные в пьесе Булгакова, контрастируют с видением того же героя вождем. Несмотря на то что «Дон Кихот» в итоге был разрешен к постановке, спектакля Булгаков уже не увидел.

В начале июня 1940 года, спустя три месяца после смерти писателя, на заседании только что созданной Комиссии по литературному наследию М.А. Булгакова обсуждался гипотетический сборник его пьес. Один из членов комиссии, известный критик Ю. Юзовский, говорил о пьесе «Дон Кихот»: вещь «не представляет собой той ремесленной и бездушной инсценировки, какую мы наблюдаем обычно в такого рода жанре. Это оригинальное произведение, до известной степени соревнующееся с романом Сервантеса... Четвертый акт есть тот, ради которого написаны предыдущие три, да и вся пьеса. Это трагическое осознание Дон Кихотом разлада между жизнью и мечтой, между сущим и должным, и великолепно показано то благородное достоинство и сила, с какими Дон Кихот сохраняет мужество, не приходит в отчаяние от открывшейся перед ним пропасти» [25, с. 145].

Обсуждение сборника не привело к его немедленной публикации. «Дон Кихот» впервые будет напечатан лишь спустя двадцать лет, в 1962 году.

Но текст пьесы еще при жизни автора был передан в театры, на нем стояла разрешительная печать Главреперткома. И два спектакля крупных театров о Дон Кихоте вышли почти одновременно — перед самой войной, в марте и апреле 1941 года. Два спектакля продемонстрировали две разные режиссерские концепции булгаковской пьесы.

Два спектакля — две концепции пьесы

Хотя пьесу Булгаков писал по заказу вахтанговцев, первым появился спектакль Ленинградского государственного академического театра драмы им. А.С. Пушкина. Успех «Дон Кихота» в режиссуре В.П. Кожича

с Н.К. Черкасовым — Дон Кихотом и Б.А. Горин-Горяиновым — Санчо Пансой был общепризнанным.

Яркое описание ленинградской премьеры оставил Н.Я. Берковский. В статье «Дон-Кихот и друг его, Санчо Панса» он писал: «...Режиссер В. Кожич создал спектакль благородный, скромный и глубоко обдуманый. <...> Уже первые два-три штриха... дали верный и стойкий тон. Столик с книгой; горит свеча. Дон-Кихот, обняв книгу, заснул над нею. Он заснул сидя. Маленький, худой, жалкий: таким он кажется в этой беззащитной позе. Дается как бы лирическое введение в характеристику героя, после чего проснувшийся, бодрый Дон-Кихот поднимается во весь рост и стоит на сцене прямой, длинный. Такой полный неожиданностей переход очень содержателен» [4, с. 435]. Напомним, что рост Черкасова был 192 см. Образ с первых минут сценического времени был задан неоднозначным, выстроенным на контрасте «книгочеля», человека ученого, — и рыцаря, готового к сражениям за свои идеалы.

Немаловажным представляется то обстоятельство, что для Черкасова этот Дон Кихот был уже четвертым. И если опыт участия в балете Л. Минкуса «Дон Кихот» в Студии молодого балета (1922) или даже центральная роль в спектакле по пьесе А.Я. Бруштейн и Б.В. Зона в ленинградском ТЮЗе (1926) не стали существенными в приближении к сложности сервантесовского персонажа, то факт дублирования Ф.И. Шаляпина в опере Ж. Массне (1918–1919) не мог не отложиться в эмоциональной памяти артиста. И все равно Н. Черкасов «был немного формален» [цит. по: 10, с. 545], а сам он писал позднее: «Мне очень приятно было в спектакле принимать рыцарские позы» [24, с. 36].

Берковский продолжает: «По замыслу спектакля... в Дон-Кихоте нет ничего комического. Дон-Кихот не смешон. Он несчастен, обманут, но он всегда прав. <...> Человек имеет право быть наивным. Не его вина, если общественный мир не поддерживает этой наивности, готовит ей грубые испытания. Мир должен быть устроен так, чтобы вещи и названия сходились друг с другом... Ложь, раздвоение, насилие... все это для Дон-Кихота ни на одну минуту не может быть признано подлинной действительностью» [4, с. 436, 437].

Берковский пишет и о тонкой лиричности и интеллектуализме Дон Кихота и земной трезвости Санчо. Но несмотря на разитель-

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот». Персонажи, актеры, современники о спектаклях

ное несходство двух человеческих типов, в спектакле убедительно показана дружба, товарищество хозяина и слуги. Это прекрасно демонстрируют два эпизода, одного из которых нет у Сервантеса, но который досочинил Булгаков.

Сначала в одном углу сцены Дон Кихот дает советы слуге, как ему вести себя, превратившись в губернатора. А потом в другом углу Санчо Панса наставляет своего высокоученого, но житейски простодушного господина. Дон Кихот говорит о законе и произволе, истине и сострадании — о принципах. Санчо Панса беспокоится, предвидя неминуемые побои и одиночество господина, — о компромиссах. Два этих кратких монолога передают не букву, но дух романа, подчеркивая душевную близость героев: не только образованный хозяин наставляет слугу, но и слуга тревожится о непрактичном, то и дело попадающем в опасные переделки господине. Любовь и доверие двух людей делают их равными в заботе и сочувствии друг другу. «Б. Горин-Горяинов знает, что в этом спектакле ему доверены настоящие ценности... Он играет своего Санчо с полным уважением к нему, облагораживая роль». Санчо Панса «человек одной правды с Дон-Кихотом, хотя и понимает эту правду трезвее и материальнее» [4, с. 441, 440, 442].

Если в Ленинграде Черкасов играл героя физически слабого, но готового к сражениям, то у вахтанговцев появлялся Дон Кихот, уже побежденный, лишенный воодушевления и страсти. У Дон Кихота Р.Н. Симонова не было пафоса, была печаль, обреченность. Конец пути был уже в начале.

Читка пьесы в театре им. Евг. Вахтангова прошла 29 января 1941 года, а в феврале — мае в нескольких номерах газеты «Вахтанговец» развернулось обсуждение пьесы и спектакля. Из обсуждения видно, что в театре видели неудачу спектакля, трезво ее оценивали. Часть рецензентов полагали, что вина лежала на авторе пьесы, но многие указывали на слабость режиссуры и актеров.

В.С. Узин считал, что инсценировка Булгакова неудачна, «образ Дон-Кихота оказался расщепленным, противоречие между гуманистическими идеями Дон-Кихота и способами, которыми он эти идеи пытается осуществить, оказалось простой противоположностью. <...> Когда Дон-Кихот мыслит, он пассивен и бездейственен, а когда он действует, то непонятно, какими побуждениями он при этом

руководствуется». Не удовлетворен критик и актерскими работами. У Р. Симонова «грустное разочарование Дон-Кихота всей своей подвижнической жизнью... полностью поглотило в себе недавнее героическое прошлое рыцаря. Санчо Панса (А. Горюнов) оказался в такой же мере подверженным меланхолии, как и его господин» [23, с. 2].

П.А. Марков в очерке об особенностях художественной индивидуальности Р. Симонова писал, что он «ищет психологического оправдания „невероятной действительности“, которую сценически изображает яркими приемами. Он почти всегда играет ущербных людей, — людей с трещиной — но придает им трагикомическую окраску. <...> В сочетании преувеличенных комедийных форм исполнения со скрытой тоскливостью — основное обаяние Симонова» [13, с. 368]. Но эти черты актерской манеры, принесшие Симонову успех в роли Аметистова в другой булгаковской пьесе («Зойкиной квартире»), оказались совершенно недостаточны в «Дон Кихоте».

Краткую заметку спустя два года после первого отзыва о пьесе печатает А.К. Дживелегов. Он упрекает автора в недостаточной передаче «идейной сердцевины романа», оперируя странными для театрального человека эпитетами «правильный» (о замысле спектакля) и «неправильные» (о некоторых ролях). В целом же оценивает спектакль как «один из больших успехов театра» [8, с. 2].

О неудачах актерской игры заявляет Б.Е. Захава, вступающий в спор с Р. Симоновым (оценившим спектакль как «принципиально важную театру работу»): «...Играют плохо, это значит не живут, не общаются, не волнуются, не переживают, не чувствуют беды от того, что любимый в их семье человек — Алонсо Кихано — заболел и что надо что-то предпринять». И уподобляясь К.С. Станиславскому, восклицает: «Я не верю этим людям, что они волнуются, не верю!» [11, с. 2].

Критики разочарованно отмечали, что Р. Симонов в роли Дон Кихота «неправильно понял душу своего героя» и образ Дон Кихота «лишен остроты и напряженности»; Г. Бояджиев печалился об огрублении персонажей Сервантеса, об отсутствии в спектакле сервантесовской иронии, сообщающей роману глубину [5, с. 4].

Усугубляло неубедительность сценического действия и то, что, в отличие от Б. Горин-Горяинова, А.И. Горюнов играл своего Санчо мужиковатым, кряжистым, приземленным, даже грубым. Критик констатировал: Санчо Панса в исполнении А. Горюнова «лишен поэти-

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот».

Персонажи, актеры, современники о спектаклях

ческой прелести» [3, с. 14]. В одной из сцен, вспоминал постановщик И.М. Рапопорт, «Горюнову разрешалось выдавать все, что было в нем буффонного, а роль в целом он играл горячо, искренно» [17, с. 363]. И контраст меланхолического Дон Кихота и бездумно-радостного слуги — людей, существующих в различных реальностях, вряд ли могущих понять друг друга, — не мог не деформировать смысл спектакля.

Убедительно объясняла, почему не получился у вахтанговцев ни спектакль в целом, ни образ Дон Кихота, пусть и сыгранный большим артистом, И.Д. Сегеди. В заметке под названием «Почему отправился странствовать идадьго из Ламанчи?» она писала: «На этот вопрос, очень сложный и очень серьезный, Р.Н. Симонов ответил чрезвычайно просто. Собственно говоря, он даже не стал искать ответа, безоговорочно поверив... горьким сетованиям его близких: благородный идадьго чересчур увлекался чтением рыцарских романов, отчего рассудок его помутился. <...>

Р.Н. Симонов совершенно лишил своего героя самоотверженного экстаза подвига. С самого начала перед нами сломленный, глубоко несчастный человек.

Да разве таков Дон-Кихот? Разве с такими печальными глазами он бросается на штурм неведомого страшного врага, разве в таком сомнабулическом состоянии совершает свои подвиги? И чем больше подкупающей лирики, обаятельной грусти вкладывает Симонов в слова Дон-Кихота, тем менее похожим он становится на героя Сервантеса» [18, с. 2].

В сбивчивой, наполненной противоречивыми утверждениями статье «О „Дон-Кихоте“» А.С. Поль писал: «Труднейшая задача инсценировки такого сложного и многопланного романа, как „Дон-Кихот“, успешно разрешена Булгаковым. В его пьесе любовь и бережный подход к сущностным сторонам романа, а главное, к обоим героям, сочетается со смелостью драматурга...

Хороши и веселы массовые сцены. Песни, пляски, драка, удары палками — все это сервантесовское, народное, земное. Благодаря именно этим сценам усиливается... и философская глубина замысла.

Акцент на финальной сцене создает правильное понимание всей пьесы раскрытием неизбежного краха фантастических путей борьбы с неправдой и торжества реальной жизни. Трагическое саморазо-

блачение Дон Кихота и его смерть звучат не мрачным аккордом, а жизнеутверждающим финалом.

Театр им. Вахтангова... весело и остро разоблачил „дон-кихотство“, раскрыл благородный, трагический образ беспомощного гуманиста-фантаста Дон-Кихота» [16, с. 2–3].

Драка, усиливающая философское звучание романа, «веселое разоблачение» трагического героя и его смерть как жизнеутверждающий финал — все эти соображения рецензента плохо согласовывались между собой и оставляли читателя в недоумении, в чем же заключался смысл удачной, по мнению А. Поля, пьесы Булгакова и ее театрального прочтения.

Оба спектакля были выпущены накануне войны. Через два месяца их печатное обсуждение оборвалось. То, отчего работа вахтанговцев не стала для театра удачей, получило объяснение спустя годы, придя с мемуарными автопризнаниями режиссера.

И.М. Рапопорт вспоминал: «Мы начали постановку при жизни Михаила Афанасьевича. Художник Вильямс пришел вместе с автором пьесы. С ним же советовались мы и о распределении ролей. Дон Кихот — Симонов и Санчо — Горюнов. Почему Симонов? Потому что внутренние данные — темперамент, трогательность в сочетании с юмором — самые сильные стороны дарования Симонова» [17, с. 362].

Рапопорт апеллирует к автору пьесы, напоминая, что он вел с ним разговоры, будто опирался на непререкаемый авторитет. Режиссер и в самом деле бывал в доме у Булгаковых, слушал авторские читки текста. Тем не менее спектакль воплотил концепцию режиссера, принципиально отличную от центральной мысли пьесы.

«Рыцарь Печального образа умер, лишившись своей мечты. Мы жалеем его, но что же делать? Ведь нельзя представить себе Дон Кихота несущим свое безумие в мир дальше? Нельзя, наконец, позволить ему, как принято говорить, „вторгаться в действительность“, которую он в своем сдвинутом разуме видел „не в фокусе“. Значит, жестокость бакалавра была обоснованной, и нужно было помочь Дон Кихоту уйти из выдуманной жизни и тем приблизить конец его...» [17, с. 364]. В этом, по-видимому, и заключалась концепция режиссера, поставившего спектакль о Рыцаре печального образа со сталинской позиции, и что попытался передать в сбив-

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот». Персонажи, актеры, современники о спектаклях

чивой рецензии А. Поль. «Нужно было помочь Дон Кихоту уйти из жизни...» Это означает, что режиссер принял точку зрения Самсона Карраско, сторону мира трезвости и отсутствия иллюзий, лишенного благородства и идеалов. Эта мысль и была воплощена в спектакле.

В докладе 19 декабря 1940 года Рапопорт говорил, что спектакль был обещан комедийный — с трагизмом финала режиссер предполагал справиться: «смерть Дон Кихота... оставляющая... легкое, светлое впечатление» [цит. по: 10, с. 547–548].

Было изменено и декорационное решение: первый вариант эскизов П.В. Вильямса (скорее всего, обсуждавшихся с автором) не устроил худсовет своей мрачностью: «Должно быть обязательно жизнерадостно...» [цит. по: 10, с. 551], — говорил Б.Е. Захава на заседании худсовета.

Возвратимся к проблеме решения финала спектакля.

И часть критиков, и сам актер полагали, что зрители не забудут то, как Симоновым была сыграна сцена смерти героя, драматически опозитизированное его угасание. Но И. Сегеди заканчивала свой отзыв жестко: «Без малейшей аффектации показал он [Симонов] скорбь этого опустошенного человека, идущего навстречу неминуемой смерти. Но для того, чтобы... стал понятен ее трагический смысл... мы должны были бы видеть, как дорого было ему то, что он утратил. Но актер Р.Н. Симонов потратил свое великолепное мастерство, а мы просмотрели весь спектакль, так и не поняв, почему же отправился странствовать этот странный идальго из Ламанчи» [18, с. 2].

Сам Р. Симонов с мнением тех, кого не удовлетворила его игра, был не согласен: «Сцена смерти Дон Кихота — это лучшее, что я сыграл на сцене. Так считали зрители, мнением которых я дорожу. Критика отнеслась равнодушно к этой работе, но меня это не огорчало»⁽³⁾ [19, с. 357].

В ленинградской постановке финал спектакля вновь обращался к началу, акцентируя безусловный интеллект героя Сервантеса. Тело

(3) Среди тех, кто принял игру Симонова, была и Алиса Коонен. Спектаклем же в целом Коонен была разочарована. Ей не понравилась ни пьеса (автор которой «недостаточно глубоко вскрывает идейно-философскую сущность „Дон Кихота“»), ни художник спектакля П. Вильямс: в сцене у герцога «фигура Дон Кихота тонет среди широко раскинутых пышных столов, ненужных розовых птиц, натюрмортов, портретов и т.д. Художник заслоняет актера» [12, с. 2].

будто погибало первым, когда мысль еще жила. «Сцена смерти Дон-Кихота поставлена и сыграна с настоящим вдохновением... Дон-Кихот, шатаясь, идет через сцену, он весь темный, и вокруг темно, и только освещены серебряные его волосы и голова — большая усталая голова, которой пора на покой» [4, с. 442].

Но и в ленинградском спектакле «трагизма не было» [цит. по: 10, с. 544], — свидетельствовала художница С.М. Юнович.

Эпилог

Компромиссы постановщиков двух спектаклей были неодинаковы, но оставались компромиссами. Можно предположить, с чем они были связаны. Еще Д.С. Мережковский, тонко ощущавший движение исторического времени, новые идеи и веяния, в конце XIX века писал о том, что «Дон Кихот... прежде всего дитя интеллигенции, и выше книжной истины для него не существует ничего в мире» [14, с. 11]. На исходе 1930-х, после речи на XVIII съезде партии 10 марта 1939 года, когда вождь энергично подводил итоги победам над «внутренними врагами», недавними руководителями государства, военачальниками и партийными деятелями⁽⁴⁾, отношение к интеллигенции как бродильному веществу общественного несогласия и протестов, трагическая интерпретация сервантесовского героя была невозможной.

Да и отечественный Дон Кихот, сочинивший пьесу об испанском правдолюбце, был так же неуместен, как и его пьеса. Пафос булгаковского произведения составляло «отстаивание драгоценного дара свободы, которую действительность конца тридцатых годов (времен Франко и Муссолини, Гитлера и Сталина) под разными личинами и по разным поводам отнимала у людей каждый день и каждый час» [15, с. 34]. Драма Дон Кихота, как она развернута в пьесе, неразрешима, предсмертная тоска на закате солнца не покидает его до конца. Ры-

(4) «Некоторые деятели зарубежной прессы болтают, что очищение советских организаций от шпионов, убийц и вредителей вроде Троцкого, Зиновьева, Каменева, Якира, Тухачевского, Розенгольца, Бухарина и других извергов „поколебало“ будто бы советский строй, внесло „разложение“. <...> Троцкистско-бухаринская кучка шпионов, убийц и вредителей, пресмыкающаяся перед границей, проникнутая рабским чувством низкопоклонства... какую ценность она может представлять для народа и кого она может „разложить“?» [22].

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот».

Персонажи, актеры, современники о спектаклях

царь потерпел поражение и, дав слово односельчанину Карраско, не может более покидать домашний очаг, не может более сражаться за истину и справедливость.

Личная трагическая интонация автора звучит в последнем монологе Дон Кихота. Он возвращается домой опустошенный, лишенный иллюзий и надежд, и застывает перед двором, смотря вдаль.

«— ...Куда вы смотрите, сеньор?

— На солнце... Но день клонится к ночи... Пройдет немного времени, и оно уйдет под землю. Тогда настанет мрак. Но этот мрак недолог, Санчо!

Через несколько часов из-за края земли брызнет свет и опять поднимет на небо колесницу, на которую не может смотреть человек. И вот я думал, Санчо, о том, что, когда та колесница, на которой ехал я, начнет уходить под землю, она уже более не поднимется. Когда кончится мой день — второго дня, Санчо, не будет... Тоска охватила меня при этой мысли, потому что я чувствую, что единственный день мой кончается» [6, с. 184].

В последние дни уходящей, истаивающей жизни Булгаков в полубезумии вспоминал своего героя. «Донкий хот... Донкий хот...», — странные, не понятые медицинской сестрой слова, были записаны за два дня до ухода писателя.

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот».
Персонажи, актеры, современники о спектаклях

Источники:

- 1 Гандурин К.Д. [Отзыв о пьесе М.А. Булгакова «Дон Кихот»] / Фонд Александры Яковлевны Бруштейн. М.А. Булгаков. Дон Кихот: Пьеса по Сервантесу в 4-х действиях, 9 картинах. Протоколы Главреперткома // РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Ед. хр. 694. Л. 78.
- 2 Мовчан. [Отзыв о пьесе М.А. Булгакова «Дон Кихот»] / Фонд Александры Яковлевны Бруштейн. М.А. Булгаков. Дон Кихот: Пьеса по Сервантесу в 4-х действиях, 9 картинах. Протоколы Главреперткома // РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Ед. хр. 694. Л. 82–83.

Список литературы:

- 3 Б.С. Автор «Дон Кихота» // Театральная неделя. 1941. № 17. 21 апреля. С. 14–15.
- 4 Берковский Н.Я. Дон-Кихот и друг его, Санчо Панса (К спектаклю Ленинградского академического театра имени А.С. Пушкина) // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 434–443.
- 5 Бояджиев Г. «Дон Кихот» (премьера в театре им. Вахтангова) // Известия. 1941. 27 апреля. С. 4.
- 6 Булгаков М.А. Дон Кихот // Булгаков М.А. Драматические инсценировки и оперные либретто. СПб.: Алетейя, 2014. С. 141–187.
- 7 Булгаков М.А. — Булгаковой Е.С.: 24 июля 1938 г. // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. / Редкол.: Г.С. Гоц и др. Т. 5. М.: Художественная литература, 1990. С. 580.
- 8 Дживелегов А.К. Дон-Кихот и Санчо Пансо (так! — В.Г.) // Вахтанговец. 1941. № 9. 1 мая. С. 2.
- 9 Дживелегов А.К. «Дон Кихот» М. Булгакова // Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова / Отв. ред. А.А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 143–144.
- 10 Есипова О.Д. Два спектакля («Дон Кихот» М.А. Булгакова в Ленинградском театре им. Пушкина и в Вахтанговском театре — 1941 год) // Михаил Булгаков, его время и мы: Коллективная монография / Под ред. Г. Пшебинды, Я. Свежего, при участии Д. Клебанова. Краков: Skriptum, 2012. С. 537–553.
- 11 Захава Б. Судить строже // Вахтанговец. 1941. 15 мая. С. 2.
- 12 Коонен А. Мои впечатления от спектакля // Вахтанговец. 1941. 18 апреля. С. 2.
- 13 Марков П.А. Вахтанговцы // Марков П.А. О театре: В 4 т. Т. 3: Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. С. 366–372.
- 14 Мережковский Д.С. Дон Кихот и Санчо Панса // Северный вестник. 1889. № 8. Отд. II. С. 1–19.
- 15 Нинов А.А. Трагедия авторства. Инсценировки М. Булгакова в его литературной судьбе // Булгаков М.А. Драматические инсценировки и оперные либретто. СПб.: Алетейя, 2014. С. 6–35.
- 16 Поль А. О «Дон-Кихоте» // Вахтанговец. 1941. 18 апреля. С. 2–3.
- 17 Рапопорт И.М. Михаил Булгаков у вахтанговцев // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е.С. Булгакова, С.А. Ляндрес; вступ. ст. В.Я. Лакшина. М.: Советский писатель, 1988. С. 359–365.

- 18 Сегеди И. Почему отправился странствовать идадьго из Ламанчи // Вахтанговец. 1941. № 9. 1 мая. С. 2.
- 19 Симонов Р. Мои любимые роли // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е.С. Булгакова, С.А. Ляндрес; вступ. ст. В.Я. Лакшина. М.: Советский писатель. 1988. С. 354–358.
- 20 Сталин И.В. Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом 13 декабря 1931 года // Большевик. 1932. 30 апреля. № 8. С. 33–42. URL: <http://www.hrono.ru/libris/stalin/13-2.php> (дата обращения 12.10.2023).
- 21 Сталин И.В. Отчетный доклад XVII съезду партии: 1934 // Библиотека ХРОНОСа. URL: <http://www.hrono.ru/libris/stalin/13-27.html> (дата обращения 12.10.2023).
- 22 Сталин И.В. Отчетный доклад на XVIII съезде партии о работе ЦК ВКП(б): 10 марта 1939 // Rulit.me. URL: <https://www.rulit.me/books/tom-14-read-92177-74.html> (дата обращения 12.10.2023).
- 23 Узин В. Инсценировка и театр // Вахтанговец. 1941. № 9. 18 апреля. С. 2.
- 24 Черкасов Н.К. Четвертый Дон Кихот: История одной роли. Л.: Советский писатель. 1958. 155 с.
- 25 Юзовский Ю. О пьесах Михаила Булгакова // Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова / Отв. ред. А.А. Нинов. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 144–146.

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот».

Персонажи, актеры, современники о спектаклях

Sources:

- 1 Gandurin K.D. [Otzyv o p'ese M.A. Bulgakova "Don Kikhot"] [Review of M.A. Bulgakov's Play *Don Quixote*], Fond Aleksandry Yakovlevny Brushtein. M.A. Bulgakov. Don Kikhot: P'esa po Servantesu v 4-kh deistviyakh, 9 kartinakh. Protokoly Glavrepertkoma [The Alexandra Yakovlevna Brushtein Foundation. M.A. Bulgakov. Don Quixote: A Play by Cervantes in 4 Acts, 9 Scenes. Protocols of the Glavrepertkom]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2546, inv. 1, storage unit 694, l. 78. (In Russian)
- 2 Movchan. [Otzyv o p'ese M.A. Bulgakova "Don Kikhot"] [Review of M.A. Bulgakov's Play *Don Quixote*], Fond Aleksandry Yakovlevny Brushtein. M.A. Bulgakov. Don Kikhot: P'esa po Servantesu v 4-kh deistviyakh, 9 kartinakh. Protokoly Glavrepertkoma [The Alexandra Yakovlevna Brushtein Foundation. M.A. Bulgakov. Don Quixote: A Play by Cervantes in 4 Acts, 9 Scenes. Protocols of the Glavrepertkom]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2546, inv. 1, storage unit 694, ll. 82–83. (In Russian)

References:

- 3 B.S. Avtor "Don Kikhota" [The Author of *Don Quixote*]. *Teatral'naya nedelya*, 1941, no. 17, April 21, pp. 14–15. (In Russian)
- 4 Berkovskii N. Ya. Don-Kikhot i drug ego, Sancho Pansa (K spektaklyu Leningradskogo akademicheskogo teatra imeni A.S. Pushkina) [Don Quixote and His Friend, Sancho Panza (For the Performance of the A.S. Pushkin Leningrad Academic Theater)]. Berkovskii N. Ya. *Literatura i teatr: Stat'i raznykh let* [Literature and Theater: Articles from Different Years]. Moscow, Iskustvo Publ., 1989, pp. 434–443. (In Russian)
- 5 Boyadzhiev G. "Don Kikhot" (prem'era v teatre im. Vakhtangova) [*Don Quixote* (Premiere at the Vakhtangov Theater)]. *Izvestiya*, 1941, April 27, p. 4. (In Russian)
- 6 Bulgakov M.A. Don Kikhot [Don Quixote]. Bulgakov M.A. *Dramaticheskie instsenirovki i opernye libretto* [Dramatizations and Opera Librettos]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2014, pp. 141–187. (In Russian)
- 7 Bulgakov M.A. — Bulgakovoi E.S.: 24 iyulya 1938 g. [Bulgakov M.A. — Bulgakova E.S.: 1938, July 24]. Bulgakov M.A. *Sobranie sochinenii: V 5 t.*, ed. G.S. Gots et al. Vol. 5. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, p. 580. (In Russian)
- 8 Dzhivelegov A.K. Don-Kikhot i Sancho Panso [Don Quixote and Sancho Panzo]. *Vakhtangovets*, 1941, no. 9, May 1, p. 2. (In Russian)
- 9 Dzhivelegov A.K. "Don Kikhot" M. Bulgakova [*Don Quixote* by M. Bulgakov]. *Problemy teatral'nogo naslediya M.A. Bulgakova* [The Problems of M.A. Bulgakov's Theatrical Heritage], ed. A.A. Ninov. Leningrad, LGITMIK Publ., 1987, pp. 143–144. (In Russian)
- 10 Esipova O.D. Dva spektaklya ("Don Kikhot" M.A. Bulgakova v Leningradskom teatre im. Pushkina i v Vakhtangovskom teatre — 1941 god) [Two Performances (*Don Quixote* by M.A. Bulgakov at the Pushkin Leningrad Theater and at the Vakhtangov Theater — 1941)]. *Mikhail Bulgakov, ego vremya i my: kollektivnaya monografiya* [Mikhail Bulgakov, His Time and Us: A Collective Monograph], eds. G. Pshebinda, Ya. Svezhy, with partic. D. Klebanov. Krakov, Skriptum, 2012, pp. 537–553. (In Russian)

- 11 Zakhava B. Sudit' strozhe [To Judge More Strictly]. *Vakhtangovets*, 1941, May 15, p. 2. (In Russian)
- 12 Koonen A. Moi vpechatleniya ot spektaklya [My Impressions of the Performance]. *Vakhtangovets*, 1941, April 18, p. 2. (In Russian)
- 13 Markov P.A. Vakhtangovtsy [The Vakhtangov People]. Markov P.A. *O teatre: V 4 t.* [About Theatre: In 4 Vols.]. Vol. 3: Dnevnik teatral'nogo kritika [The Diary of a Theater Critic]. Moscow, Iskustvo Publ., 1976, pp. 366–372. (In Russian)
- 14 Merezhkovskii D.S. Don Kikhot i Sancho Pansa [Don Quixote and Sancho Panza]. *Severnyi vestnik*, 1889, no. 8, sec. II, pp. 1–19. (In Russian)
- 15 Ninov A.A. Tragediya avtorstva. Instsenirovki M. Bulgakova v ego literaturnoi sud'be [The Tragedy of Authorship. Dramatizations of M. Bulgakov in His Literary Destiny]. *Bulgakov M.A. Dramaticheskie instsenirovki i opernye libretto* [Dramatizations and Opera Librettos]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2014, pp. 6–35. (In Russian)
- 16 Pol' A. O "Don-Kikhote" [About *Don Quixote*]. *Vakhtangovets*, 1941, April 18, pp. 2–3. (In Russian)
- 17 Rapoport I.M. Mikhail Bulgakov u vakhtangovtsev [Mikhail Bulgakov at Vakhtangov People]. *Vospominaniya o Mikhaile Bulgakove* [Memories of Mikhail Bulgakov], comp. E.S. Bulgakova, S.A. Lyandres, intr. article V. Ya. Lakshin. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1988, pp. 359–365. (In Russian)
- 18 Segedi I. Pochemu otpravilsya stranstvovat' idal'go iz Lamanchi [Why Did Hidalgo from La Mancha Travel]. *Vakhtangovets*, 1941, no. 9, May 1, p. 2. (In Russian)
- 19 Simonov P. Moi lyubimye roli [My Favorite Roles]. *Vospominaniya o Mikhaile Bulgakove* [Memories of Mikhail Bulgakov], comp. E.S. Bulgakova, S.A. Lyandres, intr. article V. Ya. Lakshin. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1988, pp. 354–358. (In Russian)
- 20 Stalin I.V. Beseda s nemetskim pisatelem Emilem Lyudvigom 13 dekabrya 1931 goda [A Conversation with the German Writer Emil Ludwig on December 13, 1931]. *Bol'shevik*, 1932, April 30, no. 8, pp. 33–42. Available at: <http://www.hrono.ru/libris/stalin/13-2.php> (accessed 12.10.2023). (In Russian)
- 21 Stalin I.V. Otchetnyi doklad XVII s'ezdu partii: 1934 [Report to the 17th Party Congress: 1934]. *Billioteka KHONOSa* [HRONOS Library]. Available at: <http://www.hrono.ru/libris/stalin/13-27.html> (accessed 12.10.2023). (In Russian)
- 22 Stalin I.V. Otchetnyi doklad na XVIII s'ezde partii o rabote TSK VKP(b): 10 marta 1939 [Report at the 18th Party Congress on the Work of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks: March 10, 1939]. *Rulit.me*. Available at: <https://www.rulit.me/books/tom-14-read-92177-74.html> (accessed 12.10.2023). (In Russian)
- 23 Uzin B. Instsenirovka i teatr [Staging and Theatre]. *Vakhtangovets*, 1941, no. 9, April 18, p. 2. (In Russian)
- 24 Cherkasov N.K. *Chetvertyi Don Kikhot: Istoriya odnoi roli* [The Fourth Don Quixote: The Story of a Role]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1958. 155 p. (In Russian)
- 25 Yuzovskii Yu. O p'esakh Mikhaila Bulgakova [About Mikhail Bulgakov's Plays]. *Problemy teatral'nogo naslediya M.A. Bulgakova* [The Problems of M.A. Bulgakov's Theatrical Heritage], ed. A.A. Ninov. Leningrad, LGITMIK Publ., 1987, pp. 144–146. (In Russian)

УДК 7.078; 7.067.3

ББК 85.313; 85.333

Гордеев Пётр Николаевич

Доктор исторических наук, старший научный сотрудник, кафедра русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб.р. Мойки, 48
ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
ResearcherID: AAA-7298-2019
Scopus Author ID: 57190089160
petergordeev@mail.ru

Ключевые слова: А.В. Луначарский, Е.К. Малиновская, Наркомпрос, советское искусство, советский театр, Большой театр

Гордеев Пётр Николаевич

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-158-183

Для цит.: Гордеев П.Н. А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства // *Художественная культура*. 2024. № 1. С. 158–183. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-158-183>.

For cit.: Gordeev P.N. A.V. Lunacharsky and E.K. Malinovskaya: The History of the Relationship Between the Chiefs of Soviet Art. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 158–183. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-158-183>. (In Russian)

Gordeev Petr N.

D.Sc. (in History), Senior Researcher, Department of Russian History (19th–21st Centuries), A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
ResearcherID: AAA-7298-2019
Scopus Author ID: 57190089160
petergordeev@mail.ru

Keywords: A.V. Lunacharsky, E.K. Malinovskaya, People's Commissariat for Education, Soviet art, Soviet theatre, the Bolshoi theatre

Gordeev Petr N.

A.V. Lunacharsky and E.K. Malinovskaya: The History of the Relationship Between the Chiefs of Soviet Art

Аннотация. В статье рассматриваются взаимоотношения двух видных руководителей советского искусства — народного комиссара просвещения РСФСР А.В. Луначарского и Е.К. Малиновской, управлявшей в 1919–1924 годах московскими академическими театрами. На материале фондов из шести архивов показана сложная динамика этих отношений, на которые оказывали влияние и их давнее, с дореволюционных времен, знакомство, и личные художественные вкусы, и обстановка, сложившаяся вокруг академических театров в начале 1920-х годов. В письмах к Малиновской нарком нередко выступал в качестве руководителя и покровителя, что казалось естественным с точки зрения субординации. Но будучи не только чиновником высокого ранга, но и плодовитым драматургом, заинтересованным в особых отношениях с театральным миром, Луначарский иной раз превращался в просителя в тех вопросах, которые касались постановки его пьес. Несмотря на порой значительные разногласия с Малиновской, Луначарский ценил ее деловые качества и глубокую вовлеченность в дела театрального ведомства, в особенности Большого театра, в котором Малиновская, помимо общего руководства академической сценой, занимала директорскую должность. Однако большое количество врагов, которых горячая и увлекающаяся своим делом Малиновская успела нажить к 1924 году, остановило Луначарского от дальнейшего отстаивания своей «энергичной сотрудницы» на службе, и он решил принять ее отставку.

Abstract. The article examines the relationship between the two prominent leaders of Soviet art — head of the Russian SFSR People's Commissariat for Education A. V. Lunacharsky and E. K. Malinovskaya who managed the Moscow academic theatres in 1919–1924. Based on the material of six archive fund collections, the author of the article shows the complex dynamics of the relations influenced by their long-standing acquaintance from pre-revolutionary times, their personal artistic tastes, and the situation that developed around academic theatres in the early 1920s. In his letters to Malinovskaya, Lunacharsky often acted as a leader and patron, which appeared natural from the point of view of subordination. However, being not only a high-ranking official but also a prolific playwright interested in a special relationship with the theatrical world, in the matters that concerned the staging of his plays, he sometimes turned into a petitioner. Despite disagreements with Malinovskaya, sometimes significant, Lunacharsky appreciated her business qualities and deep involvement in the affairs of the theatre department, especially those of the Bolshoi theatre, where Malinovskaya, in addition to the general management of the academic stage, held the post of director. However, being passionate about her business, by 1924 she had managed to make a large number of enemies, which stopped Lunacharsky from further defending his “energetic employee” in the government service, and he decided to accept her resignation.

Введение

Основной предмет истории искусства — творцы и их творения; но картина художественной жизни не бывает полной без изучения социального контекста, в котором приходится существовать и работать артистам, художникам и поэтам. В этом несколько абстрактном «контексте» историк увидит других героев — тех, от кого во многом зависит судьба культуры и ее деятелей. К числу подобных влиятельных лиц в Советском государстве конца 1910-х и 1920-х годов относились, среди прочих, народный комиссар просвещения РСФСР Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933) и управляющая московскими академическими театрами Елена Константиновна Малиновская (1875–1942). Ровесники, партийцы с дореволюционным стажем, безусловно не лишённые понимания «художества», они оба представляют немалый интерес для исследователя (при этом, в отличие от Луначарского, изучение взглядов которого [16, с. 56], а также деятельности в качестве наркома и покровителя деятелей искусства [17, с. 128–130] продолжает привлекать внимание исследователей, биография Малиновской еще слабо изучена). В настоящей статье предпринята попытка рассмотреть их взаимоотношения, порой весьма непростые и влиявшие на деятельность подчиненных им культурных учреждений.

Луначарский и Малиновская были хорошо знакомы с дореволюционных времен. В 1910 году они оба входили в группу «Вперед», возглавлявшуюся революционером и мыслителем А.А. Богдановым (шурином Луначарского; анализ сходства и различия их идей продолжает привлекать внимание современных исследователей [28, с. 112]) и противостоявшую В.И. Ленину и его сторонникам в борьбе за лидерство в большевистской партии. Луначарский позднее вспоминал: «Богданов был в то время до такой степени раздражен, что предсказал Ленину неминуемый отход от революции и даже доказывал мне и тов. Е.К. Малиновской, что Ленин неизбежно делается октябристом» [26, с. 71]. Будущие деятели Наркомпроса в то время не только поддерживали партийную связь, но и в личном отношении были накоротке. На рубеже 1910–1911 годов Малиновская писала своей подруге Е.К. Пешковой из итальянского города Аляссио, планируя вскоре переехать в Болонью (где в то время проживало немало «передовцев»), прося Пешкову послать ей брошь с гранатом взамен

сломавшейся, а квитанцию отправить «в Болонью по след[ующему] адресу: via Marsala 16, presso Jacchia Луначарскому для Е.К.» [3, л. 1–1 об.]. Елена Константиновна, задумываясь об организации журнала революционно-демократического направления, планировала и в этой сфере тесное сотрудничество с Луначарским, в чем ее укреплял А.М. Горький, писавший с Капри 26 января (ст. ст.) 1911 года: «Раз...⁽¹⁾ говорите о журнале с Луначарским, он положительно необходим и как литературный критик, и я бы настаивал на том, чтоб ему вручить редактуру литерат.-критического отдела» [21, с. 249]. В середине 1910-х годов жизненные пути Малиновской, занятой финансовыми делами Московского комитета большевистской партии, и эмигранта Луначарского несколько разошлись. Вновь их сблизила, уже после Октябрьской революции, работа в области управления культурными учреждениями Советской России.

«Моя дорогая энергичная сотрудница»

Будучи назначенной еще 3 ноября 1917 года (приказом Московского военно-революционного комитета) на пост комиссара всех московских театров и одновременно являясь с сентября того же года заведующей Художественно-просветительным отделом Московского совета рабочих депутатов [20, с. 155, 165], уже в 1918 году Малиновская оказалась подчиненной Луначарского, в ведение которого перешли государственные театры. Не позднее 8 июня 1918 года (эта дата отмечена наравне с входящим номером на документе) она отправила отчет Луначарскому в Петроград о прошедших с января месяцев деятельности Художественно-просветительного отдела, выразившейся в том числе в переговорах с труппами Большого и Малого театров об их внутреннем устройстве и пределах «автономии» в отношениях с государством. Малиновская не скрыла, что не все сотрудники отдела поддерживают ее стремление сохранить прославленные артистические коллективы. «Расхождение среди нас глубокое. Мои противники считают современное искусство „буржуазное“ вредным, я иного пока не вижу и стремлюсь в огромных размерах нести лучшие образцы его

(1) Два слова зачеркнуты в подлиннике.

демократии», — писала Елена Константиновна. «Следствием нашего расхождения явился мой отказ от завед[ования] отделом. Я выполню работу до конференции и затем уйду. Отдел же будет организован на новых началах» [14, л. 4]. Однако в вопросе сохранения «старых» культурных ценностей консервативно настроенная Малиновская (в одном из писем к Луначарскому весной 1923 года назвавшая В.Э. Мейерхольда, после просмотра его спектакля «Земля дыбом», «психически ненормальным существом, проделывающим кошмарные опыты» [24, с. 91]) нашла в Анатолии Васильевиче единомышленника — нарком, как известно, выступал против нигилистических призывов к уничтожению «буржуазного искусства», иной раз прямо обрушиваясь с критикой на «левый флюс» [18, с. 106]. Летом того же 1918 года Малиновская была назначена Луначарским заведующей московскими государственными театрами [8, л. 5–5 об.]. На их отношения не повлияло даже происходившее в то время поглощение Наркомпросом Народного комиссариата имуществ Республики, возглавляемого мужем Елены Константиновны П.П. Малиновским, чему последний безуспешно пытался сопротивляться [6, л. 10–12 об.].

Нарком нередко обращался к Малиновской с просьбами личного характера. «Дети колонии Анны Александровны» (первой жены Луначарского) «просят выдать им два трико, две пачки и 9 пар туфель, для танцев», — писал он Малиновской 22 апреля 1920 года, прося, «если к этому не встречается непреодолимых препятствий, сделать это». Любопытно, что несмотря на отрицательный отзыв заведующего постановочной частью Большого театра Л.Л. Исаева, которому Малиновская переслала это письмо («Выдать вещи совершенно не представляется возможным ввиду крайнего недостатка вещей для нужд театра. В крайнем случае можно выдать две пачки, но и это является крайне нежелательным, ввиду того, что они понадобятся для репетиций ученицам Театр[ального] училища») [1, л. 1–1 об.], уверенность Луначарского в своей соратнице не пошатнулась. 3 мая 1920 года, давая накануне поездки на юг России краткую инструкцию по управлению Наркомпросом своему заместителю М.Н. Покровскому, Луначарский между прочим писал: «Что касается театров, то здесь у меня есть несколько очень острых моментов, которые, однако, разрешит Елена Константиновна Малиновская, получающая от меня соответственный мандат, так что с этой стороны Вас тормозить не

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства

буду» [7, л. 6]. 6 декабря 1921 года Луначарский просил Малиновскую, совмещавшую в начале 1920-х годов пост управляющей академическими театрами с должностью директора Большого театра, о представлении Большого театра для его лекции 12 декабря на тему «Новая экономическая политика и принципы строительства высшей школы» (Елена Константиновна опять же решила вопрос не самостоятельно, а обратилась в Оргбюро театра, «не встретившее препятствий» к устройству лекции при условии оплаты труда занятого в это время технического персонала театра в полуторном размере) [13, л. 10–10 об.]. Во время одного из своих посещений Большого театра⁽²⁾ Луначарский подарил Малиновской свою фотографию с подписью: «Моей дорогой энергичной сотруднице, актерской заступнице Е.К. Малиновской в знак дружбы А. Луначарский. Москва. Б. театр 22/ХП» [15, л. 2].

Не раз нарком, выступавший одновременно и в роли автора драматурга, обращался к Малиновской по поводу постановок своих пьес и судьбы театральных деятелей, занимавшихся сценическим воплощением его драматургии. 4 августа 1922 года глава Наркомпроса писал Малиновской «по одному небольшому, но очень важному делу. Несколько молодых актеров, частью бывших комиссаржевцев, под режиссерским руководством Бебутова и при очень большом участии Эггерта⁽³⁾, организовали так называемый театр „Романеск“. Я у них два раза был, видел репетиции. Принципы, на которых организован этот театр, совершенно совпадают с теми, которые я уже двадцать лет развиваю для обновления театра и создания театра чисто народного, а именно возвращение к мелодраме и романтической драме 30-х и 40-х годов, когда французы создали шедевры занимательности и высокой театральности, захватившие самые глубокие рабочие массы. Театр Романеск возвращается к этой замечательной традиции не для того, чтобы застрять на ней, а для того, чтоб, научившись мастерству создания сценического возрождения широкого народного спектакля по образцу этих замечательных захватывающих работ Дюма и других, создать новый с нынешним содержанием. Я как драматург думаю

(2) Сотрудники РГАЛИ в заглавии дела в квадратных скобках указали 1920 год, в самой надписи год отсутствует.

(3) Имеются в виду режиссер В.М. Бебутов (1885–1961), актер и режиссер К.В. Эггерт (1883–1955) — руководители театра «Романеск».

поработать в этом направлении», — писал нарком, переходя к сути своего обращения. «Они не просят никакой субсидии, стоят на своих собственных ногах, но одну вещь для них необходимо сделать, а именно на приемлемых для них условиях дать им возможность давать один спектакль в неделю в Новом театре. Тут у них будет, так сказать, некоторый централ. Здесь они будут проверять свой спектакль, а затем разъезжать по районам, так как у них помимо всего прочего еще и прекрасная система передвижных декораций, сделанных известной Вам художницей Бебутовой. Рассчитываю, дорогая Елена Константиновна, на Вашу поддержку в этом отношении. Вы человек идейный, никогда не поставите никаких чисто хозяйственных соображений над идеей, а кроме того — мой друг и захотите, конечно, мне помочь в оказании поддержки симпатичной группе актеров, наконец-то вступающих и притом с величайшим энтузиазмом и самостоятельно на ту дорогу, которую я считаю единственно правильной для создания подлинного рабочего театра» [29, с. 387].

Просьба об особом отношении к театру «Романеск», Луначарский, несомненно, имел и личный интерес: по воспоминаниям второй супруги наркома, одну из своих пьес, «Медвежью свадьбу», он еще во время написания предназначал для «Романеска». Впрочем, уже в сезоне 1923–1924 годов в связи с очевидным упадком «Романеска» начались переговоры о постановке с Малым театром; Н.А. Луначарская-Розенель писала об «уговорах» руководителя Малого театра А.И. Сумбатова-Южина «передать ему новую драму», на что «Анатолий Васильевич долгое время отвечал уклончиво» [25, с. 62–63]. Но, судя по всему, «уклонялся» именно Южин, что вызвало новое обращение Луначарского к Малиновской (17 августа 1923 года), в котором нарком напоминал, что так как «вопрос о моей „Медвежьей свадьбе“ в репертуаре Малого театра еще далеко не решен, я считаю с данным Вами словом, что в случае необходимости я смогу получить один спектакль в неделю для Эггерта на предмет постановки „Медвежьей свадьбы“. Может, недурно было бы письменно закрепить это с Эггертом, который уже приехал сюда» [9, л. 7]. Тесное сотрудничество Луначарского с Малиновской в начале 1920-х годов порождало любопытные слухи. «Мне пишут из Москвы, что Луначарский решительно обвенчался с Еленой Малиновской в Зоологическом саду», — писал А.М. Горький М.Ф. Андреевой

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства

в сентябре 1922 года из немецкого городка Герингсдорф — впрочем, добавив: «Не верю. Считаю это шуткой» [22, с. 91].

В некоторых случаях Луначарский использовал свой авторитет для защиты Малиновской, имевшей застарелый конфликт с профсоюзом работников искусств. Одним из основных противников Елены Константиновны в Большом театре был артист и профсоюзный деятель балетной труппы В.Н. Кузнецов. 10 мая 1923 года нарком прямо обратился в «М. Г. О.» (Московский губернский отдел ГПУ), в котором сообщал «уважаемым товарищам», что «некто Кузнецов, бывший артист государственного балета, выгнанный из театра комиссией МГСПС за демагогические действия, в настоящее время ведет совершенно недопустимую клеветническую кампанию против управляющей Государственными Академическими театрами старого члена нашей партии, т. Е.К. Малиновской» (имевший репутацию либерального руководителя Луначарский в данном случае «полагал бы целесообразным при расследовании этого дела подвергнуть Кузнецова аресту») [11, л. 1].

Сложнее было справиться с высокими чинами в самом Наркомпросе. Луначарский (возможно, по просьбе Малиновской), предпринял попытку ограничить власть Коллегии Наркомпроса в сфере искусства летом 1923 года. В письме к Малиновской (на машинописном тексте от руки отмечена дата — 28 июля 1923 года) он признавал, что «вышло не совсем то, на что я рассчитывал». Я.Э. Рудзутак передал ему «решение вопроса», предложенное И.В. Сталиным: «согласиться, что т. Л[уначарский] является наиболее авторитетным лицом в вопросах искусства», но при этом «признать, однако, невозможным официально выделить эти вопросы из ведения коллегии, т.к. в этом колл[егия] могла бы усмотреть выражение недоверия к ней». Кроме того, изменять «конституцию» Наркомпроса было в данный момент нежелательно еще и потому, что она «была принята по предложению т. Ленина, и было бы неловко менять это постановление как раз в момент, когда значительное улучшение здоровья его позволяет ему уже вновь интересоваться делами государства». Впрочем, Рудзутак опросил членов коллегии (судя по контексту — о доверии мнению Луначарского в вопросах искусства), и все без исключения ответили, что они «вполне признают мою компетенцию и обязуются передавать все вопросы этого порядка

на мое усмотрение, не оспаривая его ни каждый в отдельности, ни как коллегия» [9, л. 6].

«Я надеюсь, что Вы этих слов не говорили...»

В совместной работе руководителя Наркомпроса и управляющей московскими академическими театрами случались и конфликты. Серьезное разногласие между ними произошло по вопросу о концертах. Недатированное письмо Малиновской к Луначарскому, сохранившееся в архивном фонде последнего в РГАЛИ, было снабжено комментарием секретаря и биографа Луначарского В.Д. Зельдовича: «Шла борьба между Малиновской и Кубацким⁽⁴⁾ и Музыкаль[ьным] отделом Главнауки, которым ведал Бор[ис] Бор[исович] Красин. В прошлом Красин ведал муз[ыкальной] частью Бол[ьшого] театра. По словам Красина, т.к. он остался победителем, то враждебная ему сторона предала огню портрет Купера⁽⁵⁾» [10, л. 1–1 об.]. Датировке этого письма может помочь упоминание в ответе Луначарского (его текст см. ниже), что он в «интересах» Малиновской (то есть Большого театра) «уничтожил Госфил»; эта организация, возглавлявшаяся Б.Б. Красиным, братом известного большевика, была преобразована осенью 1923 года в акционерное общество «Росфил» (учрежден 27 сентября 1923 года) во главе которого, впрочем, остался Красин [23, с. 45, 54, 60–61]. Упоминание о 14-м числе, когда после «съезда» в театре возобновятся концерты, дает возможность предположить, что письмо было написано в октябре 1923 года: 7 октября в Большом театре состоялся «вечер народностей» СССР, сопровождавшийся этнографической выставкой [32, с. 6], затем в Москве начала работу Первая международная крестьянская конференция, открывшаяся в Кремле [19, с. 1], но потом (по крайней мере, на завершающем торжественном заседании 15 октября [27, с. 3]) заседавшая в Большом театре [31, с. 3]. 14 октября, в воскресенье, в Большом театре после некоторого перерыва возобновилась концертная деятельность

(4) В.Л. Кубацкий (1891–1970) — виолончелист, заведующий музыкальной частью Большого театра, друг Е.К. Малиновской.
 (5) Э.А. Купер (1877–1960) — выдающийся дирижер.

и начался симфонический «Бетховенский цикл» под управлением дирижера О. Фрида [30, с. 5].

Малиновская писала наркому в своем лаконичном, предельно сжатом стиле: «Только во время съезда концерты прервались. С 14-го они возобновляются. Если бы мы не сговорились с Купером и не сдали афиши (а это больше миллиарда), мы бы дали конц[ерт] под управл[ением] Сука или Голованова — они долж[ны] у нас дирижировать. Если Купера нельзя (я Вам правду сказала о переговорах с ним), то пусть Красин устраивает его концерты не в воскр[есное?] утро, все равно оркестр наш будет занят. Но вообще при таких условиях у меня ни сил, ни желания работать нет и я настаиваю на моей отставке». Возмущенная Елена Константиновна обращалась к своему начальнику в ультимативном тоне: «Если Вы не подтвердите то, что Вы мне гарантировали, т.е. что концертная монополия за нами и что договор с Красиным недействителен, я прекращаю работу и przygotowляю к сдаче» [10, л. 1–1 об.]. К этому краткому письму заместительница Луначарского в Наркомпросе В.Н. Яковлева (в прошлом чекистка, о жестокости которой ходили самые мрачные слухи [31, с. 199]) сделала приписку: «Это уже террор и, по-моему, женский каприз. По такому маленькому поводу впадать в такую⁽⁶⁾ большую истерику никак⁽⁷⁾ не следует» [10, л. 1 об.]. Малиновская же тем временем, добившись встречи с наркомом⁽⁸⁾, после нее еще более укрепилась в мысли о необходимости ухода со службы.

Отвечая на просьбу Малиновской об отставке, Луначарский обратился к ней с обширным и откровенным письмом, машинописная копия которого (к сожалению, недатированная) сохранилась в личном фонде наркома в РГАЛИ. Объяснив в самом начале отмену очередной личной беседы плохим самочувствием («Я хотел непременно быть сегодня лично у Вас в 4 часа, но заболел, всю ночь не спал, болело сердце, поэтому Вы извините меня, если я заменю визит письмом»), Луначарский «настойчиво просил» свою сотрудницу «взять свою

(6) Слово читается предположительно.

(7) Слово читается предположительно.

(8) Об этой встрече есть упоминание в цитированном ниже ответном письме Луначарского и в краткой записке Малиновской к нему: «Анатолий Васильевич! Я здесь, но, может, не нужна? Что грозит артистам, меня волнует, и затем я боюсь, что Красин опять скажет, чего не было. <...> Если надо, я подожду» [10, л. 2–2 об.].

отставку обратно»: «Непосредственные поводы к Вашей отставке прямо ничтожны и в такой степени несерьезны, что по этому поводу не может быть двух мнений. В то время, когда, преодолевая всякие препятствия и почти исключительно в Ваших интересах я уничтожил Госфил, Вы из-за каких-то жалких двух концертов хотите уйти⁽⁹⁾. Я предупреждаю Вас, Елена Константиновна, что это был бы очень бесславный конец Вашей работы в театрах», — писал Луначарский, кратко пересказывая беседу с В.Н. Яковлевой (с которой у Малиновской были плохие отношения): «Что касается Варвары Николаевны, то она, которая ценит Вас как работника, прямо заявила мне: заставим ее через ЦК прекратить и работать спокойно. Я, конечно, от такого принуждения Вас через ЦК отказываюсь, но надеюсь, что Вы поймете, что не только ставите меня и театры в тяжелое положение, но и то, что Вы самое себя ставите в положение щекотливое и почти смешное».

Переходя затем к рассмотрению не поводов, а причин прошения Малиновской об отставке, в числе которых были «длительная травля против Вас всяких мелких врагов и не совсем удовлетворительное постановление ЦК, а также разные нелады по управлению», Луначарский находил «эти причины недостаточными». «Что касается Ваших врагов, то мне кажется, что Вы достаточно мужественны и стойки, чтобы не доставлять им злорадного торжества только потому, что Вы несколько устали. Мы с Вами довольно энергичны и от этих враждебных наступлений отбивались и впредь отбиваться будем», — подбадривал нарком свою корреспондентку. Касаясь неприятностей, постигших Малиновскую в конфликте с профсоюзной организацией, нарком признал: «Постановление ЦК, действительно, неуклюже. Ходо-

(9) Малиновская придавала большое значение концертной деятельности руководимого ей Большого театра. В РГАЛИ сохранилось недатированное письмо Луначарского к Малиновской, вызванное, вероятно, желанием последней получить от своего руководителя письменное подтверждение важности концертной работы ГАБТ: «На Ваш запрос относительно музыкальной деятельности Большого государственного театра сообщаю, что музыкальную деятельность театра надлежит рассматривать как его основную работу, распределяющуюся на две части — театральную (опера и балет) и музыкальную (симфонические и камерные концерты в театре и Бетховенском зале). Управление, руководство и финансирование этих концертов, неразрывно связанных с деятельностью Большого государственного театра, происходит на тех же основаниях, какие предусмотрены для Большого государственного театра» [4, л. 21].

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства

ровский⁽¹⁰⁾ сказал мне, что в порядке ВЦСПС будет сделано внушение Всерабису, но надо было подтвердить это внушение и в партийном порядке, либо Вам сделать внушение только в наркомпросовском порядке. Здесь действительно равновесие нарушено, — рассуждал Луначарский, — но по этому поводу я специально могу поговорить со Сталиным и еще раз подтвердить ему, что необходимо сделать выговор и Всерабису. Добиться этого, по-моему, нетрудно». Автор письма не забывал подчеркивать необходимость стойкости и выдержки. «Елена Константиновна, прямо раз навсегда признайте, что без трудностей, препятствий и борьбы жить сознательному человеку в Советской России, даже частному, а не то что ответственному, невозможно», — многозначительно отметил нарком, добавив при этом: «Может быть, Вы устали, у Вас перенапряжены нервы. Я с удовольствием дам Вам отпуск для отдыха, но я не допускаю, чтоб Вы потеряли мужество всерьез и надолго отступили от трудностей, связанных с тем прекрасным делом, которое Вы избрали себе как Вашу миссию в эти революционные годы». Луначарский, таким образом, обещал Малиновской свою поддержку, хотя и не бесконечную. «Что касается условия Вашего, которое как бы промелькнуло в словах тов. Назаренко⁽¹¹⁾, как будто Вы требуете, чтобы я заранее заявил, что во всем буду Вас поддерживать, то это, конечно, несерьезно. Я думаю, что Вы такого условия не ставили. Как же можно требовать от Заведующего Наркоматом, чтобы он заранее заявил, что на все будет смотреть глазами своего подчиненного. Когда мы с Вами будем расходиться, то я, конечно, буду отстаивать свою точку зрения. Иначе быть не может».

В заключительной части письма Луначарский коснулся неприятного для него инцидента. «Наконец, в этом секретном письме я не могу удержаться, чтобы не было между нами недоразумения, чтобы не передать Вам не то информацию, не то сплетню, которая меня огорчила. Мне говорят, будто бы Вы, правда, в нервном состоянии, в котором Вы ушли от меня, собрав своих помощников, официально или неофициально в своем раздражительном заявлении позволили себе следующие слова: „Анатолий Васильевич теперь под каблуком

(10) И.И. Ходоровский (1885–1938) — один из руководителей Наркомпроса, заместитель наркома просвещения РСФСР.

(11) Н.Л. Назаренко — помощник управляющей московскими академическими театрами.

у Яковлевой и делает все, что она хочет“. Я надеюсь, что Вы этих слов не говорили. Надеюсь, что Вы вообще такой мысли относительно меня не допускаете. Но если Вы даже допускаете подобные мысли, что очень стыдно, то высказывать их перед Вашими подчиненными уже не только было бы стыдно, но и совершенно недопустимо. Слух об этом дошел, между прочим, и до Варвары Николаевны. Вообще, я не знаю, в каких берегах находятся сейчас рассказы об этом. Если тут нет ни одного грана правды, то тогда, конечно, мы только посмеемся над этим. Но мне нужно иметь Ваше письмо, в котором Вы определенно бы заявили, что ничего подобного не говорили. Если же Вы действительно позволили себе такие выражения, то Вам нужно принять какие-либо меры к тому, чтобы всем его⁽¹²⁾ слышавшим разъяснить, что эти слова произнесены были Вами в нервном состоянии и что Вы берете их назад». После этого внушения деликатный нарком попытался сгладить произведенное впечатление, еще раз уверив адресата в своей доброжелательности: «Вообще, дорогая Елена Константиновна, не думайте, что я на Вас сержусь или чтобы я в какой-нибудь мере изменил свое мнение, что Вы являетесь первоклассным работником, но я очень прошу Вас сдерживать свои нервы, которые при Вашем большом уме, проявляющемся всегда, когда Вы бываете спокойны, подводят Вас и ставят Вас и друзей Ваших в довольно нелепое положение». Еще раз попросив Малиновскую «взять свою отставку назад», Луначарский «дружески советовал» своей подчиненной «взять по меньшей мере двухнедельный отпуск» и постараться «хорошенько отдохнуть» [12, л. 1–2].

«Я с тяжелым сердцем решаюсь отказать от Ваших услуг...»

В течение следующих нескольких месяцев ситуация в театральном ведомстве изменилась. Начиная с осени 1923 года на Малиновскую велась атака с разных сторон: Главрепертком высказывал недовольство «старорежимным» репертуаром, в Большом театре целая оппозиция директору составила среди солистов оперы, а координировал наступление Всерабис (Всероссийский, затем Всесоюзный

(12) Так в тексте.

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства

профессиональный союз работников искусств), председателем ЦК которого был дирижер Ю.М. Славинский — давний враг Малиновской, еще со времен революции 1917 года [20, с. 173–176]. В начале ноября 1923 года Малиновская переслала руководителям Наркомпроса (наркому Луначарскому и заведующему Главнаукой Ф.Н. Петрову) большой отчет с перечнем всех своих столкновений с профсоюзными деятелями, после чего Луначарский и Петров обратились к влиятельному секретарю ЦИК СССР А.С. Енукидзе, подчеркнув выдающиеся результаты деятельности Малиновской в Управлении московскими академическими театрами, указали на то, что «обостренная борьба Рабис’а с дирекцией Большого театра, в частности с т. Малиновской, приняла совершенно ненормальные формы», и на необходимость сделать «срочное авторитетное указание Высших Партийных и Профсоюзных органов на недопустимость вмешательства Профсоюза в административную и художественную работу Дирекции Большого театра, прекращения Рабисом политики дискредитирования Дирекции, в частности т. Малиновской, установление полного контакта в работе Дирекции и Рабис’а путем точного разъяснения последнему его профсоюззадачи в Советском органе» [5, л. 2–2 об.]. Однако это обращение не помогло, натиск на Малиновскую лишь усилился, и 13 марта 1924 года Елена Константиновна писала Луначарскому: «Борьба, которую союз ведет в течение нескольких лет, за последний год приняла абсолютно неприемлемые для меня формы и достигла своей цели — я больше не могу работать». Малиновская просила наркома освободить ее «и от обязанностей директора Большого театра» (вероятно, подразумевая в качестве основной свою отставку с должности управляющей академическими театрами Москвы) «возможно скорей, но во всяком случае немедленно разрешить мне передать мои полномочия моему помощнику, так как болезнь не позволяет мне работать даже ближайшие дни» [2, л. 1].

Машинописная копия ответного (важного для характеристики их взаимоотношений) письма, написанного Луначарским в тот же день, 13 марта, сохранилась в личном архивном фонде Малиновской в РГАЛИ. Как и год назад, вначале нарком сослался на плохое самочувствие («Уже вчера я был нездоров, когда Вы ко мне звонили, а сегодня болен совсем») — возможно, пытаюсь таким образом оправдать свое нежелание личного и, по всей вероятности, неприятного разговора.

«Ваша отставка меня не удивила, — писал Луначарский. — Напротив, скажу Вам совершенно откровенно, она пришла ко мне в виде телефонного сообщения в тот самый миг, когда я хотел садиться за стол и писать Вам письмо с советом подать в отставку. Этому моему решению предшествовали два важных обстоятельства. Во-первых, из разговора со Славинским я убедился, что решительно на всех прикосновенных к этому делу оно производит такое впечатление, что будь Вы хоть тысячу раз правы, Вам работать на этом посту не дадут. У Вас огромное количество врагов. Вы не можете решиться собрать коллектив Большого театра и апеллировать к нему, так как чувствуете, что здесь демагогия Ваших врагов создаст целую демонстрацию против Вас. Комиссия ЦКК в огромном большинстве своем решительным образом против Вас. Президиум ЦКК, как Вы знаете, уже высказался по этому поводу и притом с большой резкостью. Вся коллегия Наркомпроса, за единственным исключением Вашего покорного слуги, самым резким образом против Вас. Весь МГСПС, включая сюда Томского, Догадова, Мельничанского⁽¹³⁾, также враждебно по отношению к Вам настроен. В последние дни, можно сказать, в последние часы, это всеобщее настроение против Вас, между прочим, из ряда театральных деятелей, с которыми мне пришлось беседовать, деятелей, совершенно чуждых миру Актёв, сделалось для меня совершенно ясным».

Осознав всю тяжесть положения Малиновской, Луначарский, по его словам, все же предпринял попытку отстоять ее на службе: «Тогда я решил так, если т.т. Сталин и Енукидзе обеспечат за мной свою поддержку, то я попытаюсь еще бороться, хотя я понимаю, что я этим не только восстановлю против себя целую массу всяких лиц и учреждений, [но] и вряд ли создам сколько-нибудь приемлемую для Вас почву работы в дальнейшем. С этой же целью я и переговорил с Енукидзе, но с первых моих слов Авель Софронович сказал мне: „Конечно, я нахожу положение безнадежным. Я уже говорил в Политбюро, что, очевидно, пока Малиновская на своем посту, никакого мира не будет и работа в Большом театре налажена быть не может,

(13) М.П. Томский (1880–1936), А.И. Догадов (1888–1937), Г.Н. Мельничанский (1886–1937) — советские профсоюзные деятели.

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства

несмотря на все ее достоинства и любовь к делу. Я думаю, — прибавил Авель Софронович, — что надо от всей души посоветовать Елене Константиновне выйти в отставку“. Для меня это было совершенно решающим фактором при том настроении Енукидзе, о Сталине нечего и заикаться. Всему же есть свой предел». Нарком, как будто оправдываясь за свое согласие на отставку Малиновской, заключал: «Я Вас, Елена Константиновна, не обвиняю, но Вы виноваты уже тем, что у Вас столько врагов. Не мог же в самом деле Славинский, будь он актер, как змей, восстановить против Вас решительно всех. Совершенно ясно, что у Вас нет тех черт характера, которые необходимы для занятия подобного поста. Я с тяжелым сердцем решаю отказаться от Ваших услуг в качестве директора Большого театра, так как знаю, что Большой театр находится в исключительно тяжелом положении, и с трудом представляю себе, как сможет какое-нибудь другое лицо справиться с задачей, с которой не справились Вы» [9, л. 10–11].

С отставкой Малиновской в марте 1924 года ее сотрудничество с Луначарским, продолжавшееся более шести лет, подошло к концу (Малиновская вновь возглавила Большой театр в 1930 году, но к тому времени Луначарский, обвиняемый, среди прочего, в неэффективном руководстве ведомством [34, с. 142], уже был снят с поста народного комиссара).

Заключение

Рассмотрев переписку Луначарского и Малиновской и некоторые стороны их административной деятельности, представляется возможным сделать определенные выводы. Во-первых, очевидно, что отношения между ними имели как формальную сторону (в которой Луначарский-нарком являлся начальником Малиновской), так и неформальную (где Луначарский-драматург выступал в качестве просителя). Во-вторых, несмотря на то, что Малиновская была назначена ведать московскими театрами не им и не всегда откликалась положительно на его просьбы, Луначарский, несомненно, ценил Елену Константиновну как сотрудницу, прощая ей такие высказывания и поступки, которые другому подчиненному, быть может, не простил бы.

В-третьих, как представляется, Луначарский ценил Малиновскую прежде всего не за какие-то специальные познания в театральной

технике, а за горячую увлеченность делом — качество, которого не доставало самому наркому-сибариту (в свою очередь, прямолинейной Малиновской для успешной руководящей работы иной раз не хватало такта и широкого кругозора Луначарского). В-четвертых, именно эти качества (упрямство живущей интересами театра Малиновской и дипломатичность Луначарского) в определенной ситуации привели последнего к отказу от борьбы за сохранение на службе его помощницы и сотрудницы. В-пятых отметим, что для служебной по своему существу переписки Луначарского и Малиновской характерна особая стилистика, лишенная официозности (что могло объясняться их давним знакомством); при этом письма Луначарского многословны, изящно и продуманно выстроены, в отличие от, как правило, коротких, нервных, затрагивающих самое существо дела писем-записок Малиновской. Стилль письменной речи, как известно, в определенной мере отражает личность пишущего, и в этом смысле переписка наркома просвещения и управляющей московскими театрами вносит новые штрихи в портреты этих разных, по-своему незаурядных людей, близких миру искусства не только с административной точки зрения, но и по влечению души.

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства

Источники:

- 1 Луначарский А.В. Письмо к Малиновской Елене Константиновне // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. Ф. 107. № 24. Л. 1-1 об.
- 2 Малиновская Е.К. — наркому по просвещению Луначарскому А.В. // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. Ф. 154. № 1104. Л. 1.
- 3 Малиновская Е.К. Письмо к Пешковой Е.П. // ИМЛИ РАН. Архив Горького. ФЕП-кр 39-1-45. Л. 1-2 об.
- 4 Малиновская Е.К. Сообщение о музыкальной жизни Москвы в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции. Приложена копия письма А.В. Луначарского Е.К. Малиновской о музыкальной деятельности Большого театра // РГАЛИ. Ф. 2922. Оп. 3. Д. 244. Л. 1-21.
- 5 Материалы о конфликте между Управлением академическими театрами и Рабисом: объяснительная записка Е.К. Малиновской, выписки из протоколов заседаний, резолюции собраний, переписка и др. // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 188. Л. 1-235.
- 6 Материалы о слиянии Народного Комиссариата имуществ Республики и Наркомпроса и разграничении их функций; постановления Совнаркома и Коллегии Комиссариата, протоколы (копии) заседаний Особого совещания, резолюции и переписка с Совнаркомом и Наркомпросом по данному вопросу // ГА РФ. Ф. Р-410. Оп. 1. Д. 41. Л. 1-69.
- 7 Переписка А.В. Луначарского с заместителями Наркома и членами коллегии Е.А. Литкенсом, М.Н. Покровским, И.И. Ходоровским, В.Н. Яковлевой и др. о подготовке к съезду заведующих ГубОНО, о мерах по улучшению быта ученых, деятелей литературы и искусства, об обеспечении их академическими пайками, о руководящем составе Главлита, Главнауки и Главпрофобра, о Международном конгрессе физиологов в Бостоне, об идее создания Центрального дома педагогической пропаганды, о письме 60-ти учителей в НКП, об организации в Италии института по изучению России, о приглашении В.Э. Мейерхольда на заведование театральным отделом НКП и др. вопросам // РГАСПИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 498. Л. 1-81.
- 8 Переписка СНК, Наркомпроса с Большим театром о сохранении и поддержке коллективов Большого, Малого и Художественного театров, о расценках мест и по др. вопросам (часть отношений Наркомпроса за подлинной подписью А.В. Луначарского) // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Д. 46. Л. 1-61.
- 9 Письма Луначарского Анатолия Васильевича к Е.К. Малиновской // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 43. Л. 1-11.
- 10 Письма Малиновской Елены Константиновны. Одно — с припиской Яковлевой Варвары Николаевны // РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 1. Д. 149. Л. 1-2 об.
- 11 Письмо Луначарского Анатолия Васильевича в МГО о клеветнической кампании против Е.К. Малиновской // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 305. Л. 1.
- 12 Письмо Малиновской Елене Константиновне // РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 1. Д. 128. Л. 1-2.
- 13 Протоколы: заседаний комитета содействия при Балетной школе Большого театра; правления студии театра; конкурсных комиссий по приему в оркестр и в балетную труппу театра; совещания по вопросу об исполнительницах партии «Кармен»; общих собраний работников театра // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Д. 30. Л. 1-51.
- 14 Устав 1-й артели женщин профессионального труда, доклады о театральном деле // ЦГА СПб. Ф. Р-2551. Оп. 1. Д. 2096. Л. 1-13.
- 15 Фотография Луначарского Анатолия Васильевича. С дарственной надписью Е.К. Малиновской от 22 декабря [1920 г.] // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 365. Л. 1-3.

Список литературы:

- 16 Бадаев Е.В., Бирюкова О.В. Вопросы «советского быта» в политической дискуссии 20-х годов XX века // Вестник Томского государственного университета. История. 2019. № 57. С. 55–59. <https://doi.org/10.17223/19988613/57/9>.
- 17 Баранов А.А. Берлинский период в творчестве Веры Дуловой: 1927–1929 годы // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2. С. 126–143.
- 18 Берар Е. Экспонаты из plombированного вагона. Первая выставка русского искусства 1922 года в Берлине. Документальная история // Новое литературное обозрение. 2021. № 4. С. 103–128.
- 19 В. М-с [Михельс В.]. Первая международная крестьянская конференция // Известия. 1923. 11 октября. С. 1.
- 20 Гордеев П.Н. Между революцией и сценой: Е.К. Малиновская в 1917 году // Революция 1917 года в России: новые подходы и взгляды. / Ред. А.Б. Николаев (отв. ред. и отв. сост.), Д.А. Бажанов, А.А. Иванов, С.М. Ляндрес. СПб.: Астерион, 2022. С. 152–178.
- 21 Горький М. Полное собрание сочинений. Письма в 24 т. Т. 8. М.: Наука, 2001. 605 с.
- 22 Горький М. Полное собрание сочинений. Письма в 24 т. Т. 14. М.: Наука, 2009. 821 с.
- 23 Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Очерк истории // Московская государственная филармония. / Сост. Л.Г. Григорьев, Я.М. Платек. М.: Советский композитор, 1973. С. 35–184.
- 24 «...Для изоляции гр. Мейерхольда в доме умалишенных» / Публикация М. Корнаковой // Петербургский театральный журнал. 1995. № 8. С. 91.
- 25 Луначарская-Розенель Н.А. Память сердца: Воспоминания. 4-е изд. М.: Искусство, 1977. 454 с.
- 26 Луначарский А.В. Великий переворот (Октябрьская революция). Ч. 1. Пг.: Изд. З.И. Гржебина, 1919. 100 с.
- 27 Международная крестьянская конференция // Известия. 1923. 16 октября. С. 3.
- 28 Морозова А.Ю. «Я — не богостроитель»: взгляды А.В. Луначарского на религию и социализм в контексте дискуссий о них в большевистской среде // Технологос. 2020. № 1. С. 110–123. <https://doi.org/10.15593/perm.kipt/2020.1.10>.
- 29 О театре Романеск. Письмо к Е.К. Малиновской // Литературное наследство. Т. 82: А.В. Луначарский. Неизданные материалы. / Ред. Н.А. Трифонов. М.: Наука, 1970. С. 387–388.
- 30 Сегодня // Известия. 1923. 14 октября. С. 5.
- 31 Торжественное заседание в Большом театре // Известия. 1923. 17 октября. С. 3.
- 32 Тугендхольд Я. Художественная смычка народностей (Большой театр 7 октября) // Известия. 1923. 12 октября. С. 6.
- 33 Шитц И.И. «И страх, страх безумный...». Дневник историка (март 1928 — август 1931). М.: Книжный клуб Книговек, 2022. 432 с.
- 34 Ялозина Е.А. Преемственность и перестройка в работе ведомства Народного комиссариата просвещения: исторический ракурс раннесоветского опыта // Общество: философия, история, культура. 2022. № 9. С. 140–144. <https://doi.org/10.24158/fik.2022.9.23>.

Sources:

- 1 Lunacharskii A.V. Pis'mo k Malinovskoi Elene Konstantinovne [Letter to Malinovskaya Elena Konstantinovna]. *GTSTM imeni A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum], f. 107, no. 24, ll. 1–1 back. (In Russian)
- 2 Malinovskaya E.K. — narkomu po prosveshheniyu Lunacharskomu A.V. [Malinovskaya E.K. — People's Commissar for Education Lunacharsky A.V.]. *GTSTM imeni A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum], f. 154, no. 1104, l. 1. (In Russian)
- 3 Malinovskaya E.K. Pis'mo k Peshkovoi E.P. [Letter to E.P. Peshkova]. *IMLI RAN. Arhiv Gor'kogo* [Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Gorky Archive], FEP-kr 39–1–45, ll. 1–2 back. (In Russian)
- 4 Malinovskaya E.K. Soobshchenie o muzykal'noi zhizni Moskvy v pervye gody posle Velikoi Oktyabr'skoi sotsialisticheskoi revolyutsii. Prilozhena kopiya pis'ma A.V. Lunacharskogo E.K. Malinovskoi o muzykal'noi deyatel'nosti Bol'shogo teatra [A Message about the Musical Life of Moscow in the First Years after the Great October Socialist Revolution. Attached is a Copy of A.V. Lunacharsky's Letter to E.K. Malinovskaya about the Musical Activity of the Bolshoi Theatre]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2922, inv. 3, fol. 244, ll. 1–21. (In Russian)
- 5 Materialy o konflikte mezhdU Upravleniem akademicheskimi teatrami i Rabisom: ob'yasnitel'naya zapiska E.K. Malinovskoi, vypiski iz protokolov zasedanii, rezolyutsii sobranii, perepiska i dr. [Materials on the Conflict between the Management of Academic Theaters and Rabis: Explanatory Note by E.K. Malinovskaya, Extracts from the Minutes of Meetings, Resolutions of Meetings, Correspondence, etc.]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 1933, inv. 2, fol. 188, ll. 1–235. (In Russian)
- 6 Materialy o sliyanii Narodnogo Komissariata imushchestv Respubliki i Narkomprosa i razgranichenii ikh funktsii; postanovleniya Sovnarkoma i Kollegii Komissariata, protokoly (kopii) zasedanii Osobogo soveshchaniya, rezolyutsii i perepiska s Sovnarkomom i Narkomprosom po dannomu voprosu [Materials on the Merger of the People's Commissariat of Property of the Republic and the People's Commissariat of Education and the Differentiation of Their Functions; Resolutions of the Sovnarkom and the Board of Commissariat, Minutes (Copies) of the Meetings of the Special Meeting, Resolutions and Correspondence with the Sovnarkom and the People's Commissariat of Education on this Issue]. *GA RF* [State Archive of the Russian Federation], f. R-410, inv. 1, fol. 41, ll. 1–69. (In Russian)
- 7 Perepiska A.V. Lunacharskogo s zamestityelnyami Narkoma i chlenami kollegii E.A. Litkensom, M.N. Pokrovskim, I.I. Hodorovskim, V.N. Yakovlevoi i dr. o podgotovke k s'ezdu zaveduyushchikh GubONO, o merakh po uluchsheniyu byta uchenykh, deyatelei literatury i iskusstva, ob obespechenii ikh akademicheskimi paikami, o rukovodyashchem sostave Glavlita, Glavnauki i Glavprofobra, o Mezhdunarodnom kongresse fiziologov v Bostone, ob idee sozdaniya Tsentral'nogo doma pedagogicheskoi propagandy, o pis'me 60-ti uchitelei v NKP, ob organizatsii v Italii instituta po izucheniyu Rossii, o priglashenii V.E. Meyerkhol'da na zavedovanie teatral'nym otdelom NKP i dr. voprosam [Correspondence of A.V. Lunacharsky with Deputies of the People's Commissar and Members of the Board E.A. Litkens, M.N. Pokrovsky, I.I. Khodorovsky, V.N. Yakovlev, etc. about Preparations for the Congress of Heads of GubONO, about Measures to Improve the Life of Scientists, Literary and Artistic Figures, about Providing Them with Academic Rations, about the Leadership of the Glavlit, Glavnauka and Glavprofobr, about the International Congress of Physiologists in Boston, about the Idea of Creating a Central House of Pedagogical Propaganda, about a Letter from 60 Teachers to the NCP, about the Organization of the Institute for

- the Study of Russia in Italy, about the Invitation of V.E. Meyerkhöld to Head the Theater Department of the NCP, etc. Questions]. *RGASPI* [Russian State Archive of Socio-Political History], f. 142, inv. 1, fol. 498, ll. 1–81. (In Russian)
- 8 Perepiska SNK, Narkomprosa s Bol'shim teatrom o sokhraneni i podderzhke kolektivov Bol'shogo, Malogo i Khudozhestvennogo teatrov, o rastsenkakh mest i po dr. voprosam (chast' otnosheni Narkomprosa za podlinnoi podpis'yu A.V. Lunacharskogo) [Correspondence of the SNK, the People's Commissariat of Education with the Bolshoi Theater about the Preservation and Support of the Collectives of the Bolshoi, Maly and Art Theaters, about the Prices of Seats, etc. Questions (Part of the Relations of the People's Commissariat with the Authentic Signature of A.V. Lunacharsky)]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 648, inv. 2, fol. 46, ll. 1–11. (In Russian)
 - 9 Pis'ma Lunacharskogo Anatoliya Vasil'evicha k E.K. Malinovskoi [Letters of Anatoly Vasilyevich Lunacharsky to E.K. Malinovskaya]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 1933, inv. 2, fol. 43, ll. 1–11. (In Russian)
 - 10 Pis'ma Malinovskoi Eleny Konstantinovny. Odno – s pripiskoi Yakovlevoi Varvara Nikolaevny [Letters of Malinovskaya Elena Konstantinovna. One – with a Postscript by Varvara Nikolaevna Yakovleva]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 279, inv. 1, fol. 149, ll. 1–2 back. (In Russian)
 - 11 Pis'mo Lunacharskogo Anatoliya Vasil'evicha v MGO o klevetnicheskoi kampanii protiv E.K. Malinovskoi [Letter of Anatoly Vasilyevich Lunacharsky to the MGO about the Slandorous Campaign against E.K. Malinovskaya]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 1933, inv. 2, fol. 305, l. 1. (In Russian)
 - 12 Pis'mo Malinovskoi Eleny Konstantinovny [Letter to Elena Konstantinovna Malinovskaya]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 279, inv. 1, fol. 128, ll. 1–2. (In Russian)
 - 13 Protokoly: zasedanii komiteta sodeistviya pri Baletnoi shkole Bol'shogo teatra; pravleniya studii teatra; konkursnykh komissii po priemu v orkestr i v baletnuyu truppku teatra; soveshchaniya po voprosu ob ispolnitel'nitsakh partii "Karmen"; obshchikh sobranii rabotnikov teatra [Minutes: Meetings of the Assistance Committee at the Bolshoi Theatre Ballet School; Management Board of the Theatre Studio; Competition Commissions for Admission to the Orchestra and Ballet Troupe of the Theater; Meetings on the Issue of Performers of the Carmen Party; General Meetings of Theater Workers]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 648, inv. 2, fol. 30, ll. 1–51. (In Russian)
 - 14 Ustav 1-i arteli zhenshchin professional'nogo truda, doklady o teatral'nom dele [Charter of the 1st Artel of Women of Professional Labor, Reports on Theatrical Business]. *TSGA SPb* [Central State Archive of St. Petersburg], f. R-2551, inv. 1, fol. 2096, ll. 1–13. (In Russian)
 - 15 Fotografiiya Lunacharskogo Anatoliya Vasil'evicha. S darstvennoi nadpis'yu E.K. Malinovskoi ot 22 dekabrya [1920 g.] [Photo Portrait of Anatoly Vasilyevich Lunacharsky. With a Donation Inscription by E.K. Malinovskaya, Dated December 22, 1920]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 1933, inv. 2, fol. 365, ll. 1–3. (In Russian)

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства

References:

- 16 Badaev E.V., Biryukova O.V. Voprosy "sovetskogo byta" v politicheskoi diskussii 20-kh godov XX veka [Questions of "Soviet Life" in the Political Discussion of the 20s of the 20th Century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya*, 2019, no. 57, pp. 55–59. <https://doi.org/10.17223/19988613/579>. (In Russian)
- 17 Baranov A.A. Berlinskii period v tvorchestve Very Dulovoi: 1927–1929 gody [The Berlin Period in the Work of Vera Dulova: 1927–1929]. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, 2020, no. 2, pp. 126–143. (In Russian)
- 18 Berar E. Ehksponaty iz plombirovannogo vagona. Pervaya vystavka russkogo iskusstva 1922 goda v Berline. Dokumental'naya istoriya [Exhibits from a Sealed Wagon. The First Exhibition of Russian Art in 1922 in Berlin. Documentary History]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2021, no. 4, pp. 103–128. (In Russian)
- 19 V. M-s [Mikhel's V.]. Pervaya mezhdunarodnaya krest'yanskaya konferentsiya [The First International Peasant Conference]. *Izvestiya*, 1923, October 11, p. 1. (In Russian)
- 20 Gordeev P.N. Mezhdru revolyutsiei i stsenoi: E.K. Malinovskaya v 1917 godu [Between the Revolution and the Stage: E.K. Malinovskaya in 1917]. *Revolutsiya 1917 goda v Rossii: novye podkhody i vzglyady* [Revolution of 1917 in Russia: New Approaches and Views], eds. A.B. Nikolaev (resp. ed. and comp.), D.A. Bazhanov, A.A. Ivanov, S.M. Lyandres. St. Petersburg, Asterion Publ., 2022, pp. 152–178. (In Russian)
- 21 Gorky M. *Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma v 24 t.* [The Complete Works. Letters in 24 vols.]. Vol. 8. Moscow, Nauka Publ., 2001. 605 p. (In Russian)
- 22 Gorky M. *Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma v 24 t.* [The Complete Works. Letters in 24 vols.]. Vol. 14. Moscow, Nauka Publ., 2009. 821 p. (In Russian)
- 23 Grigor'ev L.G., Platek Ya.M. Ocherk istorii [History Essay]. *Moskovskaya gosudarstvennaya filharmoniya* [Moscow State Philharmonic Society], comp. L.G. Grigoryev, Ya.M. Platek. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1973, pp. 35–184. (In Russian)
- 24 "...Dlya izolatsii gr. Meyerkhöld'a v dome umalishennykh" ["...For the Isolation of Citizen Meyerkhöld in the Madhouse"], publ. M. Kornakova. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, 1995, no. 8, p. 91. (In Russian)
- 25 Lunacharskaya-Rozenel' N.A. *Pamyat' serdtsa: Vospominaniya*. [Memory of the Heart: Memories]. 4th ed. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 454 p. (In Russian)
- 26 Lunacharskii A.V. *Velikii perevorot (Oktjabr'skaya revolyutsiya)* [The Great Coup (October Revolution)]. Part 1. Petrograd, Izd. Z.I. Grzhebina Publ., 1919. 100 p. (In Russian)
- 27 Mezhdunarodnaya krest'yanskaya konferentsiya [International Peasant Conference]. *Izvestiya*, 1923, October 16, p. 3. (In Russian)
- 28 Morozova A. Yu. "Ya – ne bogostroitel!": vzglyady A.V. Lunacharskogo na religiyu i sotsializm v kontekste diskussii o nikh v bol'shevistskoi srede ["I Am Not a God-Builder!": A.V. Lunacharsky's Views on Religion and Socialism in the Context of Discussions about Them in the Bolshevik Environment]. *Tekhnologos*, 2020, no. 1, pp. 110–123. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2020.1.10> (In Russian)
- 29 O teatre Romanesk. Pis'mo k E.K. Malinovskoi [About the Romanesque Theater. Letter to E.K. Malinovskaya]. *Literaturnoe nasledstvo. T. 82: A.V. Lunacharskii. Neizdannye materialy* [Literary Heritage. Vol. 82: A.V. Lunacharsky. Unreleased Materials], ed. N.A. Trifonov. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 387–388. (In Russian)

- 30 Segodnya [Today]. *Izvestiya*, 1923, October 14, p. 5. (In Russian)
- 31 Torzhestvennoe zasedanie v Bol'shom teatre [Solemn Meeting at the Bolshoi Theatre]. *Izvestiya*, 1923, October 17, p. 3. (In Russian)
- 32 Tugendkhol'd Ya. Khudozhestvennaya smychka narodnostei (Bol'shoi teatr 7 oktyabrya) [The Artistic Bow of Nationalities (Bolshoi Theater on October 7)]. *Izvestiya*, 1923, October 12, p. 6. (In Russian)
- 33 Shitts I.I. "I strakh, strakh bezumnyi...". *Dnevnik istorika (mart 1928 – avgust 1931)* ["And Fear, Mad Fear ...". Diary of a Historian (March 1928 – August 1931)]. Moscow, Knizhnyi klub Knigovek Publ., 2022. 432 p. (In Russian)
- 34 Yalozina E.A. Preemstvennost' i perestroika v rabote vedomstva Narodnogo komissariata prosveshcheniya: istoricheskii rakurs rannesovetskogo opyta [Continuity and Restructuring in the Work of the Department of the People's Commissariat of Education: A Historical Perspective of the Early Soviet Experience]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*, 2022, no. 9, pp. 140–144. <https://doi.org/10.24158/fik.2022.9.23>. (In Russian)

УДК 792.2

ББК 85.333(2)

Машукова Александра Владимировна

Стажер-исследователь, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, 82

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

Ключевые слова: «Город на заре», А.Н. Арбузов, В.Н. Плучек, студия, анкетирование зрителей, социология публики, диспут

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Машукова Александра Владимировна

Зритель спектакля «Город на заре»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-184-211

Для цит.: Машукова А.В. Зритель спектакля «Город на заре» // Художественная культура. 2024. № 1. С. 184–211. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-184-211>.

For cit.: Mashukova A.V. The Audience of *The City at Dawn* Performance. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 184–211. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-184-211>. (In Russian)

Mashukova Alexandra V.

Research Assistant, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), 82 Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

Keywords: City at Dawn, A. N. Arbutov, V. N. Pluchek, studio, audience questionnaires, sociology of the audience, dispute

Mashukova Alexandra V.The Audience of *The City at Dawn* Performance

The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

Аннотация. Феномен Государственной московской театральной студии под руководством Алексея Арбузова и Валентина Плучека, в феврале 1941 года выпустившей спектакль «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, можно рассматривать с разных сторон. Один из самых существенных ракурсов — тема отношений создателей этого спектакля и его реципиентов. В данной статье идет речь о том, кто был зрителем «Города на заре», какой отклик нашла у публики коллективно написанная студийцами пьеса. Как воспринимались зрителями эстетические новшества «Города на заре». Были ли в итоге реализованы амбиции Арбузовской студии стать «голосом поколения», того самого, что в конце 1930-х годов оканчивало школы и училось в институтах, а в 1941 году ушло на фронт?

В статье публикуются (как правило, впервые) тексты писем и записок, отправленных зрителями членам Арбузовской студии, ответы на анкеты, которые было предложено заполнить публике, цитируется студийный журнал наблюдений за спектаклем.

Abstract. The phenomenon of the Moscow State Theatre Studio under the direction of Alexei Arbuzov and Valentin Pluchek, which in February 1941 produced the play *The City at Dawn* about the construction of Komsomolsk-on-Amur, can be viewed from different angles. One of the most important aspects is the relationship between the creators of the play and its audience. This article examines a series of issues: who the audience of the play was, what response the play, written collectively by the students of the studio, found in the public, how the audience perceived the aesthetic innovations of *The City at Dawn*, and if the ambition of the Arbuzov Studio to become the 'voice of the generation' who graduated from schools and universities in the late 1930s and went off to war in 1941, was finally realized.

The article publishes (mostly for the first time) the texts of letters and notes sent by the audience to the members of the Arbuzov Studio, the answers to questionnaires that the audience was asked to fill out, and the quotes from the studio journal of observations of the performance.

Введение

Премьеру спектакля Московской государственной театральной студии под руководством А.Н. Арбузова и В.Н. Плучека «Город на заре», состоявшуюся 5 февраля 1941 года в помещении клуба имени Крупской в Малом Каретном переулке, сопровождал ажиотаж. «Участники спектакля с трудом протискивались в помещение клуба. А когда тогдашний председатель Комитета по делам искусств, не в силах пробиться через толпу, крикнул: „Пустите меня, я — Храпченко!“ — сотня молодых глоток дружно заорала: „Здесь все храпченки!“ Спектакль начался в десять часов вечера, с опозданием на два часа. На каждый билет прошло по два, а то и по три человека», — вспоминал студиец Исай Кузнецов [17, с. 393].

До начала войны «Город на заре» был сыгран 43 раза, а в московских вузах прошли диспуты с обсуждением спектакля. Эти обсуждения стали логичным продолжением политики открытости, которой А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек придерживались с момента основания студии в 1938 году. Их студия ничем не напоминала «театральный монастырь», куда принимали лишь посвященных. Это была разомкнутая структура, с довольно широким кругом друзей, которых студийцы в шутку называли «опричниками» (обыгрывая буквальное значение слова «опричь» — «кроме, вне»). В этом вопросе, как и во многих других, Арбузов и Плучек следовали установкам своих учителей — П.П. Гайдебурова, Н.Ф. Скарской, В.Э. Мейерхольда, которые в свое время считали необходимым поддерживать со зрителем тесную и творческую связь.

Неудивительно, что значительную часть архива Арбузовской студии составляют именно документы, связанные с публикой. Это зрительские анкеты, письма, любительские рецензии, написанные от руки в ученических тетрадях, журнал наблюдения за спектаклем «Город на заре», где подробно зафиксированы реакции зала. А также 114 записок, оставшихся от студенческих диспутов. Все это — драгоценный материал, позволяющий составить собирательный портрет не только зрителя спектакля «Город на заре», но и в целом молодой публики предвоенной поры.

Студия с особым статусом

Первыми зрителями «Города на заре» в феврале-марте 1940 года были профессионалы: критики, писатели, режиссеры, артисты. Актриса Мария Бабанова, писатели Константин Паустовский и Борис Войтехов, актер и режиссер Соломон Михоэлс, критики Юзеф Юзовский, Михаил Левидов, Александр Роскин, Абрам Гурвич увидели работу студийцев, когда и пьесы еще никакой не существовало, и спектакль был сочинен едва ли наполовину. Идея Алексея Арбузова и Валентина Плучека показать незавершенную работу людям искусства, которым они доверяли и которые могли бы повлиять на судьбу студии, была вынужденным решением. К тому моменту студийцы уже более полутора лет писали пьесу и репетировали спектакль на чистом энтузиазме, в свободное от основной работы или учебы время. У студии не было ни постоянного помещения, ни бюджета, ни официального статуса. Дальше так продолжаться не могло: с трудом обретенная репетиционная база (спортзал школы на улице Герцена, который удалось снять) к началу 1940 года могла быть вот-вот потеряна, и тогда — снова скитания. Чтобы вывести ситуацию из тупика, руководители студии показали влиятельным профессионалам то, что студийцы успели сделать на тот момент. А именно два акта будущей постановки, в которые вошли лучшие этюды студийцев, отредактированные и нанизанные на сюжетный каркас А.Н. Арбузовым. Режиссером спектакля выступал В.Н. Плучек.

Этот ход сработал: весной 1940 года в центральной прессе вышло несколько статей, рассказывающих о студии. Первым высказался Константин Паустовский — живой классик советской литературы опубликовал в «Правде», главной партийной газете страны, статью «Рождение театра». Вскоре Комитет по делам искусств принял решение поддержать студию: дать ей государственный статус и выделить бюджет. Студия удачно попала в краткий исторический момент так называемой «бериевской оттепели», когда Николая Ежова на посту наркома внутренних дел сменил Лаврентий Берия, что привело и к смене власти в области управления культурой.

Решение Комитета по делам искусств было беспрецедентным. Во второй половине 1930-х годов театры массово закрывались, а не открывались. Театры ликвидировали, насильственно сливали с дру-

гими труппами; то же самое происходило и со студиями, которых еще в начале 1930-х годов в одной только Москве оставалось немало. В 1940 году критик Константин Томашевский подготовил для ВТО статью под названием «Театральные студии в истории советского театра», в которой описывал происходящее в области сценического искусства, естественно, подавая это не как политику сознательного уничтожения коллективов, а как нормальный процесс роста, когда студия, пресытившись поисками, либо перестает существовать, либо становится профессиональным театром.

В качестве рубежного для сворачивания студийного движения года К.Б. Томашевский называл 1935-й. По его словам, единственной «зарегистрированной и финансируемой ВКИ [Всесоюзным Комитетом по делам искусств. — А.М.]» студией к 1939 году была Студия Станиславского [10, л. 5]. Это не удивительно: студию создал сам основатель МХАТа, театра, в 1930-е годы признанного эталоном искусства; понятно, что поддержать должны были именно ее. То, что студия Арбузова и Плучека была также одобрена государством, автоматически ставило ее практически вровень со Студией Станиславского.

Это дало критикам основание для далеко идущих выводов. Тот же К.Б. Томашевский в своей статье назвал 1939-й годом начала нового студийного подъема, ведь это «год возникновения и самоопределения исключительно интересного и многообещающего театра-студии, известного под именем Студии А.Н. Арбузова» [10, л. 5–6].

Известный литературный и театральный критик Александр Роскин после «Города на заре» написал письмо студийцам, в котором он сравнивал Арбузовскую студию со МХАТом. «История Художественного театра начинается с сарая в Пушкине», — так начинал критик свое послание и тут же переходил к студийцам [8, л. 1]. Потом это сравнение показалось ему, вероятно, избыточным, Роскин зачеркнул первую фразу и начал текст с более спокойного пассажа. Но если критика, возможно, смутил неоправданный пафос этой параллели, то обычных зрителей — огнюдь. В своих письмах студийцам зрители впрямую писали об Арбузовской студии как о втором Художественном театре, как об «их» МХТ, считая это сравнение абсолютно естественным.

В качестве примера процитируем письмо Евгения Родюшкина, жителя Серпухова:

Я не актер. Правда, учился год в театр. училище. Но отсутствие живой мысли, ограничение учебы в рамках положенного, сведение ее к зазубриванию авторитетов, отпугнули от учебы. Вместо смелых, понимающих и изменяющих соколов я встретил ужей, бережно сохраняющих хрестоматию искусства.

Я бежал. Хотел в театр, но:

Немного разочарованные герои лениво ходят по сцене и, не успев поскользнуться, расплываются в деревянных улыбках, наклеенных заботливым автором.

Простота исполнения стала хуже воровства. Люди, где страсть, чувства обиды, горечи или радости подают тихо, «как в жизни».

Найденное МХАТом не берут в соответствие с индивидуальностью творческого коллектива, а безобразно копируют, забыв, что они самостоятельные художники, творцы.

И вот я читаю о вас. Простите, но что-то помимо моих желаний видит в вас рождение нового МХАТа, не современного, а молодого, буйного, свежего [цит. по: 15, с. 167–168].

Другое письмо — от студентки ГИТИСа Т. Литвинской:

Вы должны стать нашим театром, молодежным, отражающим правду наших мыслей и настроений. Театр, насыщенный революционной романтикой и правдой. Помните, как в свое время Худож. театр имел своего зрителя. Так вы должны стать нашим театром. Это будет так! Смотрите, уже сейчас к вам идет молодежь, любящая каждый образ, каждую фразу вашей пьесы [6, л. 1].

Сами студийцы вовсе не соотносили себя с Художественным театром — МХАТ того времени вызывал у них скорее иронию, чем любовь. Они не упускали случая позубоскалить над забронзовелостью МХАТа, где «седые, злые старцы лихо шепчут заклинания над увесистой системой», — именно так было написано в шуточной поэме Арбузовской студии «Студиата» [9, л. 2]. Но обрести статус «голоса поколения», стать главным театром современной молодежи члены Арбузовской студии были внутренне вполне готовы. Их амбиции простирались именно в эту сторону.

Чтобы обрести этот статус не потому, что государство назначило их «самой интересной и многообещающей студией», а по-настоящему, необходимо было находиться в контакте со своим зрителем. А для этого зрителя нужно было узнать.

Анкеты

Анкетирование зрителя члены Арбузовской студии ввели с января 1941 года, то есть с того времени, когда спектакль «Город на заре» стали прогонять на обычной публике. В архиве Исаея Кузнецова сохранилось двадцать три анкеты, отпечатанные на тонкой, папиросной бумаге. Шаблон был таким:

«Дорогой товарищ! Государственная Театральная Московская Студия просит Вас написать Ваши впечатления о спектакле „Город на заре“

1/ Фамилия, имя, отчество

2/ Профессия

3/ возраст» — и дальше на листке оставлялось место для отзыва.

Обращает на себя внимание, что студия в анкете названа «Государственной Театральной Московской». В официальном ее названии — отраженном в приказе № 537 Комитета по делам искусств от 7 сентября 1940 года об организации студии — указан другой порядок слов: сначала «государственная», потом «московская», а уж затем «театральная». Он и представляется наиболее логичным. Однако Исай Кузнецов в своих воспоминаниях писал, что студийцы долго спорили об этом порядке и считали, что слово «театральная» должно идти до «московской». Эта путаница нашла отражение и в анкетах.

К тому моменту, когда студийцы начали изучать своего зрителя, социологические исследования театральной публики в СССР были уже свернуты. Их расцвет пришелся на 1920-е: в 1926 году увидел свет научный сборник «Театральный Октябрь» с результатами исследования зрителя театра им. Вс. Мейерхольда в сезоне 1924/1925. Это было лишь одно из направлений. Социолог театра Виталий Дмитриевский в издании «Библиотека театрального продюсера. Зрительская аудитория театра: размышления и исследования» называет и другие: «Обстоятельное изучение публики в театрах Москвы и Ленинграда проводили в конце 1920-х годов Центральная комиссия по изучению зрителя Главполитпросвета, исследовательские группы при московских и ленинградских профсоюзах (МОСПС и ЛОСПС), Ленинградский институт сценических искусств ввел изучение зрителя как учебный предмет в программу режиссерского курса. Наряду с анкетным опросом практиковались и другие методы фиксации зрительских

впечатлений: экскурсионный, лабораторный, экспериментальный. Реакции публики, их динамика отмечались по ходу спектакля и др. Весьма обстоятельно и на достаточно серьезном (по тем временам) научном, педагогическом и социально-психологическом фундаменте изучался зритель в ленинградских, московских и некоторых периферийных театрах для детей» [13, с. 53].

Столь живой и углубленный интерес практиков сценического искусства к своей публике, естественно, был следствием социальной перетряски, произошедшей после революции, когда театральные залы оказались заполнены новым зрителем. Интересно, что изучение аудитории в первые послереволюционные годы иногда приводило к реальным практическим результатам. Так, одним из первых исследовать своего зрителя начал в сезон 1920/1921 Первый театр РСФСР — публике раздавались анкеты после спектаклей «Мистерия Буфф» и «Зори». «М. Загорский, работавший заведующим литературно-агитационной частью Первого театра РСФСР и непосредственно участвовавший в изучении зрителей на спектаклях Вс. Мейерхольда, свидетельствовал: „Насколько важное значение этой работе придавал сам Вс. Мейерхольд, видно из его неоднократных упоминаний о ней, устных и печатных, а насколько она была связана с **производством** [здесь и далее выделено автором. — А.М.], ясно из того, что финальная мизансцена в „Мистерии-буфф“ была после 6–7 спектаклей переделана, **по указанию анкет**, отметивших, что игра Игоря Ильинского с флажком мешает зрителям принять участие в заключительном эпизоде спектакля — общему с актерами и оркестром исполнению „Интернационала“» [19, с. 32].

Наряду с анкетным процветал и другой способ исследования — фиксация зрительских реакций. В 1920-е годы шла бурная полемика на тему того, насколько этот метод научен, дает ли он адекватную, не искаженную картину восприятия спектакля публикой. Апологетом метода стал театр им. Вс. Мейерхольда, при котором в 1930-е годы была создана специальная Научно-исследовательская лаборатория. Сотрудники лаборатории старались добиться максимальной дифференцированности зрительских реакций, еще в 1920-е была разработана специальная шкала, состоящая из двадцати пунктов: «тишина, шум, сильный шум, коллективное чтение, пение, кашель, стук, шарканье, возгласы, плач, смех, вздохи, действия, аплодисменты, свист, шика-

ные, выход из зала, приподнимание с места, бросание предметов на сцену, „вбег“ на сцену» [19, с. 33].

Эта волнующая неоднородность зрительских реакций в 1930-е годы начала казаться неуместной, ненужной, опасной. На нее лучше было вовсе не обращать внимания: «В научных работах и критических статьях 1930–50-х годов зритель, как правило, изъят из художественной жизни» [13, с. 57]. «В 30-е годы все формы изучения зрителя были объявлены лженаучными, и все работы в этом направлении прекратились» [14, с. 10]. Новый расцвет социологических исследований о театральном зрителе наступил только в 1960-е годы.

Вероятно, анкетирование зрителя создатели «Города на заре» проводили «для себя». Их анкеты выглядели куда лаконичнее тех, что имели хождение в 1920-е годы. Однако и в таком виде они были способны утолить потребность студийцев в обратной реакции, помочь составить портрет своей публики.

О чем же могут рассказать сохранившиеся анкеты? Зритель «Города на заре» действительно молод: лишь троим из авторов дошедших до нас анкет было за сорок лет (43, 45 и 47), троим — за тридцать (35, 37 и 39), остальным от 16 до 30 лет. В основном это старшие школьники и студенты (ГИТИСа, ИФЛИ, МГУ, Горного института). Среди работающих людей есть служащие (врач, экономист, юрист, техник-конструктор, преподаватель МХТИ, «газетчик», инженер), рабочие (механик, мастер группы, мотористка), один военный.

В анкетах, заполненных студентами, встречается известное имя. Девятнадцатилетняя девушка назвалась полностью — Елена Михайловна Ходунова. Она не указала институт, в котором учится, однако текст отзыва свидетельствует о ее хорошем личном знакомстве с создателями «Города на заре» и о том, что она видела спектакль не один раз. Поэтому с уверенностью можно предположить, что это Елена Михайловна Ходунова (1921–1997), выпускница театроведческого факультета ГИТИСа 1944 года, в будущем сотрудник Кабинета драматических театров ВТО, исследователь и популяризатор творчества Ежи Гротовского.

Не одна только Ходунова была завсегдаем «Города на заре»: трижды видел этот спектакль студент ГИТИСа, скрывшийся под псевдонимом Ю. Вишняков (он называет себя «страстным поклонником»

постановки), дважды — студентка Волжинская. А студентка ГИТИСа Литвинская смотрела «Город на заре» пять раз.

Часть анкет написаны от лица группы: «конструктора Кондратьева М.З. и Казаков И.И.», «110 школа 10 класс „А“», «работники завода № 1», — но любопытно, что даже если отзыв индивидуален, он может содержать в себе конструкции, выражающие некое общее мнение. «Вещь очень хорошая. Желаем побольше таких вещей», — пишет 18-летняя студентка О.В. Гастева. «Очень хорошо играют артисты Корнева Галочка Алексей Зорин Зяблик Белоусов⁽¹⁾. Желаем им будущего успеха в театральном искусстве», — вторит ей студентка 4 курса Горного института Людмила Николаевна Погодина [1, б/н].

Отзыв мотористки Филимохиной 25-ти лет также написан во множественном числе:

Дорогие товарищи!! Исполняем вашу прозбу. «Город на заре» нам очень понравился. Особенно хорошо играли артисты: Селескериди, Михайлов, Тормозова, Гинзбург, Егоров, Гердт, Арбузов. Игра этих артистов нам очень понравилась. Они более правдиво создали образы врученных им ролей. Филимохина [1, б/н].

Эти анкеты отражают то, что и являлось главной особенностью «Города на заре» — постоянное балансирование между общим и индивидуальным. Внутренне откликаясь на эту невысказанную впрямую, но ясно ощущаемую потребность студийцев представлять от лица поколения, зрители при помощи фраз, составленных во множественном числе, как бы признавали легитимность этой претензии. Они, зрители, тоже начинали говорить от лица поколения — два голоса встречались.

Одновременно в анкетах звучали и подчеркнуто обособленные голоса, передающие собственные, личные впечатления авторов отзывов. В этих случаях на первый план выходило желание отметить отдельные детали, как можно точнее передать пережитые эмоции (доцент МХТИ Петр Иванович Иванов даже извиняется за свой «суконный язык», объясняя его нехваткой времени).

(1) Девушка ошибается в именах и фамилиях героев: Корневу в пьесе зовут Белкой, в числе персонажей также значится Белоус. В цитировании записок и отзывов сохранены пунктуация и орфография первоисточника.

Спектакль замечательный. Трудно выделить кого-либо из исполнителей, все играют превосходно. Искренность и непосредственность — все это заставляет верить и волноваться, а порой вызывает слезы (когда больная говорит об избитии политических). Привычные вещи звучат по-новому, свежо. В спектакле много романтики, настоящей романтики. В нем нет холодности профессионального театра. Приятно то, что все делается самими студийцами. Даже прожекторами заведует какой-то симпатичный юноша в очках [1, б/н],

— отзыв студента 20-ти лет, не назвавшего своего имени.

Если дать характеристику каждому участнику, то не хватит этой бумаги. Скажу обо всей пьесе в целом. Очень мне понравились массовые сцены, которые очень трудно сыграть. Можно отметить следующих товарищей Селескериди М.И., Арбузов, Богачева, Тормозова А.А. и др. Очень хорошее оформление, но маленький недостаток: тихо говорят и на задних рядах плохо слышно. Вот все. Желаю успеха вашей студии [1, б/н],

— отзыв артиллериста Ростислава Петрова, 20 лет.

В отличие от восторженной молодежи, взрослая аудитория была более рассудительна, а иногда и критична. Наиболее скептический отзыв из тех, что дошли до нас, оставил юрист Сергей Сергеевич Каринский (1905–1984) 35-ти лет. В будущем он станет одним из самых известных юристов в СССР, доктором юридических наук, профессором, автором более двухсот научных трудов. Каринский не слишком оценил эксперимент студийцев:

Текст достаточно сырой и рыхлый и литературно весьма несовершенный. Для первого спектакля новой студии было бы правильнее взяться за постановку классической пьесы, тогда бы текст «помогал», а не «затруднял». В игре чувствуется много старания, тщания — но, к сожалению, слишком мало еще настоящего мастерства. Беспорно положительным моментом является увлечение артистов своей игрой, юношеский задор, молодость.

В постановке, к сожалению, не всегда налицо бесспорный художественный вкус и такт. Хор из древнегреческой трагедии вряд ли уместен. Да и вообще не характерно для трудной обстановки <неразб.> борьбы с природой — бесконечные хоры и песни, которыми обрамляется каждое действие.

Спектакль бесспорно еще не доработан, но то, что он еще «молод и зелен» — может быть, не так уж и плохо. Если студийцы будут учиться с таким же увлечением, как они играют, то из них может получиться толк [1, б/н].

Отзывы зрителей ценны также тем, что позволяют уточнить детали, касающиеся жизни спектакля «Город на заре». Александр Галич (в 1930-е годы — Гинзбург), игравший в этой пьесе роль комсомольского секретаря Борщаговского, в повести «Генеральная репетиция» (1974) негативно вспоминал время своего пребывания в студии. Оглядываясь на годы юности, он назвал коллективную пьесу «ходульной романтикой и чудовищной ложью» [11, с. 353]. Описывая спектакль, Галич упоминает о том, что после первых трех представлений толпа, осаждавшая клуб в Малом Каретном, где шел «Город на заре», сильно поредела. «Последующие спектакли мы играли уже и вовсе в полупустом зале. Что же произошло? Вероятно, рядовому зрителю было наплевать на наши формальные изыски — введение хора, использование приемов японского театра и комедии дель арте, — а сама пьеса про очередное строительство и очередное вредительство его, рядового зрителя, привлечь не могла» [11, с. 353].

Это весьма существенная деталь, вносящая коррективы в картину зрительского восприятия спектакля, дополняющая ее. Но возникает вопрос: а не преувеличивает ли Александр Аркадьевич, в силу темперамента склонный видеть в том давнем опыте одни лишь минусы? Оказывается, нет. Изложенный им факт подтверждает отзыв о «Городе на заре» Бенциона Ронгаузера, 25-летнего «электромеханика-стахановца» Ярославской железной дороги. Бенциону очень понравился спектакль, который он смотрел 14 февраля 1941 года, то есть через девять дней после официальной премьеры, однако он не преминул заметить:

Жаль, что мало в театре народу: даже обидно за артистов. Расскажу на работе и мы еще раз все вместе посмотрим эту пьесу [7, л. 1].

Журнал наблюдения за спектаклем

Как было сказано выше, одним из методов изучения публики, популярных в 1920-е годы, был метод фиксации зрительских реакций. Члены Арбузовской студии по-своему отдали дань и ему. В архиве студии сохранился журнал, который вел дежуривший на спектакле Исай Кузнецов. В «Городе на заре» он как актер занят не был, поэтому в качестве наблюдателя присутствовал на показах (до нас дошли записи лишь по некоторым из них). В своем журнале

Кузнецов подробно фиксировал, с одной стороны, недочеты каждого конкретного спектакля — накладки, сбой ритма, путаницу с текстом и так далее, а с другой — поведение зрительного зала.

Интересно сравнить его позицию наблюдателя с позицией лаборанта Научно-исследовательской лаборатории при театре им. Вс. Мейерхольда, в 1930-е годы записывавшего зрительские реакции во время спектаклей. «Он наблюдает структуру отношения между сценой (произведением) и зрительным залом, а не только сцену, — пишет о фигуре лаборанта японский исследователь Масару Ито. — Значит, он наблюдает ситуацию, можно сказать, складывающуюся, в которой есть элемент случайности. Для него статусы произведения и зрительного зала равны. Именно в этом смысле возникновение фигуры лаборанта означало открытие нового места для зрителя в спектакле» [16, с. 117]. Позиция Исая Кузнецова во время показов «Города на заре» отличалась от статуса лаборанта ГосТИМа хотя бы тем, что студиец был пристрастным наблюдателем. Его, в отличие от сотрудников НИЛа, не волновала наука — он был болельщиком, и болельщиком горячим. В журнале Кузнецова все шло вперемишку, как в личном дневнике, — это была скорее добровольная общественная нагрузка, чем поручение, требующее строгой отчетности, поэтому записи делались свободно, неформально. Чем дальше, тем больше автор приносил в описание хода спектакля собственный комментарий. Сегодня дневник наблюдения за спектаклем создает уникальную картину первых показов «Города на заре», где запечатлено все — и волнение исполнителей, и дыхание зала. В этих записях можно разглядеть и литературные задатки автора — неслучайно после войны Исая Кузнецов выбрал именно литературную стезю, стал известным драматургом и сценаристом.

1 картина. На реплики Жмелькова — реакции, подобные огонькам: не общие, но со всех сторон. Альтман роняет книги — смех. Белка: «Девятилетка, литфак, в общем, чепуха» — смех, который усиливается, потому что соседи переглядываются и видят веселость друг друга. <...> Конец картины. Шумные аплодисменты, с надеждой на открытие занавеса [5, л. 1].

Внимательное изучение журнала позволяет снова вернуться к процитированному выше мнению Александра Галича. Спектакль «Город на заре» был поставлен на сознательном смешении двух эстетических систем: основные сцены пьесы, решенные в духе традиционного пси-

хологического театра, перебивались в нем условными пластическими интермедиями, которые были разыграны на специальных помостах, несли в себе явный отпечаток занятий биомеханикой Мейерхольда, а также отсылали к традиционному японскому и китайскому театру. Таких эпизодов в спектакле было по крайней мере три. В первом герои плыли на лодке, во втором студийка Мария Новикова изображала шофера Машу, которая едет по тайге на фордике, лихо им рулит и подсказывает на ухабах. В третьем Наташа в исполнении Анны Богачевой и Альтман Зиновия Гердта, блуждая в тайге, мучительно ползла через болото по бревну.

Как мы помним, Александр Галич в «Генеральной репетиции» утверждал, что все эти «эстетические изыски» были рядовой публике не близки. Так ли это? Журнал наблюдений за спектаклем, напротив, фиксирует всплеск зрительских эмоций на условных сценах. «После лодки — аплодисменты, голос с галерки „неимовернейший трюк“ — записывает Исая Кузнецов. — После фордика шумные аплодисменты».

В тот вечер спектакль закончился так:

Конец пьесы — бурные аплодисменты: около десяти раз открывался занавес. В полном составе аплодировали приглашенные; из других рядов. После конца — половина ушла в гардероб. Какая-то девушка кричала «браво» с подурневшим от слез лицом [5, л. 6].

Запись в журнале от 9 февраля 1941 года передает неоднородность восприятия:

Внимание и дружный смех, где они полагаются, имели место. Едва картина кончилась — раздалась бурные аплодисменты. Активно аплодировал партер. На бельэтаже были такие разговоры: «Скучно. Никакого сюжета». 2-я картина: неподобающая реакция. В то время, как хор аплодирует Зяблику — из бельэтажа смешок [5, л. 8].

Показ от показа наблюдатель все больше эмоционально включается в происходящее и, кажется, начинает нервничать. Возможно, это связано с тем, о чем вспоминал Галич, — с недостаточным количеством публики в зале. Вот дневник спектакля от 14 февраля 1941 года (именно на нем оказался Бенцион Ронгаузер):

В зале человек 80. Они сидят как на просмотре⁽²⁾: улыбки по существу и безмолвие. Такое свидетельское отношение первым пробивает Зяблик — своей мимикой на слова Белоуса «Вот таким мальчонкой». Раздается дружный смех. На слова Жмелькова «а мы тульские» зал отвечает хохотом и восклицаниями «хорошо, замечательно». <...> Публика вообще внимательная. Но некоторая ее часть почему-то засмеялась, когда Белка в VII картине сказала Багрову «Мне надо в Москву». В VIII картине, после слов Альтмана к Башкатову «Женя, даю честное слово — я выстрелю» были намеки смеха — благодаря полной простоте этой фразы. Однако в этой сцене «Тайга» зал сделался абсолютно внимательным — начиная с борьбы Альтмана с Башкатовым и до конца. Багров: «Ты, оказывается, просто дурак» — тишайшая тишина. Часть публики избегалась по театрам и ничто ее не трогает. Она ничему не верит. Какая-то дура зеваёт после смерти Зяблика; ее муж — менее искусственный человек, убеждает ее досмотреть пьесу. Какой-то идиот держит номер на пальце. Но это единицы, а 80 человек (сегодняшний сбор) смотрят IX картину абсолютно внимательно, и пьеса оканчивается пятью вызовами [5, л. 11–13].

Записки из зала

До начала Великой Отечественной войны в Москве прошло несколько студенческих диспутов, на которых обсуждался «Город на заре», — «в МГУ, в ИФЛИ, в других институтах» [17, с. 394]. Воспроизводящий на сцене некоторые элементы театральной эстетики 1920-х годов, спектакль студийцев в 1941 году как бы вызвал к жизни и типичную практику того времени, на новом, конечно, историческом витке.

Эволюцию диспутов описал в своей книге о театре 1930-х годов режиссер Борис Голубовский: «Мое поколение еще застало творческие дискуссии, споры, да, „были ж схватки боевые, да, говорят, еще какие!“ Мейерхольд схватывался с Таировым, Охлопкова за „Разбег“⁽³⁾ растаптывали и возносили, даже рапповцы, несмотря на всю свою оголтелость, давали возможность спорить. На наших глазах дискуссии превратились в судилища, на них выносились не резолюции, а приговоры. Ораторы стремились все смертные грехи приписать себе сами, чтобы не дать возможность ударить другим. О предмете

(2) Очевидно, имеется в виду — как на просмотре в кино, как на киносеансе.
 (3) Спектакль Реалистического театра 1932 года.

искусства, о спектаклях почти не говорили, а выискивали ошибки, давние высказывания, за которые публично секли» [12, с. 8–9].

Студенческие диспуты вокруг «Города на заре», естественно, не были судилищами, напротив, они проходили в весьма благожелательной атмосфере, лишь с некоторой долей критики. Их внутренняя цель походила на ту, что излагает Юрий Фохт-Бабушкин, говоря про 1920-е годы. «Широко практиковались конференции зрителей, особенно — рабочих-зрителей. Они проводились и в самих театрах, и в заводских клубах. Причем на обсуждение спектакля рекомендовали приглашать „работников театра, участвовавших в данном спектакле, и не только актеров, но и рабоче-монтажного персонала“. Считалось, что эти конференции способствуют не только росту театральной культуры зрителей-рабочих, но и помогают театрам выбирать курс своего развития в духе революционных идей эпохи» [19, с. 29–30].

По-видимому, при помощи подобных обсуждений Арбузовская студия должна была выработать верный курс своей дальнейшей жизни. Спектакль, сочиненный студийцами совместно, поднятый на знамя как некий коллективный голос молодых, и оценивать предполагалось коллективно.

От одного из таких диспутов, который прошел 4 марта 1941 года в конференц-зале механико-математического факультета МГУ (ул. Моховая, 9, аудитория № 76), сохранился пригласительный билет. Из него можно узнать состав выступавших: «В диспуте примут участие студенты МГУ, ИФЛИ, художественные руководители и коллектив студии». Кроме того, в двух частных архивах — Исае Кузнецова и Людмилы Нимвицкой — осталось 114 записок, адресованных создателям «Города на заре», а также председателю президиума диспута — студенту исторического факультета МГУ Льву Страховенко⁽⁴⁾.

Эти записки позволяют воспроизвести примерную драматургию обсуждения. По ним понятно, что диспут проходил крайне эмоционально и продолжался долго: дискуссия началась после того, как «Город на заре» был отыгран, и завершилась глубокой ночью. Судя по запискам, советы студийцам на тему «как дальше жить» выступавшие

(4) Отличник, сталинский стипендиат, Лев Моисеевич Страховенко в начале войны вступил в народное ополчение. Дата гибели неизвестна.

действительно давали во множестве. И обижались, если чувствовали, что их мнение может не учитываться:

Уважаемые товарищи руководители! Вы бы хоть для вида записывали. Ведь не исключена возможность умных [подчеркнуто. — А.М.] и дельных высказываний.

Желающие высказаться об увиденном спектакле записывались в очередь. Многие боялись, что им не дадут достаточно времени для выступления или что они вообще не успеют этого сделать. Поэтому потенциальные ораторы то и дело обращались письменно к председателю президиума Льву Страховенко, умоляя предоставить им слово.

В президиум. Дать Вайнштейну еще 5 минут — он заплачет.

Для особо разговорчивых эрудитов предлагаю ввести регламент.

Левка! Дай мне, пожалуйста, слово. Я не буду говорить о спектакле, но я хочу сказать 2 слова о разговоре в фойе, о котором я тебе говорил. И. Нусинов.

В президиум. Молния [рисунок молнии. — А.М.]. Просим вне очереди для экстренного замечания дать слово тов. Ритису.

Страховенко. Запишите в прения — Гинцбург (физфак), только я буду говорить после 11.35.

Лева! Дай мне слово. Если можно, то поскорей, мне нужно в 12 уходить. Я скажу очень немного (поругаю). Трудлер.

Товарищ председатель время 24.30, а еще 7 чел. по 5 мин. + участники и ответы на записки. Хочется слышать больше от участников, а потому просим прекратить обсуждение, что очень удобно для присутствующих. Иначе все начнут уходить.

Лева! По-моему, нужно сократить список. Выступить Вам и дать слово т. Плучеку. А то поздно!

Просит слова Фрид.

Прошу записать меня в очередь на выступление. Померанц.

Дайте слово Библеру (истфак).

Нужно бязательно устроить перерыв. В зале жарко, люди выходят курить. Проголосуйте!

Выступающему. Из какого мира вы, товарищ, явились из античного загробного или юридического??

Когда будете отвечать на многочисленные записки? Ответьте сейчас.

Как можно терпеть такого звонаря; он отнял 15 минут и ничего толком не сказал. Даже не оправдал грязных обвинений, нанесенных коллективу театра.

Лишить это дерево слова!

Товарищи, пусть он прочтет вам отдельно, как сможет. Благо ясно, что ничего хорошего не скажет. Сравнит вас с Курбэ, Синей блузой, Охлопковым и т.д. Пусть он издает свои опусы под собств. редакцией, в собств. филозофии, как Гидони⁽⁵⁾. И потом это — надолго» [3, б/н].

Обращает на себя внимание количество известных фамилий среди желающих выступить: зрителями «Города на заре» были будущий философ Григорий Померанц (1918–2013), будущий философ и историк Владимир Библер (1918–2000), будущие сценаристы Илья Нусинов (1920–1970) и Валерий Фрид (1922–1998).

Записки, касающиеся собственно студии, можно разделить на несколько групп. Первая — это послания от поклонников, слова, обращенные к создателям спектакля от благодарной публики. Тут и просьбы предоставить слово тому или иному полюбившемуся актеру или актрисе, чтобы они рассказали, как работали над своей ролью, и пожелание спеть (в спектакле звучало много песен), и вопросы о том, можно ли вступить в студию, и просто слова признательности и восхищения.

Во многих записках прослеживается желание реально влиять на репертуарную политику студии. На диспуте Арбузов и Плучек поде-

(5) Григорий Иосифович Гидони (1895–1937) — русский и советский художник, искусствовед.

лились ближайшими планами: следующим спектаклем должна была стать постановка романтической драмы Виктора Гюго «Рюи Блаз». Новость вызвала негодование:

В президиум. Литературной бригаде студии. Литературная бригада, неужели вы все еще собираетесь ставить «Рюи Блаза»? Студия — самый близкий для нас театр. Неужели вы думаете, что плохая мелодрама будет звучать? Ответьте [3, б/н].

Т. Нимвицкая! Почему Вы будете ставить «Рюи Блаза»? Никто в докладах толком этого не объяснил. Ведь это очень скверная пьеса. Причем она вполне в духе самой пошлой современной мелодраматической тенденции («Мария Тюдор», «Фландрия» и пр.). Ответьте, пожалуйста, Вы — остальные опять смажут. Студенты-литераторы [4, б/н].

Выдвигались альтернативные предложения по репертуару:

Почему обращаясь к классическому репертуару, труппа не выбрала среди других драматургов Шекспира? Кажется, такие вещи как «Сон в летнюю ночь», «Много шума», «Как вам это понравится» — чрезвычайно близки театру по духу и дают большие возможности для замечательного метода театра.

Арбузову. Вы должны попытаться возобновить на нашей сцене Маяковского (в первую очередь — Баню). Только ваша студия имеет на это право [3, б/н].

Самые же существенные записки посвящены вопросам сценического языка, эстетического своеобразия студии. Несмотря на официальный успех «Города на заре», на то, что студия была поднята на знамя, некоторые пытливые зрители старались понять — а что в ней такого особенного? И есть ли на самом деле это особенное? И если студийцы олицетворяют голос поколения, то о чем он, этот голос, сообщает?

Из выступления т. Арбузова следует, что студия имеет свою теоретическую платформу, выраженную хотя бы в том, что им нравится или не устраивает в искусстве до студии, и в том, что новая студия хочет дать в художественном отношении. Хотелось бы это услышать, ибо это имеет наибольший дискуссионный и <неразб.: профессиональный?> интерес» [4, б/н].

Безымянный автор записки прав: этот вопрос имел наибольший дискуссионный и профессиональный интерес. И были зрители «Города на заре», у которых нашелся на него собственный ответ.

«Образ современного молодого интеллигента»

Внутренней, глубоко запрятанной темой «Города на заре» была тема верности учителю — В.Э. Мейерхольду. После закрытия ГостИМа и ареста режиссера Алексей Арбузов и Валентин Плучек продолжали исповедовать его взгляд на театр.

Самые внимательные зрители уловили этот пласт спектакля. «Не находите ли вы некоторого сходства в постановках пьесы вашего театра и постановках театра Мейерхольда?» — так звучит одна из дошедших до нас записок, и вряд ли создатели «Города на заре» осмелились отвечать на нее публично.

Более распространено написал об этом студент IV курса физического факультета МГУ Харитонов, отправивший А.Н. Арбузову целое послание. Этот молодой человек постарался всерьез ответить на прозвучавший на диспуте вопрос — в чем же заключается новизна студии?

Правы были те, кто говорил о банальности сюжета — сюжет в достаточной мере затаскан и набил оскомину. Но спектакль смотрится с неослабным вниманием и вызвал немалые дебаты.

Чем это объясняется?

Хорошая игра и большая непосредственность — это верно. Но не только это. Кто-то из выступавших сказал — «Вы хотели сделать новый театр, которого нет, но никаких новшеств в искусство не внесли». Он просто перепутал — новый театр и новшества в искусстве. Театр воскресил незаслуженно забытые формальные приемы (я не специалист и не театрал и не знаю терминологии).

Театр взял у этого формализма то, что было в этом хорошее и оставил в могиле забыться плохое.

И формалистика Мейерхольда и др. взятое в разумном количестве составляют новое качество. Это, по-моему, нужно подчеркивать и подчеркивать. Это [подчеркнуто. — А.М.] — то новое, что дал театр по сравнению с существующими сейчас и нужно, чтобы этот театр не оставил, не забыл (почему — вам и без нас ясно. Я хотел бы вас убедить, что это доходит).

<...> Личное приобретает свой вес, переключается с общественным. Личные конфликты становятся глубокими и вызывают большие страдания. Таня в первых двух действиях пьесы «Таня» дает кусочек такого образа...

Не буду продолжать дальше — понятно, что мне хочется.

Мне кажется, что это затронет многих и многих. <...> Зритель хочет современного человека. Его личную, интимную, непоказную жизнь, переживания, чувства — современную жизнь со всеми ее конфликтами.

И наконец [подчеркнуто. — А.М.] — Вы могли бы продолжить свое коллективное творчество, скажем так (может, вы так и делали). В одном спектакле все показать нельзя, но в Ваших планах не видно развития этих желаний. Образ современного человека города, современного студента, современного молодого интеллигента — такого образа никто пока не показал [цит. по: 18, с. 51].

Предпосылки к тому, чтобы все это воплощалось Арбузовской студией в жизнь и дальше, были. Весной 1941 года Исай Кузнецов, Всеволод Багрицкий и Александр Гинзбург (будущий Галич) совместно написали пьесу «Дуэль». Эта была история о современной молодежи, которая уже не покоряет тайгу, а проживает в родном провинциальном городке на Волге, без лишней помпы верша свои великие дела. Пьеса, горячо одобренная в студии и принятая к постановке, показала слабой Александру Гладкову:

Это лирическая, импрессионистическая, настроенческая разговорная драма, написанная в манере даже не Чехова, а Бориса Зайцева, очень туманная, неопределенная, но кокетливо многозначительная. Вроде пьес Леонова, только, пожалуй, лучше. Написана она литературно, но слишком гладко. Вещь глубоко интеллигентская. Есть талантливые куски и образы, но в целом очень не ярко и подражательно [2, л. 52].

Согласимся с оценкой А.К. Гладкова: «Дуэль» и литературна, и подражательна (экземпляр пьесы хранится в фонде Главреперткомма — фонд № 656 — в РГАЛИ). И все же это была попытка продолжить ту собственную линию разговора о современной жизни, которая зародилась на «Городе на заре». Неслучайно весь сюжет «Дуэли» вертится вокруг сохранения старого городского сада. Этот сад уже не плодоносит, его пора вырубить — но герои бьются за него и побеждают. Метафора прозрачна: сад олицетворяет старую культуру, от которой молодые не хотят отворачиваться, которую стремятся присвоить себе.

Все это развить не удалось. Во время войны студия стала фронтовым театром с обычным для того времени репертуаром — «Парень из нашего города» К.М. Симонова, «Ночь ошибок» О. Голдсмита, концерты; весной 1945 года она перестала существовать.

Заключение

Успех Государственной московской театральной студии во многом объяснялся тем, что студийцы разговаривали со своей публикой на одном языке. Спектакль «Город на заре» был адресован в первую очередь ровесникам — и именно ровесники его оценили и запомнили, пронеся память о студии через войну и по-новому утвердив ее в эпоху оттепели. «Город на заре» остался единственной по-настоящему авторской работой студии. Продолжения не случилось, однако можно поставить «Город на заре» в один ряд с другими знаковыми культурными событиями предвоенной поры: например, со стихами поэтов — студентов Литинститута и ИФЛИ Павла Когана, Михаила Кульчицкого, Давида Кауфмана (Самойлова), Сергея Наровчатова и других. Благодаря этим текстам — литературным и сценическим — поколение, которому в 1941-м было суждено уйти на фронт, обрело голос.

Источники:

- 1 Анкеты Государственной театральной московской студии. Январь – февраль 1941 г. // Личный архив И.К. Кузнецова. 23 л.
- 2 *Гладков А.К.* Дневник: 1941 // РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 82. 109 л.
- 3 Записки, отправленные во время диспута в МГУ: 4 марта 1941 г. // Личный архив И.К. Кузнецова. 102 л.
- 4 Записки, отправленные во время диспута в МГУ: 4 марта 1941 г. // Личный архив Л.Б. Нимвицкой. 12 л.
- 5 *Кузнецов И.К.* Дневник наблюдения за спектаклем «Город на заре»: Февраль 1941 г. // Личный архив И.К. Кузнецова. 14 л.
- 6 *Литвинская Т.* Письмо В.Н. Плучеку: 30 марта [1941] // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 844.1 л.
- 7 *Ронгаузер Б.Л.* Письмо коллективу студии: 14 февраля 1941 г. // Личный архив И.К. Кузнецова. 1 л.
- 8 *Роскин А.И.* Письмо коллективу студии [1940] // Личный архив И.К. Кузнецова. 2 л.
- 9 Студиата. Шуточная поэма: [1938–1940] // Личный архив И.К. Кузнецова. 15 л.
- 10 *Томашевский К.Б.* Театральные студии в истории советского театра: Статья // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 13. Ед. хр. 1874. 65 л.

Список литературы:

- 11 *Галич А.А.* Генеральная репетиция. М.: Советский писатель, 1991. 558 с.
- 12 *Голубовский Б.Г.* Большие маленькие театры. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 463 с.
- 13 *Дмитриевский В.Н.* Изучение и разработка потребностей театрального зрителя // Библиотека театрального продюсера. Зрительская аудитория театра: размышления и исследования. Выпуск 3. М.: ГИТИС, 2020. С. 45–96.
- 14 *Егорова М.Н.* Театральная публика: Эволюция анкетного метода. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2010. 162 с.
- 15 История Арбузовской студии в десяти письмах и одном стихотворении / Публикация, вступление, комментарии и постскрипtum Александры Машуковой // Знамя. 2021. № 6. С. 155–177.
- 16 *Ито М.* Зритель как лаборант: о работе Научно-исследовательской лаборатории Театра им. Мейерхольда // ШАГИ. 2019. Т. 5. № 4. С. 107–119. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-107-119>.
- 17 *Кузнецов И.К.* Прекрасная пора нашей жизни: Учебное пособие. М.: Юнити-Дана, 2020. 448 с.
- 18 *Машукова А.В.* Арбузовская студия: самозарождение театра // ШАГИ. 2019. Т. 5. № 4. С. 36–54. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54>.
- 19 *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Российская публика театра – социологические свидетельства начала XX века // Публика театра: Социологические свидетельства 1890-х – 1930-х годов / Сост., вст. статья, прим. Ю.У. Фохт-Бабушкина. СПб.: Алетейя, 2010. С. 13–47.

Sources:

- 1 Ankety Gosudarstvennoi teatral'noi moskovskoi studii: Yanvar' –fevral' 1941 g. [Questionnaires of the State Theater Moscow Studio: 1941, January – February]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 23 l. (In Russian)
- 2 Gladkov A.K. Dnevnik: 1941 [The Diary: 1941]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2590, inv. 1, storage unit 82, 109 l. (In Russian)
- 3 Zapiski, otpravlennye vo vremya disputa v MGU: 4 marta 1941 g. [Notes Sent during the Disputation at Moscow State University: March 4, 1941]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 102 l. (In Russian)
- 4 Zapiski, otpravlennye vo vremya disputa v MGU: 4 marta 1941 g. [Notes Sent during the Disputation at Moscow State University: March 4, 1941]. *Lichnyi arkhiv L.B. Nimvitskoi* [Personal Archive of L.B. Nimvitskaya]. 12 l. (In Russian)
- 5 Kuznetsov I.K. Dnevnik nablyudeniya za spektaklem “Gorod na zare”: Fevral' 1941 g. [Diary of Observation of the Performance *The City at Dawn*: February, 1941]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 14 l. (In Russian)
- 6 Litvinskaya T. Pis'mo B.N. Plucheku: 30 marta [1941] [Letter to V.N. Pluchek: March 30, 1941]. *GTSTM imeni A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum], f. 730, inv. 1, storage unit 844, 1 l. (In Russian)
- 7 Rongauzer B.L. Pis'mo kolektivu studii: 14 fevralya 1941 g. [Letter to the Studio Staff: February 14, 1941]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 1 l. (In Russian)
- 8 Roskin A.I. Pis'mo kolektivu studii, 1940 [Letter to the Studio Staff, 1940]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 2 l. (In Russian)
- 9 Studiata. Shutochnaya poehma: [1938–1940] [Studiata. Joke Poem: 1938–1940]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 15 l. (In Russian).
- 10 Tomashevskii K.B. Teatral'nye studii v istorii sovetskogo teatra: Stat'ya [Theatre Studios in the History of the Soviet Theatre: Article]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 970, inv. 13, storage unit 1874, 65 l. (In Russian).

References:

- 11 Galich A.A. *General'naya repetitsia* [General Rehearsal.] Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1991. 558 p. (In Russian)
- 12 Golubovskii B.G. *Bol'shie malen'kie teatry* [Big Small Theatres]. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovkh Publ., 1998. 463 p. (In Russian)
- 13 Dmitrievskii V.N. Izucheniye i razrabotka potrebnosti teatral'nogo zritelya [Study and Development of the Needs of the Theater Audience]. *Biblioteka teatral'nogo prodyusera. Zritel'skaya auditoriya teatra: razmyshleniya i issledovaniya* [The Library of a Theater Producer. The Audience of the Theater: Reflections and Research]. Issue 3. Moscow, GITIS Publ., 2020, pp. 45–96. (In Russian)
- 14 Egorova M.N. *Teatral'naya publika: Evolyutsiya anketnogo metoda* [Theater Audience: Development of the Questionnaire Method]. Moscow, Gos. in-t iskusstvovedeniya Publ., 2010. 162 p. (In Russian)
- 15 Istoriya Arbuzovskoi studii v desyati pis'makh i odnom stikhotvorenii [The Story of the Arbuzov Studio in Ten Letters and a Poem], publication, introduction, comments and postscript Alexandra Mashukova. *Znanya*, 2021, no. 6, pp. 155–177. (In Russian)
- 16 Ito M. Zritel' kak laborant: o rabote Nauchno-issledovatel'skoi laboratorii Teatra im. Meierkhol'da [The Spectator as Laboratory Assistant: On the Work of the Research Laboratory of the Meyerhold Theatre]. *SHAGI*, 2019, vol. 5, no. 4, pp. 107–119. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-107-119>. (In Russian)
- 17 Kuznetsov I.K. *Prekrasnaya pora nashei zhizni: Uchebnoe posobie* [The Beautiful Time of Our Life: Text Book]. Moscow, Yuniti-Dana Publ., 2020. 448 p. (In Russian)
- 18 Mashukova A.V. Arbuzovskaya studiya: samozarozhdeniye teatra [Arbuzov Studio: The Self-generation of the Theater]. *SHAGI*, 2019, vol. 5, no. 4, pp. 36–54. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54>. (In Russian)
- 19 Fokht-Babushkin Yu.U. Rossiiskaya publika teatra – sotsiologicheskie svidetel'stva nachala XX veka [Russian Theater Audience – Sociological Evidence of the Early 20th Century]. *Publika teatra: Sotsiologicheskie svidetel'stva 1890-kh – 1930-kh godov* [Theater Audience: Sociological Evidence of the 1890s – 1930s], comp., intr. article, notes Yu.U. Fokht-Babushkin. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2011, pp. 13–47. (In Russian)

УДК 791.4

ББК 71; 76; 85.373(2)

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Ключевые слова: советский кинематограф, журналистика, кинокритика, идеология, рекламирование, прокат, общественность, массовость, интеллигенция

Сальникова Екатерина Викторовна

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Кино и критика между идеологией и коммерцией



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-212-243

Для цит.: Сальникова Е.В. Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Кино и критика между идеологией и коммерцией // Художественная культура. 2024. № 1. С. 212–243. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-212-243>.

For cit.: Salnikova E.V. The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958. Cinema and Criticism Between Ideology and Commerce. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 212–243. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-212-243>. (In Russian)

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Keywords: Soviet cinema, journalism, film criticism, ideology, advertising, rental, the public, mass character, intelligentsia

Salnikova Ekaterina V.

The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958.
Cinema and Criticism Between Ideology and Commerce

Аннотация. Автор статьи обращается к двум пакетам архивных документов — служебным запискам и постановлениям 1955 года об учреждении популярного иллюстрированного журнала «Советский экран» и к стенограмме обсуждения работы журнала в Союзе работников кинематографии в 1958 году. Также рассматриваются общая стилистика номеров «Советского экрана» за 1957 и 1958 годы и отдельные материалы, в частности пожелания новому журналу и пересказы писем читателей на страницах издания. Анализируются и сопоставляются изначальные цели создания журнала, его реальный формат 1957 года и его постепенная трансформация в 1958 году, эволюция задач и стратегий, декларируемых в различных документах, опубликованных текстах и устных выступлениях на обсуждениях. Автор фиксирует противоречия между заявленной целью рекламирования отечественных кинофильмов ради повышения прибыли от их проката и требованиями идеологического характера, исходящими от государственных инстанций управления культурой. Также наблюдается неоднозначное отношение к массовым запросам и интеллигентским творческим интересам. Воззрения на киножурналистику, на предпочтительные жанры, тематику и размеры текстов журнала тоже не совпадают не только у «простого читателя», но и у профессионалов киноотрасли. Нет единства мнений среди практиков кино и пишущих об экранном искусстве. Обнаруживается отсутствие единого взгляда практически на все поднимаемые на обсуждении вопросы, что позволяет увидеть сложность и многогранность вкусов и нравов в интеллигентской среде оттепельного времени, осознать противоречия между интеллигентским восприятием искусства и культуры, с одной стороны, и восприятием широкой аудитории, с другой стороны. Статья также проливает свет на отношение к коммерции, выгоде, прибыли, социальному, финансовому и медийному успеху в конце 1950-х годов.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

Abstract. The article deals with the two packages of archival documents — the 1955 resolutions on the establishment of the popular illustrated magazine *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) and the transcript of the discussion of the magazine's work in the Union of Cinematography Workers in 1958. The author of the article considers the general style of the issues of *The Soviet Screen* of 1957 and 1958 and the individual materials, in particular, the wishes for the new magazine and the retellings of readers' letters on the pages of the magazine; analyses and compares the initial goals of the magazine, its real format in 1957, its gradual transformation in 1958, and the evolution of tasks and strategies declared in various documents, published texts, and oral presentations at discussion. Certain contradictions are observed between the stated purpose of advertising Soviet films in order to increase distribution and cinema rental profits, and the ideological requirements emanating from the state cultural management. The author highlights an ambiguous attitude towards mass demands and the creative interests of the intelligentsia. There was a lack of consensus on film journalism, the preferred genres, and themes of the magazine articles both among the 'ordinary readers' and the professionals of the film industry — writers, critics, and journalists. The absence of a common vision on almost all the issues raised in the discussion allows us to see the complexity and versatility of tastes and mores among the intelligentsia of the Thaw, to recognise the contradictions between the perception of art and culture by the intelligentsia, on the one hand, and the mass perception, on the other hand. The article also sheds light on attitudes towards commerce, profit, and the social, financial and media success in the late 1950s.

Введение. Эволюция подходов и целеполагания

Листая номера «Советского экрана» 1957 и 1958 годов, мы наблюдали радикальную смену настроений в журнальных материалах — от оттепельной вольницы к идеологически выдержанному надзору за кинопроцессом, о чем написали в статье о новогоднем номере «Советского экрана» 1957 года и последующих журнальных тенденциях [10, с. 161]. Далее мы задались вопросом о том, можно ли отследить, как «технически» происходил этот слом. Каким образом в «закулисы» журнала разворачивалась реставрация сверхзадачи обслуживания советского — даже не уклада и не государства, а идеологического аппарата. При обсуждении предварительных соображений на одном из заседаний в Государственном институте искусствознания (Москва) Юрий Александрович Богомолов⁽¹⁾ проявил некоторый скепсис и сказал, что все делалось негласно, большую роль играли постановления ЦК партии, направленные на культуру в целом; никто никаких директив и документов в журналы не спускал, надо было самим быстро поворачивать «нос по ветру».

Но автор данной статьи не оставил идею ознакомиться хоть с какими-нибудь документами «Советского экрана», имевшими отношение к 1957–1958 годам. В летописи советского кино, созданной Валерием Ивановичем Фоминым⁽²⁾ и его коллегами, зафиксировано критическое обсуждение работы журнала в 1958 году: «В ЦДК состоялось обсуждение журнала „Советский экран“. С докладом о работе журнала и программе его перестройки выступила отв. редактор Е. Смирнова. С критикой журнала и предложениями о его

улучшении выступили И.Л. Долинский, Г. Чахирьян, Р.Г. Григорьев, С.С. Гинзбург, Н.Н. Кладо, И.В. Вайсфельд, Г.Л. Рошаль, И.П. Копалин, В.С. Колодяжная» [6, с. 427]. Поэтому мы отправились в Российский государственный архив литературы и искусства (Москва), чтобы увидеть стенограмму того собрания 31 октября 1958 года.

По дороге строили гипотезы о том, что содержит стенограмма и каков был тогда характер разговора. Наивно представлялось, что именно о партийности критики, о советских ценностях, о борьбе с пережитками прошлого и борьбе за социалистические идеалы методами кино и статей про кино и еще о чем-нибудь в этом роде шла речь. А безыдейность и легкомысленность журнала 1957 года громили какие-нибудь официальные лица из министерств и ведомств или же кинематографисты, занимающие высокие посты.

Что же в действительности содержала стенограмма?..

Забегая вперед, признаем, что данный документ не открыл нам ничего сенсационного, ничего скандального, яркого и высоко событийного. Из стенограммы видно, что никто никого не «громит», не прорабатывает, не производит никаких судьбоносных «жестов», которые могли бы потом ухватить историки киноотрасли и подробно описать или прокомментировать в своих трудах. Ни о каких глобальных, вечно актуальных шедеврах киноискусства речи тоже нет. С точки зрения политической событийности или кинематографа как истории шедевров это серый документ. Даже как строчка в летописи он сильно проигрывает другим событиям тех же осенних недель 1958 года. 30 сентября 1958 года Президиум оргкомитета СРК СССР обсудил вопрос «„Об антипатриотических действиях писателя Б. Пастернака“... Поскольку создававшийся Союз кинематографистов должен был продемонстрировать полную лояльность властям, все присутствовавшие единогласно проголосовали за осуждение Пастернака» [6, с. 421–422].

Именно в силу предсказуемости поведенческих паттернов и итоговой резолюции документы обсуждения «действий Пастернака» представляются любопытными скорее как носители лексикона публичных собраний с элементами идеологической и политической тематики. На подобных мероприятиях реализовывался поведенческий канон экстремальных идеологических разбирательств, когда все участники не могли себе позволить несоответствия советской

- (1) Юрий Александрович Богомолов (1937–2023) — кинокритик, телекритик, киновед. В молодости работал в журнале «Искусство кино», много общался с Виктором Шкловским, являлся последователем его идей. Публиковался в журнале «Советский экран», работал в одном секторе с Виктором Петровичем Деминим (1937–1993), занимавшим пост главного редактора этого журнала (переименованного в «Экран») с 1990 по 1993 год.
- (2) Валерий Иванович Фомин — доктор искусствоведения, крупнейший отечественный историк советского кинематографа, автор и руководитель масштабного проекта «Российская кинематография. Очерки истории киноотрасли (1896–2015 гг.)», поднявший на новый уровень публикацию и анализ документов истории кино, осмысление процессов развития киноотрасли и художественных тенденций экранного искусства; заведующий отделами современного российского кино и истории отечественного кино в НИИ киноискусства. Обладатель множества профессиональных премий.

нормативности. Но позднее, конечно, с этим не хотелось ассоциировать ту эпоху. Людмила Павловна Погожева⁽³⁾, главный редактор «Искусства кино» (участвовавшая в заседании по поводу Пастернака и ведущая обсуждения «Советского экрана»), так будет описывать те годы: «Окруженные „питательной средой“, в спорах, борениях, в соревновании стали появляться произведения истинно новаторские, возникали новые имена, новые таланты. <...> Менялся тон критических статей. Все меньше и меньше в печати появлялось статей, похожих на резолюции и заключения по „делу о фильме“. Все прочнее утверждалась интонация раздумья, глубокого уважения к творчеству каждого художника...» [9, с. 6–7]. Тем не менее конфликтное напряжение, связанное с необходимостью и привычкой публичного осуждения и «клеймения» тех или иных проявлений творческих людей, сохранялось в оттепельные годы и в любой момент могло активизироваться, к чему мы еще вернемся.

Пока же сосредоточимся на документах, носящих тональность сугубо деловых, «производственных» либо достаточно мирных и кажущихся мало драматичными, если учитывать обозначенный выше контекст. Тем не менее мы настаиваем на высокой значимости стенограммы обсуждения «Советского экрана» для осмысления советской повседневности, ее атмосферы, нравов и психологических установок, в частности среди людей, пишущих, снимающих кино, обсуждающих и оценивающих экранные произведения. Стенограмма показывает вариации поведения и ораторской стилистики в той ситуации, когда давление на творческие круги не носит экстремального характера и подразумевает относительную свободу самопозиционирования каждого из участников. Например, Г.Л. Рошаль⁽⁴⁾, принимавший участие

(3) Людмила Павловна Погожева (1913–1989) — критик, литературовед, главный редактор журнала «Искусство кино» (1956–1969), старший научный сотрудник ВНИИ киноискусства. По характеристике В.И. Фомина, «поддерживала наиболее яркие и самобытные советские фильмы, а также плодотворные тенденции» в оттепельном кино [12, с. 712].

(4) Григорий Львович Рошаль (1899–1983) — кинорежиссер, награжден двумя Сталинскими премиями (1950, 1951); автор фильмов «Зори Парижа» (1936), «Семья Оппенгейм» (1938), «В поисках радости» (1939), «Академик Иван Павлов» (1949), «Мусоргский» (1950), «Хождение по мукам» (1957–1959) и др. В 1957 стал во главе Всесоюзной комиссии по работе с кинолюбителями при СК СССР.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

и в осуждении Пастернака, на собрании по поводу «Советского экрана» будет транслировать отнюдь не дежурно-официозную позицию.

Ценность стенограммы и предшествовавших ей документов — именно в их ординарности, обычности, типичности, но *не полной предсказуемости*. Благодаря этому мы можем опереться на данные документы, осмысляя повседневную психологию поведения советских граждан в публичном пространстве интеллигентского общения. Взаимоотношения с идеологической машиной, воздействовавшей на все сферы жизни, было важным, но не единственным фактором. Работа со стенограммой весьма полезна для более ясного и конкретного представления о «коридоре» разрешенного и, главное, разрешаемого самим себе в стилистике высказываний, в манере поведения в оттепельные годы.

Кроме того, стенограмма и сопутствующие документы имеют отношение к вопросу о том, как соотносились умонастроения массовой аудитории искусства и профессионалов кино. Как встречались и в чем не совпадали массовое и интеллигентское восприятие культурного пространства. Каким в интеллигентских кругах и, в частности, в кинематографической среде в позднесоветские годы было отношение к «легким», популярным жанрам журналистики и как бы априори развлекательным жанрам фильмов — комедиям, мелодрамам, приключениям, детективам, фантастике.

Но для того чтобы оценить всю смысловую неоднозначность и «шарм» стенограммы, необходимо начать не с нее, а с тех документов, которые лежали в папочке, озаглавленной так: «Документы о мерах по улучшению кинообслуживания населения, расширению репертуара, издании журнала „Советский экран“ (проекты постановлений ЦМ СССР, справки, письма)» [1].

Прежде чем обо всем этом пойдет речь, опишем трансформацию своей стратегии. После знакомства с обозначенным спектром документов стало очевидно, что их суть имеет не только второе, но и третье дно, и вообще гораздо интереснее, нежели наш изначальный посыл. Вместе с тем публиковать целиком данные документы, скорее всего, нет смысла. Они, что называется, не «самоигральные» и при беглом взоре кажутся не столь уж содержательными. Для того чтобы *выявить их суть в соотношении с эпохой «завинчивания гаек»* (или «сворачивания оттепели») — а именно такой была изначальная культурологическая цель исследования, — следует сразу признать их политематическую

значимость. Для анализа смыслов документов удобнее разложить их фрагменты на ряд больших цитат с комментариями, либо предваряющими сами фрагменты, либо следующими за ними.

Композиция цитат далеко не всегда будет воспроизводить изначальную последовательность текста в документах. Мы пытаемся систематизировать тематические и настроенческие ответвления стенограммы, приказов, распоряжений и прочих служебных записок. Выдержки из названных документов публикуются впервые, подробный их анализ производится также впервые, что обеспечивает высокий уровень новизны. Происходит своего рода «пересборка» нескольких исторических документов, служащая определенным задачам.

Во-первых, непредвзято взглянуть в подробности документов вне зависимости от того, насколько они работают на изначальную тему и цель. Не игнорировать мелкие подробности, а попытаться ощутить с их помощью повседневную атмосферу профессиональной среды кинематографа и кинокритики тех лет.

Во-вторых, проанализировать мотивы, наиболее прямо связанные с критическим переосмыслением работы «Советского экрана», понять суть и стилистику тогдашней критики и самокритики.

В-третьих, ответить на вопрос о том, было ли в стенограмме нечто непредусмотренное не только изначальным исследовательским ракурсом, но, главное, тематикой самого совещания. Если было, то, согласно нашей гипотезе, это и есть по-настоящему актуальные, стабильно присутствовавшие в сознании ассоциации, мысли и переживания, которые прорывались вне зависимости от их реальной уместности и уж точно без чьей-либо отмашки. Вопрос — каковы эти стихийные, «тематически не предусмотренные» умонастроения.

Все вышесказанное подводит к признанию междисциплинарности данной статьи. Ее объект вроде бы киноведческий, из области истории отечественного кино — документы киноотрасли, связанные с журналом «Советский экран» 1955–1958 годов. Но предмет культурологический — рецепция деятельности журнала изнутри профессионального цеха, взаимоотношения кинокритики и практиков кино с идеологическими инстанциями, причем именно внутренние взаимоотношения, прочитывающиеся между строк, наконец, поведенческие тактики, спонтанные индивидуальные движения, бытовавшие умонастроения представителей киноотрас-

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

ли в публичной сфере. Осмысление всех этих аспектов относится и к истории рецепции кинопроцесса, и к субкультуре столичной творческой интеллигенции эпохи оттепели.

Полноценное осмысление данных документов требует сопоставления стенограммы с материалами самого журнала «Советский экран» за 1957 и 1958 годы, к которым мы будем обращаться по мере необходимости⁽⁵⁾. Для попытки ответа на обозначенные вопросы недостаточно одной статьи. Поэтому материал разделяется на две публикации, внутренне взаимосвязанные, оперирующие единым спектром документов, но фокусирующиеся на различных аспектах проблемы.

В данной статье рассматривается история возобновления издания журнала «Советский экран» в 1957 году и соотношение изначальной цели издания, сформулированной в 1955 году, с аттестацией работы журнала на собрании 31 октября 1958 года. Статья содержит фрагменты выступлений деятелей кино, киноведов и кинокритиков, прозвучавшие на обсуждении удач и неудач «Советского экрана» в недавно созданном Союзе работников кинематографии СССР (позднее переименованном в Союз кинематографистов)⁽⁶⁾.

«В целях улучшения дела рекламирования...»

История начинается в 1955 году и показывает, как выглядела изначальная цель возобновления выхода журнала «Советский экран».

В Министерстве культуры составляется за подписью и.о. министра культуры С.В. Кафтанова предложение о восстановлении журнала и направляется в ЦК КПСС:

- (5) Также необходимо учитывать (или *вычитывать*) индивидуальную специфику «закадрового» автора — фиксатора хода совещания, то есть анонимного для нас автора стенограммы, работника СК низшего звена, который, судя по всему, не обладал достаточной и даже самой элементарной информацией о некоторых участниках заседания, а также мог иметь личные пристрастия и антипатии, предпочтения в области кино и журналистики, субъективировавшие отображение заседания в стенограмме. Однако для данной статьи этот аспект не столь значим, мы вернемся к нему во второй статье.
- (6) 3 июня 1957 года ЦК КПСС вынес решение об учреждении СК, а 28–29 июня 1957 года состоялся «первый пленум оргбюро Союза». Это событие описано в книге В.И. Фомина «История российской кинематографии 1941–1968» [12, с. 473].

До войны, в течение многих лет, в Москве издавался иллюстрированный киножурнал «Советский экран».

Журнал «Советский экран» был массовым еженедельным иллюстрированным журналом. Объемом в два печатных листа. Имея информационно-рекламный характер, он в интересной и яркой форме знакомил широкий круг читателей с новыми кинофильмами, их содержанием, а также с тем, над чем работают мастера советского кино.

Журнал «Советский экран» был наиболее активной и действенной формой из всех видов издававшейся кинорекламы и пользовался большой популярностью среди широких кругов кинозрителей и работников киносети и проката.

В настоящее время, в связи с резким увеличением плана сбора средств от кино, Министерство культуры СССР просит Центральный Комитет КПСС в целях улучшения дела рекламирования новых советских кинофильмов, подготовляемых и выпускаемых на экраны кинотеатров, разрешить возобновить издание журнала «Советский экран» с периодичностью выхода его два раза в месяц. Объем журнала установить в два печатных листа, тираж 250 тысяч экземпляров [1, л. 23].

С ЦК КПСС, вероятнее всего, уже все было согласовано, поскольку буквально следующим днем, 16 апреля 1955 года, зафиксировано: «Министр ознакомлен. Вопрос на коллегии ставиться не будет».

И в апреле того же года, то есть не более чем через две недели, последовал ответ из Центрального комитета коммунистической партии Советского Союза (постановление ЦК КПСС, апрель 1955):

Разрешить Министерству культуры СССР возобновить с 1 мая 1955 года издание иллюстрированного киножурнала «Советский экран» с периодичностью выхода его два раза в месяц, тиражом 250 тысяч экземпляров [1, л. 24].

Однако это не означает, что распоряжение было тут же воплощено. Продолжается создание документов, фиксирующих проблемы проката и необходимость усиления рекламирования кинофильмов. Начальник главного управления кинофикации и кинопроката Ф. Кузьяев излагает проблему (№ 2/4422–1 справка «Об улучшении проката и рекламирования кинофильмов», 10.06.1955):

Так, например, в свое время издавался иллюстрированный журнал «Советский экран», где широко было поставлено дело рекламы. Этот журнал выходил большим тиражом и охотно приобретался зрителями. Возобновление издания этого журнала принесет большую пользу.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

Следует также издавать для продажи населению различного рода буклеты и либретто, ноты и тексты популярных песен из кинофильмов, а также патефонные пластинки. Для этой цели следует привлечь «ИЗОГИЗ», «МУЗГИЗ» и Главк промышленных предприятий.

<...> Следует признать, что повторные фильмы на экраны выпускаются без достаточного рекламирования. Печатная реклама на эти фильмы фабрикой «Рекламфильм» в централизованном порядке не издается. Министерства культуры союзных республик так же это дело не организовали. При показе повторных фильмов кинотеатры вынуждены ограничиваться шрифтовой фасадной рекламой.

Главным управлением кинофикации и кинопроката разработаны мероприятия по улучшению проката и рекламированию кинофильмов, которые изложены в предлагаемом проекте приказа [1, л. 44–45].

Проект приказа министра культуры СССР Н.А. Михайлова «Об улучшении проката и рекламирования кинофильмов» в том же 1955 году развивает тему усиленного рекламирования кинофильмов:

Теперь, когда киносеть ежемесячно получает 8–10 новых кинокартин в крупных городах, широко можно практиковать параллельный выпуск двух-четырёх названий одновременно.

Однако эта возможность министерствами культуры союзных республик, местными органами культуры и прокатными организациями в достаточной мере не используется [1, л. 46].

Студии, создающие кинофильмы, устранились от рекламирования своей продукции, не участвуют в подготовке исходных материалов на массовую кинорекламу, крайне мало дают фабрике «Рекламфильм» фотосюжетов, характеризующих содержание кинокартин и работу актеров. Газета «Советская культура» и журнал «Искусство кино» совершенно недостаточно уделяют внимания вопросам популяризации фильмов советского производства, особенно до выхода их на экраны.

...В кассовых вестибюлях и фойе кинотеатров во многих городах анонсовая реклама недостаточна или совсем отсутствует.

Фасадная реклама первозкранных кинотеатров на новые фильмы не используется в кинотеатрах второго экрана и на киноустановках районных центров [1, л. 47].

<...>

б) значительно расширить предварительную рекламу на новые советские кинофильмы через печать, радио, телецентры путем выпуска текстовых и клишированных плакатов, листовок, либретто, открыток, рекламных роликов. Увеличить в два раза тираж по выпускаемому рекламному ролику и принять меры к изготовлению му-

зыкальных роликов на советские фильмы. Укрепить редакционно-художественный отдел фабрики работниками, имеющими специальное образование и опыт работы по созданию плаката [1, л. 49].

Приказ призывает:

г) систематически помещать на страницах печати материалы, знакомящие советского зрителя с кинофильмами, находящимися в производстве или уже законченными [1, л. 50].

В заключении документ вновь возвращается к идее возобновления «Советского экрана»:

Главному управлению кинофикации и кинопроката совместно с Главным управлением по производству фильмов в двухнедельный срок представить моему заместителю т. СУРИНУ В.Н. предложение об издании специального кинорекламного [курсив наш. — Е.С.] журнала «Советский экран» [1, л. 53].

Одним словом, возобновление периодического издания «Советский экран» официально мотивировалось необходимостью усиления рекламирования кинокартин, которых становилось все больше. Прибылью от их проката были явно не довольны. Как отмечала в своей монографии М.И. Косинова, уже после преодоления периода малокартинья «система планирования и финансирования кинопроизводства не была прямо и непосредственно нацелена на извлечение максимально возможной прибыли от проката картин. Каждый выпущенный студией фильм автоматически оплачивался органами проката по его сметной стоимости с включением 5% плановой прибыли и надбавки за качество в пределах 5–10%. <...> Другим несчастьем... был принцип тематического планирования...» [4, с. 193].

В качестве мер, направленных на популяризацию киноискусства, предлагался широкий спектр форматов, рекламный характер которых более или менее закамуфлирован и сочетается с функциями развлечения, просвещения, развития любительского творчества. Насколько активно впоследствии проводились в жизнь предлагаемые меры, требует отдельного изучения. Во всяком случае, в повседневности 1970-х — начала 1980-х именно шрифтовая фасадная реклама — попросту говоря, рабочая, от руки начертанная афиша репертуарного фильма — оставалась главной, повсеместно распространенной формой рекламы. Буклеты были редкостью и делались, что вполне логично, только в случае картин, чей выход расценивался как важное событие, не обязательно

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

художественного плана, но, вероятнее всего, идеологического. Пластинки с песнями из кинофильмов выпускались и пользовались большим спросом, а потому достать их было весьма непросто. Что же касается «рекламных роликов», то ни самих роликов, ни даже такого термина автор статьи не припоминает из своего личного опыта второй половины 1970-х — 1980-х; во всяком случае, широкой массовой циркуляции в повседневности «простого зрителя» такой формат не имел.

Издание журнала с рекламными целями, на наш взгляд, находилось где-то между крайними формами всей намеченной деятельности по продвижению отечественного кино в прокате и предполагало объединение конкретно-прагматического посыла с информированием населения и его развлечением, что совсем не обязательно могло способствовать напрямую прибыли от проката.

Медийный успех журнала конца 1950-х

За несколько лет ситуация преобразилась. Спустя два года после официально принятого решения журнал начал издаваться. А уже к осени 1958 года назрела необходимость пересмотра его работы, что и происходило на заседании секции теории и критики Союза работников кинематографии СССР, от которого сохранилась стенограмма, озаглавленная «Стенограмма встречи киноработников и читателей с редакцией журнала „Советский экран“». Председатель Л.П. Погожева.

Поскольку в этом собрании принимали участие критики, историки кино, режиссеры, деятели советской печати, но не работники Главкинопроката, разговор сместился с проблем популяризации киноискусства на популярность самого журнала. О популярности говорилось в двойственном ключе, не без радости и гордости за успех издания. Но эти чувства сдерживались и подавались либо как предоставление статистических данных, либо как критика «характера успеха», то есть самокритика.

Новый главный редактор «Советского экрана» Е.М. Смирнова⁽⁷⁾ констатировала:

(7) Елизавета Михайловна Смирнова (1908–1999) — киновед, кинокритик, сценарист, с 1958 по 1961 год главный редактор «Советского экрана». Защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Эстетика французского авангарда»

Официальный тираж — 200 тысяч, но желающих подписаться гораздо больше. Союзпечать давала сводку на увеличение или уменьшение тиража на журналы, на «Советский экран» был спрос на миллион экземпляров. Это, конечно, невозможно, но и 200 тысяч экземпляров обслуживают гораздо большую аудиторию, потому что, конечно, каждый журнал проходит через много рук [2, л. 6].

Ближе к концу своей речи Е.М. Смирнова высказывалась в более свободной манере, обыгрывая параллель любви зрителей и любви читателей, независимой от оценок критиков. Хотя критиков необходимо было приподнять и подчеркнуть их значимость:

Сейчас мы несколько похожи на картину, которую ругают критики, а зрители смотрят, у кино стоят очереди, чтобы попасть на этот фильм. А нам хотелось бы, чтобы наш журнал походил на такую картину, которую и критики хорошо принимают, и наши зрители с удовлетворением смотрят, чтобы наши читатели с удовольствием читали журнал и получали много полезных мыслей, чтобы он по-настоящему волновался жизнью нашего киноискусства [2, л. 12].

В речах других выступавших, в частности в выступлении режиссера Р.Г. Григорьева⁽⁸⁾, описан ажиотаж вокруг киоска в Куйбышеве, где толпа «расхватывает» свежий номер «Советского экрана», а милиционер покупает даже два номера и прячет в сапоги. Кто-то свежий номер тут же перепродает, «т.к. читать там нечего, а картинки уже просмотрели, но вырезать тоже нечего» [2, л. 20]. То есть интерес к кино и к популярной периодике, посвященной кино, очень высок, даже если содержание этой периодики и не удовлетворяет.

К финалу обсуждения слово было предоставлено тов. Голубковой от Дома культуры 1-го подшипникового завода, и она продолжила тему дефицита номеров, тем самым еще раз подтвердив высокую востребованность «Советского экрана». Приводим выдержки из ее речи:

(1941). В годы Великой Отечественной войны возглавляла сценарный отдел Ташкентской киностудии. С 1943 по 1947 год была научным секретарем киносекции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Работала доцентом кафедры литературы Академии общественных наук при ЦК ВКП(б). С 1949 года заведовала кафедрой истории кино во ВГИКе. С 1950 года руководитель киноведческой мастерской ВГИКа.

(8) Выступавший именуется в стенограмме как «тов. Григорьев». Роман Григорьевич Григорьев (1911–1972) — советский режиссер документального кино. Член ВКП(б) с 1942 года. Член СК СССР, Союза кинематографистов Болгарии. Дважды лауреат Сталинской премии (1949, 1951), заслуженный деятель искусств РСФСР (1965), заслуженный деятель искусств Узбекской ССР (1971).

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

К сожалению, не в каждом номере печатаются песни [2, л. 61]. <...>

У нас многотысячный коллектив, много красных уголков. На завком дано только два журнала. А у нас 40 красных уголков и каждый красный уголок вместимостью 100–300 человек. Имеется Совет красного уголка, где находятся журналы. ...Значит, 300 человек ознакомились бы с этим журналом, но у нас только два номера, и скажу по секрету, что один из этих экземпляров, мы настояли, дали нам, на Дом культуры, а второй находится у заведующего культсектором завкома [2, л. 62].

Значит, на заводе нет ни одного журнала.

<...> Пусть журнал стоит дороже, пусть он стоит не 1 р. 50 к., а 2 р. 50 к., но чтобы это был журнал, который было бы приятно взять в руки [2, л. 63].

Иными словами, если журнал и критиковали представители общественности за пределами круга советской критики, киноведов и кинематографистов, так сказать, из «более народной» интеллигенции, то за то, что его трудно добыть, и за то, что он недостаточно отвечает массовым запросам. Пожелания касались публикации текстов песен, потребности в улучшении оформления и качества бумаги. Во всем этом прочитываются скорее позиции массового потребителя культуры, а не ответственных деятелей идеологической сферы.

Речь тов. Голубковой корреспондировала с письмами читателей «Советского экрана», для пересказа и публикации которых журнал завел специальную рубрику «Нам пишут»:

Внимательно анализируя письма, нетрудно заключить, что читатели весьма единодушно одобрили общее направление и характер журнала, главной задачей которого является популяризация произведений советской кинематографии. Одобрили также читатели намеченные отделы и рубрики журнала: «Новые фильмы», «Скоро на экране», «На киностудиях страны», «Рассказывают мастера», «Творчество молодых», «Творческие планы», «В ожидании киносеанса» и другие. <...>

Все читатели положительно отнеслись и к публикации песен из кинофильмов. <...> «Очень хорошо, что много фотографий... Журнал, рассказывающий о кино, должен быть богато иллюстрирован», — пишет студент Ю. Гераскин (Сталинград). Почти все читатели солидарны с этим. И только отдельные авторы писем предлагают сократить количество кадров, а освободившееся место заполнить текстом. Но в общем потоке писем эти голоса представляют исключение. <...>

Об огромном интересе к изобразительным достоинствам наших фильмов и к портретам любимых киноактеров свидетельствуют бесчисленные предложения издавать серии

открыток и альбомы лучших кинокадров. Мы полагаем, что издательства «Искусство» и «Изогиз» учтут эти пожелания [13, с. 14].

Идеология и душевность

Остальные собравшиеся не могли себе позволить такого «наивного» взгляда на проблемы «Советского экрана». Между строк проскальзывали отсылки к недовольству слабой содержательностью журнала (под которой, надо полагать, подразумевалась и слабая идеологизированность, что действительно весьма ощутимо на протяжении номеров 1957 года). Но идти в сторону прямолинейного обсуждения связи текстов, оформления и общей стилистики журнала с задачами идеологического фронта тоже никому не хотелось — пожалуй, за исключением Смирновой, произносившей вступительную речь и явно ощущавшей себя при исполнении определенной миссии, а потому признающей обязанность журнала «заниматься и проблемами воспитательного порядка», а также «идейно-политического» и «художественно-эстетического»:

Это ко многому нас обязывает, и это основная функция нашего искусства, которая повысит значимость нашего журнала [2, л. 8–9].

Далее почти не звучало фраз в стилистике официозных словопрений, их роняли лишь изредка:

Когда журнал займет определенную боевую позицию, тогда он будет действительно одним из важнейших, если не самым важным органом нашего кино⁽⁹⁾ [2, л. 25].

(9) Выступление тов. Гинзбурга. Семен Сергеевич Гинзбург (1907–1974) — киновед, кинокритик. Защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Вопросы стилистики в работах мастеров кино» (1947). В период борьбы с космополитами был уволен с поста заведующего отделом кино газеты «Советское искусство», а его диссертация была объявлена антинаучной и далекой от марксистско-ленинской эстетики — ученая степень не была присуждена. В начале 1950-х работал старшим редактором «Союзмультфильма», сотрудником Института истории искусств. В 1956 году защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Творческие вопросы развития советской мультипликационной кинематографии». Преподавал во ВГИКе, написал книги «Рисованный и кукольный фильм: очерки развития советской мультипликационной кинематографии» (1957), «Кинематография дореволюционной России» (1963), «Очерки теории кино» (1974).

Тов. Григорьеву не нравилась идея тематического номера и тем более намеченная конкретная тема («Что это за всенародная тема для массового киножурнала — «Мхат и кино»?») [сохранено написание оригинала. — Е.С.], на что Смирнова не стала отстаивать высокую культурную ценность МХАТа, но, стремясь не раздуть проблему, тут же с места оправдалась: «Там одна статья» [2, л. 21]. Однако нельзя сказать, что это была критика «за массовость». Скорее, выступавший ратовал за более душевную, прочувствованную идеологичность.

Но сейчас я посмотрел номер, посвященный комсомолу. Комсомол — это молодая, радостная тема, а у вас получился проспект [2, л. 21].

Эта реплика фиксирует неудовлетворенность формальным воплощением официозной тематики. То есть даже когда журнал делает «правильные» материалы, заметно, что большого вдохновения идеологический дискурс у команды журнала не вызывает. (Заметим вскользь, что мера внутреннего единения с советскими идеалами и ценностями у каждого присутствовавшего была какая-то своя. У документалиста Григорьева, к примеру, она явно выше, чем у Рощаля или Погожевой.) Однако показательно и то, что данная тема не была подхвачена. Рассуждать дальше в этом ключе никто не стал, и проблема подачи идеологических смыслов ушла в песок.

Забавно, что реплика про комсомол и его сухую формальную подачу рифмуется с репликой некоего Стругацкого⁽¹⁰⁾, недовольного тем, как писали о съемках батальных сцен в «Тихом Доне» (1957):

<...> Говорится как в протоколе судебно-медицинского вскрытия — что жертв при съемках не было, никто из участников не пострадал [2, л. 49].

[критикует подписи под журнальными иллюстрациями. — Е.С.] ...Если бы под изображением кадра было написано: «После целой серии ссор с Вронским Анна решила кинуться под поезд»? [2, л. 51].

Иными словами, всем хотелось не холодных отчетов и рапортов, не телеграфной сухости, а насыщения текстов (и даже подписей под изобразительными материалами) эмоциональностью, живым участием авторов статей и работников журнала в освещаемых вопросах.

(10) На данный момент не удастся идентифицировать выступавшего под этой фамилией.

И если одних, чувствовавших себя более «при исполнении», заботил эмоциональный градус интерпретации идеологической тематики, то других, высказывавшихся более непосредственно, беспокоила подача кинопроцесса и фильма. Вызывала издевку информационная составляющая без проживания, без ориентации на подразумеваемую душевную коммуникацию с читателем.

Стремление к личностной эмоциональности усилится в следующем десятилетии, что подчеркнет в своей книге Л.П. Погожева: «...Нельзя не заметить наступившего в 60-е годы какого-то особенного, горячего увлечения произведениями, написанными от первого лица. Почти в каждом номере любого из журналов можно найти нечто в этом роде. <...> Страницы дневников, писем, автобиографий свободно включались в повести и рассказы, окрашивая их „личной“, „документальной“ интонацией» [9, с. 22]. Особую потребность в искренности творческого самовыражения и неформальности коммуникации в последние десятилетия бытия СССР анализирует в своей нынешней статье Г.Л. Тульчинский [11].

На протяжении всей дискуссии 1958 года слово «советский» (советский человек, советское кино) звучало очень редко, считанные разы. Однако какие-то свойства «советскости» не могли не быть проявлены, сознательно или бессознательно. С кем-то или с чем-то необходимо было построить конфликт и борьбу.

Реклама рекламе рознь, или Кто виноват

На магистраль же дискуссии выдвинулась интеллигентская линия рассуждений, ратующая и за умное содержание, даже с материалами из истории кино, и за умную рекламу фильмов немассового характера. То есть и реклама нужна, и интересные материалы нужны. Но под тем и другим следует подразумевать нечто отличное от западного понимания бездумного развлечения посредством откровенно массового журнала. В речах Григорьева проскользнуло даже косвенное замечание о том, что ранние номера возобновленного «Советского экрана» подражали западным буржуазным изданиям:

Я не вижу ничего плохого, если фотография какой-нибудь нашей кинозвезды будет висеть на стене у какой-нибудь работницы.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

...И просто странно, что журнал, представляющий самое массовое из искусств, до сих пор выходил в таком виде. Я считаю, что на нашем идеологическом фронте выпуск такого журнала это большой и серьезный урон... В какой-то степени мы можем рекламировать наши хорошие картины. Но что здесь плохо? Плохо то, что журнал делался с точки зрения кинопроката, который сам с показом картин не справляется, в котором есть очень много идеологических недостатков [2, л. 20].

<...> И очень часто, вы знаете это прекрасно, в прокате делается ставка не на те картины. Мне кажется, что тенденция подделываться под зарубежные журналы, которая была, особенно в первых номерах, — неправильная тенденция. Вот, например, журнал «Юность» показал, как можно на нашей советской почве создать замечательный советский журнал. Этот новый вид журнала очень интересен. Мы тоже можем иметь свой, не повторяющий плохих зарубежных журналов, — свой киножурнал [2, л. 21].

Надо сказать, такой ход рассуждений весьма корреспондировал с речью Сергея Юткевича в «Советском экране» 1957 года, в рубрике «Наши пожелания»:

Хотелось бы верить, что журнал «СЭ» будет содержательным и интересным.

Правда, «интересное» можно понимать по-разному. Многие заграничные киножурналы считают занимательными для читателя всевозможные сплетни: на ком женился или с кем развелся актер или актриса; каков объем их талии и что они предпочитают из модных танцев — «Рок энд Ролл» или «Ча-ча-ча».

Владимир Маяковский в своей автобиографии писал: «Я — поэт. Этим и интересен». О такой «интересности» мечтаем и мы, думая о нашем кинематографическом журнале [14, с. 1].

На самом же обсуждении в начертании концепции умного массового журнала дальше всех пошел историк кино И.Л. Долинский, закономерно видя идеальным читателем того, кто будет читать материалы об истории кинематографа:

<...> Говорится о том, что мы теперь будем «не столько» рекламным журналом... — а дальше идет очень хорошая программ[а], вы вероятно знаете это письмо. Но опять-таки остается лазейка для это[й] рекламности, которой и был погублен журнал. Причем рекламность была не только в отношении картин. Журнал говорил так: мы не можем рук[г]ать картину, если поругаем, зритель на нее не пойдет. Но добро бы, рекламировали только картины, рекламировали в журнале все абсолютно [2, л. 13]. Вот пишут о молодой актрисе, только начинающей. Хорошо, что пишут о ней, так как зритель хочет о ней знать. Но пишут в таком тоне, что стыдно самой актрисе;

дают такие фотографии, что неудобно смотреть, причем пишут в таком же тоне, как, скажем, о Черкасове, с таким же ореолом.

Значит, реклама была и здесь, и в отношении актеров, и в отношении режиссеров. Вот даю[т] высказаться режиссеру по поводу того или иного вопроса, причем так выставляют режиссера, что получается реклама, а не интересный разговор о работе. Мне кажется, что надо раз и навсегда отказаться от самого духа рекламы. Нам в журнале, тем более в массовом журнале, не нужна реклама, советский кинематограф не нуждается в рекламе. Реклама нужна другим журналам, в других странах. Мы получаем эти рекламные журналы, они ужасны, они противны, а нам нужно от этих журналов отходить [курсив наш. — Е.С.].

Более того, даже внешний облик журнала довольно рекламный, безвкусный. Бывают ужасные по цвету обложки, сама обложка часто плохо воспитывает зрителя, если вообще говорить о воспитании, как правильно сказала Елизавета Михайловна [выступавшая Е.М. Смирнова. — Е.С.] [2, л. 14].

Если журнал хочет завоевать уважение со стороны умного, требовательного зрителя — надо отказаться от того, чтобы журнал к кому-то подстраивался. Это журнал массовый, популярный, там должны быть серьезные вещи, но изложены в популярной форме [2, л. 15]. Елизавета Михайловна говорит, что мы должны давать статьи о картинах за два месяца до выхода их на экран. А почему журнал не может говорить о картине после выхода? Разве это есть такое обязательство? Это опять-таки позиция рекламности — заранее говорить о картине. Заранее, это тоже важно. Но почему, когда картина вышла, тоже не сказать о ней?

Далее, мне кажется, что нужно подходить к журналу не в том смысле, чтобы предоставлять место мастерам. Это тоже важно, но нужно и о мастерах писать критически. И, наконец, последнее: зритель очень интересуется вопросами истории кино⁽¹¹⁾, а в журнале этого совершенно нет или, если было, то в виде викторин, часто довольно плоских. Мне кажется, вопросы истории кино должны занять серьезное и интересное место в журнале [2, л. 16].

Гинзбург в своей речи с сожалением подчеркивал, что журнал до настоящего момента не помогал зрителю ориентироваться в кинопроцессе, но на то были причины внешнего порядка:

(11) Пожелания о материалах по истории кино действительно поступали в редакцию, вернее, об этом сообщалось на страницах журнала [13, с. 19].

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

Это был именно орган рекламы Главкинопроката. И если журнал не откажется от обслуживания коммерческих задач Главкинопроката, то он ни в коей мере не выполнит свои задачи [2, л. 25].

Журнал, бесспорно, должен быть рекламным, но умным, а сейчас определяется его интеллектуальный уровень политикой Главкинопроката. И мне думается, кто же как не журнал «Советский экран» должен опровергнуть политику Главкинопроката? /т. Смирнова: Тогда они нас прикроют./

Не надо преувеличивать мощь бюрократов.

<...> Мы знаем, как несправедливо иногда подается реклама, и поэтому часто хорошие фильмы не доходят до зрителей... [2, л. 31].

Пожалуй, это один из ярких моментов «свободы» и «независимости» высказываний на данном собрании. Новый главный редактор журнала позволяет себе разговорную импровизационную реплику, предельно просто и прямо характеризующую опасность (что было не принято; на публичных собраниях выражались более замысловато), а Гинзбург эффектно парирует, сильно преувеличивая желаемое, — на мой взгляд, по инерции оттепели и владения риторикой. Между тем мощь бюрократов, совсем не обязательно из Главкинопроката, оставалась весьма ощутимой на протяжении всего советского периода, да и после его завершения. Однако возникают элементы живого диалога, в котором собравшиеся как бы сближаются, публично демонстрируют наличие узкого профессионального круга «своих». Среди них не нужен парадный стиль речей и не приемлем уклон в сторону какой бы то ни было коммерции, пускай и связанной с продвижением киноискусства.

Режиссер Г.Л. Рошаль формулировал реальную проблему избирательной рекламы, обходящей сложные для продвижения картины:

У нас громадный недочет всей журнальной продукции и при выпуске картин, что как только картина требует рекламы — ее не рекламируют, как только картина саморекламна, — ее рекламируют.

Например, я считаю, что выходит такая картина, как «Поэма о море»⁽¹²⁾ — картина нелегкая для зрителя, но имеющая огромные достоинства, так научите зрителя, что же в ней смотреть?

(12) «Поэма о море» (1958) — фильм по сценарию и замыслу Александра Довженко (1894–1956), завершен его женой, режиссером Юлией Солнцева (1901–1989).

Выходит, допустим, современная научно-популярная картина или хроника, — они вообще не имеют нигде никакой рекламы... А почему не дать, например, рекламы нашей великолепной научно-популярной кинематографии, действительно одной из лучших в мире? [2, л. 41].

Голос министра культуры vs голоса умных зрителей vs голоса редакции

Данные позиции, прозвучавшие в выступлениях на обсуждении 1958 года, отличаются и от посыла в передовой статье первого номера, и от позиции журнала в 1957 году. Приведенные выше высказывания массовых зрителей и читателей со всей очевидностью свидетельствуют об удаленности их вкусов и интересов от переживания высокой идеологической миссии. А миссия эта выражена в тексте от имени министра культуры Н.А. Михайлова, открывавшем первый номер 1957 года. Здесь традиционно делался упор на высокие идеологические цели. До проблем проката дело доходило уже в заключительной части текста: журнал «призван выполнять большую роль — помогать эстетическому воспитанию советского зрителя, содействовать правильному пониманию произведений искусства кино... Кино выполняет огромную роль в идейно-политическом воспитании трудящихся, особенно молодежи. В нашей стране фильмы ежегодно смотрят примерно три миллиарда зрителей. <...> В новом году предполагается выпустить много художественных фильмов, затрагивающих важные и крупные проблемы строительства коммунистического общества. <...> Журнал „Советский экран“ может оказать существенную помощь в реализации намеченного плана, в создании новых крупных произведений киноискусства. <...> ...Чтобы прокат фильмов был у нас на большой высоте, чтобы к этому делу не проявлялось подхода аполитичного, дяляческого...» [7, с. 1].

Как нам кажется, сформированный канон любого публичного высказывания в советском пространстве требовал отводить первую роль задачам идеологии и с ними ассоциировать все главное в государстве, обществе, культуре. Вопросы практические, связанные с конкретикой успехов и неудач какой-либо деятельности, оттеснялись на задний план. Так что на уровне официальных речей и текстов журнал сразу же был вынужден уходить «в идеологическую высь» от слишком

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

«низких» задач помогать рекламированию картин, в том числе для увеличения прибыли от проката.

Однако из материалов журнальных номеров очевидно, что рекламная миссия и соответствие вкусам массового потребителя отнюдь не были противны журналу в первый год существования, самый оттепельный и самый свободный. Редакция уверенно спорила со слишком интеллектуальными зрителями и возражала на их непомерные запросы:

...Есть пожелания «серьезных статей, рецензий, критических разборов игры актеров, работы постановщиков, операторов, сценаристов...

Насколько основательны и правомерны подобные претензии?

«Советский экран» — журнал массовый [выделено жирным шрифтом на странице журнала. — Е.С.]...Соблюдая это неременное условие и оставаясь иллюстрированным журналом определенного объема, «Советский экран», естественно, не может отводить свои страницы большим статьям, подробному и углубленному искусствоведческому анализу. Этим занимается специальный критико-теоретический журнал «Искусство кино». ...По непосредственным предложениям читателей помещены материалы, освещающие творчество популярных мастеров экрана... В ближайших номерах начинается публикация заметок по истории кино, о чем просили многие читатели [13, с. 17].

Журнал действительно начнет размещать краткую, предельно популярную информацию из истории кино, отводя таким материалам одну колонку, а то и меньше, в качестве «приправы» к основным материалам. Среди них будут и пространные статьи об артистах, об их повседневной жизни и творческих планах. Об этих материалах мы напишем подробнее во второй нашей статье. Пока же констатируем, что выступления на совещании в октябре 1958 года выразили критические суждения о некоторых очерках, посвященных популярным актерам.

Вообще все, связанное с чьим-то личным успехом, славой, «элементами сладкой жизни», как потом будет выражаться Управдом в «Бриллиантовой руке» (1968), вызывало напряжение и подозрение. Отчасти оно могло быть мотивировано знанием о том, что официальная культура не одобряет подобных вещей и ищет в личном успехе артистов и его демонстрации признаки морального разложения. Так, несколько заседаний коллегии Министерства культуры СССР в апреле [6, с. 404] и Президиума СРК в сентябре и октябре 1958 года

[6, с. 425, 427] были посвящены обсуждению и осуждению недостойного поведения ряда артистов, среди которых «лидировали» Марк Бернес, Татьяна Окуневская и Людмила Гурченко. Речь шла о «левых концертах», срывах съемок, дебошах и прочих признаках моральной неустойчивости. Это весьма существенные разбирательства, демонстрирующие отсутствие мира и гармонии уже за пределами политического дискурса оттепельных лет. Но данная тема требует отдельного разговора.

Однако в речах собравшихся чувствуется и личное раздражение по поводу чужого выставляемого напоказ успеха, и искреннее неприятие элементов светской хроники в журналистике, и нелюбовь к идее обслуживания коммерческих запросов Главкинопроката. Все, связанное с коммерцией, с прибылью, с материальными выгодами, заведомо подлежало осуждающей риторике. Так что на этом поле установки официоза и веления души участников заседания, похоже, сходились.

Одним словом, если на уровне материалов 1957 года «Советский экран» мог в какой-то степени проводить фактически рекламирование и картин, и артистов, имеющих успех, то на уровне публичного обсуждения стратегий журнала в 1958 году это оказалось невозможно.

Заключение. Конфигурация четырех позиций: договориться с самыми сильными

Вырисовывается следующая конфигурация «команд игроков» в социокультурной среде конца 1950-х в киноотрасли. Функционеры официальной, идеологизированной культуры составляли «команду власти» и находились как бы на одной планете. «Простой» массовый реципиент кино и журнальной продукции выступал как один из ликов «народа», но элементы его массовых вкусов находились за пределами поощряемого «командой власти» — и это была некая другая планета, второстепенной значимости, словно бы случайная и неважная, удовлетворение запросов которой не является базисной необходимостью.

Главкинопрокат составлял третью «команду коммерческих целей», которую не пригласили на совещание и которой вообще не дали слова, — это не только «третья планета», но иная галактика.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

Представители кино, киноведения и киножурналистики — четвертая «команда профессионалов искусства». Игроки этой команды — поскольку обсуждали и оценивали именно ее — искали и нащупывали нечто общее, позволяющее договориться и закрепить добрые отношения с самой сильной и неизбежно влиятельной «командой власти», от которой все они напрямую зависели. Умение договориться с «командой простого зрителя и читателя» оказывалось второстепенным, а интереса во взаимопонимании с «командой коммерческих целей» не было вообще.

Участники собрания пребывали во внутренних попытках найти компромисс между необходимым (с точки зрения идеологии), непротивным и приемлемым (для самих профессионалов кино и журналистики) и желаемым (для них же) — то есть между признанием недоработок и обязанности менее легкомысленно подавать материалы о кино, с одной стороны, и стремлением писать о кино без скидок на массовость издания, с другой. Хотелось делать как можно больше материалов о том, что действительно интересует и рассчитано на круг профессионалов или же интеллигентных, думающих читателей-зрителей, приученных к восприятию искусства и мысли об искусстве. И никто не хотел в чем-то каяться и открыто идти на поводу у официоза.

Но ни о каких открытых демаршах в сторону от советской идеологии никто не помышлял, пребывание в русле принятого и одобряемого было весьма желанным.

Отказаться от концепта официально одобряемой борьбы и от концепта «вражьих сил» было бы как-то неуютно, непривычно и подозрительно. Поэтому для того, чтобы отвести удар от себя — тех, кто пишет и редактирует статьи, следовало найти некую третью силу, альтернативного субъекта подспудной конфронтации — такую сторону, которой можно было бы сопротивляться, от которой можно было бы достаточно искренне отрекаться, свалив на нее вину за ряд «ошибочных», по мнению официального управления культурой, действий. Но чтобы самим при этом было не жалко тех вещей, от которых решено пафосно отмежеваться.

Для роли локального «духовного антагониста» идеально подходил Главкинопрокат и сопутствующая его целям рекламность материалов. А потому Главкинопрокат не раз был помянут недобрым словом, хотя не в последнюю очередь благодаря ему журнал заново учредили.

Парадоксальным образом всех устраивало «бархатное непослушание» — интеллигентское размежевание с задачами коммерции. Хотя речь шла не о зарубежном / капиталистическом / буржуазном прокате, не о вражеской наживе, а о своем же, советском учреждении, организующем прокат советского кино.

Можно предположить, что именно этот комплекс полувынужденного и полуспонтанного дистанцирования от интересов проката впоследствии, к 1970-м годам, приведет к ситуации, описанной в фундаментальном труде «История российской кинематографии (1968–1991 гг.)» М.И. Косиновой и В.И. Фомина: «В профессиональном сознании каждого члена творческой группы... закреплялось не стремление к реальному достижению успеха у зрителей, а готовность добиться формального признания Коллегией Госкино и присуждения фильму высокой категории (что предполагало значительные дополнительные выплаты и премии).

Прокат, а точнее, прокатные конторы были последней инстанцией на пути картин к экрану... Задача прокатных контор была чисто техническая, без особой стратегии — раздать и вовремя собрать копии. Регламентация осуществлялась через закрытые инструкции... Директор прокатной конторы никогда не ощущал себя заказчиком кинопродукции, ключевой фигурой в кино, прокатчиком в западном смысле этого слова. Он никак не влиял на процесс кинопроизводства и в осуществлении проката и показа играл чисто техническую роль» [5, с. 219].

Журнал «Советский экран» на собрании в октябре 1958 года демонстрировал горячее стремление «выйти из кабалы» рекламирования фильмов и перестать функционировать как звено цепочки продвижения кинопродукции. Механизм коммерческого успеха, опирающийся на активную коммуникацию с большой аудиторией, оказывался не «в тренде», и его обслуживание попадало в число неугодных (профессионалам) обязанностей, которые можно, должно и даже «модно» опротестовывать.

Уже в перестроечные годы Н.М. Зоркая, систематизируя кинематографистов, вынесет в отдельный пункт «профессионалов коммерческого кино», аттестуя их существование как «подспудное и малопrestiжное» [3, с. 128–129]. Это сочеталось с негласным, публично не декларируемым и как бы несуществующим стремлением

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

кинематографистов к личным доходам, не связанным с коммерческим успехом фильма. Такие доходы получались часто вопреки неудаче, но благодаря хорошим взаимоотношениям с цензурным идеологическим аппаратом культуры.

Разбираемый казус с обсуждением работы журнала «Советский экран» дополнительно объясняет логику и психологию журналистской и кинематографической «кухни» 1950-х и стихийный дрейф в сторону, противоположную радению о коммерческом успехе отечественных фильмов. Однако на обсуждении работы журнала не обнаруживается и активного уклона в сторону идеологической правоверности.

Наиболее радикально вышел в своей речи за пределы идеологического дискурса режиссер Г.Л. Рошаль. Он лаконично, без оговорок и экивоков, *подчеркнул важность универсального человеческого измерения и задачи журнала не как рупора идеологии и идеологической борьбы, но как инициатора и активатора коммуникации в культурном пространстве:*

Первое, что нужно делать — знакомить людей с новыми людьми и новыми картинами [2, л. 42].

Под его словами могли подписаться многие, но не без оговорок и уточнений. Уж не говоря о том, что никто не собирался делать этот посыл осознанной стратегией повседневной работы в журнале. Каков был реальный спектр умонастроений выступавших, их самопозиционирование и излюбленные темы, не связанные напрямую с официально заявленной повесткой собрания, — темы следующей статьи.

Источники:

- 1 Документы о мерах по улучшению кинообслуживания населения, расширению репертуара, издании журнала «Советский экран» (проекты постановлений СМ СССР, справки, письма): 15.04.1955 // РГАЛИ. Арх. 18. Связка № 2. Опись № 13. 49 л.
- 2 Стенограмма заседания секции теории и критики по обсуждению журнала «Советский экран». Союз работников кинематографии СССР. Секция теории и критики. Стенограмма встречи киноработников и читателей с редакцией журнала «Советский экран». Председатель Л.П. Погожева: 31 октября 1958 // РГАЛИ. Арх. № 890. Ф. 2936. Связка № 52. Опись 1. Ед. хр. 890. 58 л.

Список литературы:

- 3 Зоркая Н.М. Государственный кинематограф СССР – зло или благо? // Конец столетия. Предварительные итоги. Культурологические записки / Отв. ред. Н.М. Зоркая. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. С. ...
- 4 Косинова М.И. Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность / Под ред. В.И. Фомина. Рязань: Рязанская обл. тип., 2008. 682 с.
- 5 Косинова М.И., Фомин В.И. История российской кинематографии (1968–1991 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 880 с.
- 6 Летопись российского кино 1946–1965: Научная монография / Отв. ред. А.С. Дерябин; автор и руководитель проекта В.И. Фомин. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2010. 694 с.
- 7 Михайлов Н.А., министр культуры СССР. Советский экран. Орган Министерства культуры СССР // Советский экран. 1957. № 1. С. 1.
- 8 Первый век нашего кино: Энциклопедия: Фильмы, события, герои, документы / Авт.-сост. К.Э. Разлогов и др. М.: Локид-Пресс, 2006. 910 с.
- 9 Погожева Л.П. Из дневника кинокритика. М.: Искусство, 1978. 152 с.
- 10 Сальникова Е.В. «Юмор требует мужества». Журнальные дискуссии о смехе и сатире. 1957–1960-е // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 161–191.
- 11 Тульчинский Г.Л. Самоопределение «без маски» в исполнении и его восприятии в 1960–1980-е // Художественная культура. 2024. № 1. С. ...
- 12 Фомин В.И. История российской кинематографии (1941–1968 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019. 736 с.
- 13 Читатели о журнале. Рубрика «Нам пишут» // Советский экран. 1957. № 6. С. 14, 17.
- 14 Юткевич С. Рубрика «Наши пожелания» // Советский экран. 1957. № 2. С. 1.

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

Sources:

- 1 Dokumenty o merakh po uluchsheniyu kinoobsluzhivaniya naseleniya, rasshirenii repertuara, izdaniy zhurnala "Sovetskii ehkran" (proekty postanovlenii SM SSSR, spravki, pis'ma): 15.04.1955 [Documents on Measures to Improve Public Cinema Services, Expand the Repertoire, and Publish *The Soviet Screen Magazine* (Draft Resolutions of the USSR Council of Ministers, References, Letters): 15.04.1955]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], arch. 18, bundle 2, inv. 13, 49 l. (In Russian)
- 2 Stenogramma zasedaniya sektsii teorii i kritiki po obsuzhdeniyu zhurnala "Sovetskii ehkran". Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Sektsiya teorii i kritiki. Stenogramma vstrechi kinorabotnikov i chitatelei s redaktsiei zhurnala "Sovetskii ehkran". Predsedatel' L.P. Pogozheva: 31 oktyabrya 1958 [Transcript of the Meeting of the Theory and Criticism Section on Discussion the *The Soviet Screen Magazine*. Union of Cinematography Workers of the USSR. Theory and Criticism Section. Transcript of the Meeting of Film Workers and Readers with the Editorial Board of *The Soviet Screen Magazine*. Chairman L.P. Pogozheva: October 31, 1958]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], arch. 890, f. 2936, bundle 52, inv. 1, storage unit 890, 58 l.

References:

- 3 Zorkaya N.M. Gosudarstvennyi kinematograf SSSR – zlo ili blago? [State Cinematography of the USSR – Evil or Good?]. *Konets stoletiya. Predvaritel'nye itogi. Kulturologicheskie zapiski* [The End of the Century. Preliminary Results. Cultural Study Notes]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 1993, pp... (In Russian)
- 4 Kosinova M.I. *Distributsiya i kinopokaz v Rossii: istoriya i sovremennost'* [Distribution and Film Screening in Russia: History and Modernity], ed. V.I. Fomin. Ryazan, Ryazanskaya oblastnaya tipografiya Publ., 2008. 680 p. (In Russian)
- 5 Kosinova M.I., Fomin V.I. *Istoriya rossiiskoi kinematografii (1968–1991 gg.)* [The History of Russian Cinematography (1968–1991)]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023. 880 p. (In Russian)
- 6 *Letopis' rossiiskogo kino 1946–1965: Nauchnaya monografiya* [The Chronicle of Russian Cinema 1946–1965: A Research Monograph], ed. A.S. Deryabin, author and project manager V.I. Fomin. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2010. 694 p. (In Russian)
- 7 Mikhailov N.A. *Sovetskii ehkran. Organ Ministerstva kultury SSSR [The Soviet Screen. The Organ of the Ministry of Culture of the USSR]*. *Sovetskii ehkran*, 1957, no. 1, p. 1. (In Russian)
- 8 *Pervyi vek nashego kino: Ehntsiiklopediya: Filmy, sobytiya, geroi, dokumenty* [The First Century of Our Cinema: Encyclopedia: Movies, Events, Characters, Documents], author-comp. R.E. Razlogov et al. Moscow, Lokid-Press Publ., 2006. 910 p. (In Russian)
- 9 Pogozheva L.P. *Iz dnevnika kinokritika* [From the Diary of a Film Critic]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 152 p. (In Russian)

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году.
Кино и критика между идеологией и коммерцией

- 10 Salnikova E.V. "Yumor trebuet muzhestva". Zhurnal'nye diskussii o smekhe i satire. 1957-1960-e ["Humor Wants Courage". Magazine Discussions about Laughter and Satire. 1957-1960s]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya: Sbornik statei* [Soviet-era Film Comedy: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai: Collection of Articles], comp. E.V. Salnikova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023, pp. 161-191. (In Russian)
- 11 Tulchinskii G.L. Samoopredelenie "bez maski" v ispolnitelstve i ego vospriyatii v 1960-1980-e [Self-determination "Without a Mask" in Performing Arts and in Its Perception in the 1960s-1980s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no 1, pp. ... (In Russian)
- 12 Fomin V.I. *Istoriya rossijskoi kinematografii (1941-1968 gg.)* [The History of Russian Cinematography (1941-1968)]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2019. 736 p. (In Russian)
- 13 Chitateli o zhurnale. Rubrika "Nam pishut" [Readers about the Magazine. The Heading "They Write to Us"]. *Sovetskii ehkran*, 1957, no. 6, pp. 14, 17. (In Russian)
- 14 Yutkevich S. Rubrika "Nashi pozhelaniya" [The Heading "Our Wishes"]. *Sovetskii ehkran*, 1957, no. 2, p. 1. (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
evgeniyslesar@gmail.com

Ключевые слова: театрализованное представление, советская
культура, троица, праздничная культура СССР, русская березка

Слесарь Евгений Александрович

Праздник русской березки: советское инсценирование концепта тринитаризма



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-244-273

Для цит.: Слесарь Е.А. Праздник русской березки: советское
инсценирование концепта тринитаризма // Художественная культура.
2024. № 1. С. 244–273. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-244-273>.

For cit.: Slesar E.A. The Russian Birch Festival: Performing the
Concept of Trinitarianism in the Soviet Union. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 244–273.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-244-273>. (In Russian)

Slesar Evgeniy A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Directing
Theatrical Performances and Festivals, Faculty of Arts, St. Petersburg State
Institute of Culture, 2–4 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0999-7500
ResearcherID: AAA-7017-2022
evgeniyslesar@gmail.com

Keywords: theatrical performance, Soviet culture, Trinity Sunday, festive
culture in the USSR, Russian Birch

Slesar Evgeniy A.

The Russian Birch Festival: Performing the Concept
of Trinitarianism in the Soviet Union

Аннотация. В фокусе внимания статьи находятся механизмы трансформации праздника Троицы и практики его «переизобретения» в Праздник русской березки. На волне антиклерикальной кампании в конце 50-х годов XX века советские праздничные комиссии озаботились созданием новых светских обрядов и ритуалов, а также антирелигиозных праздничных аналогов, способных изжить укорененные верования «народного православия». *Предметом исследования* выступают модусы инсценирования содержательного ядра праздника Троицы, а *объектом* — постановочный и сценарно-методический опыт Праздника русской березки. *Материалом* для статьи явились многочисленные методические рекомендации, сценарии, рецензии, стенограммы предметных комиссий, позволяющие пролить свет на сложные процессы генерации нового праздника. В статье представлена механика подмены героического и сюжетно-композиционного каркаса исходного праздника Троицы. В результате исследования выявлено, что несмотря на декларируемую антиклерикальную позицию, ставшую основанием для замены Троицы Праздником русской березки, в сущности, новоизобретенный праздник дублировал базовые функции и элементы тринитаристского концепта и архетипически находился в его рамках. Кроме того, присущая троичным верованиям связь с поминовением усопших нашла отражение в культе героической гибели солдата Советской армии и в актуализации других культурных повесток.

Abstract. This paper is focused on the means of transforming Trinity Sunday and attempts to “reinvent” this festival into the Russian Birch festival. In late 50s of the 20th century in a burst of the anticlerical campaign, the Soviet festival committees were concerned with creating new secular rituals, and anti-religious analogues of festivals, which would be able to get rid of ingrained “popular Orthodoxy”. The modes of performing the meaningful core of Trinity Sunday are a *subject of this research*, and theatrical and methodological scenario-based experience in holding the Russian Birch festival is an *object*. This research is based on numerous methodological guidelines, scenarios, reviews, and transcripts of relevant committees, which made it possible to shed light on complicated processes of generating a new festival. This paper represents the way, in which heroic and plot and compositional framework of original Trinity Sunday was being substituted. This research results in the following: in spite of the anticlerical position being declared, which had constituted the basis for the substitution of Trinity Sunday for the Russian Birch festival, in fact, the newly “invented” festival duplicated the basic functions and elements of the trinitarian concept and was within the framework of Trinity Sunday in terms of archetype. Moreover, the association with commemoration of the dead appropriate to Trinity was reflected in a cult of a heroic death of a soldier of the Soviet Army and updating of other cultural agendas.

Введение

На протяжении последних десятилетий отечественная праздничная культура (в аспекте форм ее зрелищной репрезентации) балансировала между условно советскими практиками и зарубежными. Так, День святого Валентина или Хэллоуин получили весьма широкое распространение среди молодежной аудитории. Однако в настоящее время в силу разных историко-культурных обстоятельств все отчетливее звучат призывы к культивации укорененных в традиционной культуре праздничных форм.

Такое декларируемое дистанцирование от вестернизации выливается в причудливые праздничные суррогаты. Особый интерес вызывают те примеры праздников, где вытеснить аутентичную традицию не представляется возможным. Тогда механизмы адаптации приводятся строителями праздников в действие таким образом, что упомянутый Хэллоуин превращается в «традиционный» Тыквенный Спас. В данном контексте видится необходимым исследование как процессов деконструкции праздничной материи, так и вызванная меняющейся культурной ситуацией механика «праздничной пересборки». Актуализирует круг обозначенных вопросов также укрепившийся в современной праздничной культуре советский ностальгический дискурс.

Учитывая данную исследовательскую проблему и траектории современной российской праздничной культуры, будет оправданным рассмотреть механизмы перекодировки праздничных форм, обратившись к опыту советского государства, объяснявшего необходимость такой замены не тревожащей вестернизацией, а борьбой с церковным влиянием. В связи с этим, *предметом исследования* выступают способы трансформации наиболее популярного и укоренившегося среди советских граждан праздника Троицы в новый Праздник русской березки с помощью инсценирующих практик. *Материалом* являются сценарии, отзывы и методические указания режиссеров и деятелей культуры, в том числе архивные и публикуемые впервые.

Отметим значительный интерес современных отечественных исследователей к вопросам трансформации праздника в СССР. По их мнению, это было вызвано как сложными процессами урбанизации, где носителям сельской традиции требовалось «время для освоения

культурного предложения города» [13, с. 50], так и серией формальных переводов обрядов и ритуалов в праздники [20, с. 70]. Вопросы подмены религиозного обряда — светским не оставляет без внимания Е. Жидкова, указывая на сложность в создании таких компенсационных аналоговых форм [15, с. 408]. Одним из ключевых исследований стала работа «„Святая троица“ коммунистического символизма веры в культуре советской гражданской религии», в которой авторы подробно рассматривают репрезентацию идеи тринитаризма в живописи, музыке и скульптуре [33, с. 57–81]. Также образ советской березовой рощи, амбивалентно заявленной в кинематографе, рассматривается в работе Е. Сальниковой [28, с. 286].

Исследования зарубежных авторов последних лет демонстрируют возросший интерес к изучению советского праздника в вопросах языка зрелищ [36] и механизмов индоктринации [37].

Следует констатировать, что в настоящее время работ в русскоязычном и англоязычном научном поле, предметно рассматривающих практику подмены Троицы Праздником русской березки в официальной советской зрелищной культуре оттепели, не представлено.

На пути к новому празднику: контекст и изобретатели

Учрежденный для организации официальных советских зрелищ в начале 1960-х годов Совет по массовым представлениям и созданная при нем творческая лаборатория, состоящая из режиссеров, сценаристов, художников, должна была предложить стратегию борьбы с Троицей. Кроме того, от участников «творческой лаборатории» требовалось разработать методические указания по организации и проведению новых ритуалов и обычаев, выстраивающихся между тотальными «красными» датами советского календаря.

Прежде всего перемонтировке предстояло подвергнуть празднично-обрядовую культуру, основанную на верованиях и культах, чуждых советским атеистическим представлениям. Особенно не приветствовались праздники, связанные с традициями народного православия.

Антирелигиозная кампания, сопровождавшая период хрущевской оттепели, во многом была обусловлена возросшим интересом советского человека к религиозным обрядам и культам. Первые

образцы методичек, посвященные новым формам праздничности, появились в конце 1950-х и чаще всего представляли собой сборники сценариев-шаблонов [11; 17; 21; 22; 24; 27; 34; 35], преимущественно предназначенные для работы с сельской и молодежной аудиторией, считавшейся в большей степени подверженной влиянию религиозного культа [29].

Прежде необходимо очертить круг понятий. Это *обряд, ритуал, праздник*, вокруг которых будут разворачиваться новые практики инсценирования. Следует признать, что стройной концепции, разграничивающей указанные понятия, у самих участников не было. «Эти вопросы пока остаются нерешенными, и практически в народе пользуются старой терминологией», — отмечал эстонский пропагандист новой обрядности Г. Геродник [12]. Часто происходит либо подмена понятий, либо они формально заявляются. В границах одной работы автор нередко называет ряд праздников (Праздник совершенлетия, Праздник урожая), а позже именует их «новыми обрядами, рожденными советской действительностью», так и не представив читателю ясных различий между ними [17, с. 125]. Однако понятие *праздник* чаще употребляется для замещения прежних подобных форм или близких официальному календарю (праздники животноводства, урожая, первой борозды, березки; проводов русской зимы). Понятие *обряд* часто используется в контексте практик перехода, реализуемых в границах производственной среды или институции (бракосочетание; посвящение в рабочий класс; гражданская панихида). Реже других встречается дефиниция *ритуал*. Как правило, ее присутствие маркирует подчеркнутую регламентированность и связь с официальными властными институциями (ритуал получения паспорта или регистрации новорожденного). Принимая во внимание понятийную неорганизованность в комплексе основных понятий, уместно в качестве дефиниций, применяемых к описываемой форме, использовать характеристики, данные в конкретных случаях самими авторами или режиссерами.

Критика лаборатории прежде всего коснулась праздников традиционного аграрного типа. Развернувшуюся в Лаборатории массовых зрелищ работу по конструированию новых праздников можно свести к двум стратегиям: компенсации и генерации. Компенсация характеризовалась борьбой с существующими праздниками через создание

аналогичных советских форм: Праздник русской березки, День моря, Праздник зеленого друга [21]. Генерация выражалась в конструировании новых праздничных сюжетов (Праздник молодежи, День животновода, День первой полочки) [19, с. 24–25].

Руководством к действию для «массовиков» стало постановление июньского Пленума ЦК КПСС 1963 года, декларирующего установку на избавление от пережитков капитала. Религия объявлялась «главным противником научного мировоззрения... одним из самых цепких пережитков прошлого» [23].

В марте 1963 года наиболее представительная часть экспертов по организации массовых зрелищ собирается на развернутый многодневный семинар в Москве для подготовки единой эстетико-политической платформы для новых обрядов и праздников. «Если бы на одну минуту взять и отнять у церкви всю ее обрядность, весь тот театральный характер, который она взяла из народных праздников, из народных обычаев, и отдать это народу, то церкви нечем будет заманивать народ» [4, л. 18], — заявлял один из участников конференции.

По мнению одного из радикальных участников семинара, престольный праздник Троицы становился «главным врагом идеологии», а в церкви государство только «теряло души людей» [3, л. 37].

Идеологическая комиссия экспертов при ЦК КПСС, созванная в ноябре 1963 года, уже представила программу атеистической пропаганды. Борец с «церковными пережитками» Ильичев уверял слушателей в необходимости наполнить новые обряды особыми выразительными средствами, оказывающими эмоциональное воздействие. Соглашаясь с Ильичевым, один из слушателей семинара позднее писал, что музыка Бетховена, Моцарта и Чайковского, используемая в богослужбной практике, вкупе со зрелищностью и хоровым исполнением требует непереносимого переноса в новые обряды [22].

Симпатии сельского населения и глубокие традиции празднования Троицы, а также содержащиеся в ней элементы православных и языческих верований вызывали особую тревогу советских идеологов. Желание наполнить Троицын день новым содержанием объяснялось и экономическими потерями государства (снижением количества трудодней или несобраным урожаем). Крестьянина, праздновавшего Троицу, разоблачали и подвергали общественной стигматизации. Всякая причастность к престольным праздникам демонизировалась



Ил. 1. Агитплакат. Художник Б. Резанов.
Источник: Культурно-просветительная
работа. 1960. № 6. С. 54

и считалась пагубной, а обращения сотрудников парков и дворцов культуры с призывами культивировать новый обряд подпитывали общественный интерес к Троицыну дню [16].

Один из идеологов новых праздников пишет: «Справляющие „престолы“ по несколько дней не выходят на работу, нередко устраиваются пьянки, которые сопровождаются драками, а иногда даже убийствами и пожарами. А тем временем колхозные или совхозные поля остаются необработанными, колхозы, совхозы и вся страна теряют миллионы пудов выращенного урожая» [17, с. 125].

В 1960 году выходит статья «День зеленого друга, а не Троица» [11], в которой организатор массового досуга выступает не только с предложением альтернативного варианта Троицы, но и описывает опыты проведения такого праздника, предлагая ряд сюжетно-композиционных ходов.

Опыт празднования, описанный в журнале «Культурно-просветительная работа» [11], стал хрестоматийным примером методического руководства [21], сообщающего, что предлагаемый



Ил. 2. Агитплакат. Художник
В. Фомичева. Источник:
Культурно-просветительная
работа. 1960. № 6. С. 54

в качестве образцового ритуал — результат низовой инициативы жителей поселка Нарышкино Орловской области, желающих побороть устаревшие формы. Аргументом в защиту «зеленого друга» стало прогрессивное экологическое знание; дискредитирующий же Троицу нарратив основывался на ложных фактах уничтожения сотен деревьев во время праздника, что рассматривалось как варварское отношение к природе. Это в корне не соответствовало троичным обрядам, их связям с животворящими силами природы, сформировавшимися в народной традиции [8]. Так, В.Я. Пропп объяснял витальный статус березы ее ранним, в отличие от остальных деревьев, пробуждением. Поэтому, уточнял исследователь, «возникает представление, будто именно березки обладают особенной силой роста. <...> Эту силу надо использовать» [25].

Пространством для образцового праздника в Орловской области предсказуемо была выбрана березовая роща, а украшенная ветками и цветами арка превратилась в сакральное пространство. «Обряжение» зелеными ветками символических предметов и пространств-

отверстий имитировало мистическую геометрию троичного сюжета. Поляну окружали портреты передовиков. Транспаранты, стилизованные под старинные свитки, будто паремии, подавались как старинные предания. Отграничивающая пространство праздника серия портретов, перемежающихся с плакатами, прославляющими природу, становилась визуальной границей авторитетной регламентации нового праздника.

Воспользовавшись консультационным пунктом, можно было узнать о правильном питании и хранении плодов и семян. Представление упреждалось фрагментами из произведений русских писателей, посвященных центральному объекту славения — природе. Королева полей («материализованное понятие» в терминологии режиссеров) вместе с экспертом отмечала заслуги передовиков и танцем предваряла предстоящее представление.

Основное действие было вынесено на поляну, центром которой стала береза. Композиция подчинялась единой драматической логике и строилась как чередование вокально-пластических номеров. С одной стороны, это были иллюстрированные песни-картины («Дуб», «Кадриль», «Черемуха», «Ивушка», «Из-за острова на стрежень»), с другой — целостный диалог мужского и женского начал. Первую картину («Дуб») открывал хоровод девушек. По сути, картина представляла собой пластическо-вокальный диалог хоровода и солиста. «Печальный голос» [21, с. 28–33] солиста-юноши, как его охарактеризовал зритель, становился репликой одинокого дерева, а девушки, хороводом его окружающие, делились с ним своими тайнами, намечая драматическую завязку невозможной встречи.

Тема одиночества юноши, отождествлявшего себя с дубом («<...> Ах, скучно одинокому / И дереву расти! / Ах, горько, горько молодцу / Без милой жизнь вести!»), заявлялась первым вокальным монологом. Готовность юноши «принять под тень» возлюбленную отзывалась хороводным танцем. Мотив поиска возлюбленной («<...> Есть много серебра, золота — Кого им подарить? / Есть много славы, почестей — Но с кем их разделить?») разрывался кадрилию. Объединяя пары, танец ритмически и пластически контрастировал с первым песенным эпизодом, укрупняя лирическую доминанту концерта и подготавливая новый сюжетный поворот.

Следующие два эпизода («Черемуха» и «Ивушка») продолжали диалог мужского и женского начал. История не свершившейся любви, рассказанная от лица мужчины («И хожу я со своею болью, / Со своею несказанною любовью»), перекликалась с репликой девушки («Ивушка родная, сердце успокой. / Ивушка зеленая, над рекой склоненная»). И в первом, и во втором эпизоде дерево становилось свидетелем терзаний героев («Чтоб она хоть раз да услышала, / Как душа моя в черемухе вздыхала»; «Были с милым встречи у твоих ветвей»). Именно дереву отводилась спасительная роль — с ним делились, к нему взывали о помощи («Что мне делать — сам не понимаю»; «Ты скажи, скажи не тая, где любовь моя»). Обращенный к иве песенный монолог подводил зрителя к драматическому ответу, а мифопоэтическая связь ивы с водной стихией способствовала выбору следующего места действия. Драматическая развязка происходила теперь уже на воде.

Вдруг «за поляной открывалась новая сцена — настоящая река. На реке — расписной челн» [21, с. 28–33], — так описывал происходящее очевидец. Сцена строилась как иллюстрация к песне «Из-за острова на стрежень»⁽¹⁾. Сюжет из истории восстания Степана Разина становился продолжением сюжета о воде («Зорька золотая светит над рекой») и наяву воплощал страх героини («Но ушел любимый, не вернется вновь, / С песней соловьиной кончилась любовь»). В финале актриса буквально сходила в реку [7, б/н], а принесение Разиным возлюбленной в жертву актуализировало традиционную для троичного цикла тему потопления и погружения в воду «нечистых покойников»⁽²⁾. Последние слова Разина («Что ж вы, братцы, приуныли? / Эй ты, Филька, черт, пляши! / Грянем песню удалую. / На помин ее души!») отражали присущий традиционным верованиям мотив поминовения душ усопших с элементами «кошунственного отпевания» [25, с. 80].

Приведенный пример свидетельствует о том, что механика искусственной подмены корреспондирует с корневыми образами и мотивами, составляющими традиционную семантическую основу праздника. Очевидно, что, при всей декларируемой антирелигиозной риторике, культурный инвариант, помещенный в фактуру отмененной

(1) «Из-за острова на стрежень» (музыка народная, слова Д. Садовникова).

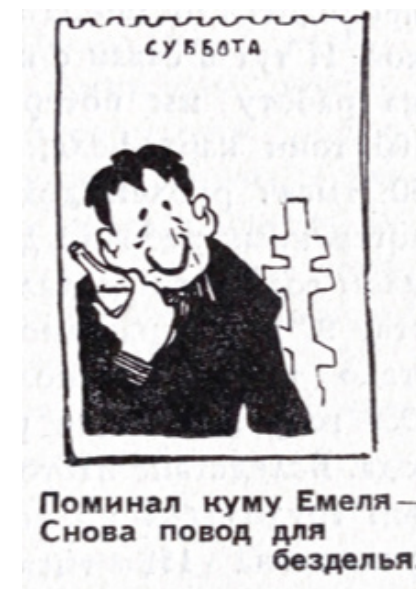
(2) Нечистые покойники — умершие преждевременно неестественной смертью, например некрещеные младенцы или утопленники.

традиции, вопреки всему продолжал транслировать коллективные константы, лишь мимикрируя под новый советский обряд. Как видно, повторяющиеся образы и сценарии в тисках идеологических установок продолжают воспроизводиться благодаря механизмам коллективной культурной памяти. Более того, сопротивляясь новым индоктринальным установкам, исконные элементы образной системы троичного обряда (береза, вода, призыв суженой/суженого) и мотивы (утопление, несбывшаяся встреча, поминания) [32, с. 230–232] адаптируются к художественной ткани концертной композиции.

В феврале 1964 года Советом Министров РСФСР было принято постановление «О внедрении в быт советских людей новых гражданских обрядов» и учреждена особая комиссия. В том же году сотрудник министерства посетил Всесоюзный семинар режиссеров массовых представлений и потребовал от них инициативных действий в борьбе с традиционными обрядовыми формами. Комиссии по массовым зрелищам, собравшейся 15 февраля, предстояло решить, что делать с установленным «новым» и «традиционным» (именно в такой противоречивой характеристике) праздником «Русские березки» [2].

Дебаты о судьбе превращения Троицы в Праздник русской березки развернулись между уже известным противником православной культуры, редактором журнала «Культпросветработа» А. Ковшаровым, режиссерами С. Якобсоном и А. Конниковым. Важнейшей задачей, стоящей перед ними, было изобретение эстетически и идеологически целесообразного сюжета, в котором мог раскрыться требуемый партийной комиссией образ березки. Позиция Ковшарова, обличавшего «единственного идеологического противника» [2, л. 33], отличалась привычной нетерпимостью к церкви. Он предлагал сфокусировать внимание режиссеров на серии «личных» праздников и ритуалов [2, л. 44] (рождение, свадьба, похороны, совершеннолетие и др.). Впрочем, его позиция имела весьма весомые основания.

Необходимость изменения обрядов инициации и перехода к новым обрядам объяснялась тем, что они отнимали у советского человека время, отводимое для работы. Участвуя в подобных обрядах, советский гражданин отдалялся от процесса труда, тем самым формируя приватное досуговое поле. Потому, как полагали устроители новой обрядности, деятельность человека следовало вернуть в полезное публичное пространство государства.



Ил. 3. Агитплакат. Источник: Богданов П. День зеленого друга, а не Троица // Культурно-просветительная работа, 1960. № 5. С. 53

Якобсон, не отсекая опыт публичных религиозных празднеств, предлагал направить усилия на изучение богатого дореволюционного прошлого. В качестве отправной эстетической установки нового праздника, который должен был прославлять природу, он избрал творчество К. Паустовского, понимая, что само по себе изображение березки не является стержнем представления и не может иметь непосредственного отношения к социальной сфере.

Размышляя над сюжетом праздника, Якобсон предостерегает участников семинара от абстрактного изображения природы. Эстетика К. Паустовского, к которой он обращается, созвучна требуемым тематическим установкам, однако не позволяет выстроить театрализованную фабулу. Прочным основанием сюжета режиссер считает изображение конкретных подвигов.

Желая отыскать обязательный субъект действия для сюжета, Якобсон касается уровня изображения персонажей. «Должна быть береза, но ей одной будет скучно, и может быть и рябина, осина» [2, л. 48], — в этой, вероятно, не без иронии брошенной фразе режиссер стремится очертить не только круг действующих лиц. Якобсон, нередко



Ил. 4. Рекомендованная схема пространства и сюжетного хода праздника. Худ. С. Завалов. Источник: Культурно-просветительная работа. 1964. № 4. С. 48

проявляющий интерес к вопросам религии, фактически проговорил перед собравшимися сущностную героическую конфигурацию тринитаризма, предложив «переселить» ее в новый, только сочиняемый собравшимися праздник.

Оставляя за скобками религиозные доктрины Троицы, подчеркнем, что суть их в разделенности трех героических ипостасей при одновременном наличии корневого сходства и частного различия с выраженным доминированием главного героя в триаде⁽³⁾.

Идея тринитаризма, понимаемая как нерасчленимый союз, образующий сущностное единство при локальных функциональных различиях, соответствовала предложению Якобсона и была поддержана главным режиссером Московского мюзик-холла А.П. Конниковым. Он переосмыслил идею уже в контексте советской унитарной модели, в которой конфигурация и иерархичность тринитарных героев трансформировались в сюжет экспансивных взаимоотношений

центра и союзных республик (русская березка — украинский тополь; русская березка — чинара).

Как логика богословия предполагает ориентацию на центральную фигуру (Сын Божий рождается от Бога Отца, а Святой Дух исходит от Бога Отца), так березка провозглашалась центральной фигурой в ряду деревьев-республик. В сюжетных модификациях это выражалось в ее экспансивности по отношению к другим «союзным деревьям», а также в спасительной и доминантных ролях.

Конников предлагал, чтобы героиня ездила по стране и «повсюду на своем пути встречала друзей — украинский тополь, грузинскую чинару, узбекский хлопок. <...> А потом бы перешагнула рубежи Родины и встретила с кубинской пальмой, румынским буком, каштаном Праги и т.д.» [18, с. 28]. Представление непременно должно было заканчиваться хором советских республик и дружественных стран. Сюжет, названный режиссером «Березка-путешественница», нашел отклик у практиков массовых форм во многих городах и республиках СССР [27, с. 6].

Основой для другой модели праздника, преломляемой режиссерами в плоскость памяти, служила идея поминовения, которой проникнуты троичные верования.

В сюжетной схеме «Что видела березка» [18, с. 28] на первое место выдвигалась героика прошлого, а агентом памяти становился центральный образ, соединявший в себе мотив жертвенного героизма и культ умерших предков. Такая метаморфоза, хоть и превращала *помянутое в воспоминание*, сохраняла константы праздника в парадигме народных верований. Впоследствии режиссеры и организаторы чаще всего будут обращаться к двум сюжетно-героическим шаблонам, которые можно условно охарактеризовать как мобилизационно-экспансивный, строящийся на идее нерасчленимого единства центра и его частей, и коммеморативный, раскрывающий сюжет героической гибели солдата, с его назидательным возвращением в мир живых.

Ярким примером коммеморативной трансформации стал Праздник русской березки (реж. С. Якобсон), проходивший в пригородном парке города Владимира. Празднику предшествовало повсеместное украшение городской среды березовыми ветками. Ветки («вместо елок») были повсюду — в транспорте, в магазинах. На улицах из веток березы возвели чайные пункты. Продуктовая промышленность

(3) См.: Никео-Цареградский Символ веры.

также не осталась в стороне — был выпущен особый праздничный набор, а надпись на оберточной бумаге гласила: «Поздравляем вас с Праздником русской березки, товарищи» [6, л. 38]. Изготовленные по этому случаю торты, которые можно было попробовать у «чайных берез», служили реминисценцией сладких пирогов на Троицу.

Один из главных идеологов советской праздничной культуры — Бетти Глан отмечала существенный интерес горожан к празднику, который посетили около ста тысяч человек. Хороводом, ритуально связанным с Троицей, Якобсон откроет праздник. Кавалькады березок длинными рядами двигались к месту его проведения. Автобусы и троллейбусы непрерывно привозили в парк желающих посмотреть представление. Некоторым зрителям пришлось идти пешком. «Я даже в церковь сегодня не пошла, хотелось на праздник посмотреть», — так один из участников Лаборатории зрелищ пересказывал разговор с пожилой женщиной [6, л. 40].

Представление в загородном парке начиналось в небе, где возникла фигура героя — воздушного акробата. С вертолета на зрителей медленно опускались березовые ветви. Это задавало небытовой вертикализм предстоящего праздника.

Первая сцена подавалась как воспоминание юноши, рассказывающего девушке о прошлых боях у березы. На глазах у зрителей разыгрывалось сражение, в котором бойца ранили, а на утро уже хоронили. Становилось очевидно, что рассказ ведет давно убитый солдат. Такой повествовательный ход придавал новый метафизический объем происходящему, созвучный пограничному статусу времени Троицы, когда покойники приходили в мир живых. Ранение и смерть представляли юношу как заложного покойника⁽⁴⁾, по традиции, посещавшего земной мир на Троицу [25, с. 30–35]. Погибнув, боец становился березой, а затем следовал, по выражению Якобсона, «обряд обряжения березки» [6, л. 41]. «Здесь такая деталь, — вспоминал он. — У девушек на руках подушечки, на которых размещены ленточки, бантики» [6, л. 41]. Ими украшали ветви березы, и сцена кумления невест с мертвым бойцом превращалась в поминальное прощание с воздаянием посмертных

(4) Заложные покойники (то же, что нечистые покойники) — люди, умершие неестественной (преждевременной) смертью.

воинских почестей. Как и в предыдущем примере, мы видим, что практика инсценирования, стремящаяся преодолеть существующую троичную традицию, продолжает оставаться в ее содержательной парадигме. Неизменными остаются сакральная фигура березы с культом мертвых и практика поминовения через принесение даров природе. Однако народно-обрядовый дискурс приглушается включением в зрелищное поле военной атрибутики (фигуры солдат; военная форма; инсценированное сражение), да и сама смерть от ранения на поле боя наполняется недавними воспоминаниями и противоречит традиционной образной системе праздника.

На вопрос Б. Глан, чем же отличается Троица от нового праздника, Якобсон отвечал, что «система персонажей» [5, л. 14] требует включения фантазии. Разумеется, такой трансгрессией в некотором роде преодолевалась лишь внешняя сторона традиционного праздника; органичное вхождение сюжета Великой Отечественной войны в комплекс троичных верований свидетельствовало о его актуализации в поминальной традиции и о превращении фигуры юноши, при жизни не получившего заслуженной награды (материнской/сестринской/девичьей), в современного мифологического героя-воина.

Методические руководства к празднику, вышедшие в 1969 году, отражают этот нарратив. Фабула по-прежнему строится вокруг первого свидания («Здесь парень девушку встречая, / Ей пел одной, ей пел одной. / В июне, утром на рассвете <...>»; «И у березы парень встретил / Час грозный свой, час грозный свой»); драматического сражения, ранения и смерти («Сраженный пулей, солдат падает, склонившись к березке, а та, подобно часовому, безмолвно стоит над убитым») [27, с. 8–9].

Как и ранее, береза обретает функцию свидетеля героических терзаний юноши и его посредника в мире ином. Она же оплакивает бойца («О чем поешь? / Какие грозы / На долю выпали твою? / И вздрогнув, / Молвила береза: / «Я плачу, / Разве я пою?») [27, с. 9]. Монологом о неумолимой разлуке («И снова в солдатских шинелях / Ребята уйдут от невест») завершается действие, а в финале уже обновленная береза представляется чтецу в роли провидицы будущего («Возможно ль не верить березкам, / Которые шепчут любя, / Что ждет вон за тем перекрестком / Счастливая встреча тебя»), дарующей юноше и девушке новую встречу. Персонифицируемая в представленном

сценарии схема «утрата — встреча» соотносится с повторяющимися циклами природных сил и переводит историю о несбывшейся встрече солдата и невесты в архетипическую плоскость.

Второй модус освоения тринитаристского концепта, как говорилось выше, артикулировал иерархические связи центра и союзных республик.

В 1964 году в парке им. Низами в Баку состоялось представление «Березка и чинара — родные сестры». Молодая девушка — республика Чинара, по сюжету представления, оказывалась в руках бандитов-гочу, желавших насильно выдать ее замуж. Для азербайджанской девушки — Чинары история заканчивалась благополучно. Под приветственные возгласы участника революции 1917 года ей на помощь приходила Березка [1, л. 14]. Насильственным действиям горцев-гочу противопоставлялась не только русская Березка, но и реальная фигура революционера — инициатора «спасительной операции».

Очевидный аллегоризм представал советским моралите о спасительной русской помощи советской республике в борьбе с тяжелым прошлым. Демонстрирующие укрепление межреспубликанских и интернациональных связей сюжетные ходы становились все более популярными. Так, один из организаторов паркового досуга З.А. Генкин предлагал использовать интернационализм как сквозное сюжетное основание праздника, когда бы «деревья всех стран» смогли встретиться в парке⁽⁵⁾.

Сюжет праздника получает особое звучание в приграничных городах. Праздник «Русская береза», проходивший в Хабаровске (1966), строился как стилизованный древнерусский сказ. Мессианский спасительный модус воплощался русскими богатырями, борющимися с печенегами и половцами за русскую березу-красавицу. Представление завершалось освобождением плененных березок. У врага отбирали «сундук писаный», содержащий «свиток награждений за учебу и труд». Освобождая землю от захватчиков, Алеша Попович произносил: «Верьте, люди, в силу русского войска» [1, л. 16].

(5) ЦПКИО им. С.М. Кирова в Ленинграде рассматривался как место воплощения проекта.

В том же году в приграничном городе Петрозаводске было решено объединить Праздник освобождения Карелии с требуемыми «русскими березками». На празднике «Песни борьбы и побед» рядом с воевавшими в Карели солдатами на подвижных платформах-картинах расположили группу «молодых березок». Если принять во внимание исторические обстоятельства финско-советских отношений и судьбу Карелии, картина советских воинов, сражавшихся на фоне хора русских березок, приобретает оттенок экспансии. От тринитаристского концепта остается лишь обыгрывание темы неотделимости частей от целого, а березки выступают фоном военно-освободительного нарратива. Таким образом, попадая в сюжет войны, русская березка становится обобщающим образом русской — советской земли, отво- еванной и противопоставленной земле «не нашей».

Заключение

Стремясь заменить известный праздник Троицы — нововведенным, режиссеры и сценаристы продолжали оставаться (может быть, не всегда осознанно) в концептуальном поле тринитаризма. В связи с этим среди практиков массовых представлений условно сложилось два способа трансформации сюжетно-героических схем: *экспансионский* и *коммеморативный*.

В основе первого, как уже говорилось, лежала ключевая для Троицы идея нерасчлененности элементов при доминирующей роли отеческой ипостаси. Этот концепт, адаптированный к советской иерархической модели взаимоотношений между центром и союзными республиками, позволял русской березке выступать в качестве патронирующего и спасительного начала для других «союзных деревьев». В такой схеме отрабатывались ролевые и иерархические диспозиции между республиками и городами СССР. Нужно отметить, что в праздниках приграничных советских районов (Хабаровск, Петрозаводск) русская березка обладала не только спасительной функцией, но и требовала защиты от вражеского мира.

Второй способ организации сюжета — коммеморативный обыгрывал русскую березку как агента памяти и времени, способного (в духе традиционных для Троицы поминальных элементов) стать

адресатом последней исповеди или признания для ушедшего солдата или невесты, лишенной обещанной встречи.

Такой отбор в новом празднике сюжетных схем и мотивов актуализировал поминальную традицию и лишь декларативно находился в оппозиции к содержательному ядру Троицы. На практике же Праздник русской березки оставался в тринитарной схеме, предлагая советскому человеку новую «рамку» официальной рецепции памяти и иерархических связей.

Примечательно, что, разрабатывая новый праздник, русскую березку предлагалось заменить ее мужским аналогом — героем должен был стать Зеленый друг. В этом культурном противостоянии маскулинность проиграла феминности. Причин «победы» березки над мужским аналогом несколько. Одна из них заключалась в формах ее репрезентации. Буквальная распространенность березы (от Хабаровска до Бреста), в совокупности с ее предельной визуальной отличимостью от других деревьев, превращала березу в символическую приметку обобщенной русской земли. Такое физическое всеприсутствие, связываясь в сознании зрителя-читателя с укоренившимся в национальной культуре художественным статусом березы, делало ее узнавание одновременно конкретным и поэтизированным. Другими словами, учитывая известное стихотворение С. Есенина о березе, береза как персонаж находилась сразу как будто в двух семантических измерениях — под «моим окном» (читательским) и под «окном» поэта. Кроме того, конкретность березы, дополненная комплексом эмоционально окрашенных драматических ситуаций (сюжеты художественных произведений), противопоставлялась абстрактному Зеленому другу. Каков он? Его непредставимая фактура порождала эмоциональную нейтральность, не способную вызвать в художественной памяти реципиента никакого конвенционального ассоциативного ряда. Очевидно, что фигура Зеленого друга, в отличие от березы, оказалась неспособной к саморепрезентации в зрительском сознании. Тогда как образ березы — напротив.

Подчеркиваемая в нем женственность, не только в праздниках, но и в художественной культуре, объясняется природной нарядностью самого дерева: от первой листвы, кроны и «сережек» до зимних снежных одежд; что создает основания для ее антропологизации (...Зеленокося, / В юбочке белой / Стоит береза над прудом. / Уж

и береза!/ Чудная... А груди.../ Таких грудей/ У женщин не найдешь...) [14]. Закрепившаяся за березой в русской музыкально-поэтической культуре феминность обладает широким семантическим спектром — от траурной до играющей. От А. Фета, П. Вяземского и С. Есенина до А. Ахматовой ее образ эволюционирует: от сонного до хранящего останки воинов — и сурового.

Качества, связанные с образом березы в художественных произведениях: лиризм, противоречивый динамизм и пластичность (стоит-качается) — кроме прочего, проистекают из символизма ее визуальности. Природная изменчивая нарядность и порывистость листвы и веток в сочетании с неизменной, статичной и выразительной черно-белой рябью кроны создают основания для метафорической интерпретации, где верх всегда — изменчив и витален (ветки/листва), а низ (ствол/корни), питающий соками и явленный в двух архетипических цветах (белый/черный), — стабилен и обеспечивает непрерывную связь земляным — родовым.

Отметим, к примеру, что ставшее заметным явлением для советской танцевальной культуры выступление хоровода «Березки»⁽⁶⁾ в 1961 году, отражало в хореографической лексике ту же дихотомию верха и низа. Плавные и сдержанные, скупые движения ног и корпуса исполнительниц контрастировали с динамичностью фигур в руках танцовщиц, игравших березовыми ветвями. Подвижность верха и стабильность низа (стволовая/корневая и листовая части) сближает значение березы с древом мира. Подобно советскому *arbor mundi*, она становится центром, обеспечивающим связь по горизонтали и вертикали. В первом случае — с республиками, территориями или зонами, во втором — со временем, где на одном краю будущее (увиджу, встречу, дождусь), а на другом — прошлое (оплачу, вспомню, не забуду). Такой пограничный статус прослеживается в примерах праздников, где будут присутствовать как долгожданная встреча у березы и обещанное свидание, так и смерть солдата, прислонившегося к стволу. В стихотворении «Победа» 1942 года А. Ахматова, например, превратит березу не только в спутницу покойника, но

(6) Ансамбль «Березка» — советский и российский ансамбль народного танца, созданный в 1948 году Н.С. Надеждиной.

и сделает ее ветви ризомой послевоенной памяти, соединяющей погибшего на чужбине с родной землей («Где томится пречистое тело / Оскверненной врагами земли. / К нам оттуда родные березы / Тянут ветки и ждут и зовут, / И могучие деды-морозы / С нами сомкнутым строем идут») [10, с. 340].

В предваряющем хрущевскую оттепель спектакле Н.П. Охлопкова⁽⁷⁾ стоящая на краю откоса береза будет точкой, связывающей границу мира низа (оврага с Борисом) и верха (города Кабанихи). Ни что так красноречиво не говорит о распадении культурных связей, в котором оказалась страна в 1953 году, как береза с грубо переломанным стволом, одиноко возвышавшаяся к концу спектакля. А название вышедшего в 1964 году телефильма «Я — „Береза“»⁽⁸⁾ станет позывным главной героини — разведчицы, находящейся в тылу врага. Будучи переводчицей, она не только становится спасительным звеном между оккупированной вражеской и советской территориями, но и принимает последнее предсмертное признание солдата. Став свидетелем его героической гибели, она является для него одновременно и спасительным агентом в бессмертие, увековечивающим подвиг своим воспоминанием после войны, и соединяющим по горизонтали элементом, передающим военную тайну своим и наносящим вред чужим.

Каким бы многообразным сюжетным трансформациям не подвергалась береза — она неизменно выступала в нескольких конфигурациях (невеста/дочь/мать/сестра). Юная девушка чаще предстает силой, дающей надежду как проводник или свидетель; если она несостоявшаяся невеста, мать или дочь, то требует памяти о неслучившемся свидании, награде или подвиге. Отделяя погибшего героя от спасшегося и родное пространство от чужого, образ березы прочерчивает зыбкие зоны онтологической демаркации, построенной на экзистенциальной тоске по утраченному и корневому.

Широкий семантический диапазон ее ипостасей наполнял образ необходимыми для игровых интерпретаций драматическими противоречиями. А музыкально-поэтические контексты березы,

находящиеся в неразрывной связи с мотивами эроса и танатоса⁽⁹⁾, подпитываясь эмоционально-близкими историческими отсылками, превращали советскую березку в архетипическую форму актуализации новой самости.

(7) Спектакль «Гроза» был поставлен в 1953 году. Режиссер Николай Павлович Охлопков (1900–1967), художник Евгений Григорьевич Чемодуров (1914–2006).

(8) «Я — „Береза“» — художественный фильм, снятый по мотивам рассказа Бориса Полевого в 1964 году режиссером Дамиром Вятч-Бережных.

(9) Термины трактуются в расширенном неопрейдистском контексте. Эрос как созидательная сила, определяемая волей к жизни в ее органических витальных формах. Танатос как механизм деструкции, возвращающий материю посредством умирания к неорганическим первоосновам сущности.

Источники:

- 1 Обзор статей и рецензий о массовых праздниках и театрализованных представлениях (по газетным и журнальным вырезкам): 1966 // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3830. Л. 14, 16.
- 2 Стенограмма заседания комиссии по массовым зрелищам по обсуждению И.Я. Рахлина (О ближайшей премьеры театра массовых представлений «Билет в Токио», установлении нового традиционного летнего праздника «Русские березки» и др.): 15 февраля 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3811. Л. 33, 44, 48.
- 3 Стенограмма семинара режиссеров массовых зрелищ и театральных представлений: 29 марта 1963 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3857. Л. 37.
- 4 Стенограмма семинара режиссеров массовых зрелищ и театрализованных празднеств: 30 марта 1963 г. Москва // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3858. Л. 18.
- 5 Стенограмма занятия Лаборатории зрелищ и праздников 2 июня 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3862. Л. 14.
- 6 Стенограмма Всесоюзного семинара режиссеров по изучению и обобщению опыта постановок массовых театрализованных праздников 28 ноября 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3863. Л. 38, 40, 41.
- 7 Якобсон С. Материалы о празднике Зеленого друга // Личный архив Ю.П. Лукосяка. Б/н. (На хранении у автора).

Список литературы:

- 8 Агапкина Т.А. Деревья в славянской народной традиции: Очерки. М.: Индрик, 2019. 656 с.
- 9 Алексеева Л. Новым традициям крепнуть // Советские профсоюзы. 1962. № 2. С. 32.
- 10 Ахматова А.А. Победа // Ахматова А.А. Стихи и проза. Л.: Лениздат, 1976. С. 340.
- 11 Богданов П. День зеленого друга, а не Троица // Культурно-просветительная работа. 1960. № 5.
- 12 Геродник Г. Гражданские и бытовые обряды // Наука и религия. 1962. № 7. С. 40–51.
- 13 Дуков Е. Социокультурные модификации в СССР 1960–1980-х годов // Художественная культура. 2023. № 3. С. 36–61. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-36-61>.
- 14 Есенин С. Мой путь // РуСтих. URL: <https://rustih.ru/sergej-esenin-moj-put/?ysclid=lr4w69fmx3354017914> (дата обращения 20.09.2023).
- 15 Жидкова Е. Советская гражданская обрядность как альтернатива обрядности религиозной // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. № 3–4 (30). С. 408–429.
- 16 Известия. 1964. № 78. 1 апреля.
- 17 Климов Е.Н. Новые обычаи и праздники. М.: Профиздат, 1964. 172 с.
- 18 Конников А. Березка-путешественница // Культурно-просветительная работа. 1964. № 3. С. 28.
- 19 Моисеев Б. Посвящение в рабочий класс // Агитатор. 1964. № 4. С. 24–25.
- 20 Мостицкая Н.Д., Михайлов А.Б. Философия подарка в структуре типологической модели праздников // Художественная культура. 2023. № 3. С. 63–83. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-62-83>.
- 21 Народные традиции и праздники на селе. Орел: Орловское книжное изд-во, 1963. 59 с.
- 22 Новые традиции, обычаи, праздники – в быт советских людей: Методическое письмо. Оренбург, 1964. 11 с.
- 23 Об очередных задачах идеологической работы партии. Постановление Пленума ЦК КПСС по докладу секретаря ЦК КПСС товарища Ильичёва Л.Ф., принятое 21 июня 1963 года // Правда. 1963. № 173. 22 июня. С. 1–2.
- 24 Праздники на селе: Сборник статей. М.: Советская Россия, 1958. 116 с.
- 25 Пропл В.Я. Русские аграрные праздники. СПб.: Азбука, Изд. центр «Терра», 1995. 174 с.
- 26 Русская березка: Краткое метод. пособие для организаторов народного праздника / Всерос. о-во охраны природы, Воронежское обл. отд-ние. Воронеж: Центр.-Черноземное кн. изд-во, 1964. 24 с.
- 27 Русская березка: Методическое пособие по проведению праздника «Русская березка» / Областной методический кабинет культпросветработы. Пермь, 1969. 21 с.
- 28 Сальникова Е.В. «Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического» // Художественная культура. 2022. № 3. С. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>.
- 29 Смолкин В. Свято место пусто не бывает: История советского атеизма / Пер. с англ. О.Б. Леонтьевой, науч. ред. М.Ю. Смирнов. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 552 с.
- 30 Советская культура. 1964. № 40. 2 апреля.
- 31 Современные народные праздники и обряды: Сборник статей. М.: Советская Россия, 1961. 111 с.
- 32 Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов: XIX – начало XX в. М.: Наука, 1979. 287 с.
- 33 Сторчак В.М., Сторчак М.В., Токарева Е.М. «Святая троица» коммунистического символизма веры в культуре советской гражданской религии // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2022. № 4 (52). С. 57–81.
- 34 Хейфец Л. Первый фестиваль сахалинской молодежи «Праздник юности»: Сборник материалов в помощь подготовки фестиваля молодежи. Казань, 1957.
- 35 Шевченко В. За советские праздники и обряды // Клуб. 1963. № 8. С. 12–13.
- 36 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. 2018. Vol. 52 (2). P. 175–204. <https://doi.org/10.12775/SDR.2017.EN2.06>.
- 37 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.

Sources:

- 1 Obzor statei i retsenzii o massovykh prazdnikakh i teatralizovannykh predstavleniyakh (po gazetnym i zhurnal'nym vyrezkam): 1966 [Reviewing the Articles and Reviews on Mass Festivals and Theatrical Performances (according to Press Cuttings):1966]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 970, inv. 21, storage unit 3830, ll. 14, 16. (In Russian)
- 2 Stenogramma zasedaniya komissii po massovym zrelisshcham po obsuzhdeniyu I.Ya. Rakhlina (O blizhaishei prem'ere teatra massovykh predstavlenii "Bilet v Tokio", ustanovlenii novogo traditsionnogo letnego prazdnika "Russkie berezki" i dr.): 15 fevralya 1964 g. [The Transcript of the Session of the Commission for Mass Performances on Discussing I.Ya. Rakhlin (On the Upcoming Premiere of the Mass Performance Theatre "Ticket to Tokyo" and Establishing a New Traditional Summer Festival "Russian Birch", etc.): February 15, 1964]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 970, inv. 21, storage unit 3811, ll. 33, 44, 48. (In Russian)
- 3 Stenogramma seminarakh rezhisserov massovykh zrelisshch i teatral'nykh predstavlenii: 29 marta 1963 g. [The Transcript of the Seminar for Directors of Mass and Theatrical Performances: March 29, 1963]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 970, inv. 21, storage unit 3857, l. 37. (In Russian)
- 4 Stenogramma seminarakh rezhisserov massovykh zrelisshch i teatralizovannykh prazdnestv: 30 marta 1963 g. Moskva [The Transcript of the Seminar for Directors of Mass and Theatrical Performances: March 30, 1963. Moscow]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 970, inv. 21, storage unit 3858, l. 18. (In Russian)
- 5 Stenogramma zanyatiya Laboratorii zrelisshch i prazdnikov 2 iyunya 1964 g. [The Transcript of the Activities in the Laboratory of Performances and Festivals on June 2, 1964]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 970, inv. 21, storage unit 3862, l. 14. (In Russian)
- 6 Stenogramma Vsesoyuznogo seminarakh rezhisserov po izucheniyu i obobshcheniyu opyta postanovok massovykh teatralizovannykh prazdnikov 28 noyabrya 1964 g. [The Transcript of the All-Union Seminar on Studying and Generalizing Staging of Mass Theatrical Performances for Directors, November 28, 1964]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 970, inv. 21, storage unit 3863, ll. 38, 40, 41. (In Russian)
- 7 Yakobson S. Materialy o prazdnike Zelenogo druga [Materials about the Holiday of the Green Friend]. *Lichnyy arkhiv Yu.P. Lukosyaka* [Personal Archive of Yu.P. Lukosyak]. No pag. (Na khraneni u avtora) [(Stored by the Author)]. (In Russian)

References:

- 8 Agapkina T.A. *Derev'ya v slavyanskoj narodnoj traditsii: Ocherki* [Trees in the Slavic Folk Tradition: Essays]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 656 p. (In Russian)
- 9 Alekseeva L. Novym traditsiyam kreput' [New Traditions to Strengthen]. *Sovetskie profsoyuzy* [The Soviet Trade Unions], 1962, no. 2, p. 32. (In Russian)
- 10 Akhmatova A.A. Pobeda [Victory]. Akhmatova A.A. *Stikhi i proza* [Poetry and Prose]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1976, p. 340. (In Russian)
- 11 Bogdanov P. Den' zelenogo druga, a ne Troitsa [The Day of Green Friend rather than Trinity Sunday]. *Kul'turno-prosvetitel'naya rabota* [Cultural and Educational Work], 1960, no. 5. (In Russian)
- 12 Gerodnik G. Grazhdanskie i bytovye obryady [Civil and Everyday Ceremonies]. *Nauka i religiya* [Science and Religion], 1962, no. 7, pp. 40–51. (In Russian)
- 13 Dukov E.V. Sotsiokul'turnye modifikatsii v SSSR 1960–1980-kh godov [Sociocultural Modifications in the USSR of the 1960s – 1980s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no 3, pp. 36–61. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-36-61>. (In Russian)
- 14 Yesenin S. Moi put' [My Path]. *RuStikh* [RuStih]. Available at: <https://rustih.ru/sergej-esenin-moj-put'/?ysclid=lr4w69fmx3354017914> (accessed 20.09.2023) (In Russian)
- 15 Zhidkova E. Sovetskaya grazhdanskaya obryadnost' kak al'ternativa obryadnosti religioznoi [The Soviet Civic Rituals as an Alternative to Religious Rituals]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom* [Government, Religion, and Church in Russia and Abroad], 2012, no. 3–4 (30), pp. 408–429. (In Russian)
- 16 *Izvestiya*, 1964, no. 78, April 1. (In Russian)
- 17 Klimov E.N. *Novye obychai i prazdniki* [New Customs and Festivals]. Moscow, Profizdat Publ., 1964. 172 p. (In Russian)
- 18 Konnikov A. Berezka-puteshestvenitsa [The Travelling Birch]. *Kul'turno-prosvetitel'naya rabota* [Cultural and Educational Work], 1964, no. 3, p. 28. (In Russian)
- 19 Moiseev B. Posvyashchenie v rabochii klass [Initiation into Working Class]. *Agitator* [The Propagandist], 1964, no. 4, pp. 24–25. (In Russian)
- 20 Mostitskaya N.D., Mikhailov A.B. Filosofiya podarka v strukture tipologicheskoi modeli prazdnikov [Gift-Giving Philosophy as Part of a Typological Model of Festivities]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 63–83. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-62-83>. (In Russian)
- 21 *Narodnye traditsii i prazdniki na sele* [National Traditions and Festivals in Rural Areas]. Orel, Orlovskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1963. 59 p. (In Russian)
- 22 *Novye traditsii, obychai, prazdniki – v byt sovetskikh lyudei: Metodicheskoe pis'mo* [New Traditions, Customs, and Festivals in the Life of the Soviet People: Methodological Letter]. Orenburg, 1964. 11 p. (In Russian)
- 23 Ob ocherednykh zadachakh ideologicheskoi raboty partii. Postanovlenie Plenuma TSK KPSS po dokladu sekretarya TSK KPSS tovarishcha Il'icheva L.F., prinyatoe 21 iyunya 1963 goda [On Other Tasks of the Ideological Work by the Communist Party. Resolution of the Plenum of the Central Committee of the CPSU According to the Report of the Secretary of the Central Committee of the CPSU, Comrade Ilyichev L.F., Adopted on June 21, 1963]. *Pravda*, 1963, June 22, pp. 1–2. (In Russian)
- 24 *Prazdniki na sele: Sbornik statei* [Festivals in Rural Areas: Collection of Articles]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1958. 116 p. (In Russian)

- 25 Propp VYa. *Russkie agrarnye prazdniki* [Russian Agrarian Festivals]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Izd. tsentr "Terra" Publ., 1995. 174 p. (In Russian)
- 26 *Russkaya berezka: Kratkoe metod. posobie dlya organizatorov narodnogo prazdnika* [The Russian Birch: A Brief Study Guide for Organizers of a Popular Festival], All-Russian Society for Nature Protection, Voronezh Region Department. Voronezh, Centr.-Chernozemnoe kn. izd-vo Publ., 1964. 24 p. (In Russian)
- 27 *Russkaya berezka: Metodicheskoe posobie po provedeniyu prazdnika "Russkaya berezka"* [The Russian Birch: The Study Guide for Holding the Russian Birch Festival], Regional Methodological Office of Cultural Education. Perm, 1969. 21 p. (In Russian)
- 28 Salnikova E. "Pes Barbos i neobychnyi kross" v kontekste sovetskoi kul'tury, fol'klora i "igrovogo fantasticheskogo" [Dog Barbos and Unusual Cross in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies]. 2022, no. 3, pp. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>. (In Russian)
- 29 Smolkin V. *Svyato mesto pusto ne byvaet: Istoriya sovetskogo ateizma* [A Sacred Space Is Never Empty: A History of Soviet Atheism], transl. from English O.B. Leont'eva, ed. M.Yu. Smirnov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021. 552 p. (In Russian)
- 30 *Sovetskaya kul'tura* [The Soviet Culture], 1964, no. 40, April 2. (In Russian)
- 31 *Sovremennye narodnye prazdniki i obryady: Sbornik statei* [Modern Popular Festivals and Rituals: Collection of Articles]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1961. 111 p. (In Russian)
- 32 Sokolova V.K. *Vesenne-letnie kalendarnye obryady russkikh, ukraintsev i belorusov: XIX – nachalo XX v.* [Spring and Summer Calendar Rituals of Russians, Ukrainians, and Belarusians: 19th – early 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 287 p. (In Russian)
- 33 Storchak V.M, Storchak M.V., Tokareva E.M. "Svyataya troitsa" kommunisticheskogo simvolizma very v kul'ture sovetskoi grazhdanskoj religii ["Holy Trinity" of the Communist Creed in the Culture of the Soviet Citizen Religion]. *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty* [Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects], 2022, no. 4 (52), pp. 57–81. (In Russian)
- 34 Hejfetz L. *Pervyi festival' sakhalinskoj molodezhi "Prazdnik yunosti": Sbornik materialov v pomoshch' podgotovki festivalya molodezhi* [The First Sakhalin Youth Festival "Feast of Youth": Collected Materials to Help Prepare the Youth Festival]. Kazan, 1957. (In Russian)
- 35 Shevchenko V. *Za sovetskie prazdniki i obryady* [In Favour of the Soviet Festivals and Rituals]. *Klub* [The Club], 1963, no. 8, pp. 12–13. (In Russian)
- 36 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*, 2018, vol. 52 (2), pp. 175–204. <https://doi.org/10.12775/SDR.2017.EN2.06>.
- 37 Shaw T., Youngblood D. Cold War Sport, Film and Propaganda: A Comparative Analysis of the Superpowers. *Journal of Cold War Studies*, 2017, no. 19 (1), pp. 160–192. https://doi.org/10.1162/JCWS_a_00721.

УДК 7.03

ББК 85.03(2)6; 85.103(2)

Лазарева Екатерина Андреевна

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0009-0000-7871-7464

ResearcherID: ADV-6856-2022

katya.lazareva@gmail.com

Ключевые слова: московский концептуализм, авангард, соцреализм, соц-арт, советское искусство

Лазарева Екатерина Андреевна

Московский концептуализм в монологе с авангардом



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-274-305

Для цит.: Лазарева Е.А. Московский концептуализм в монологе с авангардом // Художественная культура. 2024. № 1. С. 274–305. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-274-305>.

For cit.: Lazareva E.A. Moscow Conceptualism in a Monologue with the Avant-garde. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 274–305. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-274-305>. (In Russian)

Lazareva Ekaterina A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia; Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0000-7871-7464

ResearcherID: ADV-6856-2022

katya.lazareva@gmail.com

Keywords: Moscow conceptualism, avant-garde, socialist realism, socialist art, Soviet art

Lazareva Ekaterina A.

Moscow Conceptualism in a Monologue with the Avant-garde

Аннотация. В статье впервые тематизируется отношение московских концептуалистов к духовному и творческому наследию русского авангарда 1910–1920-х годов. Если художники-шестидесятники, знакомясь с этим наследием, входили с ним в резонанс и видели задачу в возобновлении авангардной традиции, понятой именно как формальный эксперимент, то в кругу московского концептуализма авангард был осознан как концептуальный источник всей последующей идеологизированной действительности; в нем увидели проект насильственного преобразования жизни. И хотя соцреализм был более очевидным оппонентом концептуализма, запрещенный авангард оказывался для него своим Другим, чужим в более близком и неудобном смысле. Позиции, сформулированные московским концептуализмом на протяжении нескольких десятилетий, были различными и неоднозначными; они претерпевали развитие и эволюцию по мере более глубокого знакомства с наследием авангарда и изменения общественно-политического и культурного контекста. Концептуальная практика 1970-х не искала диалога с авангардом, а рефлексии старшего поколения концептуалистов проникнуты стремлением отмежеваться, хотя и внутри эстетической проблематики (тема политической ангажированности авангарда оказалась оттесненной на более поздние рефлексии — преимущественно в 2010-е годы). В 1980-е на фоне либерализации в отношении изучения и показа авангарда поклонение ему стало обязательством, воспринятым следующим поколением концептуалистов иронически. Для международной конвертации русскому искусству потребовалось установить если не позитивную, то негативную аффилиацию с брендом «русский авангард». Показательна практика Ильи Кабакова, предельно заострившая конфликт с авангардом, впоследствии спроецированный на весь концептуализм. При специальном рассмотрении концептуализма как своеобразного ответа авангардному проекту, однако, можно различить его неоднозначность, индивидуальные оттенки и историческую динамику.

Abstract. This article is the first to explore the relationship of Moscow conceptual artists with the creative and moral legacy of the Russian avant-garde of the 1910s-1920s. In the 1960s, the previous generation of Soviet non-official artists resonated with the avant-garde legacy upon getting acquainted with it and attempted to continue the tradition seen precisely as a formal experiment. Meanwhile, the Moscow conceptualist circle recognized Russian avant-garde as a conceptual source for the consequent ideologization of the entire reality and as a project of the violent transformation of life. And if socialist realism was a more obvious opponent for conceptualists, the forbidden art of the avant-garde became its own Other, alien in a very close and uncomfortable sense. The relations articulated in Moscow conceptualism over several decades were different and ambiguous; they developed and evolved as the legacy of the avant-garde became more familiar and as the socio-political and cultural context changed. In the 1970s, the conceptual art practice did not seek a 'dialogue' with the avant-garde, and the reflections of the older generation of Moscow conceptualists were marked with intention to dissociate themselves from the avant-garde and its aesthetic systems (the discussion of the political engagement of the avant-garde was pushed forward for later reflections, mainly into the 2010s). The 1980s brought liberalization into the study and exhibiting of the Russian avant-garde, and its admiration became a kind of duty that was taken ironically by the next generation of Moscow conceptual artists. To get international recognition, contemporary Russian art required to establish any affiliation (negative, if not positive) with the brand of the 'Russian avant-garde'. The artistic practice of Ilya Kabakov has radically escalated the polemics with the avant-garde, which was subsequently projected onto the entire Moscow conceptualism. However, the exploration into the history of Moscow conceptualism as a response to the avant-garde project reveals heterogeneity of such a response, comprising individual halftones and historical dynamics.

Введение

Одно из самых узнаваемых произведений московского концептуализма — знакомая главным образом по фотографии инсталляция Ильи Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985). Впервые сконструированная в мастерской художника на Сретенском бульваре, она затем стала одной из комнат знаменитой выставки Кабакова «Десять персонажей» (1988) в галерее Р. Фельдмана в Нью-Йорке. Прорванная снизу дыра в потолке — единственный след произошедшего в ней события — для всякого, знакомого с историей русского искусства, отсылает к утопическому авангардному «выходу в космос», о котором возвестил в 1919 году Казимир Малевич: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма» [21]. М.А. Бессонова также указывала на отсылку этой инсталляции к фантастическому орнитоптеру Владимира Татлина: «„Летатлин“ в интерпретации Кабакова лишился романтики, рассыпались все аналогии с универсальной личностью эпохи Ренессанса; казалось, сама история выносила свой приговор великой русской утопии» [5, с. 78]. Эта инсталляция Кабакова — один из немалочисленных примеров своеобразного диалога московского концептуализма с духовным и творческим наследием русского авангарда — диалога, который естественно оказывается монологом.

Исследователи концептуализма неоднократно отмечали если не влияния, то параллели между авангардом и концептуализмом [6; 31], а также интерпретировали концептуализм как своего рода ответ на проблематику авангарда [13; 33; 37]. В частности, Е.А. Бобринская замечала, что «русский авангард начала века — может быть, не в столь прямом варианте, как соцреализм, — также представляет ту местную художественную традицию, которая непременно должна учитываться при разговоре о московском концептуализме 70-х годов» [6, б/н]. Среди намеченных ею линий сопоставления московского концептуализма с русским авангардом начала века — «интерес к взаимодействию словесного и визуального», «работа с традиционным обликом и композицией книги» [6, б/н] и, наконец, преодоление материала, дематериализация.

Однако несмотря на значительность предпринятой аналитики и критики, собственное отношение московского концептуализма к русскому авангарду, судя по всему, тематизируется впервые. Далее я предлагаю рассмотреть некоторые примеры обращения художников московского концептуального круга к опыту и наследию авангарда. Меня будут интересовать пропозиции, оформившиеся в художественной практике, но также авторские комментарии и рефлексии, позволяющие обозначить предложенные в этом монологе аргументы⁽¹⁾. Разумеется, эта статья не претендует на исчерпание темы — едва ли в ней возможно рассмотреть все разнообразие идей, тем и подходов, представленное множеством авторов разных поколений, связанных с московским концептуальным кругом⁽²⁾. Однако я попытаюсь обозначить хотя бы некоторые индивидуальные позиции, наметить определенную динамику отношений, связать ее с культурно-историческим фоном и уточнить существующую, пока скорее обобщенно-абстрактную картину.

Московский концептуализм: романтический — коммунистический — советский

Специфика московского варианта концептуального искусства во многом была обусловлена контекстом его возникновения на неофициальной художественной сцене позднего СССР, когда единственным допустимым в официальной культуре стилем был социалистический реализм. Все сферы повседневной жизни были пронизаны повсеместным присутствием коммунистической идеологии, которая в 1970-е годы стала восприниматься критически и иронически.

(1) Большой спектр рефлексий художников московского концептуализма в связи с авангардом приводится здесь: [25].

(2) В него входили поэты Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн, писатель Владимир Сорокин, художники Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виктор Пивоваров, Иван Чуйков, Римма и Валерий Герловины, Андрей Монастырский, Ирина Нахова, Никита Алексеев, Игорь Макаревич, Елена Елагина, Виктор Скерсис, Вадим Захаров, Юрий Альберт, группы «Гнездо», «Мухомор», «ТОТАРТ», Инспекция «Медицинская герменевтика» и др. Достаточно близки к концептуальному кругу были основатели соц-арта Виталий Комар и Александр Меламид.

В сравнении с авангардом 1910–1920-х годов соцреализм 1930–1970-х был гораздо более очевидным оппонентом концептуализма: он был чем-то наличным и «фронт борьбы» с ним был виден; авангард же был запрещен, что давало повод представлять неофициальное искусство, тот же концептуализм как авангард (у Б.Е. Гройса: «авангардистско-концептуального искусства» [12, с. 338]). Однако именно в круге московского концептуализма авангард был осознан как идейный источник всей последующей идеологизированной действительности [см. об этом: 35]. В этом смысле русский авангард 1910–1920-х годов оказывался для концептуализма своим Другим, чужим в гораздо более близком и неудобном смысле, чем соцреализм.

Отсутствие выставок, публикаций и арт-рынка определило замкнутый, герметичный характер сообщества концептуалистов, напоминающий Касталию из романа Г. Гессе, а разработанный в этом кругу язык был непонятен внешним наблюдателям, хотя в последующую эпоху была предпринята попытка его перевода и толкования для более широкой аудитории [29; 34].

В одном из первых критических текстов, соединивших художественные практики неофициального искусства с так называемым концептуальным поворотом, его автор Б.Е. Гройс посчитал необходимым дать уточняющую характеристику московской версии концептуального искусства, назвав московский концептуализм *романтическим* [11, с. 5]. Одним из оснований к тому было замечание: «Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный» [11, с. 4]. Поэтому если западный концептуализм размышлял о современном мире, языковых границах и месте искусства в нем, то для московского концептуализма искусство есть «вторжение мира иного в наш мир, подлежащее осмыслению» [11, с. 11]. В этом смысле, по Гройсу, московский концептуализм, как и русское искусство вообще, говорит о мире ином. Этот «мистический» характер московского концептуализма выводит диалог с авангардом за рамки просто влияния или спора с предшествующей традицией — речь идет о метафизическом споре об искусстве, попытке диалога через своего рода спиритический сеанс с воскрешением духов великих авангардистов.

Впрочем, на следующем этапе изучения и осмысления наследия московского концептуализма были предложены его определения в качестве *коммунистического* и *советского*. В статье «Московский коммунистический концептуализм» Е.Ю. Дёготь аргументирует позицию, согласно которой «на художников, которые сами считали себя „антикоммунистическими“, имея в виду свои убеждения, мы должны взглянуть как на „коммунистических“, имея в виду объективные особенности их продукции» [13, с. 12]. В частности, Дёготь утверждает, что московский концептуализм продолжает антирыночные стратегии авангарда, отказываясь производить объекты и производя отношения (однако он, очевидно, делает это без отсылки к опыту авангарда, как бы не помня о нем и не чувствуя преемственности).

В свою очередь, Е.А. Бобринская в тексте «Московский концептуализм как бренд» замечает, что «концептуальный объект структурно подобен „социалистической вещи“». <...> Он ориентирован на формирование определенных состояний сознания и психики. Он также требует соучастия, сотворчества зрителя-потребителя, зрителя-интерпретатора» [7, с. 322]⁽³⁾. Эта линия рассуждений позволяет заключить, что «московский концептуализм связан с эстетической установкой „искусство — строение жизни“» [7, с. 323]. И что «„советский“ — это основной смысловой концепт, с которым в 1970–1980-х работал московский концептуализм» [7, с. 329]. «В этом смысле точнее было бы называть московский концептуализм — советским концептуализмом» [7, с. 330].

Перспективы авангарда и соцреализма: Эрик Булатов

Поколение художников-шестидесятников имело по большому счету смутные представления о русском авангарде, однако по мере

(3) По наблюдению И.П. Смирнова: «В обеих версиях — в западной и русской — концептуализм был не согласен с авангардистским представлением об искусстве как „делании вещей“ (и — шире — с таким подходом к социокультурным завоеваниям, который игнорировал их конвенциональность), сосредотачиваясь на мыслительной стороне творческого процесса» [31, с. 32]. Как будто возникающее здесь противоречие между деланием и неделанием вещи снимается понятием «социалистической вещи», в трактовке которого Е.А. Бобринская опирается на исследование Кристины Кэр (С. Кларк, 2005) [40].



Ил. 1. Булатов Э.В. Горизонт. 1971–1972. Холст, масло. 150 × 180 см. Музей искусства авангарда МАГМА, Москва

знакомства с его наследием, благодаря выставкам Н.И. Харджиева в Музее В.В. Маяковского, коллекции Г.Д. Костаки и публикациям *Výtvarné umění*, входило с ним в резонанс, видя в нем прежде всего формальный эксперимент и видя свою задачу в возобновлении этой (модернистской) традиции, воспринимая ее вне связи с политикой. Для концептуализма продолжение этой традиции уже не представлялось возможным — она стала своего рода Другим, на различии с которым строилась собственная идентификация. Кроме того, концептуализм реагировал не столько на формальный, сколько на жизненностроительный, конструктивистский проект авангарда. Как замечает И.П. Смирнов, «концептуализм вел полемику с распространившимися в 1960-х годах усилиями реанимировать классический авангард», тематизируя «невозрождаемость авангардистских экспериментов и — в более общем плане — несостоятельность попыток переиначить ход истории» [31, с. 24].

Красная полоса на картине Эрика Булатова «Горизонт» (1971–1972) для всякого просвещенного взгляда вызывает ассоциацию с картиной К.С. Малевича «Красная конница» (1928–1932) с эмблематичными фигурками красных всадников, скачущих вдоль линии горизонта. Как неустранимое «бревно в глазу», она закрывает от зрителя линию соприкосновения моря и неба и тем самым останавливает, с одной стороны, движение к горизонту изображенной группы советских служащих, с другой — движение взгляда вглубь пространства, к горизонту и символически — к будущему. По мысли И.П. Смирнова, Булатов «пародирует авангард» [31, с. 26], и в этом «запирании открытых пространств» находит выражение «безвыходность данного» [31, с. 25].

Эта красная полоса *вместо* красной конницы оказывается у Булатова не просто абстрактной супрематической формой, а лентой ордена Ленина с золотыми полосками по краям. Таким образом, в инсценированный художником конфликт фигуративного и абстрактного начал в едином живописном пространстве, который можно было бы представить как конфликт авангардной беспредметности и жизнеспособия соцреализма, через золото подключается третье начало: икона с ее золотыми фонами и принципом обратной перспективы выступает второй (после абстракции) альтернативой прямой и «единственно верной» перспективе соцреализма.

Исследование языка, ключевое для концептуального искусства в целом, у Булатова обращено к языку искусства, причем язык художественной нормы соцреализма понят как знаковая изобразительная система, сопоставимая с другими. «Красная конница» позднего Малевича при этом может прочитываться как отход авангарда с собственных радикальных позиций (беспредметности) на подчиненную агитационную работу⁽⁴⁾.

В работах Эрика Булатова советская визуальная пропаганда схлестывается с языком искусства, и результат такого пересечения выглядел особенно скандально, поскольку художник имитировал

(4) И.Н. Голомшток интерпретировал поздние фигуративные работы Малевича как его разочарование в революции: «Художественная форма для Малевича была знаком мировоззрения, и свой собственный отход от чистой абстракции, очевидно, воспринимался им как зримое проявление изменения его внутреннего отношения к революционной идеологии» [10, с. 44].

визуальный стиль массовой агитационной продукции в живописи — медиуме, который в модернистской традиции мыслился оплотом авторского субъективизма.

Написанная в манере фотореализма с взятой за основу найденной советской открытки картина «Горизонт» через это вторжение «неоригинального» тиражного образа, близкое стратегиям поп-арта, обозначила радикальный разрыв с поколением шестидесятников, ориентированным на личную свободу и самовыражение, — по сути, разрыв между модернизмом и постмодернизмом⁽⁵⁾.

В «Добро пожаловать» (1974) Булатов допустил на холст текст по аналогии с его легитимным присутствием в плакате, открытке и т.п. формах коммуникационного дизайна. Другая «лозунговая» работа «Слава КПСС» (1975) обнаруживала формальную близость станковой картины (холста, натянутого на деревянный подрамник) и транспаранта (ткани с изображениями и надписями, натянутой на раму) — сходство, которое подчеркивало отклонение как от официальной, так и от неофициальной нормы в живописи. В отличие от транспаранта, жэковского стенда и прочей наглядной агитации, официальная станковая картина свою агитационную функцию должна была выполнять изобразительными средствами, без текста. В свою очередь, неофициальная станковая картина вовсе не подразумевала агитационной задачи — если она и должна была что-то манифестировать, так это оригинальный авторский стиль, ни в коем случае не стертую, обезличенную манеру соцреализма.

Булатов исследовал отношения между иллюзорным пространством картины и ее плоской поверхностью, акцентированной плоскостью текста или формальным элементом, выпадающим из «реалистического» изображения. В ряде его работ середины 1970-х иллюзия глубины картины нарушается текстом: в картине «Слава КПСС» красный пропагандистский лозунг закрывает голубое небо;

(5) Картины Эрика Булатова, вдохновленные обезличенными изображениями, вроде железнодорожных плакатов, и продиктованные стремлением «по возможности избавиться от какой бы то ни было эстетической нормативности, чтобы говорить на самом простом, современном языке» [14, с. 589], в начале 1970-х годов были восприняты как настоящий авангардизм: Булатов вспоминает комментарий Ю. Соостера на его первую персональную выставку — «Знаешь, одного желанья *эпатировать публику* недостаточно» [курсив наш. — Е.Л.].

в картине «Вход — входа нет» (1974–1975) красный предупреждающий знак «Входа нет» перечеркивает мечтательно-голубое уходящее в перспективу обещание «Вход» на белом фоне. Столкновение уходящей вдаль перспективы (ассоциируемой с классической картиной) и поверхности картины (ассоциируемой с авангардом и агитпропом) обозначает невозможность целостной, гармоничной картины мира и обнажает давление идеологических норм (олицетворяемое авангардом). Сам Булатов при этом подчеркивал, что «не касался малевичевской проблематики» [8, с. 31]⁽⁶⁾.

Авангард — агитпроп — концептуализм: Комар и Меламид

Любопытно сравнительно новое прочтение наследия исторического авангарда, предложенное художником Виталием Комаром в рассуждении об источниках московского концептуализма. Комар утверждает, что советский идеологический проект изначально имел концептуальную природу и что московский концептуализм был реакцией на «официальный концептуализм» — красно-белые лозунги агитпропа, которые пережили И.В. Сталина и с избытком наполняли общественное пространство в позднесоветские годы.

«В начале 30-х социалистический реализм победил и авангард был изгнан из советских музеев в подполье. Выставки авангардистов были запрещены, а их работы не репродуцировались. *Вне музейных и выставочных стен осталась только одна „концептуальная ветвь“ русского авангарда — красные лозунги Агитпропа, открыто пережившие сталинские времена на улицах* [курсив наш. — Е.Л.]. Так произошло дополнительное раздвоение официального искусства на элитарное и массовое. Мы долго не понимали, что в СССР в рамках „тоталитарного ар-деко“ существовал не только всем известный музейный

(6) Может показаться, что это утверждение противоречит замечанию Гройса: «Как и Кабаков, Булатов интересуется русским революционным авангардом так же, как и социалистическим реализмом, поскольку он считает, что все советское искусство — это искусство после „Черного квадрата“ — после нулевой точки для искусства, которую можно также понимать как нулевую точку жизни» [37, р. 23], — однако, я полагаю, речь идет именно о преодолении «малевичевской проблематики» в некоем «посмертном» существовании (Гройс называет всю послереволюционную советскую жизнь жизнью после смерти [37, р. 24]).

соцреализм, но и „официальный концептуализм“. Историки искусства так же долго не замечали его, как не замечали и уличное искусство западной рекламы до появления поп-арта, соединившего массовое и элитарное» [16, с. 12]⁽⁷⁾.

В 1972 году Виталий Комар и Александр Меламид начали работать с этими красно-белыми лозунгами как реди-мейдом, воспроизводя их форму и содержание, однако подписывая идеологические мантры «Наша цель — коммунизм!», «Вперед к победе коммунизма!» собственными именами. Присваивая официальную речь и тем самым как бы подрывая саму коммунистическую идеологию понятием частной собственности, неофициальный концептуализм, таким образом, апроприировал формы и содержание «официального концептуализма».

Безусловно, приведенное выше утверждение о генеалогической связи концептуализма с концептуальной ветвью русского авангарда через агитпроп в городской среде, сделанное в 2012 году, — часть более поздней авторской мифологии. И, вероятно, оно является слабым аргументом в пользу какого-либо диалога работ Комара и Меламида 1970-х с авангардом — кажется, они его не искали. Вместе с тем это высказывание показывает, как в наше время меняется перспектива на отношения между авангардом, официальным и неофициальным искусством. В частности, Комар рассуждает о трагическом экстремизме революционных лет, когда русский авангард стал «официальным» искусством режима: «Авангардисты создали государственно-бюрократическую систему поддержки искусства и пользовались привилегиями советской элиты» [16, с. 11].

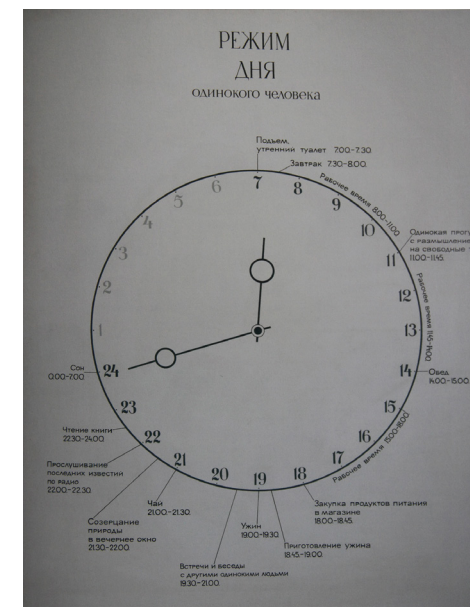
НИИ Одиночества: Виктор Пивоваров

Виктор Пивоваров в ряде работ 1974 года, таких как «Композиция с красным квадратом», «Срединный путь», «Лестница» и «Голубая композиция», обратился к пластическому наследию супрематизма

(7) Е.А. Бобринская указывает, что миф о «концептуальности» окружающего нас жизненного пространства, пронизанного идеологией, постоянно возникает в текстах концептуалистов, например у А.В. Монастырского: «...Концептуализм в Советском Союзе — это вещь не случайная, она соприродна нашей системе, нашей социальной среде, где место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве» [3, с. 247-248].



Ил. 2. Пивоваров В.Д. Композиция с красным квадратом. 1974. Оргалит, эмаль. 170 × 130 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 3. Пивоваров В.Д. Режим дня одинокого человека. Из цикла «Проекты для одинокого человека». 1975. Оргалит, эмаль. 170 × 130 см. Художественный музей Зиммерли Университета Ратгерс, Нью-Брансвик

Малевича, интегрировав его в собственную художественную систему, которую он назвал «открытой живописью». В пустотном пространстве картины, которая больше не представляла «единое, цельное и органическое пространство» [27, б/н], он помещал черные, красные, серые квадраты и прямоугольники, показанные фронтально или уходящие в глубину. Эти фигуры накладывались на детали пейзажей и интерьеров и заслоняли их, приоткрывая лишь отдельные фигурки людей. Волнистые контуры этих плоских форм как будто намекали, что эти «супремы» можно, как покрывало, сдернуть за уголок. Абсолютному метафизическому пространству чистых сущностей художник противопоставлял иллюзорность супрематической конструкции, скрывающей все ту же земную реальность — по Пивоварову, реальность одиночества.

При этом трактуя одиночество позитивно, как «возможность неотчужденных, непротиворечивых отношений человека и бытия» [28, с. 95], художник в 1975 году оформил эту утопическую «возможность» в *проект* лучшей жизни, напоминающий проектирование нового быта в супрематизме и конструктивизме. Понятие «проект», сегодня почти эквивалентное «художественному произведению», в советские 1970-е годы еще относилось к области архитектурного, научного или технического проектирования, а в поле искусства явно отсылало к проектному началу исторического авангарда, например «Проунам» («Проектам утверждения Нового») Эля Лисицкого.

В этой авангардистской традиции организации новой жизни Пивоваровым были разработаны «Проект жилого помещения для одинокого человека», «Проект предметов повседневного обихода для одинокого человека» и «Режим дня одинокого человека». «Автор выступает здесь от имени воображаемой институции, какого-нибудь НИИ Одиночества, предлагающего программу сознательного одиночества, умеренной аскезы и ограничения себя в ненужных вещах» [17, с. 46]. «Проекты» были выполнены эмалевой краской по оргалиту, в манере сухой проектной документации, то есть должны были напоминать информационные стенды, в отличие от традиционной картины адресованные не отдельному зрителю, а как бы всем. Однако три других проекта в этой же серии — «Проект неба для одинокого человека», «Проект снов для одинокого человека» и «Проект биографии одинокого человека» — опрокидывали логику жизнестроения

в совершенно неуместный персональный и метафизический план, как если бы автор этих проектов оказался сумасшедшим прожектором, заигравшимся в регулирование жизни.

В 1970-е в историческом авангарде уже видели приоритет его программы, *проекта* над жизнью как таковой, даже пренебрежение жизнью, однако, по признанию Пивоварова, «Проекты для одинокого человека» «не содержали какой-либо иронии или критики по отношению к утопии авангарда или коммунальному советскому быту» [17, с. 46]. В этом максимально обезличенном и отстраненном варианте концептуальной картины содержалось лирическое начало, отличающее работы Пивоварова от картин-стендов И.И. Кабакова («Ответы экспериментальной группы» и др.). Картины-стенды из серии «Проекты для одинокого человека» дополняла серия «Картин для одинокого человека», что отчетливо выводило проект в целом за пределы простой пародии.

В тексте «Разбитое зеркало» (1977) Пивоваров связал свою концепцию «открытой живописи», подразумевающей отсутствие «артистизма, индивидуальности, художественности и логики», с открытием «пустого места», совершенным Малевичем в «Черном квадрате»: «Да, говорит Малевич своим Черным квадратом, в самой картине ничего эстетически ценного, художественно неповторимого нет. Черный квадрат на холсте может нарисовать любой человек, даже не будучи художником. Однако это не означает исчезновение ценностного содержательного и какого угодно другого наполнения. Оно не исчезло, а сместилось, сдвинулось, как бы вышло из картины и переместилось, условно говоря, в спиритуальную сферу между картиной и зрителем, создав таким образом особое интенсивно заряженное поле возле картины. Вот такой тип разомкнутой картины я называю открытой живописью. Открытость картины дает возможность зрителю стать активным соучастником творческого процесса, соавтором, сотворцом» [27, б/н].

Очевидно, что Пивоваров прочитывает Малевича через оптику концептуального искусства, условно говоря, после «смерти автора» Р. Барта и после «параграфов» С. Левитта, ознаменовавших в первом случае «рождение читателя» [4, с. 391], а во втором понимание произведения искусства как проводника «между умом художника и умом зрителя» [20, с. 21].

Авангард-1, авангард-2... Коллективные действия

Хотя заснеженные поля, на которых с 1976 года разворачивались «пустотные» акции «Коллективных действий», всем напоминали и продолжают напоминать белые фоны супрематических картин Малевича [37, р. 3, 148], интерес для КД представлял авангард-2 середины 1920-х, который по определению И.П. Смирнова сложился «в отталкивании от раннеавангардистских программ». «Замечу все же, — пишет Смирнов, — что это творчество, пусть и ознаменовавшее собой кризис авангардистской утопии, было проникнуто ностальгией по ней, отнюдь не свойственной концептуализму» [31, с. 26]⁽⁸⁾. Это подтверждает Андрей Монастырский в личной беседе, записанной в 2014 году: «Мы, видимо, на подсознательном уровне понимая, что русский авангард, Малевич, Попова — это все „левые дела“, фундамент советской власти и всех этих членов Политбюро, на этом фундаменте возникших, мы это не любили и никогда не интересовались ни Малевичем, ни Родченко. Обэриуты — да, но это не авангард и не „левые дела“, это не имело никакого отношения к советской власти, к тоталитаризму. Хармс, Введенский, Олейников были для нас важнейшие фигуры, но они не сотрудничали с властью совсем, они же все погибли, в то время как Малевич был комиссаром» [цит. по: 18, с. 101–102].

Заметим, что, как и вышеупомянутая фраза Комара об авангарде как привилегированном, поддержанном властью искусстве, это высказывание принадлежит уже современной эпохе, но, судя по публикациям в журнале «А — Я», эта позиция была вполне отрефлексированной, по крайней мере к началу 1980-х.

В этой связи — не столько с авангардом, сколько с соц-артом — интересно, что «Коллективные действия» в ходе своих интервенций в нехудожественное пространство («Поездки за город») осуществили следующий шаг в работе с политическим агитпропом, серию акций

(8) Не углубляясь в теоретические разночтения в литературоведении о границах авангарда-3, заметим, что хотя в это понятие иногда включают концептуализм (к примеру, Т.В. Казарина в своей докторской диссертации «Три эпохи литературного авангарда: эволюция эстетических принципов»), однако более убедительно определение И.П. Смирнова, который датирует авангард-3 1940–1950 годами [30, с. 71], соответственно, московский концептуализм в этой схеме уже не авангард, а постмодернизм.



Ил. 4. Группа «Коллективные действия». Третий вариант. Московская область, Савеловская железная дорога, поле возле деревни «Киевы горки». 28 мая 1978. Фотодокументация акции. Courtesy автор и Stella Art Foundation, Москва

«Лозунг». В первой акции «Лозунг-1977» участники разместили в политически нейтральной природной среде красное полотнище (10 × 1 м) с надписью белыми буквами: «Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛЮЮСЬ И МНЕ ВСЕ НРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ» — «цитату из самиздатовской книги стихов Монастырского с характерным названием „Ничего не происходит“» [9, с. 270].

В отличие от «лозунгов» Комара и Меламида, у «официального концептуализма» здесь была заимствована только форма лозунга, остранным помещением в несоответствующий ей контекст природы вместо города. Послание же оказывалось субъективным и внутренне противоречивым: бодрый оптимизм начала фразы подрывал ее абсурдно-апофатическое окончание. Акция «Лозунг-1978» формально продолжала первую и одновременно представляла ее цветовую инверсию — надпись белыми буквами была помещена на темно-синее полотнище (12 × 1 м), а ее содержание, также неподобающее для агитационного текста, стало еще более личным, сложным, однако

внутренне непротиворечивым: «СТРАННО, ЗАЧЕМ Я ЛГАЛ САМОМУ СЕБЕ, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ, — ВЕДЬ НА САМОМ ДЕЛЕ ЗДЕСЬ ТАК ЖЕ, КАК ВЕЗДЕ, ТОЛЬКО ЕЩЕ ОСТРЕЕ ЭТО ЧУВСТВУЕШЬ И ГЛУБЖЕ НЕ ПОНИМАЕШЬ». Как замечает Томаш Гланц, «политической провокацией является уже местоимение „я“», поскольку транспаранты «сообщают объективные истины, типа „В ПАРТИИ — СИЛА“»: «В случае КД автор не конкретизируется, но это индивидуальный голос, сообщение от первого лица. И его заявление именно на транспаранте становится семантической взрывчаткой» [9, с. 271].

Практика КД, определяемая Монастырским как «практика обостренного восприятия „непроисходящего“» [23, с. 13], во многих отношениях кажется противоположной авангарду — аполитичная, автономная, перформативная, коллективная и т.п., хотя именно эти черты современные исследователи сегодня начинают видеть в авангарде, производя удивительный эффект бумеранга⁽⁹⁾.

Авангард как бренд

Это нежелание диалога с авангардом в 1980-е становится достаточно редким: после выставки «Москва — Париж» (1981) поклонение иконам авангарда — как будто часть обязательной программы. По замечанию Е.А. Бобринской, «вариации на тему „Черного квадрата“ и обсуждение его значения для русского искусства — постоянный мотив в московском концептуализме» [6, б/н].

В особенности эти отсылки определяют творчество Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, начиная с их с фотографической серии «Исследования квадрата» (1981). В 1982 году на 1-й выставке АРТАРТ они выставили объект «Черный квадрат»: полиэтиленовый пакет с надписью «черный квадрат» и пеплом внутри — своего рода священный прах авангарда, очевидно, значимый для художников.

(9) Так, Б.Е. Гройс позднее писал о московском концептуализме: «Они не пытались бороться с существующими художественными институциями, а пытались создать свою собственную, независимую художественную институцию. В каком-то смысле почти все авангардные движения двадцатого века были структурированы таким образом. Все они создали микропублику, которая программно была отделена от более широкой публики» [36, р. 33].



Ил. 5. ТОТАРТ: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов. Черный квадрат (из серии «Исследование квадрата»). 1981. Живая скульптура

В том же году, спустя несколько месяцев после акции Йозефа Бойса «7000 дубов» на «Документе-7», Абалакова и Жигалов высадили на Каширском шоссе «Аллею авангарда». Описывая свой многолетний проект «Исследование существа искусства применительно к Жизни и к Искусству» (ТОТАРТ), частью которого были вышеупомянутые работы и акции, художники интерпретировали свою практику уже целиком в терминологии авангарда и проблематике его негативного опыта, утверждая, что в нем «немало внимания уделяется дальнейшим возможностям развития конструктивных элементов в живописи, реальном пространстве, слове и т.д., как принципу формообразующему и социокультурному (знак). Проект связан с конструктивизмом, его утопией, однако негативный исторический опыт приводит к антиутопии, к развенчанию технологического пафоса конструктивизма» [1, с. 152].

Знаменитой иконе авангарда посвящена была работа Никиты Алексеева «Жизнь и смерть Черного квадрата» (1986) — развернутый на снегу во время акции «Битца за искусство» 136-метровый

свиток-комикс. По словам Алексева, «Черный квадрат» в нем был мультяшкой, персонажем трагифарса под названием «современное искусство» [24, с. 39]. Все эти игры с авангардом происходили на фоне долгожданной либерализации, «открытия шлюзов», в том числе разрешения показывать авангард и писать о нем, и вместе с тем на фоне осознания, что для свободной конвертации на мировой сцене русскому искусству нужен бренд — если не авангарда, то хотя бы *второго авангарда* [18, с. 97].

Самоотождествление себя с авангардом входит в лексикон московского концептуализма во второй половине 1980-х⁽¹⁰⁾. В тексте «ВДНХ — столица мира» (1986) Монастырский называет Свена Гундлаха и Сергея Ануфриева «художниками-авангардистами» [22, с. 393]. В тексте «Идеологизация неизвестного» (1988) Павел Пепперштейн определяет ному как авангард: «нома обозначает психологическое пространство восприятия, созданное всем комплексом текстов, устных или письменных артикуляций, с помощью которых московский авангард обсуждал сам себя за все время своего существования, то есть с начала 1960-х годов» [26, с. 378]. Вместе с тем «Клуб авангардистов», основанный в 1987 году, своей аббревиатурой «КлАва» выражал ироничное, панибратское отношение к авангарду художников концептуального круга, которое на фоне ленинградского «Клуба друзей Маяковского» звучало как стеб (для искусства «Новых художников» авангардная традиция была без иронии значимой [2, с. 90]). Сабина Хэнстен справедливо замечает: «Если в кругу „нового московского искусства“ часто употребляется термин „авангард“, то, на мой взгляд, это можно воспринимать скорее как иронию, поскольку я тут не вижу солдат, спешащих вперед, и не вижу людей, которые хотят освоить какую-то целину» [23, с. 12].

(10) Это самоотождествление отчасти повлияло на западную историографию московского концептуализма: если Дэвид Джослит (D. Joselit, 2016) в своем обзоре, посвященном московскому концептуализму, в последней версии книги «Искусство с 1900 года» не поднимает тему его взаимоотношений с авангардом и не называет само это явление авангардом [39], то Мэтью Джесси Джексон (M.J. Jackson, 2010) использует понятие «советский авангард» как уточняющее по отношению к московскому концептуализму [38].

Предъявляя утопии ее руины: Илья Кабаков

Именно в 1980-е, когда авангард становится общим местом, в диалог с ним вступает Илья Кабаков, в частности конструирует описанную в начале статьи инсталляцию. Посреди утлого быта комнаты в коммуналке некто, одержимый отрывом от земли, смастерил нелепую катапульту и покинул помещение — из убогой повседневности, по Кабакову, остался лишь один выход в космос: «чуждачество на грани безумия» [19, с. 28]. При этом ответственность за разбитые надежды и обманутые ожидания Кабаков возлагает на сам авангард, предъявляя утопии — ее руины, как будто желая похоронить саму возможность ее актуализации.

В 1983 году в подборке «Московские художники о Малевиче» журнала «А — Я» Кабаков назвал Малевича «большим начальником» и нарисовал воображаемую картину, в которой великий кормчий Малевич высоко на краю обрыва призывает немногих избранных с собой в горный мир, в будущее, не оставляя возможности остаться. «В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ. В этой леденящей фразе заключено изначальное разделение всех людей, как детей, на три категории: 1. Кто возьмет. 2. Кого возьмут. 3. Кого не возьмут. ... Меня не возьмут» [15, с. 34]. Кажется, что сам Кабаков предпочел бы остаться, уклониться от утопии ради уникального своеобразия частной жизни — любые претензии на переустройство жизни Кабаков воспринимал как авторитарные. Я предполагаю, что в тот момент он не мог прямо обвинить Малевича в сотрудничестве с советской властью и потому перевел свою претензию в эстетическую плоскость: Малевич — «большой начальник» не потому, что возглавлял Гинхук, а потому что «рекомендует двигаться дальше, прямо на небо» [15, с. 35].

Позднее Кабаков утверждал, что искусство авангарда не оказало на него никакого влияния: «Те художники, пусть и великие, принадлежат другой эпохе, которая не имеет с нами ничего общего» [32, р. 146]. Однако сам опыт авангарда был главным содержанием многих его инсталляций 1990–2010-х годов.

Апофеозом полемики с авангардом стала выставка «Лисицкий — Кабаков. Утопия — реальность», показанная в музее Ван Аббе (Эйндховен) в 2012 году, для московской версии которой Илья и Эмилия Кабаковы дополнили инсталляцию «Падший ангел» новой деталью — транспарантом «Клином красным бей белых» Эля Лисицкого



Ил. 7. Кабаковы И. и Э. Падший ангел. 2013. Фрагмент инсталляции. Мультимедиа Арт Музей, Москва. Предоставлено Мультимедиа Арт Музеем, Москва

Ил. 6. Кабаков И.И. Человек, улетевший в космос из своей комнаты. 1985. Инсталляция. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж



Илл. 8. Кабаковы И. и Э. Падший ангел. 2013. Фрагмент инсталляции. Мультимедиа Арт Музей, Москва. Предоставлено Мультимедиа Арт Музей, Москва

под потолком с прорвавшейся вниз дырой над фигурой лежащего на полу поверженного ангела. Эта прорвавшаяся вниз дыра в агитационном плакате очевидно рифмовалась с прорвавшейся вверх дырой от улетевшего в космос персонажа, как бы замыкая круг спекуляций по поводу авангарда.

«Авангард становится синонимом общественного и идеологического эксперимента, последствия которого на „выходе“ из авангарда и акцентирует художник. Такое, вероятно, нарочито нормативное... понимание истории позволило значительно спрямить поиски авангарда и неофициального искусства, сведя их к формульной дихотомии Малевич — Кабаков, утопия — антиутопия, проект — реальность, сверхчеловек — маленький человек и т.д.» [18, с. 102].

Заключение

Таким образом, в 1970-е, 1980-е и последующие десятилетия московский концептуализм предложил несколько различных позиций по отношению к русскому авангарду 1910–1920-х, которые претерпевали развитие и эволюцию по мере более глубокого знакомства с наследием авангарда и изменения общественно-политического и культурного контекста.

Если художники-шестидесятники, знакомясь с этим наследием, входили с ним в резонанс и видели свою задачу в возобновлении авангардной традиции, понятой прежде всего как формальный эксперимент, то в круге московского концептуализма авангард был осознан как концептуальный источник всей последующей идеологизированной действительности; в нем увидели проект насильственного преобразования жизни. И хотя соцреализм, как нечто наличное, был более очевидным оппонентом концептуализма, запрещенный авангард оказывался для концептуализма своим Другим, чужим в гораздо более близком и неудобном смысле.

В 1970-е концептуалисты обратились к наследию Малевича, выходя за пределы его проблематики, — у Эрика Булатова столкновение уходящей вдаль перспективы и плоскости, ассоциируемой с авангардом и агитпропом, обнажало конфликт художника с идеологической нормой. Виктор Пивоваров интегрировал супрематизм Малевича в собственную художественную систему, чтобы противопо-

ставить абсолютному пространству чистых сущностей иллюзорность скрывающей реальность супрематической конструкции. Пивоваров сформулировал свою концепцию «открытой живописи», ссылаясь на «Черный квадрат» Малевича, однако икона авангарда была прочитана им через современную оптику концептуального искусства. В серии «Проекты для одинокого человека» Пивоваров, имитируя деятельность какого-нибудь проектно-конструкторского бюро, выступил в роли организатора нового быта для одинокого человека, опрокидывая логику жизнестроения в собственную поэтику одиночества.

Таким образом, художественные рефлексии наследия авангарда в 1970-е годы оказались достаточно сложными и неоднозначными. Однако в целом в отличие от последующих десятилетий концептуальная практика 1970-х не искала диалога с авангардом, имея приблизительные представления о нем, но осознавая разрыв, радикальное отличие. Рефлексии старшего поколения концептуалистов на тему авангарда, опубликованные в самом начале 1980-х в журнале «А — Я», проникнуты стремлением отмежеваться, хотя и оставаясь в пределах эстетической проблематики. Выдавать авангарду свою морально-нравственную оценку, даже догадываясь о его привилегированной роли в ранние послереволюционные годы, в ту эпоху было неуместно, поэтому тема сотрудничества авангарда с советской властью оказалась отесненной на более поздние рефлексии — преимущественно в 2010-е годы.

С другой стороны, после выставки «Москва — Париж» (1981) поклонение иконам авангарда как будто стало частью обязательной программы, своего рода конъюнктурой, в отношении которой художники вынуждены были мучительно искать правильную интонацию, которая чаще оказывалась иронической (например, у Н. Алексеева). И если в 1970-е попытки представить концептуализм как авангард были единичны, то в 1980-е отождествление себя с авангардом устоялось в лексиконе московского концептуализма. На фоне долгожданной либерализации в отношении изучения и показа авангарда возникло понимание, что для международного успеха современному художнику необходимо установить если не позитивную, то негативную аффилиацию с брендом «русский авангард». Именно в 1980-е, когда авангард стал своего рода общим местом, в диалог с ним вступил Илья Кабаков, практика которого предельно заострила конфликт с авангардом и впоследствии была спроецирована на весь концептуализм.

Список литературы:

- 1 *Абалакова Н., Жигалов А.* ТОТАРТ: 1987 // *Абалакова Н., Жигалов А.* ТОТАРТ: Русская рулетка. М.: Ad Marginem, 1998. С. 152.
- 2 *Андреева Е.Ю.* Новый театр «Новых художников» и русский авангард // *Художественная культура.* 2022. № 3. С. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>.
- 3 *Бакштейн И., Кабаков И., Монастырский А.* Триалог о комнатах: 1986 // *Сборники МАНИ / Сост. А.В. Монастырский, Ю.А. Лейдерман.* М.: Изд-во Германа Титова, 2010. С. 219–250.
- 4 *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 384–391.
- 5 *Бессонова М.А.* Мифы русского авангарда в полемике поколений (От Кабакова до Малевича) // *Вопросы искусствознания.* 1993. № 1. С. 69–78.
- 6 *Бобринская Е.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.
- 7 *Бобринская Е.А.* Московский концептуализм как бренд // *Бобринская Е.А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш.П. Бреус, 2013. С. 307–330.
- 8 *Булатов Э.* Об отношении Малевича к пространству // *А — Я.* 1983. № 5. С. 26–31.
- 9 *Гланц Т.* Политика концептуализма // *Это не московский концептуализм: Сборник статей / Под ред. К. Ичин.* Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2021. С. 264–281.
- 10 *Голомшток И.* Комплекс Малевича // *А — Я.* 1981. № 3. С. 41–44.
- 11 *Гройс Б.* Московский романтический концептуализм // *А — Я.* 1979. № 1. С. 3–11.
- 12 *Гройс Б.* Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства // *Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров.* М.: WAM, 2005. № 15–16. С. 332–342.
- 13 *Дёготь Е.* Московский коммунистический концептуализм // *Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров.* М.: WAM, 2005. № 15–16. С. 11–15.
- 14 *Ерофеев А.* Русское искусство 1960–1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Интервью с Эриком Булатовым, Кириой Сапгир, Олегом Прокофьевым, Анатолием Брусиловским // *Вопросы искусствознания.* 1997. № 1. С. 584–616.
- 15 *Кабаков И.* В будущее возьмут не всех // *А — Я.* 1983. № 5. С. 34–35.
- 16 *Комар В.* Авангард, соц-арт и бульдозерная выставка 1974 года // *Художественный журнал.* 2012. № 86–87. С. 11–17.
- 17 *Лазарева Е.А.* Виктор Пивоваров: траектория полетов. М.: BREUS, 2017. 120 с.
- 18 *Лазарева Е.* Второй авангард: к вопросу о терминологии // *И после авангарда — авангард: Сборник статей / Ред.-сост. К. Ичин.* Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2017. С. 91–104.
- 19 *Лазарева Е.* Ускользание-но-сотрудничество // *Художественный журнал.* 2023. № 123. С. 26–31.
- 20 *Левитт С.* Параграфы концептуального искусства // *Художественный журнал.* 2008. № 69. С. 16–21.
- 21 *Малевич К.* Супрематизм // *Каталог Десятой Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм».* М.: Типография Т-ва Кушнерева, 1919. URL: <https://rozanova.net/article/515.html> (дата обращения 11.12.2023).
- 22 *Монастырский А.* ВДНХ — столица мира // *Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров.* М.: WAM, 2005. № 15–16. С. 389–396.

- 23 *Монастырский А., Хэнсен С.* Общие вопросы по эстетической истории круга МАНИ: 1990–1991 // *Монастырский А., Хэнсен С.* Поездки за город. Т. 6. Бохум, 1994. С. 9–14.
- 24 Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров. М.: WAM, 2005. № 15–16. 416 с.
- 25 Московский концептуализм. Начало / Сост. Ю. Альберт. Нижний Новгород: Приволжский филиал ГЦСИ, 2014. 272 с.
- 26 *Пеперштейн П.* Идеологизация неизвестного // Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров. М.: WAM, 2005. № 15–16. С. 376–381.
- 27 *Пивоваров В.* Разбитое зеркало // *Бобринская Е.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994. [Без пагинации].
- 28 *Пивоваров В.* Влюбленный агент. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Арт Гид, 2016. 368 с.
- 29 Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. 221 с.
- 30 *Смирнов И.П.* Авангард – 3 // *Смирнов И.П.* От противного: Разыскания в области художественной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 71–118.
- 31 *Смирнов И.* Московский концептуализм и исторический авангард, или Деконструкция деконструкции // Это не московский концептуализм: Сборник статей / Под ред. К. Ичин. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2021. С. 22–40.
- 32 *Baigell R.* Ilya Kabakov // *Baigell R., Baigell M.* Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. P. 142–151.
- 33 *Degot E.* Moscow Conceptualism // *Artforum*. March 2011. Vol. 49. № 7. URL: <https://www.artforum.com/columns/moscow-conceptualism-196816/> (дата обращения 11.12.2023).
- 34 Dictionary of Moscow Conceptualism / Transl. by O. Esanu. Contemporary, 2010. URL: https://ubu.com/historical/moscow/Esanu_Dictionary_Moscow_Conceptualism.pdf (дата обращения 11.12.2023).
- 35 *Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München; Wien: Carl Hanser, 1988. 213 p.
- 36 *Groys B.* Communist Conceptual Art // Die totale Aufklärung: Moskauer Konzeptkunst, 1960–1990 = Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow, 1960–1990 / Hrsg. B. Groys, M. Hollein, M. Fontán del Junco. Frankfurt: Schirn Kunsthalle and Ostfildern; Hatje Cantz, 2008. P. 28–34.
- 37 *Groys B.* History Becomes Form: Moscow Conceptualism. Cambridge; London: MIT Press, 2010. 198 p.
- 38 *Jackson M.J.* The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. Chicago: Chicago University Press, 2010. 336 p.
- 39 *Joselit D.* 1975b Ilya Kabakov Completes His Series of Albums Ten Characters, an Important Monument of Moscow Conceptualism // *Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D.* Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 2016. P. 660–666.
- 40 *Kiaer C.* Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge; London: MIT Press, 2005. 326 p.

References:

- 1 Abalakova N., Zhigalov A. TOTART: 1987 [TOTART: 1987]. Abalakova N., Zhigalov A. *TOTART: Russkaya ruletka* [TOTART: Russian Roulette]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1998. p. 152. (In Russian)
- 2 Andreeva E. Yu. Novyi teatr "Novykh khudozhnikov" i russkii avangard [New Theater of "New Artists" and the Russian Avant-garde]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>. (In Russian)
- 3 Bakshtein I., Kabakov I., Monastyrskii A. Trialog o komnatakh: 1986 [Dialogue about Rooms: 1986]. *Sborniki MANI* [Collections of MANI], comp. A.V. Monastyrsky, Yu.A. Leiderman. Moscow, Izd-vo Germana Titova Publ., 2010, pp. 219–250. (In Russian)
- 4 Bart R. Smert' avtora [Death of the Author]. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics], transl. from French, comp., ed., intr. article G.K. Kosikov. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1994, pp. 384–391. (In Russian)
- 5 Bessonova M.A. Mify russkogo avangarda v polemike pokolenii (Ot Kabakova do Malevicha) [Myths of the Russian Avant-garde in the Polemics of Generations (From Kabakov to Malevich)]. *Voprosy iskusstvovedeniya*, 1993, no. 1, pp. 69–78. (In Russian)
- 6 Bobrinskaya E. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994. 216 p. (In Russian)
- 7 Bobrinskaya E.A. Moskovskii kontseptualizm kak brend [Moscow Conceptualism as a Brand]. Bobrinskaya E.A. *Chuzhie? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Aliens? Unofficial Art: Myths, Strategies, Concepts]. Moscow, Sh.P. Breus Publ., 2013, pp. 307–330. (In Russian)
- 8 Bulatov E. Ob otnoshenii Malevicha k prostranstvu [On Malevich's Attitude to Space]. A – Ya, 1983, no. 5, pp. 26–31. (In Russian)
- 9 Glants T. Politika kontseptualizma [The Politics of Conceptualism]. *Ehto ne moskovskii kontseptualizm: Sbornik statei* [This Is Not Moscow Conceptualism: Collection of Articles], ed. K. Ichin. Belgrade, Filologicheskii fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2021, pp. 264–281. (In Russian)
- 10 Golomshtok I. Kompleks Malevicha [Malevich Complex]. A – Ya, 1981, no. 3, pp. 41–44. (In Russian)
- 11 Grois B. Moskovskii romanticheskii kontseptualizm [Moscow Romantic Conceptualism]. A – Ya, 1979, no. 1, pp. 3–11. (In Russian)
- 12 Grois B. Ekhzistentzial'nye predposylki kontseptual'nogo iskusstva [Existential Prerequisites for Conceptual Art]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005, no. 15–16, pp. 332–342. (In Russian)
- 13 Degot' E. Moskovskii kommunisticheskii kontseptualizm [Moscow Communist Conceptualism]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005, no. 15–16, pp. 11–15. (In Russian)
- 14 Erofeev A. Russkoe iskusstvo 1960–1970-kh godov v vospominaniyakh khudozhnikov i svidetel'stvakh ochevidtsev. Interv'yu s Ehrikom Bulatovym, Kiroi Sapgir, Olegom Prokof'evym, Anatol'iem Brusilovskim [Russian Art of the 1960s–1970s in the Memoirs of Artists and Eyewitness Accounts. Interview with Erik Bulatov, Kira Sapgir, Oleg Prokofiev, Anatoly Brusilovskiy]. *Voprosy iskusstvovedeniya*, 1997, no. 1, pp. 584–616. (In Russian)
- 15 Kabakov I. V budushchee voz'mut ne vsekh [Not Everyone Will Be Taken into the Future]. A – Ya, 1983, no. 5, pp. 34–35. (In Russian)
- 16 Komar V. Avangard, sots-art i bul'dozernaya vystavka 1974 goda [Avant-garde, Sots-Art and Bulldozer Exhibition of 1974]. *Hudozhestvennyi zhurnal*, 2012, no. 86–87, pp. 11–17. (In Russian)

- 17 Lazareva E.A. *Viktor Pivovarov: traektoriya poletov* [Viktor Pivovarov: Flight Path]. Moscow, BREUS Publ., 2017. 120 p. (In Russian)
- 18 Lazareva E. Vtoroi avangard: k voprosu o terminologii [The Second Avant-Garde: On the Issue of Terminology]. *I posle avangarda – avangard: Sbornik statei* [And after the Avant-Garde – the Avant-Garde: Collection of Articles], ed. K. Ichin. Belgrade, Filologicheski fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2017, pp. 91–104. (In Russian)
- 19 Lazareva E. Uskol'zanie-no-sotrudnichestvo [Escape-But-Collaboration]. *Hudozhestvennyi zhurnal*, 2023, no. 123, pp. 26–31. (In Russian)
- 20 Levitt S. Paragrafy kontseptual'nogo iskusstva [Paragraphs on Conceptual Art]. *Hudozhestvennyi zhurnal*, 2008, no. 69, pp. 16–21. (In Russian)
- 21 Malevich K. Suprematizm [Suprematism]. *Katalog Desyatoi Gosudarstvennoi vystavki "Bespredmetnoe tvorchestvo i suprematizm"* [Catalog of the Tenth State Exhibition "Non-objective Creativity and Suprematism"]. Moscow, Tipografiya T-va Kushnereva Publ., 1919. Available at: <https://rozanova.net/article/515.html> (accessed 11.12.2023). (In Russian)
- 22 Monastyrskii A. VDNKH – stolitsa mira [VDNKH Is the Capital of the World]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005, no. 15–16, pp. 389–396. (In Russian)
- 23 Monastyrskii A., Hensgen S. Obshchie voprosy po ehsteticheskoi istorii kruga MANI: 1990–1991 [General Questions on the Aesthetic History of the MANI Circle: 1990–1991]. Monastyrskii A., Hensgen S. *Poezdki za gorod* [Trips Out of Town]. Vol. 6. Bohum, 1994, pp. 9–14. (In Russian)
- 24 *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005. No. 15–16. 416 p. (In Russian)
- 25 *Moskovskii kontseptualizm. Nachalo* [Moscow Conceptualism. The Beginning], comp. Yu. Albert. Nizhnii Novgorod, Privolzhskii filial GTSSI Publ., 2014. 272 p. (In Russian)
- 26 Peppershtein P. Ideologizatsiya neizvestnogo [Ideologization of the Unknown]. *Moskovskii kontseptualizm* [Moscow Conceptualism], comp. E. Degot, V. Zakharov. Moscow, WAM Publ., 2005, no. 15–16, pp. 376–381. (In Russian)
- 27 Pivovarov V. Razbitoe zerkalo [Broken Mirror]. Bobrinskaya E. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994, no pag. (In Russian)
- 28 Pivovarov V. *Vlyublennyi agent* [Agent in Love]. 2nd ed., revised and compl. Moscow, Art Gid Publ., 2016. 368 p. (In Russian)
- 29 *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Dictionary of Terms of the Moscow Conceptual School], comp. A. Monastyrsky. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 221 p. (In Russian)
- 30 Smirnov I.P. Avangard – 3 [Avangard – 3]. Smirnov I.P. *Ot protivnogo: Razyskaniya v oblasti khudozhestvennoi kul'tury* [From the Opposite: Research in the Field of Artistic Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018, pp. 71–118. (In Russian)
- 31 Smirnov I. Moskovskii kontseptualizm i istoricheskii avangard, ili Dekonstruksiya dekonstruksii [Moscow Conceptualism and the Historical Avant-Garde, or Deconstruction of Deconstruction]. *Ehto ne moskovskii kontseptualizm: Sbornik statei* [This Is Not Moscow Conceptualism: Collection of Articles], ed. K. Ichin. Belgrade, Filologicheski fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2021, pp. 22–40. (In Russian)
- 32 Baigell R. Ilya Kabakov. Baigell R., Baigell M. *Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, pp. 142–151.
- 33 Degot E. Moscow Conceptualism. *Artforum*, March 2011, vol. 49, no. 7. Available at: <https://www.artforum.com/columns/moscow-conceptualism-196816/> (accessed 11.12.2023).
- 34 *Dictionary of Moscow Conceptualism*, transl. O. Esanu. Contimporary, 2010. Available at: https://ubu.com/historical/moscow/Esanu_Dictionary_Moscow_Conceptualism.pdf (accessed 11.12.2023).
- 35 Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, Wien, Carl Hanser, 1988. 213 p.
- 36 Groys B. Communist Conceptual Art. *Die totale Aufklärung: Moskauer Konzeptkunst, 1960–1990 = Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow, 1960–1990*, hrsg. B. Groys, M. Hollein, M. Fontán del Junco. Frankfurt, Schirn Kunsthalle and Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, pp. 28–34.
- 37 Groys B. *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, London, MIT Press, 2010. 198 p.
- 38 Jackson M.J. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago, Chicago University Press, 2010. 336 p.
- 39 Joselit D. 1975b Ilya Kabakov Completes His Series of Albums Ten Characters, an Important Monument of Moscow Conceptualism. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 3rd ed. London, Thames & Hudson, 2016, pp. 660–666.
- 40 Kiaer C. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, London, MIT Press, 2005. 326 p.

УДК 72
ББК 85.11

Шарапов Иван Александрович

Член Союза художников России / АИАП ЮНЕСКО,
доцент кафедры композиционно-художественной подготовки,
Уральский государственный архитектурно-художественный
университет им. Н.С. Алферова, 620075, Россия, Екатеринбург,
ул. Карла Либкнехта, 23
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
ResearcherID: AGB-6613-2022
isharapov4@gmail.com

Ключевые слова: текст в архитектуре, Рем Колхас, Моисей Гинзбург,
Иван Леонидов, Питер Айзенман, Матиас Унгерс, конструктивизм,
деконструктивизм, проективный подход

Шарапов Иван Александрович

1965. Рем Колхас в Советском Союзе



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-306-325

Для цит.: Шарапов И.А. 1965. Рем Колхас в Советском
Союзе // Художественная культура. 2024. № 1. С. 306–325.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-306-325>.

For cit.: Sharapov I.A. 1965. Rem Koolhaas in the Soviet Union.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 306–325.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-306-325>. (In Russian)

Sharapov Ivan A.

Member of the Union of Artists of Russia / the International Association of
Art (IAA / AIAP), UNESCO, Assistant Professor, Compositional and Artistic
Training Department, N.S. Alferov Ural State University of Architecture and
Arts, 23 K. Liebknecht Str., Yekaterinburg, 620075, Russia
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
ResearcherID: AGB-6613-2022
isharapov4@gmail.com

Keywords: text in architecture, Rem Koolhaas, Moisei Ginzburg, Ivan
Leonidov, Peter Eisenman, Oswald Mathias Ungers, constructivism,
deconstruction, projective approach

Sharapov Ivan A.

1965. Rem Koolhaas in the Soviet Union

Аннотация. В статье исследованы формообразующие взаимосвязи феноменологии впечатлений и формирования проективного подхода к архитектуре на основе факта путешествия голландского архитектора Р. Колхаса в Советский Союз (1965). В проведенном исследовании задействован текстуальный анализ фактов биографии архитектора, который направленно выявляет специфику влияния «феноменологии впечатлений». Проведено уточнение значения визита архитектора в СССР, установлены черты формирования проектного подхода к архитектуре. Архитектура авангарда Советской России, и в частности конструктивизм, представляет для голландского архитектора основу, вектор влияний, которые определили формирование профессиональных ценностных ориентиров, отраженных в специфическом концепте очищенной формальной эстетики архитектуры. Определены факторы формирования подхода Р. Колхаса, связанные с опытом концептуальных проектов В. Татлина, К. Малевича, М. Гинзбурга, И. Леонидова. Приведенные источники (интервью, высказывания, лекции) документально актуализируют прагматику опыта советской архитектуры конструктивизма в контексте современных концептуальных реалий направления деконструкции, глобальной архитектуры. Сделаны выводы о взаимосвязи феномена архитектуры советского авангарда (генетическая преемственность, рецепция идей) и современной архитектуры направления деконструкции.

Abstract. The article examines the formative interrelations between the phenomenology of impressions and the formation of a projective approach to architecture based on the fact of the journey of the Dutch architect R. Koolhaas to the Soviet Union (1965). The conducted research involves a textual analysis of the facts in the architect's biography, which directionally reveals the specifics of the influence of the "phenomenology of impressions". The article clarifies the significance of the architect's visit to the USSR, and establishes the formation features of a design approach to architecture. For the Dutch architect, the avant-garde architecture of the Soviet Russia and, in particular, constructivism, represented the basis and the vector of influences that determined the formation of the professional value orientations reflected in the specific concept of the purified formal aesthetics of architecture. The author of the article determines the factors in the formation of R. Koolhaas' approach related to the experience of conceptual projects of V. Tatlin, K. Malevich, M. Ginzburg, and I. Leonidov. The cited sources (interviews, statements, and lectures) document the pragmatics of the experience of the Soviet constructivist architecture in the context of modern conceptual reality of the deconstruction movement and global architecture. Conclusions are drawn about the relationship between the phenomenon of the Soviet avant-garde architecture (genetic continuity, reception of ideas) and the modern architecture of the deconstruction movement.

Введение

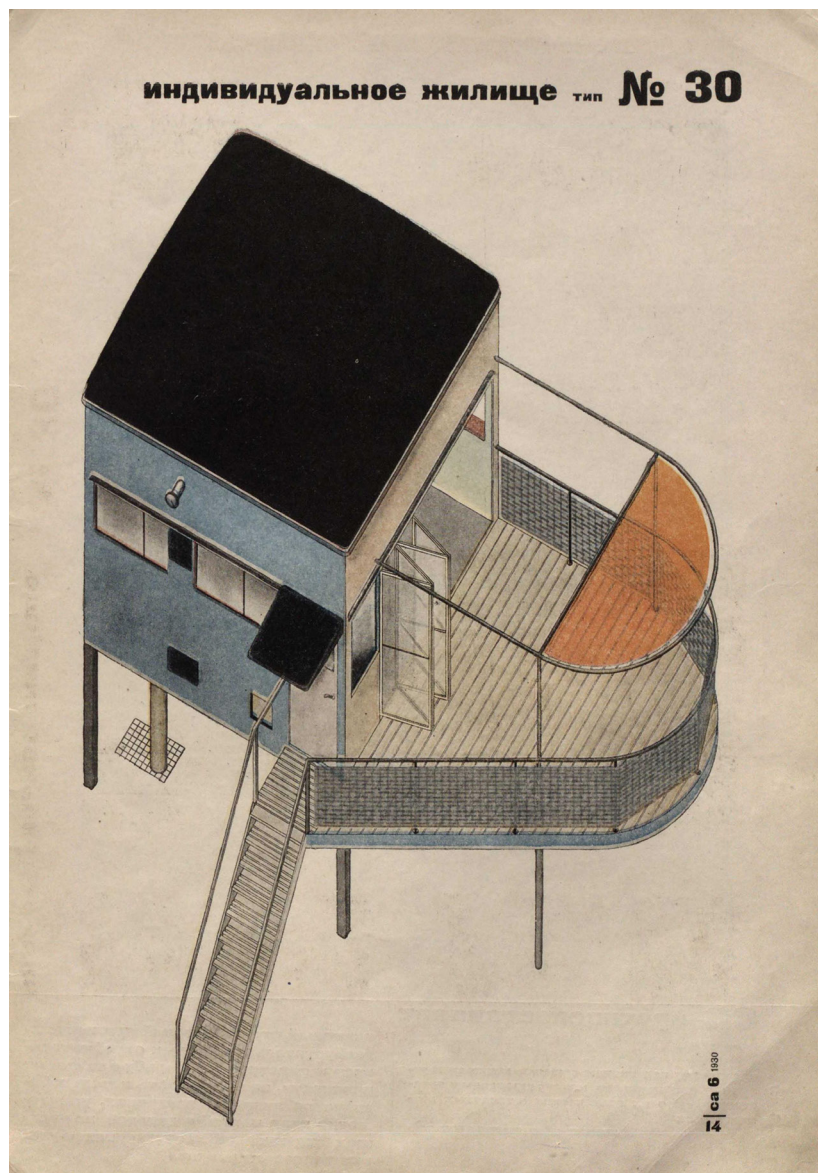
Исследование материалов биографии архитектора направлено на уточнение специфики концепции и проектного подхода Рема Колхаса, так как именно «концепция — основа формообразования» проективно соединяет сферу идеального и реальность архитектуры [3, с. 17]. Через выделение и анализ точечных позиций в топологии впечатлений Колхаса поставлена проблема стратификации формо-содержательного подхода проектирования архитектуры, поэтому для данного исследования, в первую очередь, необходимо выделить первоисточники — т.е. лекции, интервью и тексты Рема Колхаса, отметив кардинальную специфику последних, которые заключают/представляют феноменологию больших нарративов, являя нам сюрреализм и синтетическую голографию сознания архитектора [2; 5; 6; 14]. Во-вторых, профессиональную значимость представляют критические ракурсы текстов архитектора П. Айзенмана, наставника⁽¹⁾ и коллеги Колхаса, который выделяет проект⁽²⁾ Колхаса и определяет его место в ряду значимых архитекторов второй половины XX века [1]. Айзенман неоднократно отмечал значимость мысли, теорий и практики в архитектуре Рема Колхаса как с методологической точки зрения, так и с позиции современного глобального состояния архитектуры [1; 2]. В-третьих, отметим работы, посвященные специфике подхода Колхаса и проектам архитектуры. Их авторами являются В. Вахштайн, П. Сипкин, В. Паперный, И. Тарасова, А. Шукурова. Существенной для настоящего исследования представляется констатирующая мысль И. Тарасовой о «труднодостижимости» обобщения «архитектурной мысли как целого», позиционировании ее в качестве целостной модели или системы, при этом возможным становится «выявление

определенных отдельных черт» в авторской (персонифицированной) теории Колхаса [10, с. 3].

Характеризуя концептуальный фрейм проектирования Колхаса, критики и коллеги архитектора определяют его подход как дефрагментированию субъектность, «распределенную в толпе» [2, с. 31, 85]. В кратком интервью с В. Паперным Рем Колхас упоминает о необходимости преодоления наработанных практикой и теорией архитектуры клише в проектировании, на которые опирается, в частности, он и бюро ОМА. Собственно клише в том или ином значении (функции, типологии, элементаризации) составляют профессиональный словарь архитектора, поскольку кристаллизация опыта обуславливает своего рода (вариативный) повтор от концептов до материалов. «Иногда, чтобы вырваться из словаря или стиля, приходится доводить его почти до абсурда. Так или иначе, мы находимся в постоянном диалоге с контекстом — в самом широком смысле слова», — утверждает Рем Колхас [7, с. 117]. Закономерный учет интеллектуального бэкграунда, сформированного первичным профессиональным опытом Колхаса, позволил архитектору расширить понятие контекста в архитектуре⁽³⁾ «от вписывания здания в сложившуюся застройку» до понимания «архитектурного жеста (которым может стать все что угодно — проект, постройка, книга, фильм, спектакль, лекция и т.п.)» [7, с. 117]. Понятие контекста в собственной практике архитектурного проектирования Колхас масштабировал и расширил до культурного события. Именно неограниченный диапазон культурных проявлений человека дает возможность Колхасу извлекать и синтезировать информацию практически из пустоты, формировать незримую матрицу проекта на основе статистических данных, конвертируемых в конструкты пространственной формы [9, с. 298]. Моделирование формальных, функциональных и эстетических траекторий архитектуры Колхас

- (1) Архитектор П. Айзенман являлся научным руководителем Рема Колхаса, который обучался в Институте исследования архитектуры и урбанистики в Нью-Йорке (IAUS) [21].
- (2) Здесь слово «проект» суммирует значения имени, публичного лица, бренда. «Звездные архитекторы», к которым причислен Колхас, — это проект, подразумевающий коллективную работу архитектурных бюро, в то время как архитектор являет прежде всего имя, бренд, лицо компании, идею, концепт, проективно обозначая и ответственную за результаты деятельности.

- (3) Отметим, что уже в Античности в труде об архитектуре Витрувий указывает на неотъемлемость и необходимость междисциплинарной основы как синтезирующей сферы различных профессий в профессиональной деятельности архитектора, с учетом совокупности теоретических, научных и практических планов очерченного круга профессий. Поэтому в случае Колхаса синтез на первый взгляд «случайных паттернов», осуществляемый в проектировании архитектуры деконструкции, в контексте исследования представляется не только вполне закономерным, но и не противоречащим классической прагматике труда античного зодчего [2, с. 165].



Ил. 1. Индивидуальное жилище, Москва, СССР, 1930, М. Гинзбург, И. Милинис и др. (коллектив архитекторов)

сопоставляет с формированием текста сценария, где определено развитие действий в пространстве с учетом множественности связей, программной⁽⁴⁾ и потенциальной событийности сценирования.

На первый взгляд, этот подход отсылает к «случайным, невидимым паттернам», которые позже объявлены Колхасом в качестве концептуальной основы архитектуры и «города (на основании сумасшедшей статистики создаются диаграммы — дорожные „карты“)», процессов⁽⁵⁾ производства архитектуры [2, с. 165].

Интерес к исследованию концепций архитектуры и проектного подхода Рема Колхаса подтверждают труды ученых, актуализирующих исследование фундаментальных составляющих, уточнение основы и предпосылок архитектуры. Детализация позволяет дополнить и обозначить алгоритмическое разнообразие составляющих подхода и формирования архитектурного пространства. Значительный массив данных о проектном подходе Колхаса представлен в исследовании П. Сипкина [8, с. 26–27]. Учитывая вышеприведенную мысль И. Тарасовой, в настоящем исследовании мы направленно выявляем лишь некоторые черты и аспекты, которые оказали влияние на формирование подхода к архитектуре Рема Колхаса. Для этого обратимся к кратким, рассредоточенным свидетельствам архитектора о путешествии 1965 года в СССР. Предварительно наметим фактографическую основу биографии Рема Колхаса, что даст представление о предпосылках, становлении и формировании проектного подхода одного из значимых архитекторов в плеяде деконструктивистов.

- (4) Одним из референсов, повлиявших на становление интереса Р. Колхаса, является серийный проект индивидуального жилища, опубликованный в журнале «Советская архитектура», № 6, 1930 год.
- (5) Одним из первых проектов, основанных на теоретической систематизации относительно рандомизированного набора объектов, стал проект М. Унгерса «Зеленый архипелаг» (Берлин, 1977), в котором принимал участие Рем Колхас. В основе проекта идея, вероятно, синтезирующая особенности социального контекста СССР и аспект европейского индивидуализма: «проект показывает скрытую, но основополагающую заботу об идее „коллективности“ — нечто среднее между традиционной идеей общественного и частного, признание плюрализма индивидуализированного общества» [20, р. 63, 64]. «Концепция архипелага — это „система фрагментов“, интерпретация, которую Матиас Унгерс разрабатывал в течение многих лет, решая проблему формирования чувства общности, способного превзойти чисто индивидуальное, не разрушая потенциал индивидуализации. Это, пожалуй, одна из значимых черт городского мышления конца XX века», — отмечает Колхас [цит. по: 20, р. 65].

Точки отсчета / биография

В настоящее время Рем Колхас — один из влиятельных и востребованных архитекторов, его разнонаправленная практика задает интеллектуальный модус авангарда в контексте современной архитектуры. Архитектор активно ведет исследования и проектирует, его проекты воплощаются в жизнь по всему миру.

Голландец по происхождению, Колхас родился в 1944 году. Часть детства он провел в Индонезии, по возвращении в Голландию работал журналистом и как сценарист, затем заинтересовался архитектурой, после чего переехал в Лондон (1968–1972) для обучения в школе Архитектурной ассоциации (АА) [2, с. 75]. После ее окончания последовал переезд в США по приглашению немецкого архитектора Освальда Матиаса Унгерса, у которого Колхас учился в АА. Параллельно он продолжил обучение в Институте исследования архитектуры и урбанистики в Нью-Йорке (IAUS), созданном по принципу британской Архитектурной ассоциации и являющемся альтернативой академическому нормативу национального образования. Инициатива открытия этой образовательной институции принадлежит американскому архитектору-деконструктивисту П. Айзенману.

В 1975 году Рем Колхас открыл архитектурное бюро ОМА, которое первоначально специализировалось на лекциях, конкурсах, дискуссиях, публикациях, бумажной архитектуре, благодаря чему постепенно стало играть значимую роль в интеллектуальном поле архитектуры. В настоящее время бюро осуществляет «иконическое» проектирование по всему миру.

Перечисленные выше обстоятельства, как правило, исчерпывают очертания краткой версии биографических данных известного архитектора, где сведения об истоке интереса Колхаса к архитектуре не эксплицированы. Архитекторы деконструкции периодически маркировали исходную основу направления, пролонгирующую идеи архитектуры русского авангарда. Рем Колхас связывает собственное зарождение интереса к России и архитектуре с изучением в юношеские годы коллекции русского искусства музея искусств Амстердама Стеделик, упоминая о том, что непосредственное влияние оказали работы К. Малевича и В. Татлина [19]. С другой стороны, вполне

вероятной представляется закономерность генетической предрасположенности Рема Колхаса, так как дед Реммента Лукаса Колхаса⁽⁶⁾, Дирк Розенбург (Dirk Roosenburg, 1887–1962), был архитектором.

Путешествие в Москву

В интервью и лекциях Рем Колхас неоднократно подчеркивал генеративный аспект интереса к культуре России и советской архитектуре. Особый интерес и исследовательскую значимость для Колхаса представляла архитектура советского авангарда, революционные проекты архитекторов Ивана Леонидова (1902–1959) и Моисея Гинзбурга (1892–1946), в которых предметно выражены черты минимализма, простоты, радикальности концептуальной пространственной формы [12]. Чтобы изучить их проекты, Колхас впервые отправляется в Советскую Россию в 1965 году⁽⁷⁾. Также в цели визита входил сбор материалов для книги о русском архитекторе Иване Леонидове. В Москве Колхас посетил Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева, где представлены работы архитектора И. Леонидова. Колхас также исследовал реальный (воплощенный) опыт архитектуры конструктивизма — проект М. Гинзбурга, И. Милиниса дом Наркомфина (1928–1930).

Исследовав непосредственно наследие конструктивизма в СССР, Колхас открыл, что архитектура — это не только форма, но и «различные способы жизни», в основе которых, согласно его мысли, находится построение сценариев [17]. В разнообразии, специфике организации и построения архитектурных форм исторических памятников и конструктивизма Колхас ясно увидел идею воплощения пространственного сценирования.

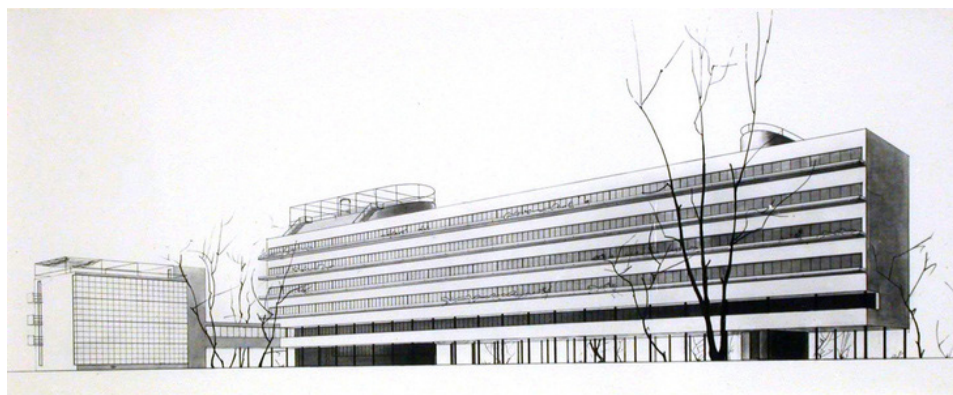
Открыв потенциал архитектуры как кодифицированной пространственной формы, в основу которой вписан сценарий, имплицитно регистрирующий отношения человека и пространства, Колхас непосредственно исследовал воплощенный проектный опыт

(6) Полное имя архитектора.

(7) Сведения о визитах Колхаса в Россию варьируются, например В. Паперный в книге *Fuck Context?* отмечает, что архитектор приезжал в СССР в студенческие годы (1969–1974) [7, с. 116]. В ряде других источников и по собственным заявлениям архитектора визит в Россию датирован 1965 годом.



Ил. 2. Дом Наркомфина, Москва, СССР, 1960-е, фотограф Р. Колхас

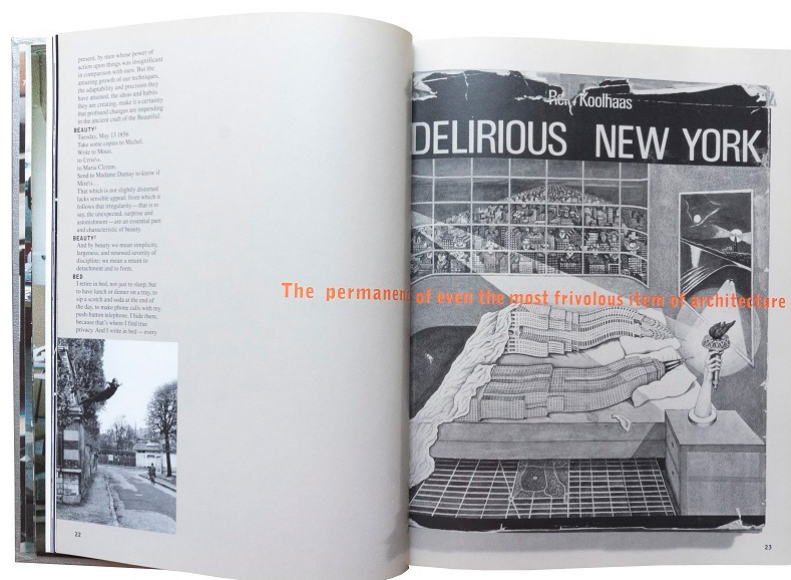


Ил. 3. Проект дома Наркомфина, Москва, СССР, 1928, архитекторы М. Гинзбург, И. Милинис

1965. Рем Колхас в Советском Союзе



Ил. 4. Вид из окна номера гостиницы «Москва», СССР, 1960-е, фотограф Р. Колхас



Ил. 5. Книга-проект-архив S,M,L,XL, Р. Колхас, Б. Мау, страницы из книги, 1997 [14]

советских архитекторов, что и приводит его к решению о смене рода деятельности [19]. Интерес для настоящего исследования представляет и тот факт, что в 1965 году в СССР проходила выставка американской архитектуры, в рамках которой в Москву и Ленинград был запланирован приезд и программные лекции известных американских архитекторов: Л. Кана, В. Скалли, Р. Вентури, П. Рудолфа [11, с. 144].

Поэтому вполне резонно предположить, что визит Колхаса (как и последующий приезд архитектора М. Унгерса) связан с вероятностью встреч с указанными выше архитекторами. Закономерно, что Унгерс приезжает в СССР вслед за Колхасом с лекцией «Большие формы в жилищном строительстве»⁽⁸⁾ [20, р. 185, 188]. Профессиональное влияние архитектора Унгерса не было ограничено европейскими

(8) Колхас, приехавший в Москву для исследования авангарда советской архитектуры и конструктивизма, также заинтересовался сталинским ампиром и высотным строительством Москвы. В этом контексте примечательно, что Освальд Матиас Унгерс выступил в Москве с лекцией «о больших формах» [20, р. 188].

связями, напротив, он преодолевает трансатлантический рубеж, и причиной тому значительный авторитет в интернациональной профессиональной среде.

Приоритет первичного профессионального опыта в практике Рема Колхаса (журналист, сценарист) определил закономерное формирование и установление текста в качестве основополагающего аспекта проектирования архитектуры. Проектный подход рассматривается Колхасом именно через призму сценарности, действий в пространстве. Колхас отмечает, что «стал архитектором в 1970-е годы, во времена, которые считают началом глобализации», но очевидно и то, что формирование его взглядов происходило гораздо раньше, в 1960-е, так как архитектор указывает, что в основе его проектного подхода лежит именно «журналистский интерес» [2, с. 23]. Путь и трансформация которого вели Колхаса от журналистики и сценарного производства через тексты к архитектуре.

Интересно, что архитектор П. Айзенман определил специфику проектных действий Рема Колхаса в архитектуре именно со стратегической позиции нарратива (характеризующего сущность деятельности как журналиста, так и сценариста), который воплощает «форму в качестве содержания, а не содержание в виде формы» [2, с. 32].

Проектный подход

Говоря о проектном подходе, так или иначе, мы переходим из реальности в мир проективного, условного, гипотез, идей, концептов. Гипотеза отсылает к представлению о разнообразном мире, воображаемом на основе догадок [16]. Описание подхода Колхаса к архитектуре не претендует на полноту, так как мы упоминали ранее, что целостное представление теории архитектора невозможно, причиной тому определяющие ее факторы (большой нарратив, всевозможные виды контекстов, сценарность, фрагментация, преодоление клише), которые повлияли на специфику метода и подхода архитектурного проектирования.

Деятельность журналиста предполагает, что охват всевозможного разнообразия (ситуационизм, контекст) позволяет выявить суть, ядро проблемы; сценаристу же необходимо сформировать, кроме героев сцены, как функциональные траектории их действий, так и обозна-

чить специфику пространства, в котором они разворачиваются. Учет этих формообразующих подготовил почву и оказался благоприятным бэкграундом, который поддерживает интерес и задает глубину понимания основ формирования архитектуры в качестве большого нарратива, заключенного в пространстве.

В основе подхода Колхаса — междисциплинарное методологическое соединение опыта (журналиста, сценариста, архитектора), которое в совокупности порождает проективную специфику радикального переосмысления подходов и практики в архитектуре. Подобная гибридизация проектных методов характерна и для практики архитекторов направления деконструкции: П. Айзенмана⁽⁹⁾, Б. Чуми⁽¹⁰⁾, Д. Либескинда⁽¹¹⁾, З. Хадид⁽¹²⁾. Русский авангард⁽¹³⁾, в особенности конструктивизм, стал одной из точек отсчета, генеративным образом обуславливающей вектор действий основанием в преобразовании проектных подходов современной архитектуры. С конца

- (9) Интересно, что подход архитектора парадоксально совмещает инновационность, провозгласившую и академичность. Вероятно, эта совокупность апеллирует в действительности к коллаборативному началу, которое присутствует во многих проектах Айзенмана. Например, искусствовед, теоретик Р. Краусс принимала участие в концептуализации серии формальных конструкторов House Cards (1968–1975); философ-структуралист Ж. Деррида изначально участвовал в проекте парка Ла Виллет (1982); художник Р. Серра участвовал в проекте берлинского мемориала погибшим евреям. Но, пожалуй, теоретический проект — архитектурный журнал *Oppositions* (1973–1984) является существенным подтверждением междисциплинарной основы архитектуры Айзенмана, который совмещал должность издателя, главного редактора и художественного руководителя. Колхас также входил в программный комитет редакционной коллегии журнала.
- (10) Проектный подход Б. Чуми синтезирует аспекты философии постструктурализма (Р. Барт, Ж. Деррида), кинематографии С. Эйзенштейна и теорию абстрактных форм художника В. Кандинского.
- (11) Архитектор Д. Либескинд — по первому образованию музыкант, его проектный подход близок построению партитуры.
- (12) Проектный подход архитектора З. Хадид отталкивается непосредственно от создания живописного либо графического произведения. Специфика подхода, возможно, имеет референциальный характер, так как Заха Хадид начинала творческий путь архитектора в бюро Рема Колхаса, поэтому ее подход, вероятно, аналогичен формообразующей сути ранних проектов Колхаса и художницы Маделлон Вризендорп, которая отвечала за визуализацию проектов ОМА.
- (13) Также отметим, что выше обозначенная когорта архитекторов направления деконструкции (Айзенман, Колхас, Либескинд, Хадид, Чуми) считает, что направление в целом, индивидуальные теории, концепты, подходы в качестве исходной прагматической точки отталкиваются именно от русского авангарда и конструктивизма, таким образом, деконструкция наследует, развивает, преобразует (деконструирует) заложенные в период становления советской архитектуры идеи.

1960-х — начала 1970-х годов практика Колхаса находит проективное отражение не только в лингвистической феноменологии, но прежде всего формирует текстуальную основу действий, концептуально вписывая художественную практику и архитектуру авангарда [8, с. 26, 27], где проявлено предметное действие утопической мысли, основанной по большей части и на идеях советского авангарда, которые получили развитие и концептуальную интерпретацию в рассредоточенной по миру интернациональной практике архитектуры деконструкции [6, с. 248]. Примером влияния и неотъемлемости данного аспекта в творчестве Колхаса служит эпилог книги «Нью-Йорк вне себя» (*Delirious New York*). В ее заключении архитектор развивает сюжет «Истории бассейна», основу утопического нарратива составляет сюрреалистическое повествование: архитекторы русского конструктивизма отправляются за океан, в город небоскребов, вплавь к берегам Америки. В данном контексте представлена образная иллюстрация-подтверждение, которая и резюмирует мысль Рема Колхаса (в качестве историографической константы), что вся современная архитектура генетически продолжает развитие идей русского авангарда и конструктивизма; в частности, архитектор фокусирует исследовательское внимание на творчестве М. Гинзбурга и И. Леонидова [6, с. 248].

Заключение

Подведем итог. Выявленные и проанализированные аспекты феноменологических впечатлений Рема Колхаса от визита в СССР 1965 году, во-первых, отражают и фиксируют формо-содержательный потенциал влияния искусства и архитектуры советского авангарда в аспектах ясности, минимализма, радикальности пространственной формы через призму проективного сценирования, на чертах, применительных и к подходу Колхаса. В частности, сценирование становится ключевым инструментом построения профессиональной стратегии планирования проектов, архитектуры. Также следует подчеркнуть, что лежащие в основе проектного метода тексты (сценарии), напротив, отличает исключительно сюрреалистический фантазмагоризм, кажущийся хаос беспредельного количества информации всевозможного толка, составляющей полифонический аккомпанемент или косвенное сопряжение с архитектурой. Во-вторых, определяющим фактором

формирования подхода Колхаса послужило исследование и обращение к опыту концептуальных проектов М. Гинзбурга, И. Леонидова, В. Татлина, К. Малевича. Приведенные источники (интервью, высказывания, лекции) документально подтверждают актуальность опыта советской архитектуры конструктивизма в контексте современных концептуальных реалий глобальной архитектуры. В-третьих, Рем Колхас референциально маркирует прогностическую основу формирующего потенциала идей советского авангарда в качестве исходных точек, обуславливающих генетическую преемственность и рецепцию идей минимализма, простоты, радикальности, проявленных в проектах современной архитектуры.

1965. Рем Колхас в Советском Союзе

Список литературы:

- 1 *Айзенман П.* Десять канонических зданий: 1950–2000 / Пер. с англ. И. Третьякова. М.: Strelka Press, 2017. 312 с.
 - 2 *Айзенман П., Колхас Р.* Суперкритика / Пер. с англ. И. Третьякова. М.: Strelka Press, 2017. 218 с.
 - 3 *Быстрова Т.Ю.* От модернизма к неорационализму: творческие концепции архитекторов XX–XXI веков. Екатеринбург: Вебстер, 2013. 288 с.
 - 4 *Вахштайн В.С.* Воображая город: Введение в теорию концептуализации. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 576 с.
 - 5 *Колхас Р.* Мусорное пространство / Пер. с англ. М. Визель, С. Ситар, В. Бабицкая. М.: Арт Гид, 2015. 84 с.
 - 6 *Колхас Р.* Нью-Йорк вне себя: ретроактивный манифест Манхэттена / Пер. с англ. А. Смирновой. 2-е изд., испр. М.: Strelka Press, 2021. 256 с.
 - 7 *Паперный В.* Fuck Context? Екатеринбург: Tatlin, 2011. 120 с.
 - 8 *Сипкин П.А.* Творческая концепция Рема Кулхааса: представления, модели, воплощение: Автореф. дис. ... кандидата архитектуры: 05.23.21 / Моск. архитектур. ин-т. М., 2015. 33 с.
 - 9 *Ступин С.С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 312 с.
 - 10 *Тарасова И.В.* Архитектурная теория Рема Колхаса: классификационные признаки // Архитектон: известия вузов. 2022. № 2 (78). [https://doi.org/10.47055/1990-4126-2022-2\(78\)-5](https://doi.org/10.47055/1990-4126-2022-2(78)-5).
 - 11 *Якушенко О.В.* Выставка «Архитектура США» в Советском Союзе периода холодной войны: опыт коммуникативного анализа // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 141–157. <https://doi.org/10.15826/qr.2015.3.116>.
 - 12 *Binlot A.* Rem Koolhaas – Designed Garage Museum Opens in Moscow // AD Magazine. 2015. May 31. URL: <https://www.architecturaldigest.com/story/garage-museum-rem-koolhaas> (дата обращения 15.03.2023).
 - 13 *Kats A.* Cold War Casual: In Moscow, Rem Koolhaas Channels the History of Modernism // Metropolis Magazine. 2015. August 25. URL: <https://metropolismag.com/projects/moscow-rem-koolhaas-channels-the-history-of-modernism/> (дата обращения 17.11.2022).
 - 14 *Koolhaas R., Mau B. S, M, L, XL.* New York: Monacelli Press, 1997. 1376 p.
 - 15 *Lubow A.* Rem Koolhaas Builds // The New York Times Magazine. 2000. July 09. URL: <https://www.nytimes.com/2000/07/09/magazine/rem-koolhaas-builds.html> (дата обращения 15.03.2023).
 - 16 *Mastrigli G.* Modernity and Myth: Rem Koolhaas in New York // San Rocco. 2013. № 8. URL: <https://socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastrigli-2013/> (дата обращения 22.03.2023).
 - 17 *Moor R.* You Wait Ages for a Rem Koolhaas-Designed Contemporary Art Space, Then Two Come Along at Once // The Guardian. 2015. June 14. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/14/rem-koolhaas-contemporary-art-space-moscow-fondazione-prada-milan> (дата обращения 12.03.2023).
 - 18 *Ozkan O.* Strategic Way of Design in Rem Koolhaas' Parc De La Villette Project: A Thesis Submitted to the Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University. 2008. 104 p.
 - 19 *Rem Koolhaas at Garage. Russia for Beginners // GARAGEMCA.* 2014. November 27. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg> (дата обращения 19.01.2023).
 - 20 *Schrijver L.* Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas: Recalibrating Architecture in the 1970's. Transcript. 2021. Vol. 63. 206 p. <https://doi.org/10.14361/978383839457597>.
 - 21 *Self J.* Rem Koolhaas (1944-) // Architectural Review Magazine. 2018. November 16. URL: <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/rem-koolhaas-1944> (дата обращения 15.03.2023).
- * РКН: иностранный владелец ресурса нарушает законодательство РФ.

References:

- 1 Eisenman P. *Desyat' kanonicheskikh zdanii: 1950–2000* [Ten Canonical Buildings: 1950–2000], transl. from English I. Tretyakov. Moscow, Strelka Press Publ., 2017. 312 p. (In Russian)
- 2 Eisenman P., Koolhaas R. *Superkritika* [Supercritical], transl. from English I. Tretyakov. Moscow, Strelka Press Publ., 2017. 218 p. (In Russian)
- 3 Bystrova T. Yu. *Ot modernizma k neoratsionalizmu: tvorcheskie kontseptsii arkhitektorov XX–XXI vekov* [From Modernism to Neo-rationalism: Creative Concepts of Architects of the 20th–21st Centuries]. Ekaterinburg, Vebster Publ., 2013. 288 p. (In Russian)
- 4 Vakhshayn V.S. *Vobrazhaya gorod: Vvedenie v teoriyu kontseptualizatsii* [Imagining the City: An Introduction to the Theory of Conceptualization]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 576 p. (In Russian)
- 5 Koolhaas R. *Musornoe prostranstvo* [Junkspace. Generic City], transl. from English M. Vizel, S. Sitar, V. Babitskaya. Moscow, Art Gid Publ., 2015. 84 p. (In Russian)
- 6 Koolhaas R. *N'yu-York vne sebya: retroaktivnyi manifest Mankhettena* [Delirious New York], transl. from English A. Smirnova. 2nd ed., revised. Moscow, Strelka Press Publ., 2021. 256 p. (In Russian)
- 7 Paperny V. *Fuck Context?* [Fuck Context?]. Ekaterinburg, Tatlin Publ., 2011. 120 p. (In Russian)
- 8 Sipkin P.A. *Tvorcheskaya kontseptsiya Rema Koolhaasa: predstavleniya, modeli, voploshchenie* [Rem Koolhaas' Creative Concept: Representations, Models, Embodiment]. Dis. Abstract ... Candidate of Architecture, 05.23.21, Moscow Architectural Institute. Moscow, 2015. 33 p. (In Russian)
- 9 Stupin S.S. *Fenomen otkrytoi formy v iskusstve XX veka* [The Phenomenon of Open Form in the Art of the 20th Century]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 312 p. (In Russian)
- 10 Tarasova I.V. Arkhitekturnaya teoriya Rema Koolhaasa: klassifikatsionnye priznaki [Architectural Theory of Rem Koolhaas: Classification Features]. *Arkhitekton: izvestiya vuzov*, 2022, no. 2 (78). [https://doi.org/10.47055/1990-4126-2022-2\(78\)-5](https://doi.org/10.47055/1990-4126-2022-2(78)-5). (In Russian)
- 11 Yakushenko O.V. Vystavka "Arkhitektura SSHA" v Sovetskom Soyuze perioda kholodnoi voiny: opyt kommunikativnogo analiza [The Exhibition "Architecture of the USA" in the Soviet Union during the Cold War: The Experience of Communicative Analysis]. *Quaestio Rossica*, 2015. no. 3, pp. 141–157. <https://doi.org/10.15826/qr.2015.3.116>. (In Russian)
- 12 Binlot A. Rem Koolhaas — Designed Garage Museum Opens in Moscow. *AD Magazine*, 2015, May 31. Available at: <https://www.architecturaldigest.com/story/garage-museum-rem-koolhaas> (accessed 15.03.2023).
- 13 Kats A. Cold War Casual: In Moscow, Rem Koolhaas Channels the History of Modernism. *Metropolis Magazine*, 2015, August 25. Available at: <https://metropolismag.com/projects/moscow-rem-koolhaas-channels-the-history-of-modernism/> (accessed 17.11.2022).
- 14 Koolhaas R., Mau B. S, M, L, XL. New York, Monacelli Press, 1997. 1376 p.
- 15 Lubow A. Rem Koolhaas Builds. *The New York Times Magazine*, 2000, July 09. Available at: <https://www.nytimes.com/2000/07/09/magazine/rem-koolhaas-builds.html> (accessed 15.03.2023).
- 16 Mastrigli G. Modernity and Myth: Rem Koolhaas in New York. *San Rocco*, 2013, no. 8. Available at: <https://socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastrigli-2013/> (accessed 22.03.2023).
- 17 Moor R. You Wait Ages for a Rem Koolhaas-Designed Contemporary Art Space, Then Two Come Along at Once. *The Guardian*, 2015, June 14. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/14/rem-koolhaas-contemporary-art-space-moscow-fondazione-prada-milan> (accessed 12.03.2023).
- 18 Ozkan O. *Strategic Way of Design in Rem Koolhaas' Parc De La Villette Project*. A Thesis Submitted to the Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University. 2008. 104 p.
- 19 Rem Koolhaas at Garage. Russia for Beginners. *GARAGEMCA*, 2014, November 27. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg> (accessed 19.01.2023).
- 20 Schrijver L. *Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas: Recalibrating Architecture in the 1970's*. Transcript. 2021, vol. 63. 206 p.
- 21 Self J. Rem Koolhaas (1944-). *Architectural Review Magazine*, 2018, November 16. Available at: <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/rem-koolhaas-1944> (accessed 15.03.2023).

* Roskomnadzor: the foreign owner of the resource violates the legislation of the Russian Federation.

УДК 7.03
ББК 85.103(2)

Ильсова Разиля Ирековна

Магистр педагогики, старший научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, 420015, Россия, Казань, ул. К. Маркса, 64; старший преподаватель, Институт филологии и межкультурной коммуникации Казанского Приволжского Федерального университета, 420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, 18
ORCID: 0000-0002-7730-2467
ResearcherID: AFJ-5839-2022
Razilya.ilyasova@hotmail.com

Ключевые слова: позднесоветское искусство, советский дизайн, художественное конструирование, художественные объединения, Сенежские семинары

Автор выражает благодарность Ольге Львовне Улемновой, кандидату искусствоведения, ведущему научному сотруднику Центра искусствоведения Академии наук Республики Татарстан, за научные консультации; Александру Петровичу Леухину, советскому, российскому художнику, лауреату Государственной премии Республики Татарстан имени Габдуллы Тукая (2016), участнику объединения художников-проектировщиков «Группа № 17».

Ильсова Разиля Ирековна

Художественное проектирование в Советской Татарии на примере «Группы № 17»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-326-349

Для цит.: Ильсова Р.И. Художественное проектирование в Советской Татарии на примере «Группы № 17» // Художественная культура. 2024. № 1. С. 326–349. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-326-349>.

For cit.: Ilyasova R.I. Artistic Design in Soviet Tatarstan on the Example of “Group no. 17”. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 326–349. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-326-349>. (In Russian)

Ilyasova Razilya I.

Master of Pedagogics, Senior Researcher, State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, 64 K. Marksa Str., Kazan, 420015, Russia; Senior Lecturer, Institute of Philology and Intercultural Communication of the Kazan Volga Federal University, 18 Kremlevskaya Str., Kazan, 420008, Russia
ORCID: 0000-0002-7730-2467
ResearcherID: AFJ-5839-2022
Razilya.ilyasova@hotmail.com

Keywords: late Soviet art, Soviet design, artistic design, art associations, Senezh seminars

The author expresses gratitude to Olga Lvovna Ulemnova, PhD (in Art History), leading researcher at the Center for Art History of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, for scientific advice; Alexander Petrovich Leukhin, Soviet, Russian artist, laureate of the 2016 Gabdulla Tukay State Award of the Republic of Tatarstan, member of the “Group No. 17” association of design artists.

Ilyasova Razilya I.

Artistic Design in Soviet Tatarstan on the Example of “Group No. 17”

Аннотация. Статья посвящена малоизученной странице позднесоветского искусства Татарии: деятельности художников-проектировщиков 1970–1990-х годов — «Группы № 17» (Е. Голубцов, В. Нестеренко, А. Леухин, О. Бойко, Р. Сафиуллин, В. Вязников, А. Якупов), в работах которых воплощались характерные черты технической эстетики Сенежской студии. Цель статьи — выявить контекст и факты, связанные с творчеством участников данного объединения; очертить круг их интересов, изучить проекты.

В первой части статьи анализируется деятельность Сенежской студии и ее влияние на формирование молодых художников, в частности Татарии. Во второй части статьи представляется история возникновения творческого объединения «Группа № 17» в Казани, ее состав, формы и принципы функционирования. Третья часть статьи посвящена творческому наследию художников-проектировщиков.

Впервые делается попытка обобщить и систематизировать как реализованные, так и не реализованные проекты объединения; дается характеристика некоторых из них. Рассматриваются основные подходы и характер творческой деятельности татарстанских художников-проектировщиков. Подводя итоги исследования, автор демонстрирует оригинальность и ценность дизайнерских проектов группы, которые несли в массы высокую эстетику международного уровня.

Abstract. The article is devoted to a little-studied page of the late Soviet art of Tatarstan: the activity of design artists of the 1970s-1990s — “Group No. 17” (E. Golubtsov, V. Nesterenko, A. Leukhin, O. Boyko, R. Safiullin, V. Vyaznikov, and A. Yakupov), whose works represented the characteristic features of the technical aesthetics of the Senezh studio. The purpose of the article is to identify the context and facts related to the creative activity of the participants of this association, outline their range of interests, and study their projects.

The first part of the article analyses the activities of the Senezh studio and its influence on the formation of young artists, those of Tatarstan in particular. The second part of the article presents the history of the emergence of the “Group No. 17” creative association in Kazan, its composition, forms and principles of operation. The third part of the article is devoted to the creative heritage of the design artists.

For the first time, an attempt is made to generalize and systematize both realized and unrealized projects of the association, some of which are characterized. The author of the article investigates the main approaches and the nature of the Tatarstan design artists’ creative activity and highlights the originality and value of the group’s design projects, which brought the world-class high aesthetics to the masses.

Введение

Позднесоветское искусство, которое принято ограничивать периодом с 1950-х по 1980-е годы, на периферии представляет собой многообразие вариаций локальных путей развития художественной культуры в живописи, графике, монументальном искусстве. В этот период также получают стремительное развитие новые виды творческой деятельности, развивающиеся на стыке разных видов изобразительного искусства, как, например, дизайн.

Художественное проектирование и техническая эстетика, как называли дизайн в СССР, получило любопытное развитие не только в столице, но и в различных регионах страны, например в Советской Татарии. Творческая активность и противостояние адептам генеральной линии искусства объединили ряд молодых художников Казани, Набережных Челнов, Нижнекамска и др. на несколько десятилетий в единое сообщество на волне интереса к формальным экспериментам и поискам в мире дизайна. Все это определяет актуальность данной темы.

Так, объектом данного исследования является искусство Татарстана 1970–1990-х годов. Предмет — творческое наследие казанских дизайнеров творческого объединения «Группа № 17».

Цель исследования состоит в определении места и роли художников-дизайнеров «Группы № 17» в позднесоветском искусстве Татарстана на основе ранее собранных материалов. Для этого ставились такие задачи, как уточнение биографических данных участников объединения, систематизация их творческого наследия; проведение анализа и описание некоторых их проектов.

Впервые в данном исследовании предпринята попытка сбора и систематизации творческого наследия неформального художественного объединения 1970–1990-х годов. Главными материалами статьи стали архивные документы Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан, а также личные архивы и воспоминания художников, каталоги выставок, публикации в периодической печати. В качестве методов использованы историко-генетический, историко-биографический, стилистический анализ.

Вопросы художественного проектирования, дизайна Советской Татарии в разное время освещались С.М. Червонной — автором ряда

монографий по татарскому изобразительному искусству, которая в своих трудах в контексте монументальной живописи и синтеза искусств отмечала некоторые аспекты творчества художников-проектировщиков Казани, Набережных Челнов [16; 17, с. 131–151]. Казанский исследователь Г.Ф. Валеева-Сулейманова, специализирующаяся на монументальном и декоративно-прикладном искусстве, также рассматривала и производила анализ некоторых реализованных проектов по благоустройству и оформлению Казани и Набережных Челнов художниками Татарстана [2; 3]. В конце 1980-х годов исследовательский интерес к деятельности художников «Группы № 17» проявил казанский искусствовед В.Н. Разумейченко, который посвятил им не только статью, но и целый выпуск передачи на местном телевидении [12]. В целом, региональный вариант дизайна республики 1960–1990-х годов в научной литературе представлен недостаточно и требует изучения и осмысления.

Обратимся же к истории советского дизайна, в котором можно выделить три периода (по А.В. Семенову, на примере советского дизайна мебели): первый — с 1920-х годов, второй — с 1930-х по 1950-е годы и третий, заключительный — с 1950-х по 1980-е годы. Последний этап, который отмечен качественно новым уровнем развития [14, с. 45–51], и представляет наш предмет исследования.

В 1962 году в соответствии с постановлением Совета Министров СССР в Москве открылся Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ), что определило дальнейшее развитие отечественного дизайна [см.: 5]. Для поддержания передовых кадров в энергично развивающейся отрасли технической эстетики практически сразу по всей стране активизировались мероприятия по вовлечению художников различных специальностей в дизайн. Союз художников ТАССР, так же как и другие республиканские отделения по СССР, получил письмо с просьбой «направить на семинар... художников, работающих или желающих работать в области оформительского и промышленного искусства», подписанное секретариатом правления СХ СССР [18, с. 13]. Так молодые художники начинают регулярно ездить на Сенежские семинары. Тем более что интенсивное строительство в Татарии, возникновение новых микрорайонов и городов, создание крупных промышленных объектов давало импульс местным художникам к расширению художественных границ и форм творчества.

Сенежская студия творчества

Всесоюзная центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников СССР была создана в 1964 году в подмосковном Доме творчества «Сенеж» под руководством Евгения Розенблюма и Карла Кантора. Семинары в Сенежской студии длились по два месяца и завершались выставкой и публикацией в родственном «Сенежу» журнале «Декоративное искусство». В качестве лекторов и консультантов приглашались известные деятели науки и искусства, в том числе иностранные: Георгий Щедровицкий, Олег Генисаретский, Алексей Левинсон, Лариса Жадова, Владимир Аронов, Вячеслав Глазычев, Марк Коник, Александр Ермолаев, Владимир Егоров, Игорь Прокопенко и др. Искренний интерес художников, принимавших участие в семинарах, в контексте нового для них пространства проектирования гарантированно приводил к оригинальным творческим результатам. По мнению исследователя советского проектного творчества В. Глазычева, «Сенеж» представлял собой, в период работы там М. Коника, легальную форму андеграундного искусства в эпоху соцреализма, который все еще выдвигался в качестве генеральной линии культуры [6, с. 263].

В этом смысле Сенежская студия представляла уникальный и захватывающий мир проектирования и дизайна в сфере промышленного и общественного интерьера, дизайна машин и механизмов, музейной и выставочной экспозиции, развития городской среды. Ряд художников из Казани, Набережных Челнов, Нижнекамска, Альметьевска становились регулярными участниками студии начиная с 1970-х годов. Одним из казанских первопроходцев стал Николай Степанович Артамонов (1930–2014), который в 1970–1973 годы был главным художником Художественного фонда ТАССР, значительно подняв уровень требований к творчеству художников-проектировщиков и показав образцы этого творчества в своей работе [16, с. 132]. Благодаря ему казанские художники регулярно бывали на творческих семинарах: одни единожды, другие регулярно (Александр Леухин, Владимир Нестеренко, Илья Артамонов), а кто-то и вовсе становился преподавателем и консультантом «Сенежа» (Евгений Голубцов с 1977 года по 1980-е читал курс лекций по композиции и цвету). Для молодого поколения казанских художников, так же как для участников из

других регионов СССР, эти семинары стали колоссальным опытом, настоящим «пиром для ума» [6, с. 262], важным фактором влияния на мировоззрение и творческое развитие.

«Сенеж» как цельная оригинальная и весьма гибкая школа художественного проектирования способствовала формированию дизайнеров-универсалов. Главной идеей студии было создание целостного художественного пространства, где была бы возможна любая творческая деятельность. Это достигалось благодаря совмещению учебной, проектной и теоретической деятельности 30–40 художников из разных уголков СССР, которые объединялись для выполнения творческих заданий в большие или малые сообщества, часто вместе с научными консультантами и преподавателями. Эксперимент в виде художественного творчества в процессе проектирования сыграл не последнюю роль в достижении золотого времени в советском дизайне.

Казанские дизайнеры – «Группа № 17»

В начале 1970-х годов некоторые участники Сенежской студии образовали в Казани при Художественном фонде Союза художников ТАССР творческое бюро проектирования под названием «Группа № 17» [7, с. 276]. Символики в названии группы как таковой не было: № 17 — это просто номер занимаемой художниками мастерской в здании Художественного фонда ТАССР. Зато был весьма незамысловатый и оптимистичный девиз: «Фирма веников не вяжет!» [10, с. 108]. В разное время в состав группы входили: Евгений Голубцов (1949–1921), Владимир Нестеренко (1947–2022), Александр Леухин (р. 1949), Владислав Вязников (1950–2008), Олег Бойко (р. 1949), Рашит Сафиуллин (р. 1949), Анвар Якупов (1954–1998). Каждый из художников имел серьезную профильную подготовку — за плечами обучение в прославленном Казанском художественном училище (КХУ). Некоторые участники группы продолжили свое образование и далее, например Олег Бойко окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (художник-технолог театра, 1972); Владимир Нестеренко — Московское высшее художественно-промышленное училище (быв. Строгановское, отделение проектирования мебели, 1974); Анвар Якупов — Ленинградское



Ил. 1. Художники «Группы № 17»: В. Нестеренко, А. Леухин, Е. Голубцов, Р. Сафиуллин, О. Бойко. 1970-е. Фото: Ф. Губаев

высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной (моделирование одежды, 1977).

Разнообразие творческой индивидуальности участников объединения лишь помогало в художественном творчестве. В проектной деятельности участвовали сообща — слаженность в работе была высока: художники не только создавали чертежи и проекты, но и воплощали их в жизнь, вплоть до декоративных росписей текстиля интерьеров, предметов декора и, порой, мебели. «Диспут-разминка, словесные выплески идей, записи ключевых тем, рисунки (наброски), дым коромыслом — идет материализация идей, в ходу графика, живопись, коллаж, макет, авторская техника (все средства хороши). Примерно таков портрет группы № 17 в интерьере», — характеризовал сообщество В. Нестеренко уже в 2000-е годы [10, с. 108].

Деятельность дизайнерского бюро «Группа № 17» соответствовала художественным принципам его участников, перенятым в «Сенеже», где творческий метод заключался в «мозговом штурме» и моделировании нестандартных ситуаций. Формирование дизайн-проектов

Художественное проектирование в Советской Татарии на примере «Группы № 17»



Ил. 2. Н.С. Артамонов и художники «Группы № 17» (слева направо): О. Бойко, А. Леухин, Е. Голубцов, В. Нестеренко, В. Вязников, А. Якупов. 1980-е. Фото: Ф. Губаев

требовало от участников высокой эрудиции, аналитической работы и владения различными способами проектирования.

Творческая деятельность объединения реализовывалась в архитектурных и интерьерных ансамблях Татарстана 1970–1980-х годов, прежде всего в Казани и на близлежащих территориях, а также в некоторых других регионах СССР (чаще всего в составе творческих групп «Сенежа»).

Проекты «Группы № 17»

Для удобства предпримем попытку систематизации проектов, выполненных художественно-конструкторским бюро «Группа № 17», по типологическому признаку. Необходимо подчеркнуть, что за период существования группы (1972–1995) ее состав незначительно менялся, некоторые участники выбывали окончательно (Р. Сафиуллин в конце 1970-х годов уехал в Москву и занялся киноискусством, Е. Голубцов в 1988 также уезжает в Москву и развивает художественное проектирование в группе Марка Коника), а другие возвращались через один-два

года. Данный факт заметно отразился в установлении конкретного авторства ряда проектов, а исключительно малое количество исследований и публикаций какого-либо рода по деятельности группы, утеря ее архива, утрата реализованных проектов, уход из жизни большинства участников и их современников усложняет задачу. В связи с этим в данной статье упоминаются художественные проекты, авторами которых являлись вышеуказанные художники единолично либо в составе группы (от 2 до 7 авторов) без конкретизации. Вопросы атрибуции каждого конкретного проекта требуют дополнительных научных изысканий.

Первый тип проектов — это оформление заведений общественного питания: столовых, кафе и ресторанов. Данное направление в ТАССР берет начало с ряда кафе, спроектированных непосредственно Н. Артамоновым, «аксакалом» казанского дизайнера: «Лунное» (1965), «Сосновая роща» (1965), «Елочка» (1966), Дом татарской кулинарии (1969–1970, в соавторстве с В. Охотиным и А. Спорисом). Проекты «Группы № 17» в данном блоке — оформление межвузовской столовой в Казани (1976), чайхоны «Дом чая» (1987), ресторана «Кама» и детского кафе «Космос» в Чистополе (1980).

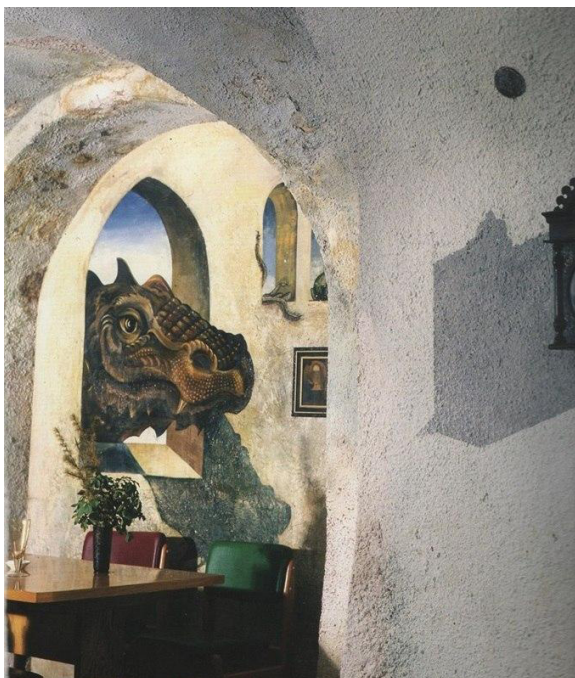
Одним из первых реализованных «Группой № 17» крупных объектов стало оформление интерьера казанского кафе «Перекресток» (первое проектирование в 1975, повторная реконструкция в 1980, реализованы оба). «Заказ был получен В.А. Нестеренко, который, оценив фронт работы, решил пригласить коллег по цеху, что стало в некотором смысле началом нашей совместной работы», — признавался в интервью автору статьи в 2020 году один из лидеров и идейных вдохновителей объединения Е.Г. Голубцов. После успешного выполнения первого проекта заказы молодым дизайнерам посыпались один за другим, являясь свидетельством нарастающего в обществе интереса к обустройству и улучшению своего быта; «встал вопрос об отличительных признаках продукции конкретных фирм, решением которого являлся дизайн» [13, с. 318].

Знаковым не только проектом, но и реализованным объектом, своего рода визитной карточкой Казани стал знаменитый пивной бар «Бегемот» (1977–1978), «оформление которого художники (бригада Е. Голубцова) осуществили с живым чувством юмора, с богатым использованием в декоративной живописи элементов гротеска, народного примитива, вызывающих ассоциации с творчеством городских



Ил. 3. «Группа № 17». Кафе «Перекресток». Шторы, расписанные в технике батик. Казань, 1980. Фото представлено А. Леухиным

ремесленников XVIII–XIX веков» [16, с. 95]. На эскизном планшете проекта авторы раскрывают предмет вдохновения: «прообразом оформления кафе послужил „бабушкин сундук“, из которого можно извлечь самые неожиданные вещи». В некоторых источниках (справочнике художников Татарии; интервью художников) отмечается, что заведение было решено в стиле ретро. Однако сохранившиеся фотографии представляют немного иной стиль интерьеров. Использование опыта прошлого — излюбленный прием дизайнеров во все времена. Отсылки к стилю ретро определяются историей самого здания, в котором разместился бар, — Гостиного двора, впервые упоминавшегося еще в XVI веке. Здесь же посетители могли наблюдать изображения причудливых летающих драконов (возможно, это «зиланты» — существа из татарской мифологии), подсматривающих за гостями заведения в расписанных фальшокнах, или образы К. Фукса и А. Пушкина, которым довелось пообщаться в Казани; героя сказки национального поэта Г. Тукая «Кисекбаш», сокровища озера Кабан, полыхающую в революционные годы главную улицу города Воскресенскую на картинах; скульптуры казанского kota и многих других



Ил. 4. «Группа № 17». Пивной бар «Бегемот». Казань, 1977–1978. Фото предоставлено А. Леухиным

героев, которых объединяет одно — история Казани. Это была своего рода музеефикация городских легенд.

При организации данного пространства художники «Группы № 17» стремились обыграть в первую очередь архитектуру здания — цилиндрические своды помещения. А обычная советская мебель, расставленная симметрично и по классическим канонам, совершенно не отягощала общее впечатление бара, решенного в сдержанных цветовых отношениях. Интерьер заведения дополнялся картинами: репродукциями великих классиков, городских видов старой Казани с прогуливающейся Венерой Боттичелли, гравюрами, сюрреалистическими пейзажами с летающими тарелками. Своеобразная стилистика заведения, соответствующая современному пониманию эклектики, задавала тон уже начиная с входной зоны и пронизывала все его компоненты до мельчайших деталей: форм замков, дверных ручек в форме человеческих рук, светильников. Все это создавало поэтичную атмосферу Казани XIX века.

Многие горожане и гости города приходили в этот бар не столько выпить и перекусить, сколько полюбоваться на интерьеры. По воспоминаниям посетителей заведения, люди подолгу бродили по залам бара, разглядывая росписи стен и оригинально подобранные предметы старины. «Гвоздевой проект» объединения (по характеристике и воспоминаниям бессменного участника А. Леухина), пивной бар «Бегемот» стал победителем на Всесоюзной художественной выставке «Мы строим коммунизм» (1981).

Еще одним ярким проектом «Группы № 17», которому было суждено воплотиться в реальности, стал ресторан «Казань» (1981). Метод работы немного отличался от предыдущего заказа. Задача перед оформителями стояла конкретная — разделить два этажа общепита на две зоны: кафе и ресторан, но в единой классической стилистике. Для этого был разработан план по разграничению заведения на зоны по цветовому признаку. 1-й этаж — самая большая полукруглая зона заведения — кафе, «зеленый зал», с расписанным потолком в жанре огромного единого натюрморта, изображающего роскошные и аппетитные яства. 2-й этаж — зона ресторана, которая также имела деления на «красный» и «голубой» залы. Первый из них представлял некую футуристическую игру с реалистичным изображением накрытых «по ресторанному принципу» столов с блюдами, полной сервировкой, создающих эффект «перевернутых» столов. Второй, голубой зал предлагал посетителям окунуться в мир воздушных приключений в коннотациях И. Босха и современных возможностей человека — самолетов. Все росписи и картины были выполнены в смешанной технике с использованием коллажа непосредственно участниками «Группы № 17».

Зона вестибюля ресторана «Казань» была дополнена накрытым праздничным столом, за которым сидели три мушкетера из одноименного произведения А. Дюма, побывавшего в 1856 году в Казани. Для этого приема дизайнеры обратились к художникам театра кукол, искусно и точно воспроизведшим легендарных героев французского писателя.

Заслуживает внимание и оформление любимого советскими жителями Казани небольшого, но уютного кафе «Молочное» (1981), которое специализировалось на молочной продукции. Оно было решено в духе кирпичного строения с имитацией кирпичной кладки с арочными окнами, выполняющими роль обрамления веселых



Ил. 5. «Группа № 17». Эскиз к оформлению ресторана «Казань». 1981. Картон, масло.
49,5 × 69,5 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан,
Казань



Ил. 6. «Группа № 17». Кафе «Молочное». Казань, 1981. Фото предоставлено А. Леухиным

Художественное проектирование в Советской Татарии на примерек«Группы № 17»



Ил. 7. «Группа № 17». Музей С. Сайдашева. Казань, 1993. Фото предоставлено А. Леухиным



Илл. 8. «Группа № 17». Экспозиция выставки «Тыл фронту». Казань, 1985. Фото предоставлено А. Леухиным

портретов коров с накрашенными губами, шляпками и прическами, что создавало довольно позитивное настроение в кафе.

Объемным пластом деятельности группы явились проекты, в том числе реализованные, по оформлению интерьеров, экспозиций и прилегающих территорий музеев в разных уголках Советского Союза: в Казани — Музей В.И. Ленина (1975), Музей Ш. Камала (1982), Выставочный зал СХ ТАССР (1979–1980?), Музей Казанского авиационного института (1981), Музей М. Вахитова (1977–1978), Музей М. Гафури (1983), Музей М. Джалиля (1983), Музей С. Сайдашева (1993), экспозиция выставки «Тыл фронту» (1985), проект экспозиции Государственного музея Республики Татарстан (1998); в Булгаре — Музей археологии (1981).

Оригинально был представлен проект музея под открытым небом народного поэта Габдуллы Тукая в селе Новый Кырлай ТАССР (1979), который имел частичную реализацию. Художники «Группы № 17» столкнулись с рядом сложностей на пути претворения замысла в жизнь. Заводы Татарии не принимали заказы на индивидуальные изделия, многое пришлось упростить, а от чего-то и вовсе отказаться.

Экспозиционный маршрут музея предлагался авторами уже с улицы — в виде узкой тропинки мимо старой изгороди, на которой были установлены большие увеличительные стекла, демонстрирующие затейливые извилины, прожилки, трещины древесины. Зеркала, линзы и другие подобные оптические средства были призваны открывать посетителю увлекательные, таинственные миры поэта Тукая [8, с. 4].

При работе над интерьерами музейных пространств художники старались сделать залы прежде всего удобными для устройства выставок и посетителей. Это проявлялось в современных системах развески — оригинальных подвесных экспозиционных щитах, перемещающихся при необходимости в любой плоскости; установке специально разработанных осветительных приборов, внедрением витрин, что сохраняло при этом аутентичность объекта [15, с. 4].

Серьезным разделом в проектной деятельности «Группы № 17» явились комплексные разработки, связанные с благоустройством территорий крупных городов, созданием наглядной агитации, оформлением экстерьеров промышленных гигантов. В качестве примеров можно назвать проекты для Казани: Дома быта (1976, частично реализован), благоустройства территории и оформления фасадов Казанского авиационного института (1977, не реализован), — а также города Казани в соответствии с генеральным проектом (1975), благоустройство Приволжского района Казани (1989, не реализован). К последнему относились образцы архитектуры малых форм и разработка оформления микрорайонов города: «оригинальные сферические и полусферические формы, используемые как модуль сооружений на детских игровых площадках; формы многоугольников, напоминающих соты пчелиного улья, положенные в основу декоративного оформления цветочного магазина» [16, с. 94].

Грандиозным представлялся проект по реконструкции исторического здания Казани, известного как Дом Шамиля. В 1980-е годы особняк рассматривался представителями власти в качестве Шахматного клуба. Дизайнерами группы был разработан проект оформления интерьеров и прилегающей территории с зоной рекреации (1983). Клуб был представлен как сложный ансамбль с большим количеством комнат, «в котором человек попадал в мир шахмат со своей иерархией, историей, духовностью, строгостью, даже загадочностью» [12, с. 36]. Кафе Шахматного клуба было решено в литературном ключе

с обращением к персонажам И. Ильфа и Е. Петрова из «Двенадцати стульев». Тонкий юмор, ирония задавали эмоциональный тон и динамику пространству. К сожалению, яркий проект Шахматного клуба не был реализован, а в предполагаемом для этого здании вскоре был открыт Музей татарского национального поэта Г. Тукая, который функционирует и в настоящее время. Примечательно, что один из участников «Группы № 17» В. Нестеренко даже написал позднее серию из шести масштабных картин, размерами 90 × 200 см каждая, «Стулья-инсталляции» (1991), остроумно представляющих героев сатирического произведения города Н. Сохранилась также серия графических и живописных работ его авторства в духе оп-арта, предназначавшихся для оформления интерьеров. Это еще одна характеристика данного объединения — высокий уровень станковых художественных произведений. Уже на этапе проектирования объекта участниками группы создавались самоценные произведения искусства на высоком уровне.

Деятельность художников-проектировщиков по оформлению зданий, благоустройству городов и других населенных пунктов выходила и за пределы Казани: оформление центральной площади города Альметьевска и экстерьеров Дворца культуры нефтяников (1977), дизайн городской среды Бугульмы (1977–1979, частично реализован), проект международного молодежного лагеря на Ангаре (1991, частично реализован), проект благоустройства поселка Васильево, в том числе с санаторной зоной (1978, не реализован), там же санатория «Сосновый Бор» (1980-е, реализован).

На примере проекта генерального решения комплексного оформления райцентра Куйбышева (ныне Болгары) (1979–1981, частично реализован) можно судить об уровне серьезности подхода художников. В нем они отталкивались от богатых археологических находок на территории древнего Болгарского городища — столицы средневековой Волжской Булгарии и Золотой Орды. При раскопках были обнаружены остатки древних сооружений, что стало главной идеей замысла дизайнеров — темы распахнутой земли [12, с. 37], свидетельницы событий на протяжении многих веков. Так, в оформлении города все напоминало об этих древностях.

В рамках сенежских семинаров членами «Группы № 17» в соавторстве с другими участниками смен были разработаны проекты



Ил. 9. «Группа № 17». Эскиз к проекту Шахматного клуба в Казани. 1983. Оргалит, смешанная техника. 85 × 85 см. Собрание семьи В.А. Нестеренко, Казань

по созданию единой системы наглядной агитации на КамАЗе (Р. Сафиуллин, 1974–1975), благоустройству территории и художественному оформлению металлургического комбината в Новокузнецке (Р. Сафиуллин, Н. Артамонов, 1973), перестройке и праздничному оформлению Улан-Батора к 50-летию Монгольской Народной Республики (Р. Сафиуллин, 1974), оформлению Баку (Е. Голубцов, А. Леухин, Н. Артамонов, 1976), реконструкции и благоустройству площади Маяковского в Москве (Е. Голубцов, 1976), оформлению культурного центра «Космос» в Москве (А. Леухин, 1980), художественному оформлению города Набережные Челны (А. Якупов, 1981) и др.

Основная характеристика деятельности «Группы № 17» — это стремление к комплексному решению того или иного объекта через археологию, с точным, всесторонним учетом назначения оформляемого объекта, его места в городском ансамбле. В фокусе участников объединения стояла «предметная среда, окружающая человека, ее эстетизация», они не конкурировали с архитектором, а решали «свои задачи по благоустройству тех или иных объектов», опираясь на богатейшие

культурно-исторические традиции, свое художественное понимание среды как важной составляющей духовной жизни человека [12, с. 36].

За почти двадцатилетнее существование «Группы № 17» члены объединения активно принимали участие в региональных, всесоюзных и международных выставках от Казани, Москвы и Минска до Праги, Венеции и Западного Берлина [8; 15], и даже оформляли эти самые экспозиции за рубежом, например представляли по поручению Правительства ТАССР грандиозно оформленный павильон достижений народного хозяйства ТАССР на международной выставке-ярмарке в Лейпциге (1980). Этот и другие проекты не раз получали высокую оценку общественности и отмечались в печати [17, с. 39]. В свою очередь, это повысило роль и авторитет художников-проектировщиков, выступающих как равноправные соавторы архитектора и художника-монументалиста в создании ансамбля [17, с. 132].

Заключение

Не все проекты, разработанные дизайнерами «Группы № 17», имели воплощение в жизни. Тем не менее, независимо от их полной, частичной или вовсе отложенной навсегда реализации, каждый из них имеет высокую художественную ценность, так как они являются образцами высоких эстетических принципов оформительского искусства, построенного на впечатляюще смелых решениях, соответствующих мировым стандартам. Художники «Группы № 17» обогатили советское художественное проектирование опытом классического искусства, новейшими достижениями современной технической эстетики и вывели его на всесоюзную и международную арену. Их проекты определили высокий уровень художественного проектирования Казани в 1970–1990-е годы, стали узнаваемыми образами столицы ТАССР этого времени и просто любимыми местами для целого поколения.

В первой половине 1990-х годов «Группа № 17» распалась окончательно, и каждый из ее участников начал работать самостоятельно, развивая свои направления и идеи в станковой и монументальной живописи, графике, скульптуре малых форм, декоративно-прикладном искусстве, сценографии и киноискусстве, а также в дизайне.

Список литературы:

- 1 *Андреева К.* Искусство души и среды обитания мыслей // Советская Татария. 1991. 6 апреля. С. 4.
- 2 *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Декоративное искусство Татарстана: 1920-е — начало 1990-х годов. Казань: Фэн, 1995. 189 с.
- 3 *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Монументальная пропаганда и монументально-декоративные произведения в архитектурно-пространственной среде Набережных Челнов 1970–1980-х гг. // Всесоюзные ударные стройки в истории XX века: Сборник статей / Отв. ред. А.С. Бушуев. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2015. С. 45–54.
- 4 *Ветлугин Г.* Стимулы роста // Советская Татария. 1977. № 37. С. 3.
- 5 *Воронов Н.В.* Дизайн: русская версия. Тюмень: Институт дизайна, 2005. 224 с.
- 6 *Глазычев В.А.* Розенблюм меня заметил // Сенежская студия. Евгений Розенблюм. 1964–1991 / Розенблюм Е., Боков А., Прокопенко И., Кубенский Э. Екатеринбург: TATLIN, 2019. С. 261–264.
- 7 *Ильясова Р.И.* Художественные стили прошлого в творчестве казанского художника-дизайнера Владимира Нестеренко // Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки «30 лет МОСХ» в московском «Манеже» / Науч. ред. Е.О. Романова. М.: Российская академия художеств, 2022. С. 271–279.
- 8 *Кандудина Н.* Проектируем будущее! // Комсомолец Татарии. 1980. № 25. С. 4.
- 9 *Ким С.* Город и художник // Советская Татария. 1977. № 37. С. 3.
- 10 *Нестеренко В.А.* Фирма веников не вяжет // Казань. 2006. № 8–9. С. 108–109.
- 11 *Нестеренко В.А.* Мысли о будущем Национального музея Республики Татарстан // Казань. 2006. № 8–9. С. 110–116.
- 12 *Разумейченко В.Н.* Статьи об искусстве. Казань: Изд-во ГМИИ РТ, 2000. 86 с.
- 13 *Рогожникова М.Е.* Теоретическая мысль отечественного дизайна: Историография вопроса // Динамика систем, механизмов и машин. 2012. № 5. С. 317–321.
- 14 *Семенов А.В.* Три периода в дизайне советской мебели 1920–1980-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 3. С. 45–51.
- 15 *Стрельникова О.* Чтоб было творчество видно... // Советская Татария. 1979. № 259. С. 4.
- 16 *Червоная С.М.* Художники Советской Татарии: Биографический справочник. Казань: Татарское книжное издательство, 1975. 214 с.
- 17 *Червоная С.М.* Искусство советской Татарии: Живопись. Скульптура. Графика. М.: Изобразительное искусство, 1978. 296 с.
- 18 *Шапошникова Е.* Сенежский семинар // Сенежская студия. Евгений Розенблюм. 1964–1991 / Розенблюм Е., Боков А., Прокопенко И., Кубенский Э. Екатеринбург: TATLIN, 2019. С. 13–16.

References:

- 1 Andreeva K. Iskusstvo dushi i sredi obitaniya myslei [The Art of the Soul and the Habitat of Thoughts]. *Sovetskaya Tatarsiya*, 1991, April 06, p. 4. (In Russian)
- 2 Valeeva-Suleimanova G.F. *Dekorativnoe iskusstvo Tatarstana: 1920-e – nachalo 1990-kh godov* [Decorative Art of Tatarstan: 1920s – Early 1990s]. Kazan', Fen Publ., 1995. 189 p. (In Russian)
- 3 Valeeva-Suleimanova G.F. Monumental'naya propaganda i monumental'no-dekorativnye proizvedeniya v arkhitekturno-prostranstvennoi srede Naberezhnykh Chelnov 1970–1980-kh gg. [Monumental Propaganda and Monumental-Decorative Works in the Architectural and Spatial Environment of Naberezhnye Chelny in the 1970s-1980s]. *Vsesoyuznye udarnye stroiki v istorii XX veka: Sbornik statei* [All-Union Shock Construction in the History of the 20th Century: Collection of Articles], ed. A.S. Bushuev. Kazan', Institut istorii im. Sh. Mardzhani AN RT Publ., 2015, pp. 45–54. (In Russian)
- 4 Vetlugin G. Stimuly rosta [Growth Incentives]. *Sovetskaya Tatarsiya*, 1977, no. 37, p. 3. (In Russian)
- 5 Voronov N.V. *Dizain: russkaya versiya* [Design: Russian Version]. Tyumen', Institut dizaina Publ., 2005. 224 p. (In Russian)
- 6 Glazychev V.A. Rozenblyum menya zametil [Rosenblum Noticed Me]. *Senezhskaya studiya. Evgenii Rozenblyum. 1964–1991* [Senezh Studio. Evgeny Rosenblum. 1964–1991], Rozenblyum E., Bokov A., Prokopenko I., Kubensky E. *Ekaterinburg*, TATLIN Publ., 2019, pp. 261–264. (In Russian)
- 7 Il'yasova R.I. Khudozhestvennyye stili proshlogo v tvorchestve kazanskogo khudozhnika-dizainera Vladimira Nesterenko [Artistic Styles of the Past in the Work of Kazan Artist-Designer Vladimir Nesterenko]. *Sovetskoe iskusstvo na perelome: ot 1960-kh k 1980-m. K 60-letiyu vystavki "30 let MOSKH" v moskovskom "Manezhe"* [Soviet Art at the Turning Point: From the 1960s to the 1980s. To the 60th Anniversary of the Exhibition "30 years of MOSKH" in the Moscow Manege], science ed. E.O. Romanova. Moscow, Rossiiskaya akademiya khudozhestv Publ., 2022, pp. 271–279. (In Russian)
- 8 Kandudina N. Proektiruem budushchee! [Designing the Future!]. *Komsomolets Tatarii*, 1980, no. 25, p. 4. (In Russian)
- 9 Kim S. Gorod i khudozhnik [City and Artist]. *Sovetskaya Tatarsiya*, 1977, no. 37, p. 3. (In Russian)
- 10 Nesterenko V.A. Firma venikov ne vyazhet [The Company Does Not Make Brooms]. *Kazan'*, 2006, no. 8–9, pp. 108–109. (In Russian)
- 11 Nesterenko V.A. Mysli o budushchem Natsional'nogo muzeya Respubliki Tatarstan [Thoughts about the Future of the National Museum of the Republic of Tatarstan]. *Kazan'*, 2006, no. 8–9, pp. 110–116. (In Russian)
- 12 Razumeichenko V. *Stat'i ob iskusstve* [Articles about Art]. Kazan', Izd-vo GMII RT Publ., 2000. 86 p. (In Russian)
- 13 Rogozhnikova M.E. Teoreticheskaya mysl' otechestvennogo dizaina: Istoriografiya voprosa [Theoretical Thought of Domestic Design: Historiography of the Issue]. *Dinamika sistem, mekhanizmov i mashin*, 2012, no. 5, pp. 317–321. (In Russian)
- 14 Semenov A.V. Tri perioda v dizaine sovetsoi mebeli 1920–1980-kh gg. [Three Periods in Soviet Furniture Design from the 1920s to the 1980s]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina. Seriya 2: Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki*, 2017, no. 3, pp. 45–51. (In Russian)
- 15 Strel'nikova O. Chtob bylo tvorchestvo vidno... [So That Creativity Can Be Seen...]. *Sovetskaya Tatarsiya*, 1979, no. 259, p. 4. (In Russian)
- 16 Chervonnaya S.M. *Khudozhniki Sovetskoi Tatarii: Biograficheskiy spravochnik* [Artists of Soviet Tataria: Biographical Reference Book]. Kazan', Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1975. 214 p. (In Russian)
- 17 Chervonnaya S.M. *Iskusstvo sovetsoi Tatarii: Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika* [The Art of Soviet Tataria: Painting. Sculpture. Graphics]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1978. 296 p. (In Russian)
- 18 Shaposhnikova E. Senezhskii seminar [Senezh Seminar]. *Senezhskaya studiya. Evgenii Rozenblyum. 1964–1991* [Senezh Studio. Evgeny Rosenblum. 1964–1991], Rozenblyum E., Bokov A., Prokopenko I., Kubensky E. *Ekaterinburg*, TATLIN Publ., 2019, pp. 13–16. (In Russian)

УДК 77

ББК 71; 85.163

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Ключевые слова: литовская фотография, советская культура, комическая графика, «Шлуота», Мацियाускас, Пожерскис

Юргенева Александра Львовна

Комизм в фотографии и графике Литвы 1970–1980-х



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-350-381

Для цит.: Юргенева А.Л. Комизм в фотографии и графике Литвы 1970–1980-х // Художественная культура. 2024. № 1. С. 350–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-350-381>.

For cit.: Yurgeneva A.L. Comic Images in Lithuanian Photography and Graphics of the 1970s–1980s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 350–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-350-381>. (In Russian)

Yurgeneva Alexandra L.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Keywords: Lithuanian photography, Soviet culture, comic graphics, Šluota, Macijauskas, Požerskis

Yurgeneva Alexandra L.

Comic Images in Lithuanian Photography and Graphics of the 1970s–1980s

Аннотация. В статье анализируется материал цикла выставок комической фотографии, проходивших с 1973 по 1981 год в Вильнюсе. Феномен взаимодействия литовской фотографии и карикатуры рассматривается в контексте советской культуры. Выявляются сходства и различия в подходах к созданию комического эффекта, рождающегося из документальных образов. Комическая фотография демонстрирует возможность обнаруживать непредсказуемое, выпадающее из устойчивых представлений о повседневности, или видеть иррациональные знаки, сопровождающие человека в жизни. Рисунок зарождается на чистом листе, он, как и фотография, опирается на реальный факт, но обладает свободой его интерпретации во времени и пространстве, в выстраивании проекций. С точки зрения зрительской рецепции отмечается, что на фотографии присутствует сам момент смещения смыслов, а в работе карикатуриста этот этап уже преодолен и зритель имеет дело с результатом. Для художественной культуры советского периода было важным совершить уход от стандартного мышления и прикладного назначения. Особенно важно это было для карикатуры и фотографии, долгое время стоящих на службе у идеологии.

Abstract. The article analyses the material of a series of comic photography exhibitions held from 1973 to 1981 in Vilnius. The author of the article considers the phenomenon of the interaction between Lithuanian photography and caricature in the context of Soviet culture and reveals the similarities and differences in the approaches to creating a comic effect emerging from documentary images. Comic photography demonstrates the ability to detect the unpredictable, standing out against the stable concepts of everyday life, or to see irrational signs accompanying a person in life. A drawing is born on a blank sheet; like a photograph, it is based on a real fact but has the freedom of interpretation in time and space, in building projections. It is emphasized that from the point of view of the audience's reception, in a photo the very moment of shifting meanings is present, while in a caricature this stage is already overcome and the audience sees the result. For the artistic culture of the Soviet period, it was important to move away from standard thinking and applied purpose. This was especially significant for caricature and photography, which for a long time were in the service of ideology.

Введение

В 1973 году была основана Вильнюсская фотогалерея, где постоянно экспонировались работы фотографов. Для культурного пространства СССР такая ситуация не была типичной. Традиционным образом существования советской художественной фотографии была концентрация вокруг фотоклубов без постоянных выставочных залов. Выставки проводились в помещениях, которые принимали на себя функцию выставочного пространства под конкретное событие.

Так, в Санкт-Петербурге в 1978 году прошла первая «домашняя» групповая выставка членов фотоклуба «Зеркало» (его участники известные сегодня фотографы — Геннадий Ткалич, Юрий Амелин, Валентин Капустин, Василий Бертельс, Алексей Титаренко и др.) в ДК им. Кирова. Затем, став ежегодными, их выставки проходили до 1982 года. С 1977 по 1988 год состоялись маленькие персональные выставки в магазинах фототоваров. Регулярно проходили выставки областных фотоклубов (например, Областное кино-фото общество Одессы, фотоклуб «Чайка» в Феодосии, Калининское областное отделение Союза журналистов). Но это были групповые выставки. Права проведения персональной выставки мог быть удостоен только, к примеру, заслуженный работник культуры РСФСР Александр Геринас, снимавший первых лиц государства и их гостей.

Наибольшим размахом отличались групповые выставки, имевшие государственное значение и иллюстрирующие официальный образ действительности. В качестве примера можно привести «Международную выставку художественной и документальной фотографии к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина» (Москва, 1969), «ТАСС фото-69» (Москва, 1970), выставку художественной и документальной фотографии «50 лет Великого Октября» (Москва, 1967), неоднократно проходившие всесоюзные выставки художественной фотографии «Физкультура и спорт в СССР» (Москва). В 1970-е появляются более нейтральные тематические экспозиции, но они оставались сравнительно камерными: выставка художественной фотографии «Человек и природа» (фотоклуб «Автомобилист», Донецк, 1975), межклубная выставка художественной фотографии малого формата «Природа и мы» (фотоклуб «Мудрец» Дома ученых СО АН СССР, Новосибирск, 1978) или выставка документальной и художественной фотографии кировских фотожурналистов и фотолюбителей «На земле, возле Вятки-реки» (Киров, 1983).

Особенности литовской фотографии

Наметив специфику бытования художественной фотографии в советский период, перейдем к серии очень необычных выставочных проектов, которые проходили в конце 1970-х — начале 1980-х в Капсукасе (Мариямполье, Литва). Это были «Выставки юмористической фотографии» (1973, 1976, 1979, 1981), являвшие результат неожиданного и удивительного взаимодействия фотографии и юмористической графики. Сами по себе выставки юмористической графики, по воспоминаниям классика этого направления искусства Антанаса Суткуса, начали проходить в Литве чуть раньше, примерно в 1968 году, и были приурочены к 1 апреля. Среди постоянных участников этих «несерьезных» выставок были ведущие литовские фотографы: Александрас Мацяускас⁽¹⁾, Ромуальдас Пожерскис⁽²⁾, Виталий Бутырин⁽³⁾, Марюс Баранаускас⁽⁴⁾. Мы назвали лишь несколько имен среди многих участников, которые попытались поставить себе как фотографам совершенно иную задачу, чем служба господствующей в стране идеологии.

В каталоге первой выставки авторы описывают свою задачу так: «Итак — хоть на минутку остановимся и со стороны посмотрим на себя, оглянемся вокруг. Не просто так поглазем, а с улыбкой.

- (1) А. Мацяускас (р. 1938, Каунас) с 1978 по 2001 год был председателем Каунасского отделения Национальной ассоциации литовских фотографов. Он является лауреатом международных выставок Югославии, Чехословакии и Литвы. Самые известные его серии — «Демонстрации» (1965–1985), «Литовские деревенские базары» (1969–1987), «В ветеринарных клиниках» (1977–1994) и др.
- (2) Р. Пожерскис (р. 1951, Вильнюс) обратил на себя внимание зрителей и критиков циклами «Победы и поражения» (1974–1976), «В больнице» (1976–1982), «Старые города Литвы» (1974–1982), «Деревенские праздники» (1974–1993) и др., снимки из которых были отмечены множеством наград. Он является членом Союза фотохудожников Литвы и международной федерации FIAP, лауреатом Национальной премии Литвы по культуре и искусству.
- (3) Работы В. Бутырина (1947, Каунас — 2020, Вильнюс) были представлены на персональных выставках, которые проходили в 80-е годы не только в Литве и европейских странах, но также и в Японии. За победы в международных конкурсах художественной фотографии Бутырин был удостоен почетного звания «Художник международной федерации фотоискусства (AFIAP)».
- (4) М. Баранаускас (1931, Пренай — 1995, Вильнюс) — победитель международных конкурсов фотографии в Польше, Германии и Болгарии. Он также был удостоен звания «Художник международной федерации фотоискусства (AFIAP)».

Тогда мы увидим, что жизнь течет не только по инструкциям. Она полна маленьких и даже больших мелочей, вызывающих смех, а смех продлит наши биографии хотя бы на несколько дней. В этом нам поможет фотография. Оказывается, она может не только показывать „жизнь как она есть“, но способна взглянуть на окружающее нас через юмористический объектив» [12]. Эта концепция содержит в себе сразу два существенных момента: во-первых, она предполагает уход от стандартного мышления и игру с действительностью; а во-вторых, прикладной, стоящей у идеологии на службе фотографии позволили быть свободной в фиксации реальности.

Фотография была активно задействована в системе советской пропаганды и наряду с другими способами выразительности создавала идеализированный, выверенный образ жизни в СССР. В этой работе были задействованы такие признанные мастера фотографии, как Аркадий Шайхет, Александр Родченко, Семен Фридлянд и другие, чьи снимки публиковались в иллюстрированных журналах и на открытках. Но фотографии создавали и совсем другие работы. Их фотокамеры запечатлевали случайные эпизоды из окружающей жизни и выхватывали такие аспекты бытия, которые расходились с официальной идеологией.

Широкую известность среди русской публики литовские фотографии получили после коллективной выставки, состоявшейся в 1969 году в Центральном доме журналистов в Москве. Выставка вызвала резонанс и, если сейчас посмотреть, какие именно черты обращали на себя внимание публики, то мы обнаружим следующее. При безусловном наличии авторского стиля у каждого из авторов все их работы объединяло нечто с первого взгляда неясное, растворенное в изображении. Одни критики оценивали это как «узость тематики, однообразие творческих приемов» [4, с. 44], другие усматривали в этом совсем иное значение. Анри Суренович Вартанов подчеркивал, что следует относиться к этой черте представленных работ как к «сходству, свидетельствующему об эстетическом единстве, о принадлежности к одной фотографической школе» [4, с. 44]. По мнению искусствоведа, объединяет их внимание к различным состояниям человека и способность создавать очень объемные образы, заставляющие зрителя оста-

новиться, погрузиться в них и задуматься. Позднее Л. Аннинский также будет писать о потрясающей обращенности фотографов литовской школы к человеку и «самозначимости жизни», когда «значима и травинка, и камень, и душа, и тело; значимо красивое и некрасивое; значимо здоровое и больное; значимы и радость, и горе» [1, с. 247]. Интересно, что Аннинский говорит об общности стиля, который объединяет относящихся к одному периоду литовских и русских фотографов и даже присутствует в поэзии. Он обнаруживает в их работах «воздух нечаянности, живого подсматривания реальности „как она есть“, опрокидывание тяжеловесной „станковой“ представительности, отрицаемой как бы невзначай, — живой язык эпохи репортажа...» [1, с. 13]. Однако очевидно, что в наибольшей степени это проявилось у фотографов из Литвы, чем они и обратили на себя внимание. В этом же можно усмотреть внутреннюю причину, по которой именно в арт-среде Вильнюса родился этот неожиданный тандем фотографии и карикатуры.

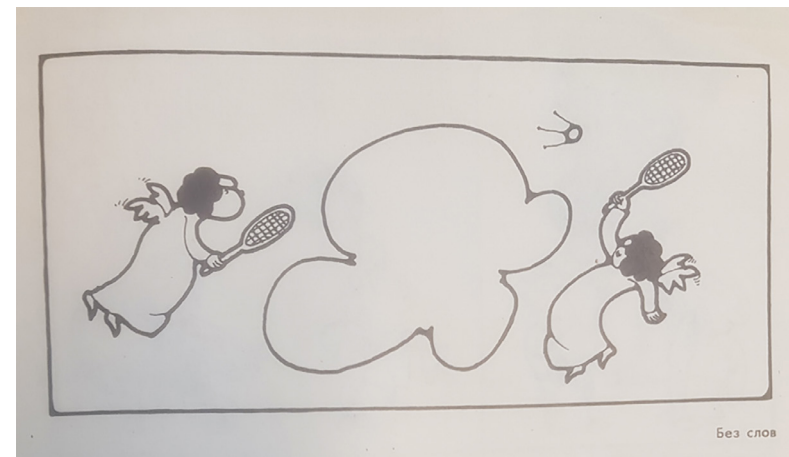
Интересно, что это стремление к отображению настоящей жизни и созданию естественных персонажей обнаруживается в эти годы в фильмах Леонида Гайдая, которому, однако, приходилось использовать более скрытые методы формирования образов. Исследуя включение песен в кинематографическое повествование его фильмов, Д.А. Журкова приходит к следующим выводам: «Создается устойчивое ощущение, что герои фильма живут не где-то там, в экранной реальности, а здесь, среди обыкновенных советских людей. Таким образом, художественный прием становится еще одним свидетельством народности, массовости, понятности и даже правдивости гайдаевского кинематографа, несмотря на всю его эксцентричность» [9, с. 120].

Один из вариантов высвобождения фотографии литовские организаторы выставок увидели в ее способности раскрывать неожиданные моменты действительности. Эти снимки демонстрировали комичность повседневности, заключающуюся не только в невинном противоречии смыслов, соседствующих на плоскости фотографии объектов, но и в ее несоответствии официальной картине советской жизни. Усилить эффект или помочь направить зрительское восприятие фотографии в этом ключе была призвана карикатура.

Комическая графика Литвы

Карикатура в советской культуре с самого начала, с 1920–1930-х годов, выступала в качестве серьезного инструмента пропаганды и обличения «антисоветских» качеств. Зачастую она была достаточно агрессивной и представляла собой сатиру со свойственным ей обращением к гротеску. В предисловии к одному из томов серии «Мастера советской карикатуры» находим описание задач карикатуры (понимаемой именно как сатира), выраженное в военной терминологии: «...мы можем, пожалуй, сравнить художников-сатириков с бойцами различных родов оружия: мы найдем среди них и разведчиков оперативной газетной карикатуры, и бронебойщиков станковой сатирической графики, и снайперов журнального рисунка, и артиллеристов политического плаката, и легкую кавалерию юмористической шутки» [5, с. 2]. Такой была советская карикатура 20–30-х, она была бичующей и обличающей врагов государства и его идеологии.

По мнению В.Ю. Меринова, «в советских СМИ этого периода воссоздается особая гротесковая карикатурная расчеловеченная реальность, которая стала мощным фактором дегуманизации общества» [14, с. 27]. Однако стоит подчеркнуть, что сам каталог работ Ю. Ганфа в сопровождении этого текста был издан в начале 1970-х, то есть в те годы, когда проходили интересующие нас выставки юмористической фотографии (и графики). В исследовании, посвященном литовской комической прозе, также отмечается, что «в течение первых двух десятилетий развития литовской советской литературы комическое характеризуется открытой сатирической направленностью, отражающей идеологическое ангажирование писателей» [10, с. 64]. При этом следует отметить, что основным местом издания и комической прозы, и графики литовских авторов был вновь официально возрожденный в 1940 году журнал «Шлуота» («Метла»). В военные и послевоенные годы, если фотография должна была демонстрировать образцы для подражания и выстраивать образ прекрасного, современного мира, объединяющего счастливых людей, промышленность и сельское хозяйство, то карикатура выстраивала ряд негативных образов. Критика этих фотообразов в основном была направлена на жизнь в других странах. К примеру, в 60-е годы публиковались снимки,



Ил. 1. Без названия. Рисунок – И. Варнас

запечатлевшие полную горя и страдания жизнь мирных жителей во время Вьетнамской войны.

В нашем случае речь идет о направлении литовской комической графики, которой в это время был свойственен более мягкий юмор и легкая ирония. Ее отличал лаконизм, условность визуальных решений и сюрреалистичность. В выпуске из серии «Мастера советской карикатуры», посвященном художникам сатирического журнала «Шлуота», задачи художника-карикатуриста описываются совершенно иначе: «Смешной рисунок заставляет хотя бы на миг забыть о повседневных заботах, задуматься, взглянуть на мир в непривычном ракурсе, посмеяться от души» [17, с. 1]. Кроме того, отмечается, что после окончания Второй мировой войны расширился диапазон комического, где присутствуют «элементы гротеска, иронии, сатиры и юмора, сарказма и пародии, а также их синтез» [17, с. 1].

Этот процесс, по всей вероятности, происходил единовременно и в графике, и в литературе, где в 1960–1970-е годы на первый план выходит творчество Витауте Жилинскяйте. Ее произведения в одном из исследований характеризуются следующим образом: «Не замыкаясь в рамках прямой насмешки, повествование втягивает читателя в парадоксальные комические размышления, предлагает ему посмотреть на разнообразии жизни сквозь призму комизма» [10, с. 93]. При этом

далее отмечается, что для 1980-х годов творчество писательницы служит эталоном для литовских писателей-юмористов и сатириков [10, с. 93]. Можно говорить о том, что период советской оттепели, несомненно, оказал влияние на характер комического искусства в Литве. Собственно, и сам факт проведения выставок, о которых сейчас поговорим подробнее, является его последствием.

Различие подходов Й. Варнаса и А. Делтувы

Интерес представляет сам вопрос о решении свести вместе эти разные виды искусства. Можно предположить, что именно серьезность положения фотографии в официальной культуре заставила обратиться к карикатуре, которая в данном случае играла роль дополнительного комментария или расширенной подписи, помогала представить зрителям новый взгляд на фотографию. Такое структурное решение экспозиции подчеркивало стремление авторской фотографии к свободе интерпретации видимого окружающего мира. В этом отражается концепция активного видения, которую А.В. Марков описывает следующим образом: «Мозг восстанавливает вещи до их объема, через целесообразные реакции, тогда как превратить эти реакции в осмысленное познание внешнего мира может только наша субъективность» [13, с. 12]. Художники, следуя заданному на снимках вектору, расширяли их содержание, демонстрируя эту бесконечность и ценность субъективного восприятия.

Такой опыт был возможен действительно только в Литве, на периферии советской культуры, где карикатура к этому времени уже совсем необязательно служила укреплению идеологических установок. Ей был свойственен мягкий юмор, игра понятиями и представлениями, направленными не против чего-либо, а лишь ставящими целью игрой авторского воображения вызвать улыбку у зрителя. Схожую специфику национального юмора другой «европейской» советской республики, Чехословакии, отмечает исследователь П.И. Воротынцева: «За сатирическим прищуром „Кротика в городе“ (и, конечно, других произведений той поры) скрывалась настоящая печаль, но и одновременно радость жизни, высокая благодарность бытию. Чешское искусство тех лет преподало важный урок: даже в самые ужасные

моменты истории можно не озлобиться, не измельчать душой и в конечном итоге спастись» [3, с. 101].

В упомянутом выше сборнике мы видим работу Йонаса Варнаса, где два ангела играют в бадминтон, а облако играет для них роль сетки. На рисунке В. Веблаускаса корабельный кок моет тарелки, подставляя их под фонтан, который пускает кит. Здесь нет объекта осмеяния, это в большинстве случаев остроумная игра образами и ирония по отношению к окружающей жизни.

Пропагандистская карикатура отталкивалась от идеологических предпосылок. В рассматриваемом нами союзе фотографии и карикатуры графическое изображение, напротив, возникает на основании зафиксированной реальности, точнее, того субъективного взгляда на нее, который предлагает фотограф. Карикатура сатирического толка традиционно служит высмеиванию (разной степени градуса негативности и агрессивности) и выявлению некой дисгармонии мира, его уродства, каким оно представляется автору. Она может быть обращена на конкретную персону или предлагать собирательный гротескный образ. Идея рассматриваемых нами выставочных проектов заключалась в том, чтобы к каждой фотографии художник создал изображение, находящееся в свободной связи с первоисточником и предлагающее вариант его комической интерпретации.

Каталог первой выставки (1973) принял облик набора открыток, где каждое изображение размещалось на отдельной карточке. В дальнейшем печатались небольшие брошюры: рисунок мог находиться на той же странице, что и снимок, или же их пара занимала весь разворот. В любом случае предполагался диалог образов разной природы, но связанных «родственными» связями: все было сделано для того, чтобы, даже просматривая каталог, зритель получал возможность мгновенно сравнить изображения.

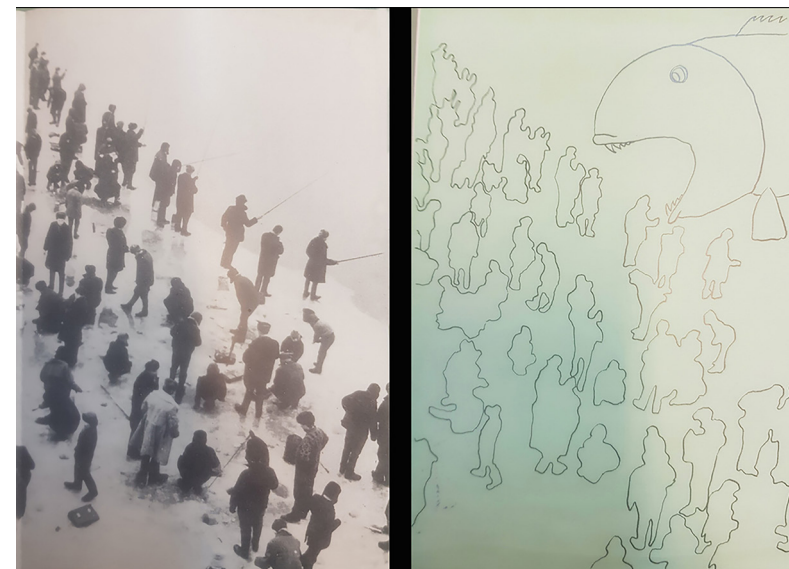
Тенденцию к возникновению экспериментов в области выразительных средств различных искусств А.С. Вартанов отмечал уже в начале 1960-х в связи с проблемой перевода литературных произведений на язык графики и кино. «Борьба нашей эстетики последних лет против засоренности и невыразительности языка искусства, за новый бурный расцвет его возможностей к яркому, неповторимому в каждом отдельном виде искусства отражению советской действительности имеет прямое отношение и к тем проблемам, которые

затронуты в этой работе» [2, с. 311]. Очевидная усталость от установок соцреализма, но невозможность полностью избежать его довлеющего присутствия, приводила к поиску новых путей развития искусства, в том числе и через рождение синтетических форм. Представляется естественным, что наибольшей свободой здесь пользовались прибалтийские республики СССР, которые сохраняли дыхание европейской культуры и чисто географически были удалены от центра.

Далее мы постараемся проанализировать, как развивалось содержание снимка в сопровождающем его рисунке и на чем в паре строился комизм каждого из изображений. Традиционно фотографию сопровождает подпись, которая конкретизирует ее смысл, позволяя зрителю считать то ее содержание, которое вкладывал фотограф. Это устойчивая формула передачи информации с помощью фотоснимка, который представляет собой вырванный из реальности фрагмент. Такая обрывочность требует пояснения и конкретизации для верного понимания, и текст решает эту задачу. В случае с рассматриваемыми photographиями юмор рождается на стыке двух изображений разной природы и подписи, которая относится именно к снимку.

Выставка 1973 года заметно отличается по своему характеру от последующих, поскольку автором рисунков здесь был Йонас Варнас. Его работам свойственна большая сюрреалистичность и не такая привязанность к социальной тематике, как у Андриуса Делтувы, создававшего юмористические рисунки к трем остальным выставкам. Кроме того, Варнас бережнее относится к исходному изображению и обрисовывает ключевые объекты фотографий. Он вносит изменения, сохраняя силуэты и лишь добавляя что-то к ним или в окружающее пространство. Делтува действует иначе: он полностью создает свой рисунок «с чистого листа», отталкиваясь от предложенного фотографом сюжета и лишь иногда сохраняя композицию. Но в любом случае знаковым было то, что в этом проекте и карикатура, и фотография вышли за рамки серьезной официальной культуры с ее идеологией, довлеющей над всеми возможными инструментами для создания выразительных образов. Несмотря на разницу творческого почерка двух художников-карикатуристов, можно обнаружить общие черты в их прочтении комического содержания снимков.

Часть представленных на выставках фотографий не содержали откровенного комизма, но репрезентировали, к примеру, какое-либо



Илл. 2. «Рыболовы». Фотография – К. Кришчукайтис, рисунок – И. Варнас. 1973

неожиданное положение объектов в пространстве. Оно могло быть примечательно само по себе в силу своей непреднамеренности, или же объекты благодаря подмеченному фотографом ракурсу совмещались в кадре, рождая новую гибридную форму. Таких снимков оказалось выбрано больше для первой выставки, и они были созвучны логике творчества Варнаса.

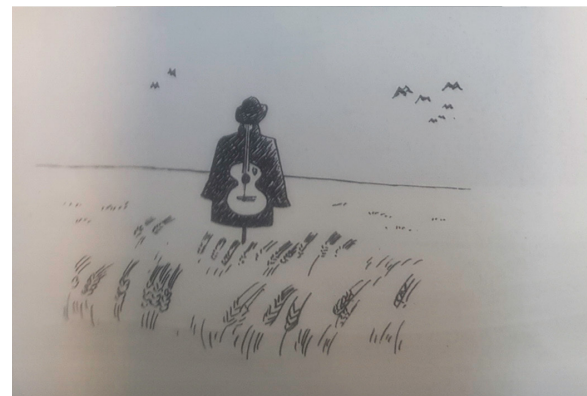
Для черно-белой фотографии всегда очень эффективным оказывается деление кадра на части, в одной из которых преобладает белый цвет, а в другой черный. Это создает сильный графический эффект, воздействие которого усиливается пониманием зрителя того, что фотограф обладает умением увидеть это в реальности и зафиксировать. В качестве примера можно привести снимок «Рыболовы» (1973) К. Кришчукайтиса, где в левом углу скопились темные фигуры рыбаков, а справа остается правильный треугольник белого льда.

Похожее впечатление производит работа «Парадом команду я» (1976) П. Янушявичуса, где темному силуэту индюка слева противопоставлено стадо белых гусей (работа получила специальный приз жюри). В качестве одного из приемов раскрытия комического сюжета

снимка Варнаса как раз и использовал условное деление кадра на две части, одну из которых он почти в точности повторял, а в другой располагал вариант своей ассоциации с происходящим на фотографии. Так, в случае с рыболовами художник в точности повторил силуэты людей, а во второй половине разместил огромную рыбу с хищно распахнутой пастью. В воображении Варнаса она появилась из той белой дымки в верхнем углу снимка, которая намекает на некое безграничное скрытое в ней пространство, уходящее за пределы кадра. На снимке А. Яничкина запечатлен пешеходный переход с упавшим и перевернутым кверху ногами знаком (1981). Делтува буквально следует логике изображенной на снимке ситуации и достраивает ее, размещая на «зебре» идущих на руках пешеходов.

На фотографии В. Бутырина (1979) «Музыкант» изображена вешалка с висящим на ней черным пальто и шляпой, на фоне которых выделяется светлый силуэт гитары. Работа явно отсылает к творчеству Рене Магритта и представляет собой символический «портрет» гитариста. Здесь есть оригинальная репрезентация образа человека, живущего музыкой, но ничего вызывающего смех. Художник предлагает свою ассоциацию с одеждой на вешалке и той средой, в которой было бы естественным ее встретить: Делтува сохраняет основной объект съемки — манекен, — но переносит его на поле. Загадочный и возвышенный образ оказывается снижен, будучи сведен к огородному пугалу.

Глядя на эти фотографии, зритель сталкивается с некоторой недоговоренностью, которую несет в себе пустота, или неоднозначностью и неясностью ситуации. Это создает тот нерв фотоизображения, который ощущается как «событие» и заставляет нас вглядываться. Ирина Каспэ, исследуя фотографии позднесоветского периода, отмечает значимость незаполненного пространства на этих снимках. В своей работе она объясняет это обязательным присутствием пустоты в «утопическом визуальном каноне» [11, с. 61]. Незаполненное пространство резонирует с фигурами людей, выступает противоположностью индивидуальному опыту. На одной из фотографий мы видим грузовик, который завис над котлованом, стоя передними колесами на одной его стороне, а задними — на другой (К. Бингялис, «XXX», 1981). На первом плане темные земляные склоны, на заднем — дымка и едва различимый силуэт грузовой машины. Этот образ безысходности



Ил. 3. «Музыкант».
Фотография —
В. Бутырин, рисунок —
А. Делтува. 1979

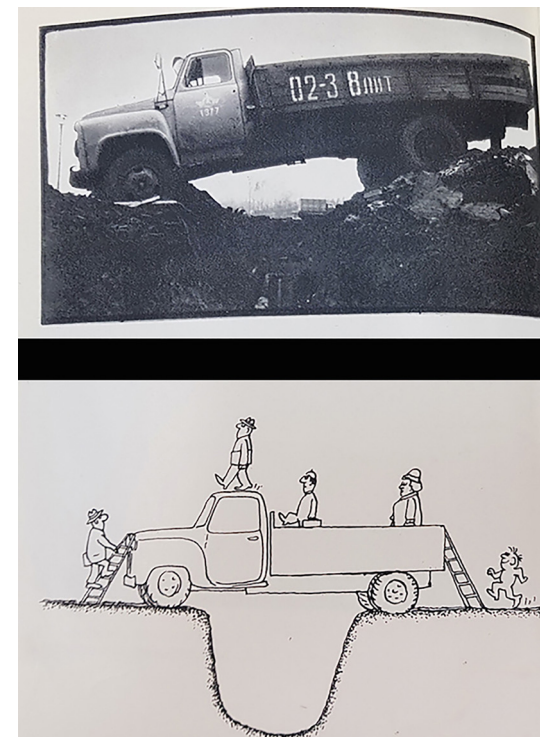


и неясности мотивов (как получилось, что машина оказалась в таком положении?) на рисунке Делтувы приобретает совсем иной характер. Представленная на снимке оригинальная, но скорее негативная ситуация, превращается в свою противоположность: художник преобразует грузовик в мост, по которому пешеходы спокойно преодолевают глубокую яму. Для советского периода, которому была свойственна система двойных стандартов, непроговоренность и умалчивание фактов, такая смеховая разрядка устойчивой на уровне ощущений ситуации была крайне важным вариантом гармонизации окружающей действительности. Художник-график, интерпретируя фотографию в комическом ключе, снимает это напряжение, предлагая свое объяснение происходящего, основанное на субъективном прочтении ситуации. Пускай он при этом следует логике абсурда, но он заполняет эту пустоту и разряжает атмосферу недосказанности. Это происходит из игры фотоснимка как документа и юмористического рисунка как подписи, отвечающей на вопрос «что происходит?».

Рисунок как интерпретация снимка

Игра фотографа с ракурсами показывает, насколько неоднозначен запечатленный на ней объект и вариативна интерпретация обращенного на него взгляда. Рожденный при этом образ не содержит смыслов, завязанных на идеологии. На снимке В. Бутырина мужчины несут на плечах огромные пустые бочки, так что за ними не видно их голов. Снимок обращает на себя внимание тем, как фотограф поймал ритм расположенных на светлом фоне темных фигур, которые движутся к линии горизонта, обозначенной силуэтами запряженных в телеги лошадей. Варнас сохраняет из всего изображения только силуэты грузчиков, которые срastaются со своей ношей: на его рисунке бочки превращаются в огромные головы. На снимке мужчина в центре несет две бочки, одну на плечах, другую — в руке, и, конечно, художник логически продолжил эту линию, преобразив и эту бочку также в голову, что позволило усилить сюрреалистичность созданного изображения. На фотографии Бутырина темнота внутри бочки рождает пугающий образ черной дыры или тотальной пустоты, которую несет человек на своих плечах. Варнас немного смягчает этот мотив, изображая головы более-менее естественной формы с выведенным контуром губ и носа. Он рисует огромные глаза с полуопущенными веками, которые создают эффект флегматичного взгляда. Художник подчеркивает равнодушие человека, задавленного тяжелым физическим трудом, безразличного к окружающему миру, не способного к сложным глубоким мыслям. Настораживающий фотообраз приобретает кукольные черты, но остается при этом противопоставленным тому полному жизни и энтузиазма трудовому человеку, который создавался в визуальном поле официальной советской культуры. Получившиеся на рисунке персонажи с пустыми головами могли вызвать живую смеховую реакцию у чутких к смещению смыслового содержания в словесных и визуальных образах современников.

Делтува обращает внимание на игру теней, запечатленную Р. Пожерскис («Вперед!», 1981). Фотограф зафиксировал обычный момент из городской жизни — нанесение разметки на дороге. Двое рабочих несут трафарет-стрелку, а стоящий на дороге мужчина смотрит назад, т.е. в противоположном направлении. Зримая повседневная ситуация, которая, будучи заключенной в фотографическую



Ил. 4. «XXX».
Фотография —
К. Бингялис, рисунок —
А. Делтува. 1981

форму, предлагает метафору противопоставления личного выбора некоей директиве. В данном случае, возможно, это неверный выбор, поскольку мужчина смотрит назад, в прошлое, но возможно, это и ностальгия по досоветскому периоду. В работе Делтувы образ стал более лаконичным и концентрированным, а также оказался решен в более позитивном ключе. Художник увидел, как тень рабочего сливается с тенью трафарета в виде стрелки, которую он несет. Результатом стал юмористический рисунок мужчины с приделанной к его носу стрелкой. Он как бы противопоставляется другому персонажу с фотографии, драматически обернувшись назад. Человек на рисунке выглядит очень довольным. И здесь возможны два варианта прочтения. С одной стороны, в этом образе можно усмотреть мотив внутренней свободы и самоопределения. Со стрелкой на носу он всегда будет следовать выбранному им самим направлению и верить

в правильность своего выбора. Возможна и другая интерпретация: он в счастливом неведении о других возможностях будет следовать за стрелкой, которую ему навязали как единственно правильное направление в жизни.

Многие пары изображений строятся на том, что юмористический рисунок буквально визуализирует то, на что фотография только намекает, используя ракурс, крупность, ассоциативность, символику объектов в европейской культуре. На фотографии А. Мацияускаса «Бабье лето» (1973) — окно деревенского дома, на подоконнике сушится женское нижнее белье, а по всей внешней стене висят низки с яблоками. Варнас на своем рисунке оставляет только окно, а вместо бюстгальтера изображает два яблока, которые в сочетании с названием фотографии вызывают ассоциации с женской грудью. Значения соседствующих в кадре предметов оказываются буквально совмещены на рисунке.

При этом фотоснимок ограничен в своей связи с реальностью, он фиксирует объекты, доступные объективу с точки съемки. Художник в своей работе свободен в выборе подхода к интерпретации фотографии, поэтому на многих рисунках мы видим то, что, по предположению карикатуриста, осталось за кадром. Другой вариант — это продление заявленного на снимке сюжета во времени, т.е. репрезентация того, как будет развиваться действие. Фотокамера Р. Викшрайтиса (снимок «Уютное местечко», 1979) запечатлела влюбленных на сеновале, над которыми сидят два аиста. Используя в качестве отправной точки поверье о связи этих птиц с деторождением, Делтува рисует двух мальчиков-двойняшек, которые представляют собой результат союза пары на фотографии. На своеобразной фотографии Д. и В. Янкаускасов («XXX», 1981) запечатлен купальщик, который заходит в море, «надев» на себя бочку. Делтува доводит ситуацию до максимума и изображает веревку, где сушатся несколько пар плавок и среди них бочка. В этом случае рисунок полностью уходит от формального содержания снимка и является игрой со смыслом, намек на который он содержит. Фотография увлекает зрителя своей недосказанностью, явной демонстрацией того, что она неизбежно что-то упускает, ограничивая реальность моментом и границами кадра. Из этого рождается парадоксальность изображаемого, которая становится причиной включения фотографии в состав юмористи-

ческой выставки. Созданный к ней в пару рисунок придает образу однозначно комическое прочтение.

Тема пьянства

Часть представленных фотографических работ затрагивают социальные темы — неблагоустроенность улиц и пьянство. Заключение их зримых форм в рамки фотоснимка позволяло отчетливо проявиться сюрреалистичности советской повседневности. Автобусная остановка посреди затопленной местности или заполненный водой котлован посреди центра города, сломанный самосвал, кузов которого наклоняют четверо рабочих, — все это шло вразрез с официальной картиной действительности. Вид разрухи совершенно не соответствовал образам городов будущего, сломанные машины — высокому уровню технического оснащения, а сценки с сельских праздников, наполненных самым примитивным пьяным весельем, далеки от картин счастливой жизни идеальных людей.

Американский фотограф Франческа Вудман, признанный классик сюрреалистической фотографии, создавала свои работы в тот же исторический период. Любопытно отметить, что ее авторскому стилю свойственно обращение к эстетике упадка: на ее снимках мы видим обшарпанные стены с облупившейся краской, сор на полу, трещины в дверях, заброшенные помещения. И в этот антураж она вписывает человеческое тело (нередко обнаженное), кажущееся в этой среде беззащитным и уязвимым. Сьюзан Сонтаг, размышляя о природе сюрреализма в фотографии, подчеркивает существующий разрыв между фотографом, соотносящимся с буржуазной средой, и маргинальной жизнью низов, которая нередко становится объектом его наблюдения и фиксации. «Как эстетика, стремящаяся быть политикой, сюрреализм делает выбор в пользу обездоленных, в пользу прав неофициальной, несанкционированной реальности. Но скандальные темы, облюбованные сюрреалистской эстетикой, оказываются, в общем, обыденными тайнами, которые пытался скрыть буржуазный социальный порядок: секс и бедность» [16, с. 76–77]. Здесь же можно вспомнить творчество Дианы Арбус, которая «переформатирует привычные границы нормы, демонстрируя инаковость Другого, отстаивая его право на существование не в качестве маргинала, а полноправного

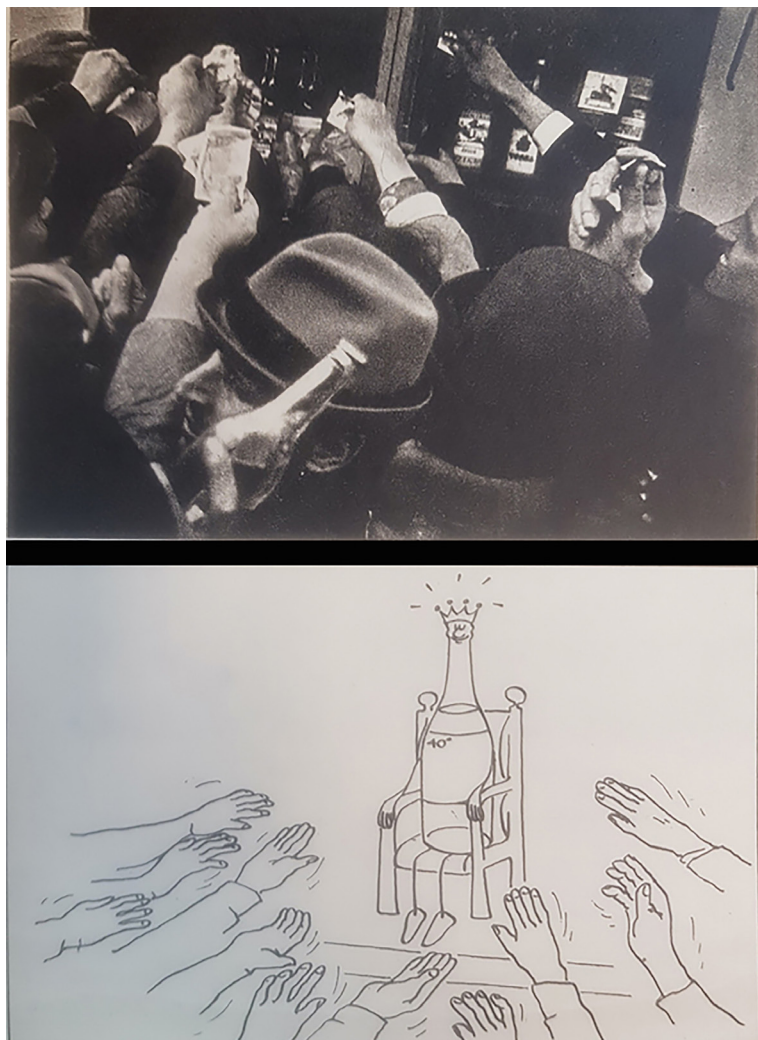
члена социума» [15, с. 86]. Так же, как ее творчество противопоставлено пуританской норме и картине американской мечты 60–70-х, фотографии литовских авторов контрастируют с идеализированными представлениями о счастливой жизни советских людей. При этом в случае с рассматриваемыми нами фотографиями дистанция между фотографом и объектом съемки практически нет — они принадлежат одной советской действительности. Обнаружить ее можно разве что в теме пьянства.

Эта тема сравнительно часто встречается в представленных на выставках фотоработах Пожерскиса. Серия его работ, посвященная сельским праздникам, выглядит скорее остросоциальной, чем комической. На одном снимке («На празднике в селе», 1979) мы видим задумчивого ребенка, прислонившегося к спине кого-то из родственников. На заднем плане идет уличное застолье: кто-то протягивает бутылку со спиртным, кто-то держит в руках рюмку. Художник обыгрывает сцену, визуализируя якобы очень практичные размышления ребенка о том, сколько бутылок молока можно было бы купить вместо одной бутылки вина. Делтува решает это в форме математического равенства: одна бутылка вина, знак равенства, ряд детских бутылочек. Другая фотография («На деревенском празднике», 1981) запечатлела трех сидящих на траве мужчин: один из них открывает бутылку водки, другой что-то рассказывает третьему товарищу и активно жестикулирует. Сцена композиционно почти точно повторяет сюжет картины Василия Перова «Охотники на привале» (1871). Автор графической работы отталкивается от этого сходства. Художник изображает мужчин в тех же позах, но добавляет обозначенную пунктирной линией огромную бутылку, о которой с воодушевлением рассказывает один из персонажей. При этом его жест решен как типичный для рыбака, демонстрирующего размеры пойманной им рыбы. Спиртное выступает единственно возможной добычей этих охотников или рыбаков. В этих двух случаях можно отметить, что Делтува действовал в рамках существующей на тот момент тенденции в репрезентации пьянства на «официальных» карикатурах. Выводом работы, посвященной исследованию изображения алкогольной темы в журнале «Крокодил», становится следующее заключение: критика алкоголя «в сатире была либо вторичной, то есть алкоголь критиковался вместе с другими, еще более антисоветскими проблемами (коррупция,

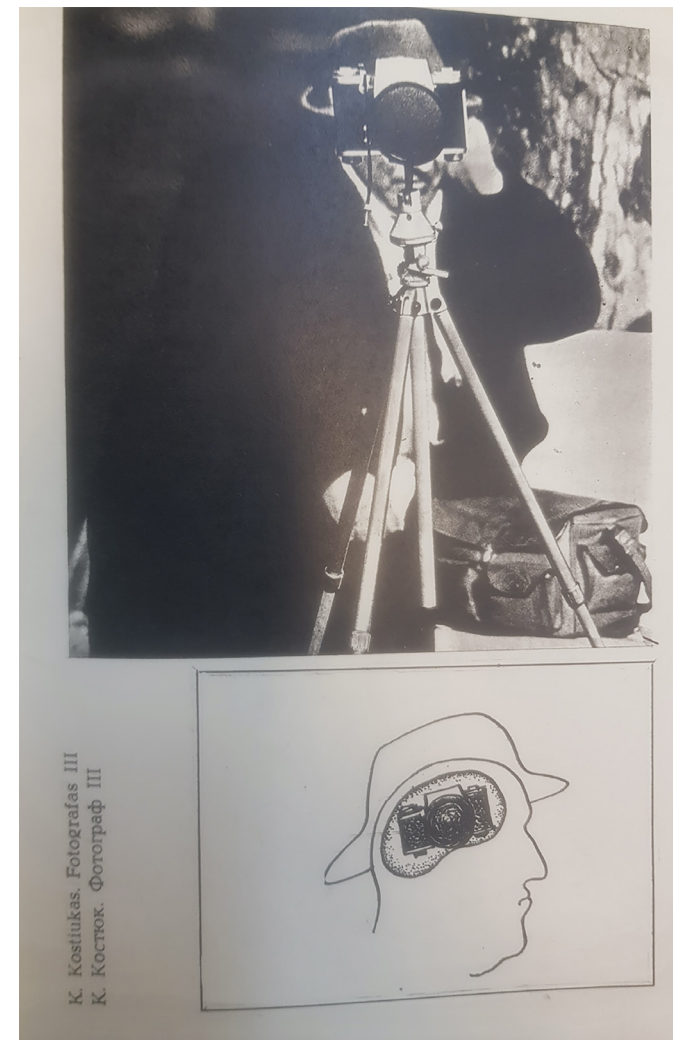
инфантилизм, тунеядство и т.д.), либо формально-одобрительной, нежели реальной» [6, с. 93]. Автор также отмечает юмористический, а не сатирический характер изображения этой темы [6, с. 85]. Варнас, обыгрывая снимок сельской свадьбы (Р. Рустейка, «После свадьбы», 1973), интерпретирует его с опорой на существующие клише. На фотографии радостный жених сидит в телеге, а невеста как будто тянет ее за оглобли. На рисунке художник оставляет фигуру невесты и телегу, но жениха он подменяет сюрреалистической композицией, состоящей из набора знаков-стереотипов — носки, трубка, огромная бутылка. Такое решение нельзя назвать сатирой, но оно слишком точно и пророчески передает действительность, поэтому прочитывается скорее в минорной эмоциональной гамме.

Интересный контраст возникает в случае, когда фотография отмечена такими чертами сюрреалистического изображения, как в прямом смысле слова безликость персонажей (мы не видим всего лица или видим только его часть) и множественность одинаковых или схожих объектов, выстраивающих определенный ритмический рисунок в композиции. На снимке А. Мацяускаса «Жажда» (1979) запечатлена толпа у винного ларька. Но мы видим на первом плане только две мужские шляпы и множество рук, протягивающих денежные купюры, справа заметен профиль, оскалившийся в белоснежной улыбке. Эта фотография передает почти звериное, стихийное стремление к алкоголю. Делтува в своем рисунке значительно снижает градус напряжения, присутствующий на фотографии. Художник обращается к метафоре власти: руки тянутся к бутылке, которая в короне восседает на троне. Они словно хотят прикоснуться к монаршей особе, чтобы получить благословение. На работе Мацяускаса мы скорее видим желание растерзать свою добычу.

Полки в винном магазине, заполненные рядами однотипных бутылок, и одинокий покупатель, застывший перед ними в позе обреченности, — этот снимок Пожерскиса назван «Выбор» (1983). Персонаж повернут к нам спиной, он обезличен. Здесь возможно двоякое прочтение фотографической ситуации. Первый вариант, являющийся более смягченным и собственно комичным, — это проблема выбора горячительного напитка; второй, представляющийся гораздо более драматичным, — это навязанное ограничение возможности выбора, сведенное к выбору спиртного, да и то довольно однообразному. Оба



Ил. 5. «Жажда». Фотография — А. Мацяускас, рисунок — А. Делтува. 1979



Ил. 6. «Фотограф III». Фотография — К. Костюк, рисунок — А. Делтува. 1979

варианта созвучны гуманистическому характеру творчества Пожерскиса, который в своих работах концентрируется на человеке, принимая все его слабости. Такую специфику работ фотографа отмечает В. Демин, говоря о том, что он не навязывает человеку возвышенный образ [8, с. 259]. Исследователь формулирует эту черту следующим образом: «Так в зрелище людского существования Пожерскису важен мотив сосуществования» [8, с. 260], — которое понимается и как единство несхожего в самой человеческой природе, и как контраст персонажа и окружающей его среды. На рисунке, идущем в паре к фотографии, человек исчезает. Мы видим лишь вращающийся на горлышке бутылки мир, к которому сведен кругозор посетителя винного магазина. Мы вновь обнаруживаем смягчение представленной на снимке проблематики в ее графической интерпретации.

Портрет фотографа

Отдельной темой выставок является наполненный самоиронией портрет фотографа. Комизм образа строится на его тотальной увлеченности происходящим в видоискателе и самоотверженном стремлении получить эффектный снимок. На фотографии «Фотограф III» (К. Костюк, 1979) лицо человека полностью заслоняет фотокамера, стоящая на штативе на первом плане. Делтува изображает голову в разрезе и буквально помещает фотоаппарат внутрь вместо мозга. Ю. Вайцекаускас запечатлел пляжного фотографа, едущего по кромке моря с табличкой «Foto» наперевес. Варнас превратил шест с надписью в вилы, а пляж — в ниву, где этот мастер массовой фотографии собирает свой урожай.

Поиск необычного ракурса или неожиданного объекта в окружающей действительности заставляет фотографа принимать странные позы; его пластика становится приближенной к шутовской. Он встает на четвереньки или нагибается к лошадиной морде, выставив вперед руку с камерой, словно совершая замысловатый поклон. Все это делает его немного странным, выбивающимся из представления о норме. Его взгляд обращен туда, куда обычный человек и не подумает взглянуть. С другой стороны — он идеальный работник, действительно живущий своим делом, но и на рисунках карикатуристов, и на фотографиях коллег эта идея доведена в его образе до абсурда. Главным образом это

происходит потому, что мы видим только процесс, а его результат, то, ради чего фотограф отвергает норму, от нас скрыт. И художник, обладая возможностью продления сюжета во времени, развивает тему последствий такого поведения фотографа: на рисунке он изображен зашивающим с грустным видом шов на порванных брюках.

«Базары» Мацяюскаса и Делтувы

Опыт этих синтетических выставок был настолько увлекателен, что между их проведением вышел персональный каталог серии «Базары» Александраса Мацяюскаса (1977), который был построен по тому же принципу: каждый снимок сопровождал рисунок Андриуса Делтувы. Во вступительном тексте литовский поэт и сатирик Алексас Дабульскис называет рисунки карикатурами, но характеризует их следующим образом: «Для обоих художников характерна доброжелательная, загадочная улыбка, а она иногда более выразительна и впечатляюща, нежели запутанные „философские“ рассуждения» [7, с. 3]. Иными словами, автор отмечает в качестве присущих их творчеству черт беззлобность юмора и недосказанность, которая оставляет пространство для более объемного осмысления запечатленной на снимке ситуации и включенных в нее объектов.

Однако совсем иначе трактует фотографии Мацяюскаса критик Лев Аннинский, говоря о присутствии в них «ядовитой иронии, гомерического хохота и патетического гротеска» [1, с. 26]. Далее он пишет об эффекте, рождающемся в союзе фотографии и юмористической графики Делтувы, который легко доводит «взгляд фотографа до шаржа» [1, с. 26]. Можно отметить, что русский критик воспринимает представленные в серии «Базары» работы несколько острее, чем предполагали авторы каталога. Если мы заглянем в него, то наиболее резко там высмеивается тема пьянства. Делтува обращается к ней даже там, где на нее нет и намек в фотоизображении. На фотографии двое мужчин упаковывают один мешок с картошкой в другой, а на рисунке художник представил все так, будто отгораживаясь мешковиной от взгляда зрителя, они разливают спиртное. В остальном в них сложно обнаружить критический взгляд, обращенный на участников базара. В основном здесь присутствует все тот же юмор абсурда: на фотографии женщина несет в сетке петуха, на рисунке — птицу подменяет

изображение будильника; мужчина идет мимо выставленных у стены граблей — Делтува в точности повторяет изображение, но дает герою в руки лейку, словно он их поливает, и инструменты вырастают из земли. Есть среди снимков и очень трогательный кадр, на котором запечатлен пожилой резчик по дереву, приоткрывающий портфель, показывая деревянную статуэтку, другая деревянная поделка в виде башмачка висит у него на груди. Художник сохраняет фигуру мужчины, но рисует, как в портфель падает из груди сердце (это обозначено пунктирной линией). В его прочтении мужчина с печальным лицом не является мастером, принесшим свои изделия на ярмарку, а продает вещи из собственного дома, безусловно, в силу крайней нужды. В таком прочтении фотография действительно приобретает остросоциальный характер и выражает критический взгляд на жизнь в Литовской ССР.

Заключение

В целом можно выделить следующие приемы, интенсифицирующие комическое начало фотоснимка или задающие его комическое прочтение. Йонас Варнас в основном использует буквальный повтор одной части фотографии и домысливание другой, или же как бы направляет воображаемую камеру к той части реальности, которая осталась за кадром. Андриус Делтува создает свои рисунки, применяя преимущественно два варианта преломления фотообраза в графике. В любом случае он создает новое изображение, которое иногда композиционно может отсылать к снимку. Но чаще это рождающийся из содержания фотографии юмористический рисунок, который продляет зафиксированный сюжет в будущее, или придуманный на его основе метафорический образ. В последнем случае происходит игра с символикой выбранных фотографом объектов. Художник обыгрывает те из них, которые являются смыслообразующими и для фотографа.

Этот растянувшийся на несколько лет проект призывал посмеяться над несовершенством реальности, которая и приносит радость и разнообразие в мир, где власть транслирует нормативность, усредненность и сдержанность. В этих фотографиях отображена двусмысленность окружающего, которую делают еще более очевидной художники-карикатуристы, создавая свои реплики. Фотографы

показывают, что содержание их работ можно прочитать буквально, но есть и области дополнительных значений, где объекты являются символами или знаками, и если так на них посмотреть, то становится смешно. Так выражается умение обнаруживать непредсказуемое, выпадающее из устойчивых представлений о повседневности, или видеть иррациональные знаки, сопровождающие человека в жизни. Но в некоторых случаях фотографам удалось зафиксировать абсурдность жизни, проявление которой близко к эстетике антиутопии. Эти кадры настораживают, в них человеческому слишком явно противопоставлено нечто безликое. В риторике советской жизни оно совпадает с фигурой власти, ускользающих идеалов и масштабных сверхчеловеческих проектов. Карикатура смягчает этот эффект, придавая содержанию и явлениям более конкретную форму. Фотокамера подмечает то, с чем люди и так сталкиваются в повседневности, но за счет ограничения ситуации рамкой кадра происходит интенсификация ее содержания и одновременно придание ей более масштабного смысла, превращение ее в метафору. Здесь же происходит и своеобразное раскрытие машинерии создания карикатуры: показано, как она может рождаться из момента действительности с той разницей, что в нашем случае художник не выбирает момент, а работает с уже готовым зрительным образом.

Существенно, что комическая графика, хотя и отталкивается от жизни, уходит в область обобщений (и явлений, и персонажей), фотография же, даже когда использует такие приемы, как гротеск или обезличивание, не разрывает своей связи с реальностью. Однако из череды снимков разных персонажей, связываемых, к примеру, родом занятия, местом проживания или возрастом (младенцы), может формироваться собирательный образ. Выхватывая уникальное проявление того или иного явления из действительности, она одновременно способна выделять и типическое. Можно предположить, что это также влияет на возможность взаимодействия фотографии с карикатурой, для которой важна узнаваемость репрезентируемой ситуации или объекта, остраниющихся и раскрывающих свою суть благодаря остроумной интерпретации.

Юмористическая фотография — подмеченная в действительности странность, которая воспринимается как смешная, когда есть некий норматив, с которым она идет вразрез. Действующие лица

на фотографии, если ракурс и крупность позволяют их рассмотреть, отмечены множеством деталей, они безымянны, но персонифицированы. Рисунок — это визуализированная шутка. На фотографии присутствует момент смещения смыслов, а в работе карикатуриста этот этап преодолен, и зритель имеет дело уже с результатом.

Одним из центральных аспектов репрезентации становится парадокс, когда фотограф выхватывает фрагмент реальности, где «вырезанная» из бытия ситуация не отвечает законам логики, а художник воспринимает предложенный взгляд на действительность и в соответствии с ним воссоздает «оставшееся за кадром». В результате суть происходящего проясняется, но как бы смещается в другое измерение, измерение абсурда. В этом прочитывается интересное взаимодействие рисунка и фотографии. Фотография, зафиксировав нечто странное, останавливается, не имея возможности сделать следующий шаг, поскольку она ограничена зримыми объектами и конкретным моментом. Рисунок зарождается на чистом листе, он тоже опирается на реальный факт, но обладает свободой его интерпретации во времени и пространстве, в выстраивании проекций. На рассматриваемых нами снимках этого нет, однако в наши дни можно выделить в качестве вполне устойчивого поджанра комической фотографии снимки с эффектом «за секунду до». В них чаще всего зафиксированы объекты в движении, причем в настолько пограничный момент, что последствия происходящего буквально включены в этот образ, хотя и не репрезентированы в нем. Поэтому можно говорить о том, что у фотографии все же есть способы создания очень объемных комических образов, «пролонгированных» во времени и пространстве.

Список литературы:

- 1 Аннинский Л. Очерки о литовской фотографии. Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1984. 257 с.
- 2 Вартанов А. С. Образы литературы в графике и кино. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. 312 с.
- 3 Воротынецев П. И. Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации // Художественная культура. 2023. № 1. С. 86–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-86-103>.
- 4 Встреча с литовскими мастерами в Москве // Советское фото. 1969. № 9. С. 44–45.
- 5 Ганф Ю. А.: Альбом карикатур / Автор вступ. ст. Б. Ефимов. М.: Советский художник, 1972. 38 с. (Мастера советской карикатуры).
- 6 Гринько И. А., Шевцова А. А. «Граждане алкоголики, хулиганы, тунеядцы»: алкоголь и его потребители в зеркале советской карикатуры // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 2. С. 83–97.
- 7 Дабульскис А. Aleksandras Macijauskas. Meninės fotografijos parodos katalogas / Lietuvos TSR Fotografijos meno draugija. Vilnius, 1977. 56 с.
- 8 Демин В. Светом истины // Фотография: Проблемы поэтики / Сост. В. Т. Стигнеев. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 256–263.
- 9 Журкова Д. А. Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // Художественная культура. 2023. № 1. С. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>.
- 10 Каледа А. П. Проблема комического в литовской советской прозе: Дис. ... канд. филологических наук: 10.01.03. Вильнюс, 1984. 165 с.
- 11 Каспэ И. Навык утопического взгляда: на материале авторских фотографий последних десятилетий социализма // Социологическое обозрение. 2015. Т. 14. № 2. С. 41–69.
- 12 Каталог Выставки юмористической фотографии / Об-во фотоискусства ЛитССР, Фотоклуб «Судува». Капсукас, 1973. 22 с.
- 13 Марков А. В. Возвращение субъективности в теорию: артефакт как проблема // Артикальт. 2011. № 3 (3). С. 9–13.
- 14 Меринов В. Ю. «Сквозь магический кристалл»: карикатура и карикатуризация реальности в советской центральной прессе 1920-х годов (на примере газеты «Правда») // Научный результат. 2016. Т. 2. № 4. С. 27–39. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2016-2-4-27-39>.
- 15 Сахно И. М. Новая оптика взгляда: «уродцы» Дианы Арбус // Артикальт. 2019. № 33 (1). С. 79–87. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-1-79-87>.
- 16 Сонтаг С. Меланхолические объекты // Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2018. С. 69–113.
- 17 Художники литовского сатирического журнала «Шлуота» / Автор вступ. ст. З. Штейнис. М.: Советский художник, 1984. 36 с. (Мастера советской карикатуры).

References:

- 1 Anninskii L. *Ocherki o litovskoi fotografii* [Essays on Lithuanian Photography]. Vilnius, Obshchestvo fotoiskusstva Litovskoi SSR Publ., 1984. 257 p. (In Russian)
- 2 Vartanov A.S. *Obrazy literatury v grafike i kino* [Images of Literature in Graphics and Cinema]. Moscow, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR Publ., 1961. 312 p. (In Russian)
- 3 Vorotyntsev P.I. Ehkspansiya kamernosti. Mul'tfil'm Zdeneka Milera "Krotik v gorode" kak satira na obshchestvo Chekhoslovakii vremeni normalizatsii [Chamber Art Expansion. Zdeněk Miler's *The Little Mole in the City* as a Satire on Czechoslovakian Society of Normalization Times]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 86–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-86-103>. (In Russian)
- 4 Vstrecha s litovskimi masterami v Moskve [Meeting with Lithuanian Masters in Moscow]. *Sovetskoe foto*, 1969, no. 9, pp. 44–45. (In Russian)
- 5 Ganf Yu.A.: *Al'bom karikatur* [Ganf Yu.A.: Album of Caricatures], introd. B. Efimov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1972. 38 p. (Masters of Soviet Caricature)]. (In Russian)
- 6 Grin'ko I.A., Shevtsova A.A. "Grazhdane alkogoliki, khuligany, tuneyadtsy": alkogol' i ego potrebiteli v zerkale sovetskoi karikatury ["Citizens Are Alcoholics, Hooligans, Parasites": Alcohol and Its Consumers in the Mirror of Soviet Caricature]. *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury*, 2020, no. 2, pp. 83–97. (In Russian)
- 7 Dabul'skis A. *Aleksandras Macijauskas. Meninės fotografijos parodos katalogas* [Aleksandras Macijauskas. Menin's Photography Exhibition Catalog], Lietuvos TSR Fotografijos meno draugija. Vilnius, 1977. 56 p. (In Russian, English, Lithuanian)
- 8 Demin V. Svetom istiny [By the Light of Truth]. *Fotografiya: Problemy poetiki* [Photography: Problems of Poetics], comp. V.T. Stigneev. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2010, pp. 256–263. (In Russian)
- 9 Zhurkova D.A. Rol' pesni v fil'makh Leonida Gaidaia [The Role of Song in Leonid Gaidai's Films]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>. (In Russian)
- 10 Kaleda A.P. *Problema komicheskogo v litovskoi sovetskoi proze* [The Problem of the Comic in Lithuanian Soviet Prose], Dis. ... Candidate of Philological Sciences, 10.01.03. Vilnius, 1984. 165 p. (In Russian)
- 11 Kaspe I. Navyk utopicheskogo vzglyada: na materiale avtorskikh fotografii poslednikh desyatiletii sotsializma [The Skill of the Utopian View: Based on the Material of the Author's Photographs of the Last Decades of Socialism] *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2015, vol. 14, no. 2, pp. 41–69. (In Russian)
- 12 *Katalog Vystavki yumoristicheskoi fotografii* [Catalogue of the Exhibition of Humorous Photography], Society of Photo Art of the Lithuanian SSR, Fotoklub "Sūduvos". Kapsukas, 1973. 22 p. (In Russian)
- 13 Markov A.V. Vozvrashchenie sub'ektivnosti v teoriyu: artefakt kak problema [The Return of Subjectivity to Theory: An Artifact as a Problem]. *Artikul't* [Art & Cult], 2011, no. 3 (3), pp. 9–13. (In Russian)
- 14 Merinov V.Yu. "Skvoz' magicheskii kristall": karikatura i karikaturizatsiya real'nosti v sovetskoi tsentral'noi presse 1920-kh godov (na primere gazety "Pravda") ["Through the Magic Crystal": Caricature and Caricature of Reality in the Soviet Central Press of the 1920s (On the Example of the Pravda Newspaper)]. *Nauchnyi rezul'tat*, 2016, vol. 2, no. 4, pp. 27–39. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2016-2-4-27-39>. (In Russian)
- 15 Sakhno I.M. Novaya optika vzglyada: "urodtsy" Diany Arbus [New Look Optics: "Freaks" by Diana Arbus]. *Artikul't* [Art & Cult], 2019, no. 33 (1), pp. 79–87. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-1-79-87>. (In Russian)
- 16 Sontag S. Melankholicheskie ob'ekty [Melancholic Objects]. Sontag S. *O fotografii* [About Photograph]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2018, pp. 69–113. (In Russian)
- 17 *Khudozhniki litovskogo satiricheskogo zhurnala "Shluota"* [Artists of the Lithuanian Satirical Magazine "Shluota"], introd. Z. Shteinis. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984. 36 p. (Masters of Soviet Caricature)]. (In Russian)

УДК 78; 791

ББК 85.318; 85.373(2)

Риккер Наталья Геннадьевна

Лектор-музыковед ОГБУК «Челябинская государственная филармония», директор джазового ансамбля «Уральский диксиленд Игоря Бурко», преподаватель эстрадно-джазового отделения ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», 454000, Россия, Челябинск, ул. Труда, 88

ORCID ID: 0009-0000-6625-5944

ResearcherID: JAX-6651-2023

rikkernatasha@mail.ru

Ключевые слова: советский джаз, игровое кино, музыкальные фильмы, история джаза, музыка кино

Риккер Наталья Геннадьевна

Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-382-427

Для цит.: Риккер Н.Г. Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа // Художественная культура. 2024. № 1. С. 382–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-382-427>.

For cit.: Rikker N.G. Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 382–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-382-427>. (In Russian)

Rikker Natalia G.

Musicologist, Chelyabinsk State Philharmonic, Director of “Uralskiy Dixieland” Jazz Ensemble, Lecturer, Jazz and Pop Music Department, South Ural Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, 88 Truda Str., Chelyabinsk, 454048, Russia

ORCID ID: 0009-0000-6625-5944

ResearcherID: JAX-6651-2023

rikkernatasha@mail.ru

Keywords: soviet jazz, feature films, musical films, jazz history, cinema music

Rikker Natalia G.

Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis

Аннотация. Статья посвящена проблематике отображения отечественного джаза в советском игровом немом и звуковом кино в период с 1926 по 1990 год. Автор отмечает, что с момента своего появления в СССР джаз становился частью фабулы документальных и игровых фильмов, однако менялись акценты в его изображении, эволюционировала жанровая природа картин. Прослеживается движение от музыкальной комедии к сатирическому памфлету, от лирической комедии к мелодраме.

На основе нескольких десятков примеров кинофильмов, где звучит джаз, показана взаимосвязь между идеологическим курсом советского государства, восприятием специфики джазового исполнительства в разные исторические периоды и характером его отображения на экране. Так, в 1930-е годы джаз — синоним эстрады и массовой песни, обладает явными оттенками юмора и развлекательности. В поздние 1940-е он символизирует идеологических оппонентов страны. А в послеоттепельный период осознается как искусство, род интеллектуальной деятельности.

Помимо периодизации джазового кинематографа, в статье представлена типология фильмов о джазе. Автор показывает градацию, основанную на комплексе качеств, таких как максимальная или минимальная корреляция сюжета фильма с джазом, участие в нем джазовых музыкантов, наличие выраженного джазового саундтрека.

Abstract. The article is devoted to representation of domestic jazz in the Soviet feature silent and sound cinema in the period from 1926 to 1990. The author notes that jazz was becoming part of the plot of documentaries and feature films since its emergence in the USSR, but the accents in its image changed, and the genre nature of the movies evolved. There was a traceable shift from musical comedy to satirical pamphlet, from lyrical comedy to melodrama.

Based on several dozens of examples of films where jazz sounds, the article shows the relationship between the ideological course of the Soviet state, the perception of the jazz performance specifics at different historical milestones, and the nature of its reflection on the screen. Thus, in the 1930s, jazz was synonymous with popular music and had a clear shade of humour and entertainment; in the late 1940s, it symbolized the ideological opponents of the country; and after the Khrushchev Thaw, it was considered an art, a kind of intellectual activity.

In addition to the periodization of jazz cinema, the article provides a typology of films about jazz. The author presents a classification based on a set of qualities, such as maximum or minimum correlation of the plot of the film with jazz, participation of jazz musicians in it, and presence of a jazz soundtrack.

Введение

Джаз с момента своего зарождения стал притягательным объектом для творческого отображения в разных видах искусства — слишком необычной и эмоционально выразительной казалась эта музыка. С 20-х годов XX века образы джаза появляются в литературе — в произведениях Х. Яновица, Ф.С. Фитцджеральда, Е. Шкворецкого, Х. Кортасара, Дж. Керуака, И. Бродского, В. Аксенова и многих других. Как самостоятельный жанр сформировалась джазовая фотография. В 20-е годы джаз начал звучать в кино, поначалу сопровождал немые фильмы, а с появлением звукового кинематографа превратился в полноценную часть художественной материи фильма.

В контексте актуальных научных интересов автора этой статьи, направленных на исследование отечественного джазового искусства, конкретизируем вопрос: как представлен джаз в нашем кинематографе? Каким его показывали в годы советских индустриальных строек и в драматический период борьбы с «безродными космополитами», во время хрущевской оттепели, в застойные 70-е и позже, в годы перестройки? Насколько точным было воссоздание этой музыки в кинофильмах? Выполнял ли джаз идеологические задачи в «важнейшем из искусств»? Все эти вопросы напрямую связаны с не всегда легкой судьбой джаза в Советском Союзе.

В фокусе нашего внимания — преимущественно игровое кино, снятое в период существования советского государства, вплоть до 1991 года.

Особенности развития и восприятия джаза в СССР подробно описаны историками джаза А.Н. Баташевым, В.Б. Фейертагом, А.Е. Петровым, Е.С. Барбаном, К.В. Мошковым и др. Не осталась без внимания корреляция джаза с кинематографом.

А.Н. Баташев в эпохальной для своего времени работе «Советский джаз» (1972) описал историю создания первой советской «джаз-комедии» «Веселые ребята» (1934), вызванный ею резонанс в профессиональном сообществе и, в частности, полемику о художественной ценности картины и ее музыкального оформления [4, с. 68–70]. В.Б. Фейертаг отметил, что успеху И.О. Дунаевского, начиная с «Веселых ребят», в немалой степени способствовал союз с оркестрами Леонида Утесова, Якова Скормовского, коснулся кинодеятельности

Александра Варламова [19, с. 79–83]. А.В. Бурдельная указала на новаторство Дзиги Вертова в документальной ленте «Шестая часть мира» (1926). Напомним, помимо грандиозных социалистических строек, Вертов снял и включил в фильм выступление ревю The Chocolate Kiddies в СССР. Вместо музыки роль эмоционального катализатора у него выполняли надписи. В динамичном монтаже Вертов расставил ясные идеологические акценты: «в то время как „на краю своей гибели потешается капитал“, танцует фокстрот „себе на потеху“» [5, с. 86].

Звук в кинематографе, по мнению Бурдельной, способствовал «медиальной революции», превратил фильм в «полимедиальное сообщение», а музыку — в эффективный инструмент для построения советской социально-эстетической утопии. «Осознанно или нет, но принцип управляемого коллективного сновидения был изначально присущ кинематографу в фильмах Г. Александрова», — считает исследователь [5, с. 87–88]. «Советское кино во многом было такой же „фабрикой грез“, как и голливудское», — продолжил тезис П.К. Корнев, по словам которого, «лучшие песни 30-х годов, созданные в СССР, были частью киномузыки» [8, с. 44]. А.Н. Коваленко счел кино одним из самых действенных средств популяризации джаза в Союзе. И одним из первых наглядных примеров стала документальная короткометражка 1932 года с музыкальными номерами «АМА-джаза» Александра Цфасмана [7].

Начало системному изучению джаза в советском игровом кино положил цикл тематических статей К.В. Мошкова, посвященный двенадцати полнометражным художественным фильмам, в которых джаз выступает «как сюжетно важный элемент» [10].

Однако исчерпывающий, статистически точный ответ на вопрос «Много ли джаза в советском кино?» все еще остался на повестке. Нет единого мнения на тему, стоит ли считать «джазовыми» ленты, где джаз не является значимой частью фабулы.

Свингующая кинохроника

Начиная с Вертова, джаз снимали документалисты. В ряду знаковых для репрезентативности джаза в советском информационном поле — фильмы «Бенни Гудман в СССР» (1962, реж. Г. Донец)⁽¹⁾, «Три интервью, взятые в Таллине» (1967, реж. Г. Франк), «Город. Осень. Ритм» (1976, реж. В. Гаузнер), «Диалоги» (1986, реж. Н. Обухович), кинохроника фестиваля «Тбилиси-86» «Играем джаз!» (1986, реж. С. Чекин) и др. Джаз в них выполняет разные задачи. Так, лента Г. Донца в первую очередь показывает процветающую Страну Советов и ожидаемое «восхищение» знаменитого кларнетиста. Это почти художественный фильм, в котором Гудман не только дает концерты, но и ходит в музеи, ловит рыбу, обедает, играет Моцарта с киевскими музыкантами. Совершенно иначе читается пафос картин Г. Франка, В. Гаузнера и Н. Обуховича, где джазовая музыка во всем ее стилистическом и интернациональном разнообразии — главное действующее лицо.

Образ джаза на экране: опыт сравнительной типологии

Полагаю, что в оценке места и роли джаза в игровом кинематографе СССР целесообразно использовать типологический подход, согласно которому игровые картины можно поделить на три условных категории:

- 1) фильмы о джазе, в сюжете которых задействованы музыканты, в музыкальном оформлении звучит джаз или его подобие;
- 2) фильмы не о джазе, однако в их сюжете появляются музыканты и/или звучит джаз или его подобие;
- 3) фильмы не о джазе, но музыку для них создали джазовые музыканты.

Третья категория вполне соотносится с джазовым искусством, ибо в музыке таких картин встречается использование джазовой идиоматики, цитация джазовых тем или аллюзии на них.

Предложенная классификация подходит для ретроспективного анализа, позволяет выделить наиболее джазовые работы советских

кинематографистов, а в дальнейшем может быть полезна для каталогизации игровых фильмов с тем или иным джазовым присутствием.

Приведенный ниже перечень не претендует на абсолютную полноту. Более тщательное научное исследование предполагает работу с максимально возможным количеством лент советского периода. Правильнее было бы говорить не о джазе на экране, а о *художественном образе джаза* на экране, о некоем эстетическом обобщении, которое суммирует отношение общества к этому виду музыкального творчества в определенный исторический отрезок, степень погруженности в джаз (компетентность) сценариста, режиссера картины и всей съемочной группы в целом. В связи с этим, цель статьи — указать на возможный путь дальнейших исследований образа джаза в игровом кино, что, в свою очередь, поможет яснее понять художественные задачи, которые выполнял этот образ, и какой идеологической «акцентуацией» его наделяли в разное время.

Перейдем к конкретным примерам, приведем их в хронологической последовательности по категориям и начнем с первой.

Джазовые фильмы: от комедии к мелодраме

Один из главных фильмов, имеющих выраженную корреляцию с джазом, — «Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров). Нет необходимости вновь пересказывать историю создания комедии. Отечественное джазоведение посвятило ей сотни страниц. Прочитываем лишь фундаментально важную мысль К.В. Мошкова: «Джаза в чистом виде здесь... немного — но его безусловное влияние в ритмике, оркестровках, самой природе инструментального сопровождения песенных мелодий Дунаевского неоспоримо, от заразительно оптимистичного „Марша веселых ребят“ и сладкого лирического танго „Спасибо, сердце“ до „свингующих частушек“ в исполнении Утесова и Любви Орловой в эксцентрическом номере „Тюх! Тюх!“» [10].

Чарт советских джазовых картин продолжает комедия «Музыкальная история» (1940, реж. А. Ивановский и Г. Раппапорт, муз. Д. Астрадавца). Ее сюжет — вариация сказки о Золушке: простой таксист (его роль блестяще исполнил Сергей Лемешев) превращается в известного оперного солиста. Джаза в картине — минимум, зато есть народные песни, арии из опер Ж. Бизе, А.П. Бородина,

(1) Фамилия джазмена в титрах пишется именно через «а» — «Гудман».

П.И. Чайковского, Ф. фон Флотова, Н.А. Римского-Корсакова. Однако «в киноленте, — указывает К.В. Мошков, — присутствует... важный для понимания той эпохи эпизод противостояния симфонического оркестра и джазового биг-бенда... Устами руководителя оперной студии клуба работников автотранспорта Василия Фомича Македонского создатели фильма провозглашают официальную позицию 1930-х по отношению к джазу» [13].

«Джаз — это здоровое развлечение... Но он не должен становиться на пути святого искусства», — говорит Македонский. — «Барабанщик в опере — это последний человек, а в джазе — это Король!» — в пику ему остроумно отвечает руководитель джаза.

Фильм однозначен в оценках: джаз «вульгарен», но заразителен. Его «вирус» поставил в глупое положение барабанщика симфонического оркестра: на репетиции он не к месту разразился соло на литаврах. Кстати, позднее этот эпизод процитируют шведы У. Симонссон и Ю. Шерне Нильссон в своей киноленте «Звуки шума» (2010).

В «Музыкальной истории» и ее «одногодке» кинофильме «Моя любовь» (1940, реж. В. Корш-Саблин, муз. И. Дунаевского) показан почти такой же джаз-оркестр, а главная героиня поет голосом лауреатки 1-го Всесоюзного конкурса артистов эстрады Эсфири Пургалиной. Фильм — глянцевое отражение эпохи: оркестранты работают на заводе, а в свободное время у них — волейбол и джаз. Работа, быт и досуг — все здесь в полном согласии с трудовым коллективом, исключена из этой парадигмы только фальшь в нотах. «Мотя, посмотри, что ты сделала с джазом?!» — сердится дирижер на плохо поющую девушку. Джаз здесь — синоним бытовой музыки легкого жанра, ибо в те годы «в общественном сознании прочно утверждается формула: джаз — это эстрадная песня», — пишет А.П. Балин [3, с. 212].

Через 70 лет песня из фильма «Моя любовь» («Звать любовь не надо»), только уже в свинговой аранжировке Давида Голощекина станет лейтмотивом одной из самых джазовых лент нового времени «...В стиле jazz» (2010, реж. С. Говорухин). В ней Голощекин играет самого себя, крупным планом показана его афиша. А одна из ключевых сцен — концерт в Санкт-Петербургской филармонии джазовой музыки. «На такой концерт я могу и с обезьяной пойти!» — признается главная героиня.

Эстрадно-джазовые номера — важный компонент фильма «Концерт на экране» (1940, реж. С. Тимошенко), в котором появляются Исаак Дунаевский, Леонид Утесов и его оркестр, Эдит Утесова. В эпизоде с песней «Пароход» Николая Минха Леонид Осипович в лучших традициях театрализованного джаза предстает сразу в нескольких образах — капитана парохода, дирижера самодеятельного оркестра пожарников, влюбленного парня и даже его дамы сердца.

Среди картин, снятых после Великой Отечественной войны, важнейшее значение имеет «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов). В ней полноправный участник событий — оркестр Эдди Рознера. В титрах он осторожно именуется «эстрадным». И самого Адольфа Игнатъевича, недавно вернувшегося из сталинских лагерей, в кадр не пустили: кинематографическое начальство строго регламентировало работу дебютанта Рязанова. Но, преодолев трудности съемок, «Карнавальная ночь», по словам К.В. Мошкова, «стала одним из самых популярных фильмов периода хрущевской оттепели», в котором впервые после окончания «...периода разгibasия саксофонов» был широко представлен джаз» [12]. Полетной легкости звучания музыки Анатолия Лепина способствовал и стиль аранжировок Юрия Саульского, музыкального руководителя рознеровского бенда. Тем не менее фильм сохранил верность советскому довоенному тренду — массовым празднествам. Как известно, начиная с 1920-х годов они были популярной формой организации досуга советских трудящихся [17, с. 24–26].

Особняком в ряду фильмов с выраженной джазовой коннотацией стоит фильм «Не болит голова у дятла» (1974, реж. Д. Асанова), который отходит от принятых ранее жанров комедии или фильма-концерта. Контекст времени поменялся: в джазе больше не видели идеологической угрозы: в музыкальных училищах открылись эстрадно-джазовые отделения, СССР посетили оркестры Дюка Эллингтона (1971), Тэда Джонса и Мела Льюиса (1972). Отчасти поэтому лента Асановой лишена идеологической дидактики. Это грустная поэма об одиночестве маленького человека, о безответной подростковой любви, о депривации. В картине фактически два композитора: неджазовый — Евгений Крылатов, его музыка сопровождает лирические части картины, и джазовый — барабанщик Владимир Васильков. Васильков много раз появляется в кадре в составе ансамбля с флейти-

стами Ростиславом Чевычеловым, Анатолием Коваленко, гитаристами Борисом Лебединским, Эдуардом Левковичем. Джаз в актуальной тогда эстетике фьюжена звучит в моменты острых переживаний главного героя — школьника Сева Мухина. Усиливает психологизм, доводит до предела антитезу «взрослый — ребенок» обесценивание севиного увлечения со стороны взрослых. Сева со своими барабанами и музыкой не соответствует их ожиданиям.

Особенно эмоционально окрашены номера, основанные на перекличках солирующей флейты и ударных. Этот музыкальный прием сопряжен с одним из главных метафорических образов фильма — дятлом из соседней рощи. «Особенность асановской рисовки в импровизационном рваном ритме повествования — в иные моменты нить рассказа рвется, путаются дневные свидания двух подростков, барабанная дробь ежедневных репетиций и отчаянные гитарные проигрыши — все сцепляется в один неразличимый день детства, вот-вот готовый разрешиться катастрофой», — пишет М. Селезнев [18]. Сама Д. Асанова наделяла джаз именно такой, витальной и отчасти архетипической функцией. «Джаз как первопричина разговора о гармонии человеческого бытия, о его нравственной чистоте, единстве мысли о вечной жизни, о болях, о радостях», — написала она много позже, готовясь к съемкам фильма «Джаз» [2]. Увы, этот замысел ей осуществить не удалось. Но еще раз обратиться к джазу в своей небольшой фильмографии она все же успела: в 1979 году фьюжен-композиции Василькова прозвучат в асановской картине «Жена ушла».

Значительно более представительна статистика джазовых кинолент в 1980-е годы. Хотя, конечно, о массовости этого жанра в советском кинематографе говорить не приходится. К.В. Мошков называет фильм «Шляпа» (1981, реж. Л. Квинихидзе), где в кадре появляется оркестр Ленинградского мюзик-холла и его руководитель Олег Куценко (он же композитор фильма), а одна из героинь поет голосом солистки оркестра Олега Лундстрема Ирины Отиевой. Без сомнения, к самым ярким *джазовым* работам предперестроечного периода относится фильм «Мы из джаза» (1983, реж. К. Шахназаров). По мысли К.В. Мошкова, это главная джазовая лента советского кинематографа, целиком посвященная ранней истории советского джаза» [14]. Подкованный в джазе зритель буквально купался в рассыпанных в картине множественных исторических аллюзиях, в музыке Анатолия Кролла

и его оркестра «Современник» с солисткой Ларисой Долиной в роли кубинской джазовой дивы Клементины Фернандес. Ну а «простым смертным» импонировал общий лирический тон, искрящаяся музыкальность и талантливая игра актеров.

В отличие от «Мы из джаза», свой следующий фильм «Зимний вечер в Гаграх» (1985) Карен Шахназаров снял в жанре музыкальной драмы. В картинах схожий актерский состав и тот же композитор А. Кролл, оркестр которого снова является участником действия. Более того, Анатолий Ошеревич даже сыграл небольшую роль дирижера Степана.

На излете советской эпохи вышла драма «Когда святые маршируют» (1990, реж. В. Воробьев) с музыкой Давида Голощекина, с актером Давидом Голощекиным и ностальгическим сюжетом о первом Ленинградском джаз-банде. Но международный резонанс выпал на долю совсем иной по тону картины «Такси-блюз» (1990, реж. П. Лунгин), где в роли саксофониста Алексея Селиверстова снялся рок-музыкант Петр Мамонов, а за кадром его озвучил саксофон Владимира Чекакина. Диалоги Селиверстова и его визави, водителя такси Ивана Шлыкова, симптоматичны для эпохи перемен. Спивающийся джазмен задается экзистенциальными вопросами, а Шлыков цинично заключает, что музыканты и прочие интеллектуалы — причина всех бед. Постоянным фоном звучит музыка Чекакина.

Фон в джазовых тонах

Ассортимент второго типа фильмов, фабула которых не связана с джазом, но в ней появляются музыканты и/или звучит джаз, по понятной причине разнообразнее. И первое появление джаза встречается уже в немых советских фильмах. В сохранившихся частях ленты «Рейс мистера Ллойда» (1927, реж. Д. Бассальго) есть несколько коротких сцен, где играет женский джаз-бенд. Фривольно одетые джаззюмен механистически двигаются, *как бы* играя на инструментах, а под их музыку танцует фокстрот буржуазия.

Обезличен образ танцующей под джаз публики и в фильме «Голубой экспресс» (1929, реж. И. Трауберг). Публика из вагонов первого класса отплясывает чарльстон под граммофонную пластинку. Благодаря монтажу Трауберг создает метафору бесчувственной «ма-

шинерии». На стремительной скорости перед зрителем проносятся колеса спешащего поезда, вращающаяся пластинка, танцующие ноги, негритянский джаз-бенд. Этот идеологический вектор сохранится и в звуковом кинематографе. Достаточно вспомнить фильм «Цирк» (1936, реж. Г. Александров) с музыкой Дунаевского и пародийным номером Марион Диксон «Мэри верит в чудеса» в исполнении Любови Орловой. Впрочем, музыка «Цирка» разнообразна по характеру. В.Б. Фейертаг обращает внимание на две колыбельные «Сон приходит на порог» и «Спи, мой мальчик», в которых гротескный тон уступает место сентиментальной интонации с «блюзовой окраской» [19, с. 94–95]. Схожий прием использован в спортивной комедии «Вратарь» (1936, реж. С. Тимошенко): патефонный фокстрот выражает эмоциональное падение главного героя — футболиста Кандидова. Отношения к джазу фильм не имел, но подарил прекрасные образцы советской массовой песни на музыку Дунаевского: «Закаляйся, как сталь», «Если Волга разольется» и др. Как пишет Т. Айзикович, в кино Дунаевскому «удалось органично соединить джаз с советской массовой песней и эстрадной музыкой. Этот синтез получил название „песенный джаз“» [1]. Жанр песенного джаза с неменьшим успехом освоили Дм. и Дан. Покрасс, М. Блантер, Ю. Милютин, В. Соловьев-Седой. Советская песня переживала расцвет, действительно стала массовой. И этот расцвет обусловлен успехами первых советских музыкальных фильмов, считает А.П. Балин [3, с. 213].

В комедии «Девушка спешит на свидание» (1936, реж. М. Вернер и С. Сиделев) бравурная песня Дунаевского «Страна спешит и весело хохочет» в исполнении Ефрема Флакса, женского хора и оркестра под управлением Якова Скоморовского иллюстрирует панораму солнечной довоенной Москвы. Тот же мотив мы слышим с летней эстрады в парке, где камера оператора пронесется мимо джаза с дирижирующим Скоморовским.

Музыка Александра Варламова звучит в производственной драме о советских золотоискателях «Парень из тайги» (1941, реж. О. Преображенская и И. Правов). Несмотря на некоторое несоответствие музыкального развития темы и ее отображения на экране, пронизательный слушатель слышит настоящий свинг: пьесу риффового характера со слаженными оркестровыми эпизодами, изящной перекличкой кларнета с группой духовых.

Пиковой отметки джазовый гротеск в советском кино достигает в снятом на заказ пропагандистском фильме «Встреча на Эльбе» (1949, реж. Г. Александров), для которой карикатуру на американские джазовые ритмы создал Дмитрий Шостакович. Нелепое буги-вуги или, если воспользоваться выражением самого композитора, «джаз вакханалия» — ее, кстати, за кадром играет оркестр под управлением Александра Цфасмана, — звуковая эмблема ночного клуба в зоне присутствия американских войск в немецком городе Альтенштадте.

Диаметрально противоположна функция мелодий и ритмов зарубежной эстрады в оттепельной комедии «Девушка с гитарой» (1958, реж. А. Файнциммер). Та самая девушка — Людмила Гурченко, поющая песни Аркадия Островского и Юрия Саульского. И музыкой, и приподнятым настроением картина показывала открытость страны миру, поскольку снималась в ходе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.

Именно в этой ленте румынская «делегатка», в будущем — лауреат фестиваля песни в Сопоте Джиджи Марга споеет модный фокстрот румынского композитора Романа «Ах, какая ты, Москва, красавица».

В художественных фильмах 1960-х годов находим целую россыпь эстрадно-джазовых номеров. В «Человеке-амфибии» (1962, реж. В. Чеботарев и Г. Казанский) это бесшабашная «Песенка о морском дьяволе» Андрея Петрова. В ленте «Я шагаю по Москве» (1963, реж. Г. Данелия) свадьбу играют под звуки диксиленда. В фильме «Дайте жалобную книгу» (1964, реж. Э. Рязанов) в обновленном кафе «Одуванчик» работает эстрадно-джазовый молодежный ансамбль, упоминаются популярные среди любителей джаза 1960-х кафе «Молодежное» и «Аэлита». В «Заставе Ильича» (1964, реж. М. Хуциев) молодежь танцует под стандарты Some Of These Days Шелтона Брукса, Petite Fleur Сиднея Беше, песни Луи Прима. По мысли Хуциева и сценариста Г. Шпаликова, эта музыка — элемент культурного бэкграунда молодежи 1960-х, наряду с поэзией и изобразительным искусством [9]. Картина «Июльский дождь» (1966, реж. М. Хуциев) содержит «коллаж» из бардовской песни (композиторы фильма Юрий Визбор и Булат Окуджава), произведений И.С. Баха в исполнении ансамбля The Swingle Singers, песен Луи Армстронга, Бинга Кросби, Леонида Утесова.

Сценаристом фильма-ревю «Когда песня не кончается» (1965, реж. Р. Тихомиров) выступил дирижер Ленинградского театра эстрады

Анатолий Бадхен (к слову, в прошлом — трубач оркестра Скоморовского). Основа его сюжета — череда эстрадных номеров, среди которых вдруг звучит сверхтемповая «Токката для фортепиано и биг-бенда ор. 8» Николая Капустина. Играет оркестр Олега Лундстрема, за ролям — автор.

Джазовые паттерны проскальзывают в соло Георгия Гараняна и Константина Бахолдина, которые играли песни Александра Зацепина в эксцентрической комедии «Бриллиантовая рука» (1969, реж. Л. Гайдай). Специального упоминания заслуживают оджазированные версии романса Леонида Малашкина «Я встретил вас» и песни Александра Варламова «Красный сарафан» (аккомпанемент модному показу), а также инструментальная пьеса, звучащая в ресторане «Плакучая ива», когда персонажи выясняют, «почему Володька сбрил усы». Как подмечает Д.А. Журкова, «практически в каждой гайдаевской картине есть отдельный пласт песен, которые остаются как бы вне зрительского внимания, но расставляют определенные смысловые акценты и создают комические эффекты». Эти мелодии звучат мимоходом, однако создают нужный драматургический эффект [6, с. 111]. Гайдай, Зацепин осовременивают, намеренно придают налет эстрадности знакомым произведениям, снимая, даже снижая их истинный эмоциональный пафос.

Впрочем, не всегда киномузыка, созданная джазменами, имеет джазовый характер. Навыки композиции и широта творческих интересов помогают им овладеть и другими диалектами музыкального языка. Если обратиться к фильмам третьей категории, то выясняется, что количество лент, над саундтреком которых работали джазовые музыканты, измеряется сотнями наименований. В данной статье мы ограничимся лишь перечислением имен композиторов.

Александр Варламов писал для кино с 1930-х годов. В числе его работ — игровые картины «Доктор Айболит» (1938, реж. В. Немояев), «Парень из тайги» (1941, реж. О. Преображенская, И. Правов). Он же с Госджазом СССР записал на пластинку песню Юрия Милютин «Все стало вокруг голубым и зеленым» для кинофильма «Сердца четырех» (1941, реж. К. Юдин).

Объемную фильмографию имеет Мурад Кажлаев. Из нескольких десятков фильмов с его музыкой стоит выделить «Бархатный сезон» (1978, реж. В. Павлович) со свинговой композицией «Несостоявшееся

знакомство» (поет Лариса Долина и Вейланд Родд) и «Чудак» (1979, реж. А. Ибрагимов), в котором музыка имеет отчетливо джазовый характер.

Плодотворнейшую жизнь в кино прожил Георгий Гаранян. В качестве дирижера Государственного симфонического оркестра кинематографии СССР в 1970-е он записал музыку к двум сотням фильмов, как композитор — музыку к двум десяткам популярнейших советских картин. Значителен вклад в кино Юрия Саульского, Игоря Кантюкова, Алексея Козлова, Анатолия Кролла. Давид Голощекин не только создавал музыкальный облик фильмов, но и несколько раз сыграл в них роли.

Заключение

В настоящей статье мы привели весьма лаконичный список наиболее известных игровых кинолент советского периода. Но даже ограниченная статистика при использовании типологического подхода, предлагающего градацию присутствия джаза на экране, доказывает репрезентативность его образа в советском кино. Дает возможность более четко отразить динамику идеологических акцентов, применимых к джазу в разные годы. Интересна эволюция режиссерских методов — от развлекательности и юмора к тонкому психологизму в изображении джаза. Заметна тенденция к самоцитации джазменов. Добавим также, что примененный классификационный подход дал возможность расширить перечень джазовых картин, а значит, дальнейшее соприкосновение с союзом кино и джаза, несомненно, принесет новые открытия.

Список литературы:

- 1 *Айзикович Т.* Леонид Утесов и джаз: размышления с сомнениями // Джаз.Ру. 2011. 13 апреля. URL: <https://www.jazz.ru/2011/04/13/utiosov-thoughts-and-doubts/> (дата обращения 01.05.2023).
- 2 *Асанова Д.* К замыслу фильма «Джаз». Дневниковые записи Динары Асановой // Динара Асанова: У меня нет времени говорить неправду: Дневниковые записи, режиссерские заметки, статьи, интервью Динары Асановой и воспоминания о ней. Л.: Искусство, 1989. URL: <https://chapaev.media/articles/2544> (дата обращения 25.02.2023).
- 3 *Балин А.П.* Духовой оркестр и формирование традиции джазового оркестрового исполнительства в России (1929–1940-е годы) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 5. С. 211–214.
- 4 *Баташев А.Н.* Советский джаз. М.: Музыка, 1972. 175 с.
- 5 *Бурдельная А.В.* Музыка в советском кинематографе первой половины XX столетия // Человек. Культура. Образование. 2013. № 2 (8). С. 79–89.
- 6 *Журкова Д.А.* Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // Художественная культура. 2023. № 1. С. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>.
- 7 *Коваленко А.Н.* Джаз и отечественная музыкальная культура 1920-х годов // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=11616> (дата обращения 24.02.2023).
- 8 *Корнев П.К.* Сотрудничество артистов и композиторов СССР и США в 1930–1950-х гг. // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 3 (28) сентябрь. С. 42–46.
- 9 *Молчанова М.* «Мне 20 лет» Марлена Хуциева // Дилетант. 2016. 6 августа. URL: <https://diletant.media/articles/30298005/> (дата обращения 01.03.2023).
- 10 *Мошков К.* Фильмография советского джаза. «Веселые ребята» (1934) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 26 сентября. URL: <https://dzen.ru/a/W6u7heNZGwCqOfEm> (дата обращения 26.02.2023).
- 11 *Мошков К.* Фильмография советского джаза. «Зимний вечер в Гаграх» (1985) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 13 ноября. URL: <https://dzen.ru/a/W-nKf5LASgCzpjCw> (дата обращения 26.02.2023).
- 12 *Мошков К.* Фильмография советского джаза. «Карнавальная ночь» (1956) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 3 октября. URL: <https://dzen.ru/a/W7SYnwnrAQCq9jKt> (дата обращения 26.02.2023).
- 13 *Мошков К.* Фильмография советского джаза. «Музыкальная история» (1940) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 28 сентября. URL: <https://dzen.ru/a/W64hK5X9PgCrVkv7> (дата обращения: 26.02.2023).
- 14 *Мошков К.* Фильмография советского джаза. «Мы из джаза» (1983) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 20 октября. URL: <https://dzen.ru/a/W8reCF7IOQCqTCOM> (дата обращения 26.02.2023).
- 15 *Мошков К.* Фильмография советского джаза. «Не болит голова у дятла» (1974) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 9 октября. URL: <https://dzen.ru/a/W7yC4wkbogCqOnVX> (дата обращения 26.02.2023).
- 16 *Мошков К.* Фильмография советского джаза. «Шляпа» (1981) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 16 октября. URL: <https://dzen.ru/a/W8XEtsbzwQCtR6qt> (дата обращения 26.02.2023).
- 17 *Риккер Н.Г.* Джаз в Челябинске. История с продолжением... Челябинск: Челябинская государственная филармония; Белгород: Константа, 2019. 568 с.
- 18 *Селезнев М.* Нежность и изменчивость под общим знаменателем: «Не болит голова у дятла» Динары Асановой // Искусство кино. 2022. 9 сентября. URL: <https://kinoart.ru/texts/nezhnost-i-izmenchivost-pod-obshchim-znamenatelem-ne-bolit-golova-u-dyatla-dinary-asanovoy> (дата обращения 01.03.2023).
- 19 *Фейертаг В.Б.* История джазового исполнительства в России: Учебное пособие. СПб.: Скифия, 2010. 295 с.

References:

- 1 Aizikovich T. Leonid Utesov i dzhaz: razmyshleniia s somneniyami [Leonid Utyosov and Jazz: Thoughts and Doubts]. *Jazz.Ru*, 2011, April 13. Available at: <https://www.jazz.ru/2011/04/13/utiosov-thoughts-and-doubts/> (accessed 01.05.2023). (In Russian)
- 2 Asanova D. K zamyslu fil'ma "Dzhaz". Dnevnikovye zapisi Dinary Asanovoi [To the Idea of the Film Jazz. Diary Entries by Dinara Asanova]. *Dinara Asanova: U menya net vremeni govorit' nepravdu: Dnevnikovye zapisi, rezhisserskie zametki, stat'i, interv'yu Dinary Asanovoi* [Dinara Asanova: I Don't Have Time to Tell Lies: Diary Entries, Director's Notes, Articles, Interview by Dinara Asanova and Memories about Her]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1989. Available at: <https://chapaev.media/articles/2544> (accessed 25.03.2023). (In Russian)
- 3 Balin A.P. Dukhovoii orkestr i formirovanie traditsii dzhazovogo orkestrrovogo ispolnitel'stva v Rossii (1929–1940-e gody) [Wind Orchestra and Formation of the Tradition of Jazz Orchestral Performance in Russia (1929–1940s)]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2008, no. 5, pp. 211–214. (In Russian)
- 4 Batashev A.N. *Sovietskii dzhaz* [Soviet Jazz]. Moscow, Muzyka Publ., 1972. 176 p. (In Russian)
- 5 Burdel'naya A.V. Muzyka v sovetskom kinematografe pervoi poloviny XX stoletiya [Music in Soviet Cinema of the First Half of the 20th Century]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 2013, no. 2 (8), pp. 79–89. (In Russian)
- 6 Zhurkova D.A. Rol' pesni v fil'makh Leonida Gaidaya [The Role of Song in Leonid Gaidai's Films]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>. (In Russian)
- 7 Kovalenko A.N. Dzhaz i otechestvennaya muzykal'naya kul'tura 1920–kh godov [Jazz and Native Music Culture of the 1920s]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, 2013, no. 6. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=11616> (accessed 24.02.2023). (In Russian)
- 8 Kornev P.K. Sotrudnichestvo artistov i kompozitorov SSSR i SSHA v 1930–1950-kh godakh [Collaboration of Artists and Composers of the USSR and the USA in the 1930s–1950s]. *Vestnik SPbGUKI*, 2016, no. 3 (28), pp. 42–46. (In Russian)
- 9 Molchanova M. "Mne 20 let" Marlenu Khutsieva [I Am Twenty by Marlen Khutsiev]. *Diletant*, 2016, August 06. Available at: <https://diletant.media/articles/30298005/> (accessed 01.03.2023). (In Russian)
- 10 Moshkov K. Fil'mografiya sovetskogo dzhaza. "Veselye rebyata" (1934) [Filmography of Soviet Jazz. *Jolly Fellows* (1934)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, September 26. Available at: <https://dzen.ru/a/W6u7heNZGwCqOfEm> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 11 Moshkov K. Fil'mografiya sovetskogo dzhaza. "Zimnii vecher v Gagrakh" (1985) [Filmography of Soviet Jazz. *Winter Evening in Gagra* (1985)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, November 13. Available at: <https://dzen.ru/a/W-nKf5LASgCzpjCw> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 12 Moshkov K. Fil'mografiya sovetskogo dzhaza. "Karnaval'naya noch'" (1956) [Filmography of Soviet Jazz. *Carnival Night* (1956)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, October 03. Available at: <https://dzen.ru/a/W7SYnwnrAQCq9Jkt> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 13 Moshkov K. Fil'mografiya sovetskogo dzhaza. "Muzykal'naya istoriya" (1940) [Filmography of Soviet Jazz. *Musical Story* (1940)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, September 28. Available at: <https://dzen.ru/a/W64hK5X9PgCrVkv7> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 14 Moshkov K. Fil'mografiya sovetskogo dzhaza. "My iz dzhaza" (1983) [Filmography of Soviet Jazz. *We Are From Jazz* (1983)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, October 20. Available at: <https://dzen.ru/a/W8reCF7IOQCqTCOM> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 15 Moshkov K. Fil'mografiya sovetskogo dzhaza. "Ne bolit golova u dyatla" (1974) [Filmography of Soviet Jazz. *The Woodpecker Doesn't Get Headaches* (1974)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, October 09. Available at: <https://dzen.ru/a/W7yC4wkbogCqOnVX> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 16 Moshkov K. Fil'mografiya sovetskogo dzhaza. "Shlyapa" (1981) [Filmography of Soviet jazz. *The Hat* (1981)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, October 16. Available at: <https://dzen.ru/a/W8XEtsbwQCtR6qt> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 17 Rikker N.G. *Dzhaz v Chelyabinske. Istoriya s prodolzheniem...* [Jazz in Chelyabinsk. A Story with a Sequel...]. Chelyabinsk, Chelyabinskaya gosudarstvennaya konservatoriya Publ., Belgorod, Konstanta Publ., 2019. 568 p. (In Russian)
- 18 Seleznev M. Nezhnost' i izmenchivost' pod obshchim znamenatelem: "Ne bolit golova u dyatla" Dinary Asanovoi [Tenderness and Variability under a Common Denominator: *The Woodpecker Doesn't Get Headaches* by Dinara Asanova]. *Iskusstvo kino*, 2022, September 09. Available at: <https://kinoart.ru/texts/nejnost-i-izmenchivost-pod-obshchim-znamenatelem-ne-bolit-golova-u-dyatla-dinary-asanovoy> (accessed 01.03.2023). (In Russian)
- 19 Feiertag V.B. *Istoriya dzhazovogo ispolnitel'stva v Rossii: Uchebnoe posobie* [The History of Jazz Performance in Russia: Study Guide]. St. Petersburg, Skifiya Publ., 2010. 295 p. (In Russian)



Ил. 1. Афиша фильма «Шестая часть мира», режиссер Дзига Вертов, 1926.

Источник: Film.ru
Fig. 1. Poster for *A Sixth Part of the World*, directed by Dziga Vertov, 1926.
 Source: Film.ru



Ил. 3. Афиша фильма «Музыкальная история», режиссеры Александр Ивановский и Герберт Раппапорт, 1940. Источник: Джаз.Ру

Fig. 3. Poster for *Musical Story*, directed by Alexander Ivanovsky and Herbert Rappaport, 1940.
 Source: Jazz.Ru



Ил. 2. Ранняя афиша фильма «Веселые ребята», режиссер Григорий Александров, 1934. Источник: Джаз.Ру

Fig. 2. Early poster for *Jolly Fellows*, directed by Grigory Alexandrov, 1934. Source: Jazz.Ru



Ил. 4. Афиша фильма «Моя любовь», режиссер Владимир Корш-Саблин, 1940. Источник: plakaty.ru

Fig. 4. Poster for *My Love*, directed by Vladimir Korsh-Sablin, 1940. Source: plakaty.ru



Илл. 5. Афиша фильма «Карнавальная ночь», режиссер Эльдар Рязанов, 1956.
 Источник: Джаз.Ру

Fig. 5. Poster for *Carnival Night*, directed by Eldar Ryazanov, 1956. Source: Jazz.Ru



Илл. 6. Афиша фильма «Не болит голова у дятла», режиссер Динара Асанова, 1974.
 Источник: Джаз.Ру

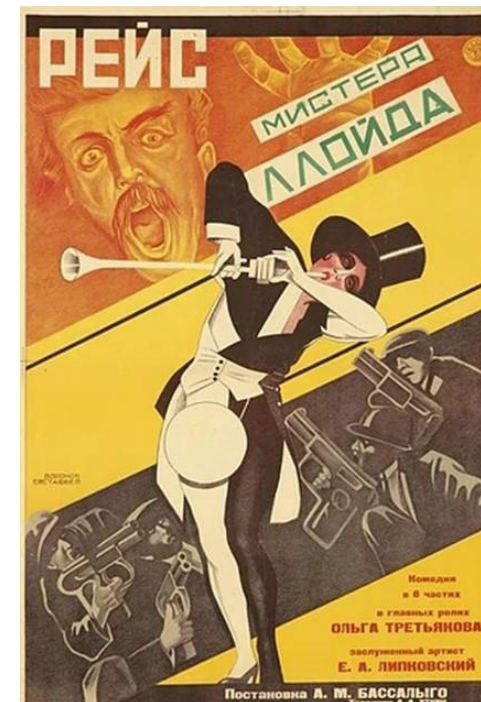
Fig. 6. Poster for *Woodpeckers Don't Get Headaches*, directed by Dinara Asanova, 1974.
 Source: Jazz.Ru



Ил. 7. Афиша фильма «Мы из джаза», режиссер Карен Шахназаров, 1983.
 Источник: Джаз.Ру
Fig. 7. Poster for *We Are from Jazz*, directed by Karen Shakhnazarov, 1983.
 Source: Jazz.Ru

Ил. 8. Афиша фильма «Рейс мистера Ллойда», режиссер Дмитрий Бассальго, 1927. Источник: reklamafilm.com

Fig. 8. Poster for *Mr. Lloyd's Flight*, directed by Dmitry Bassalygo, 1927. Source: reklamafilm.com



Ил. 9. Кадр из фильма «Девушка спешит на свидание», режиссеры Михаил Вернер и Сергей Сиделев, 1936. Источник: kino-teatr.ru
Fig. 9. Still from *Late for a Date*, directed by Mikhail Verner and Sergei Sidelev, 1936. Source: kino-teatr.ru



Ил. 10. Афиша фильма «Встреча на Эльбе», режиссер Григорий Александров, 1949.
Источник: kino-teatr.ru

Fig. 10. Poster for *Encounter at the Elbe*, directed by Grigory Alexandrov, 1949.
Source: kino-teatr.ru



Ил. 11. Афиша фильма «Девушка с гитарой», режиссер Александр Файнциммер, 1958. Источник: mosfilm.ru

Fig. 11. Poster for *A Girl with Guitar*, directed by Alexander Faintzimer, 1958.
Source: mosfilm.ru



Ил. 12. Афиша фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Леонид Гайдай, 1969.
Источник: Афиши Мосфильма: Альбом. М.: Контакт-Культура, 2012

Fig. 12. Poster for *The Diamond Arm*, directed by Leonid Gaidai, 1969. Source: Mosfilm Posters: Album. Moscow, Contact-Culture Publ., 2012

UDC 78; 791

LBC 85.318; 85.373(2)

Rikker Natalia G.

Musicologist, Chelyabinsk State Philharmonic, Director of "Uralskiy Dixieland" Jazz Ensemble, Lecturer, Jazz and Pop Music Department, South Ural Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, 88 Truda Str., Chelyabinsk, 454048, Russia

ORCID ID: 0009-0000-6625-5944

ResearcherID: JAX-6651-2023

rikkernatasha@mail.ru

Keywords: soviet jazz, feature films, musical films, jazz history, cinema music

Rikker Natalia G.

Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-382-427

For cit.: Rikker N.G. Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 382–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-382-427>. (In Russian)

Для цит.: Риккер Н.Г. Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа // *Художественная культура*. 2024. № 1. С. 382–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-382-427>.

Риккер Наталья Геннадьевна

Лектор-музыковед ОГБУК «Челябинская государственная филармония», директор джазового ансамбля «Уральский диксиленд Игоря Бурко», преподаватель эстрадно-джазового отделения ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», 454000, Россия, Челябинск, ул. Труда, 88
ORCID ID: 0009-0000-6625-5944
ResearcherID: JAX-6651-2023
rikkernatasha@mail.ru

Ключевые слова: советский джаз, игровое кино, музыкальные фильмы, история джаза, музыка кино

Риккер Наталья Геннадьевна

Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа

Abstract. The article is devoted to representation of domestic jazz in the Soviet feature silent and sound cinema in the period from 1926 to 1990. The author notes that jazz was becoming part of the plot of documentaries and feature films since its emergence in the USSR, but the accents in its image changed, and the genre nature of the movies evolved. There was a traceable shift from musical comedy to satirical pamphlet, from lyrical comedy to melodrama.

Based on several dozens of examples of films where jazz sounds, the article shows the relationship between the ideological course of the Soviet state, the perception of the jazz performance specifics at different historical milestones, and the nature of its reflection on the screen. Thus, in the 1930s, jazz was synonymous with popular music and had a clear shade of humour and entertainment; in the late 1940s, it symbolized the ideological opponents of the country; and after the Khrushchev Thaw, it was considered an art, a kind of intellectual activity.

In addition to the periodization of jazz cinema, the article provides a typology of films about jazz. The author presents a classification based on a set of qualities, such as maximum or minimum correlation of the plot of the film with jazz, participation of jazz musicians in it, and presence of a jazz soundtrack.

Аннотация. Статья посвящена проблематике отображения отечественного джаза в советском игровом немом и звуковом кино в период с 1926 по 1990 год. Автор отмечает, что джаз становился частью фабулы документальных и игровых фильмов с момента своего появления в СССР, однако менялись акценты в его изображении, эволюционировала жанровая природа картин. Прослеживается движение от музыкальной комедии к сатирическому памфлету, от лирической комедии к мелодраме.

На основе нескольких десятков примеров кинофильмов, где звучит джаз, показывается взаимосвязь между идеологическим курсом советского государства, восприятием специфики джазового исполнительства в разные исторические вехи и характером его отображения на экране. Так, в 1930-е годы джаз — синоним эстрады и массовой песни, несет явный оттенок юмора и развлекательности; в поздние 1940-е он символизирует идеологических оппонентов страны; а в послеоттепельный период осознается как искусство, род интеллектуальной деятельности.

Помимо периодизации джазового кинематографа, в статье представлена типология фильмов о джазе. Автор показывает градацию, основанную на комплексе качеств, таких как максимальная или минимальная корреляция сюжета фильма с джазом, участие в нем джазовых музыкантов, наличие выраженного джазового саундтрека.

Introduction

Back in its very early days, jazz became an attractive instrument of creative display in various forms of art, since the music seemed unusual and emotionally expressive. In the 1920s, it appeared in literature — in the works of H. Janowitz, F. Scott Fitzgerald, J. Škvorecký, J. Cortázar, J. Kerouac, J. Brodsky, V. Aksenov and many others. There emerged an independent genre of jazz photography. In the same decade, jazz was introduced in cinema, at first in silent films, and later, with the advent of sound cinema, it became a full element of art cinematography.

In the context of the current scientific interest of the author focused on researching Soviet jazz art, the subject matter of this research should be specified. The article finds answers to the following questions directly related to the fate of jazz in the Soviet Union, which was not always easy: How is jazz represented in Soviet cinema? How was it shown during the years of Soviet industrial construction, the dramatic period of the struggle against ‘rootless cosmopolitans’, the Khrushchev Thaw, the stagnant 1970s, and the years of perestroika? How accurate was the re-creation of jazz music in films? Did jazz fulfil the ideological objectives in ‘the most important of the arts’?

The focus in this article is primarily on feature films created during the existence of the Soviet State, up to 1991.

The peculiarities of the development and perception of jazz in the USSR have been described in detail by jazz historians A.N. Batashev, V.B. Feiertag, A.E. Petrov, E.S. Barban, K.V. Moshkov and others. The issue of the correlation of jazz with cinema has also been considered.

In a monumental work for his time, *Soviet Jazz* (1972), A.N. Batashev describes the story behind the creation of the first Soviet ‘jazz comedy’ *Jolly Fellows* (1934) and the discussion it provoked in the professional community, in particular, the controversy over the artistic value of the film and its musical arrangement [4, p. 68–70]. V.B. Feiertag emphasizes that the success of I.O. Dunaevsky, starting with *Jolly Fellows*, was greatly due to his collaboration with the Leonid Utesov and Yakov Skomorovsky orchestras. He also touches upon the film activities of Alexander Varlamov [19, p. 79–83]. A.V. Burdelnaya highlights the innovative approach of Dziga Vertov in his documentary *A Sixth Part of the World* (1926). It bears reminding that in addition to the grandiose socialist construction projects,

Vertov filmed and introduced in the film the performance of The Chocolate Kiddies revue in the USSR. What served as an emotional catalyst in his films instead of music was inscriptions. In the dynamic montage, Vertov placed clear ideological accents: “being ‘doomed by history and tottering, capital amuses itself,’ dancing foxtrot” [5, p. 86].

According to A.V. Burdelnaya, sound in cinema made a contribution to the ‘medial revolution’, having turned a film into a ‘multi-medial message’ and music into an effective tool for building a Soviet social and aesthetic utopia. “Consciously or not, the principle of controlled collective dreaming was originally inherent in the films of G. Alexandrov” [5, p. 87–88]. P.K. Kornev continues her thesis: “Soviet cinema was in many ways a ‘dream factory’, like Hollywood cinema”. Following him, “the best songs of the 1930s created in the USSR were elements of film music” [8, p. 44]. A.N. Kovalenko considers cinema an effective means of popularizing jazz in the Soviet Union. One of the first illustrative examples was a 1932 documentary short film with the musical performances of Alexander Tsfasman’s AMA-jazz band [7].

The systematic study of jazz in Soviet feature films began with a series of articles by K.V. Moshkov dedicated to twelve full-length feature films where jazz appears “as a central element of the plot” [10].

Nevertheless, there has not yet been a comprehensive, statistically accurate answer to the question “Is there a lot of jazz in Soviet cinema?”, so it remains on the agenda. There is still no consensus on whether films where jazz is *not* a central part of the plot should be considered ‘jazz films’.

Swinging documentary films

Since Vertov, jazz was filmed by documentary filmmakers. The films significant for the representativeness of jazz in the Soviet media space include *Benny Goodman in the USSR* (1962, directed by G. Donets), *Three Interviews Conducted in Tallinn* (1967, directed by G. Frank), *City. Autumn. Rhythm* (1976, directed by V. Gauzner), *Dialogues* (1986, directed by N. Obukhovich), the newsreel of the Tbilisi-86 festival *Playing Jazz!* (1986, directed by S. Chekin), etc. In the films above, jazz performs different functions. The film by G. Donets, for instance, primarily shows the prosperous Soviet State and the anticipated ‘admiration’ of the famous clarinetist. It is almost a feature film in which we see Goodman not only giving concerts

but also visiting museums, fishing, having dinner, and playing Mozart with Kyiv musicians. The pathos of the films by G. Frank, V. Gausner and N. Obukhovich, however, is perceived differently — jazz music in its entire stylistic and international diversity is their main character.

The image of jazz on screen: the experience of comparative typology

Considering the place and role of jazz in the USSR feature cinema, it is advisable to apply a typological approach, following which feature films can be divided into three categories:

- 1) films about jazz, with musicians involved in the plot; the musical design includes jazz or music of the kind;
- 2) films not about jazz, but musicians appear in the plot and / or the musical design includes jazz or music of the kind;
- 3) the films not about jazz, but the film music was created by jazz musicians.

The third category is fully consistent with jazz art, because the music of such films appeals to jazz idioms, quotation of jazz themes or allusions to them.

The proposed classification is appropriate for retrospective analysis, allows highlighting the most 'jazz' works of Soviet filmmakers, and can be beneficial to catalogization of feature films with different jazz presence.

The list of the films given further in the article does not claim to be complete. More thorough scientific research implies working with as many Soviet films as possible. Furthermore, it is essential to emphasize that depicting jazz on screen is always subjective. In this respect, it would be better to refer not to jazz on screen, but rather to *its artistic image*, a certain aesthetic generalization of public attitude towards this type of music over certain historic periods, and the screenwriter's, the director's and the film crew's level of competence in jazz. Therefore, the purpose of the article is to identify a possible course for further research into the image of jazz in feature films, which, in turn, will help to better understand the artistic objectives that image performed and the ideological emphasis it was given at various times.

Let us study specific examples of films, presenting them in chronological order by category starting with the first.

Jazz films: from comedy to melodrama

One of the key films to strongly correlate with jazz is *Jolly Fellows* (1934, directed by G. Alexandrov). Let us not retell the story behind its creation — much has been written on it by Russian jazz researchers — but only quote the fundamental thought of K.V. Moshkov: “Jazz in its pure form ... is not much in this film, but its unconditional impact on the rhythm, orchestration, and the very nature of the instrumental accompaniment of Dunaevsky's songs is undeniable, from the infectiously optimistic *The Merry Fellows March* and the sweet lyrical tango *Thank You, Heart* to 'swinging couplets' performed by Utesov and Lyubov Orlova in the eccentric performance 'Tyukh! Tyukh!'" [10].

The next film on the Soviet jazz films list is the comedy *Musical Story* (1940, directed by A. Ivanovsky and G. Rappaport, music by D. Astradantsev). Its plot is a variation on the Cinderella fairy tale: an ordinary taxi driver (brilliantly played by Sergei Lemeshev) becomes a famous opera soloist. There is a minimum of jazz in the film, instead it presents folk songs and arias from operas by G. Bizet, A.P. Borodin, P.I. Tchaikovsky, F. von Flotow, and N.A. Rimsky-Korsakov. However, as stated by K.V. Moshkov, “in this film, there is... an episode important for understanding that era — confrontation between a symphony orchestra and a jazz big band... In the words of the head of the opera studio at the motor transport workers' club, Vasily Fomich Makedonsky, the filmmakers convey the official standpoint of the 1930s in relation to jazz” [13].

— “Jazz is a good form of entertainment... But it should not get in the way of sacred art,” says Makedonsky.

— “The drummer in opera is the last person, whereas in jazz he is the King!” — the jazz director wittily replies.

The film gives unambiguous assessment: jazz is 'vulgar' but infectious. Its 'virus' places the symphony orchestra drummer in an awkward position: during a rehearsal, he inconveniently bursts into playing a timbal solo. In the meantime, this episode was later quoted by the Swedes O. Simonsson and J. Stjärne Nilsson in their film *Sound of Noise* (2010).

Musical Story and the film released in the same year *My Love* (1940, directed by V. Korsh-Sablin, music by Dunaevsky) depict a similar jazz orchestra, and the main character sings in the voice of Esfir Purgalina, a laureate of the 1st All-Union Contest of Variety Artists. The film is

a glossy reflection of the era: the orchestra members work at a factory and play volleyball and jazz in their free time. Work, life, and leisure are in full accord with the labour collective; the only thing not in line with the paradigm is wrong notes. “Motya, look what you did to jazz?!” — the conductor gets angry at the poorly singing girl. Jazz there is synonymous with light everyday music, because in those years “the formula firmly consolidated in the public consciousness was: jazz is popular songs,” writes A.P. Balin [3, p. 212].

70 years later, the song from *My Love* (‘You Don’t Need to Call Love’) in a swing arrangement by David Goloshchekin became the leitmotif of one of the most jazz films of modern times, *In the Style of Jazz* (2010, directed by S. Govorukhin). Goloshchekin plays himself, his poster advertisement is shown in close-up. One of the key scenes is a concert at the St. Petersburg Jazz Philharmonic Hall. “I can attend such a concert even with a monkey!” — admits the main female character.

Pop-jazz performances are an important element of the film *The Concert on the Screen* (1940, directed by S. Timoshenko), where Isaac Dunaevsky, Leonid Utesov and his orchestra, and Edith Utesova appear. In the episode with Nikolai Minkh’s song ‘Steamboat’, in keeping with the best traditions of dramatized jazz, Leonid Utesov appears in several images at once — a steamboat captain, a conductor of an amateur firemen’s orchestra, a man in love, and even his beloved lady.

Among the films made after the Great Patriotic War, of the greatest importance is *Carnival Night* (1956, directed by E. Ryazanov). A full-fledged participant in the film was the Eddie Rosner orchestra, in the credits discreetly referred to as a ‘variety’ orchestra. Having recently returned from Stalin’s prison camps, Rosner himself was not allowed in shot: the work of debutant Ryazanov was strictly controlled by the cinema authorities. Nevertheless, *Carnival Night* overcame all the challenges of filming and according to K.V. Moshkov, “became one of the most popular films of the Khrushchev Thaw,” in which for the first time after the end of the “‘saxophones straightening era’ jazz was widely represented” [12]. The lightness of the sound of Anatoly Lepin’s music was also facilitated by the style of arrangements by Yuri Saulsky, the musical director of Rozner’s band. Meanwhile, the film held true to the Soviet pre-war trend of mass celebrations, which had been a popular leisure for Soviet workers since the 1920s [17, p. 24–26].

Standing apart in the list of films with a pronounced jazz connotation is the film *Woodpeckers Don’t Get Headaches* (1974, directed by D. Asanova), which is not in line with the previously accepted genres of comedy or concert film. The context of the time had changed — jazz was no longer seen as an ideological threat: music schools opened pop-jazz departments; the Duke Ellington Orchestra (1971) and the Thad Jones and Mel Lewis Orchestra (1972) came to the USSR. This is partly why Asanova’s film is devoid of ideological didactics. The film presents a plaintive poem about the loneliness of a little man, unrequited teenage love, and deprivation. The film features the music by two composers: the non-jazz composer Evgeny Krylatov (the music for the lyrical parts of the film) and the jazz composer, drummer Vladimir Vasilkov. The latter is seen on screen as part of an ensemble with the flutists Rostislav Chevychelov, Anatoly Kovalenko and guitarists Boris Lebedinsky, Eduard Levkovich. In the then-current aesthetics of fusion, jazz sounds in the episodes of acute emotional experiences of the main character, schoolboy Seva Mukhin. The devaluation of his passion on the adults’ part strengthens psychologism and carries the ‘adult — child’ antithesis to its ultimate. With his drums and music, Seva does not meet expectations. The most emotional musical performances are the ones based on the interplay between the solo flute and the drums. This musical device is associated with a key metaphor of the film — a woodpecker from a neighbouring grove. “The distinctive feature of Asanova’s style is in the ragged, improvisational rhythm of the narrative — at some points the narrative thread is lost, the teenagers’ dates are confused; the drum roll of daily rehearsals and desperate guitar bridges — everything is concatenated in one indistinguishable day of childhood, just about to culminate in a disaster,” — writes M. Seleznev [18]. D. Asanova herself endowed jazz with that vital and partly archetypal function. “Jazz is the root cause of conversation about the harmony of human existence, his moral purity, and the unity of thought about eternal life, pain, and joy,” — she wrote much later, when preparing for the film *Jazz* [2]. Regretfully, she died early, and that plan of hers was never realized. Nevertheless, she had managed to turn to jazz again in her short filmography: the fusion compositions by Vasilkov sound in her 1979 film *The Wife Has Left*.

The jazz films of the 1980s are better represented, although, this genre in Soviet cinema cannot be considered massive. K.V. Moshkov mentions the film *The Hat* (1981, directed by L. Kvinikhidze), in which the Leningrad

Music Hall Orchestra appears on screen with its director Oleg Kutsenko (who also composed the film music), and one of the female characters sings in the voice of the soloist of the Oleg Lundstrem orchestra, Irina Otieva. One of the most prominent jazz films of the pre-perestroika period is, undoubtedly, *We Are from Jazz* (1983, directed by K. Shakhnazarov). K.V. Moshkov considers it “the main jazz film of Soviet cinema, fully dedicated to the early history of Soviet jazz.” [14]. Jazz devotees enjoyed multiple historical allusions scattered throughout the film, the music of Anatoly Kroll and his Sovremennik Orchestra with Larisa Dolina performing the part of the Cuban jazz diva Clementina Fernandez. The rest of the audience were impressed by the general lyrical tone, sparkling musicality, and talented acting.

Unlike *We Are from Jazz*, the next Karen Shakhnazarov’s film *Winter Evening in Gagra* (1985) was made in the musical drama genre. The films have a similar cast and the same composer — A. Kroll, whose orchestra is again a participant in the action. Moreover, A. Kroll himself played a minor part of the conductor Stepan.

At the end of the Soviet era, the drama *When the Saints Go Marching In* (1990, directed by V. Vorobyov) was released, with music by David Goloshchekin, featuring David Goloshchekin, and marked by a nostalgic plot about the first Leningrad jazz band. However, it did not receive considerable international attention, unlike the film *Taxi Blues* (1990, directed by P. Lungin) which had a completely different tone. The rock musician Pyotr Mamonov played the part of the saxophonist Alexei Seliverstov; the saxophone soundtrack was made by Vladimir Chekasin. The dialogues between Seliverstov and the taxi driver Ivan Shlykov are indicative of the era of change. The drunken jazzman poses existential questions, while Shlykov cynically concludes that musicians and other intellectuals are the cause of all the troubles. Chekasin’s music is playing in the background.

Jazz background

The films of the second type, whose plot is not related to jazz, but musicians appear in the story, and / or the musical design includes jazz or music of the kind, are clearly more diverse. The first appearance of jazz is already found in silent Soviet films. In the survived parts of the film *Mr. Lloyd’s Flight* (1927, directed by D. Bassalygo) there are several short

scenes with a female jazz band performing. Frivolously dressed jazzwomen move mechanically, *as if* playing instruments, and the bourgeoisie are dancing foxtrot.

The image of people dancing to jazz is also depersonalized in the film *The Blue Express* (1929, directed by I. Trauberg). The first-class passengers dance the Charleston to a gramophone record. Through montage, Trauberg created the emotionless ‘machinery’ metaphor: the wheels of a hurrying train, a spinning record, dancing feet, and a jazz band all flashing before the viewers’ eyes. The same ideological vector later continued in sound cinema. For instance, in *The Circus* (1936, directed by G. Alexandrov) with music by Dunaevsky and Lyubov Orlova as Marion Dixon performing ‘Mary Believes in Miracles’. However, the music of *The Circus* is varied in character. V.B. Feiertag highlights two lullabies ‘Sleep is Coming at The Doorway’ and ‘Sleep, My Boy’, in which the grotesque tone gives way to sentimental intonation with the ‘shades of blues’ [19, p. 94–95]. A similar device was used in the sports comedy *The Goalkeeper* (1936, directed by S. Timoshenko): the gramophone foxtrot expresses the emotional fall of the main character, the football player Kandidov. The film had nothing to do with jazz, but presented excellent examples of Soviet mass songs to the music by Dunaevsky: ‘Temper Like Steel’, ‘If the Volga Flows’, etc. According to T. Aizikovich, in the cinema Dunaevsky “managed to organically combine jazz with the Soviet mass songs and pop music. This synthesis is called “song jazz” [1]. Other composers to successfully master the genre of song jazz were the Pokrass brothers, M. Blanter, Y. Milyutin, and V. Solovyov-Sedoy. Soviet songs were flourishing and truly became mass popular, which, following A.P. Balin, was due to the success of the first Soviet musical films [3, p. 213].

In the comedy film *Late for a Date* (1936, directed by M. Verner and S. Sidelev), Dunaevsky’s bravura song ‘The Country Hurries and Merrily Laughs’ performed by Efreim Flax and backed up by a women’s choir and the Yakov Skomorovsky orchestra illustrates the panorama of sunny pre-war Moscow. The same motif is heard at the summer stage of the park, where the camera films Skomorovsky conducting the jazz orchestra.

The music of Alexander Varlamov sounds in the industry drama about Soviet gold miners *Prairie Station* (1941, directed by O. Preobrazhenskaya, I. Pravov). Despite some lack of agreement between the musical development of the theme and its display on screen, an insightful listener hears

true swing: a riff-driven piece with harmonious orchestral parts and the clarinet and the brass group that elegantly sound in turn.

The jazz grotesque in Soviet cinema reached its peak in the commissioned propaganda film *Encounter at the Elbe* (1949, directed by G. Aleksandrov), a caricature of American jazz rhythms for which was created by Dmitri Shostakovich. This absurd boogie-woogie or, applying the composer's own expression, 'jazz bacchanalia' (performed behind the scenes by the Alexander Tsfasman orchestra) is the sound emblem of a nightclub in a zone of the American troop presence in the German city of Altenstadt.

The popular music melodies and rhythms in the Thaw comedy *A Girl with Guitar* (1958, directed by A. Feinzimmer) have a polar opposite function. The girl's part is played by Lyudmila Gurchenko, who sings the songs by Arkady Ostrovsky and Yuri Saulsky. Through both music and liveliness, the film depicted the country's exposure to the world, since it was made during the 6th World Festival of Youth and Students in Moscow.

It is in this film that the Romanian delegate and future laureate of the Sopot International Song Festival Gigi Marga sings the fancy foxtrot by the Romanian composer V. Roman 'Oh, What a Beauty You Are, Moscow'.

In the feature films of the 1960s, one can find a whole series of pop-jazz performances. In *Amphibian Man* (1962, directed by V. Chebotarev and G. Kazansky) it is the reckless 'Song about the Sea Devil' by Andrei Petrov. In *Walking the Streets of Moscow* (1963, directed by G. Danelia), a wedding is celebrated to the sounds of Dixieland. In *Give Me a Book of Complaints* (1964, directed by E. Ryazanov), a pop-jazz youth ensemble is performing at the renovated Dandelion Cafe; also, there is a mention of the Molodezhnoe and Aelita cafes popular among jazz devotees of the 1960s. In *Ilyich's Gate* (1964, directed by M. Khutsiev), young people dance to 'Some of These Days' by Shelton Brooks, 'Petite Fleur' by Sidney Bechet, and songs of Louis Prima. Following the concept of the director M. Khutsiev and the screenwriter G. Shpalikov, such music was an element of the cultural background of the youth of the 1960s, along with poetry and fine arts. The film displays the canonical footage of a poetry evening at the Polytechnic Museum and a contemporary art exhibition. In opposition to the young filmmakers, the leader of the country General Secretary of the Communist Party of the Soviet Union N.S. Khrushchev assessed those ideas as "unacceptable and alien to the Soviet people," and the film was locked away for several years [9]. The film *July Rain* (1966, directed by M. Khutsiev)

presents a bright collage of bard songs (film composers — Yuri Vizbor and Bulat Okudzhava), J.S. Bach's works performed by The Swingle Singers, songs of Louis Armstrong, Bing Crosby, and Leonid Utesov.

The screenwriter of the revue film *When the Song Does Not End* (1965, directed by R. Tikhomirov) was the conductor of the Leningrad Variety Theatre Anatoly Badkhen (a former trumpeter at the Skomorovsky Orchestra). The plot is based on a series of popular numbers, among which the ultra-tempo Toccata for Piano and Big Band Op. 8 by Nikolai Kapustin suddenly plays. The Oleg Lundstrem orchestra is performing, the composer is at the piano.

Jazz patterns steal in the solos of Georgy Garanyan and Konstantin Bakholdin, who performed the songs by Alexander Zatsepin in the eccentric comedy film *The Diamond Arm* (1969, directed by L. Gaidai). A special mention should be made of the jazzed variations on Leonid Malashkin's romance 'I Met You' and Alexander Varlamov's song 'Red Sundress' (the accompaniment to a fashion show), and the instrumental piece played at the Weeping Willow restaurant when the characters are trying to find out "why Volodka shaved off his mustache". As stated by D.A. Zhurkova, "in almost every Gaidai's film, there is a separate layer of songs that seem to escape the audience's attention but place certain semantic emphasis and create a comic effect." These melodies play incidentally but create the desired dramatic effect [6, p. 111]. Gaidai and Zatsepin intentionally modernized the familiar music pieces, rendering a touch of variety art and reducing their true emotional pathos.

Meanwhile, film music created by jazz musicians does not always have a jazz character. Their composition skills and a wide range of artistic interests allow them to master other dialects of the musical language. Turning to the third category, one can see that the films the sound design of which was created by jazz musicians are measured in hundreds. This article just lists the composers' names.

Alexander Varlamov had been writing for cinema since the 1930s. His works include the feature films *Doctor Aybolit* (1938, directed by V. Nemolyaev) and *Prairie Station* (1941, directed by O. Preobrazhenskaya, I. Pravov). Together with the USSR State Jazz Orchestra he recorded Yuri Milyutin's song 'Everything Turned Blue and Green' for the film *Four Hearts* (1941, directed by K. Yudin).

Murad Kazhlaev's filmography lists a lot of notable credits. Of the several dozen films featuring his music, it is worth highlighting *The Mellow Season* (1978, directed by V. Pavlovich) with the swing composition 'Failed Acquaintance' (sung by Larisa Dolina and Wayland Rodd) and *An Eccentric Man* (1979, directed by A. Ibragimov), the music in which has a clear jazz character.

Georgy Garanyan was truly prolific in cinema. As a conductor of the USSR State Symphony Cinematography Orchestra, in the 1970s he recorded music for two hundred films, and composed his own music for two dozen of popular Soviet films. A significant contribution to cinema was also made by Yuri Saulsky, Igor Kantyukov, Alexey Kozlov, Anatoly Kroll, and David Goloshchekin. Apart from creating the musical image of films, the latter also played some parts.

Conclusion

This article gives a very concise list of the most famous Soviet feature films. However, with the application of the typological approach that offers a gradation of the presence of jazz on screen, even limited statistics demonstrate its representativeness in Soviet cinema and better reflect the dynamics of ideological emphasis applicable to jazz in different years. Of interest is the evolution of the director's methods in depicting jazz — from entertainment and humour to subtle psychologism. There is a marked tendency for jazzmen to self-quote. It also should be mentioned that the applied classification approach has allowed expanding the list of jazz films, which means that further engagement with the enchanting coordination of cinema and jazz will undoubtedly bring new and exciting discoveries.

References:

- 1 Aizikovich T. Leonid Utesov i dzhaz: razmyshleniya s somnieniyami [Leonid Utyosov and Jazz: Thoughts and Doubts]. *Jazz.Ru*, 2011, April 13. Available at: <https://www.jazz.ru/2011/04/13/utiosov-thoughts-and-doubts/> (accessed 01.05.2023). (In Russian)
- 2 Asanova D. K zamyslu fil'ma "Dzhaz". Dnevnikovye zapisi Dinary Asanovoi [To the Idea of the Film *Jazz*. Diary Entries by Dinara Asanova]. *Dinara Asanova: U menya net vremeni govorit' nepravdu: Dnevnikovye zapisi, rezhisserskie zametki, stat'i, interv'yu Dinary Asanovoi* [Dinara Asanova: I Don't Have Time to Tell Lies: Diary Entries, Director's Notes, Articles, Interview by Dinara Asanova and Memories about Her]. Leningrad, Iskustvo Publ., 1989. Available at: <https://chapaev.media/articles/2544> (accessed 25.03.2023). (In Russian)
- 3 Balin A.P. Dukhovoi orkestr i formirovanie traditsii dzhazovogo orkestrvogo ispolnitel'stva v Rossii (1929–1940-e gody) [Wind Orchestra and Formation of the Tradition of Jazz Orchestra Performance in Russia (1929–1940s)]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2008, no. 5, pp. 211–214. (In Russian)
- 4 Batashev A.N. *Sovietskii dzhaz* [Soviet Jazz]. Moscow, Muzyka Publ., 1972. 176 p. (In Russian)
- 5 Burdel'naya A.V. Muzyka v sovetskom kinematografe pervoi poloviny XX stoletiya [Music in Soviet Cinema of the First Half of the 20th Century]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 2013, no. 2 (8), pp. 79–89. (In Russian)
- 6 Zhurkova D.A. Rol' pesni v fil'makh Leonida Gaidaya [The Role of Song in Leonid Gaidai's Films]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>. (In Russian)
- 7 Kovalenko A.N. Dzhaz i otechestvennaya muzykal'naya kul'tura 1920-kh godov [Jazz and Native Music Culture of the 1920s]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, 2013, no. 6. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=11616> (accessed 24.02.2023). (In Russian)
- 8 Kornev P.K. Sotrudnichestvo artistov i kompozitorov SSSR i SSHA v 1930–1950-kh godakh [Collaboration of Artists and Composers of the USSR and the USA in the 1930s–1950s]. *Vestnik SPbGUKI*, 2016, no. 3 (28), pp. 42–46. (In Russian)
- 9 Molchanova M. "Mne 20 let" Marlena Khutsieva [I Am Twenty by Marlen Khutsiev]. *Diletant*, 2016, August 06. Available at: <https://diletant.media/articles/30298005/> (accessed 01.03.2023). (In Russian)
- 10 Moshkov K. Fil'mografiya sovet'skogo dzhaza. "Veselye rebyata" (1934) [Filmography of Soviet Jazz. *Jolly Fellows* (1934)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, September 26. Available at: <https://dzen.ru/a/W6u7heNZGwCqOfEm> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 11 Moshkov K. Fil'mografiya sovet'skogo dzhaza. "Zimnii vecher v Gagrakh" (1985) [Filmography of Soviet Jazz. *Winter Evening in Gagra* (1985)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, November 13. Available at: <https://dzen.ru/a/W-nKf5LASgCzpjCw> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 12 Moshkov K. Fil'mografiya sovet'skogo dzhaza. "Karnaval'naya noch'" (1956) [Filmography of Soviet Jazz. *Carnival Night* (1956)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, October 03. Available at: <https://dzen.ru/a/W7SYwnrAQcQ9jKt> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 13 Moshkov K. Fil'mografiya sovet'skogo dzhaza. "Muzykal'naya istoriya" (1940) [Filmography of Soviet Jazz. *Musical Story* (1940)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, September 28. Available at: <https://dzen.ru/a/W64hK5X9PgCrVkv7> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 14 Moshkov K. Fil'mografiya sovet'skogo dzhaza. "My iz dzhaza" (1983) [Filmography of Soviet Jazz. *We Are From Jazz* (1983)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, October 20. Available at: <https://dzen.ru/a/W8reCF7IOQCqTCOM> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 15 Moshkov K. Fil'mografiya sovet'skogo dzhaza. "Ne bolit golova u dyatla" (1974) [Filmography of Soviet Jazz. *The Woodpecker Doesn't Get Headaches* (1974)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, October 09. Available at: <https://dzen.ru/a/W7yC4wkbogCqOnVX> (accessed 26.02.2023). (In Russian)
- 16 Moshkov K. Fil'mografiya sovet'skogo dzhaza. "Shlyapa" (1981) [Filmography of Soviet jazz. *The Hat* (1981)]. *The Jazz.ru Channel on the Yandex Dzen*, 2018, October 16. Available at: <https://dzen.ru/a/W8xEtsbzwQCtR6qt> (accessed 26.02.2023). (In Russian)

- 17 Rikker N.G. *Dzhaz v Chelyabinske. Istorija s prodolzheniem...* [Jazz in Chelyabinsk. A Story with a Sequel...]. Chelyabinsk, Chelyabinskaya gosudarstvennaya konservatoriya Publ., Belgorod, Konstanta Publ., 2019. 568 p. (In Russian)
- 18 Seleznev M. *Nezhnost' i izmenchivost' pod obshchim znamenatelem: "Ne bolit golova u dyatla"* Dinariy Asanovoi [Tenderness and Variability under a Common Denominator: *The Woodpecker Doesn't Get Headaches* by Dinara Asanova]. *Iskusstvo kino*, 2022, September 09. Available at: <https://kinoart.ru/texts/nezhnost-i-izmenchivost-pod-obshchim-znamenatelem-ne-bolit-golova-u-dyatla-dinary-asanovoju> (accessed 01.03.2023). (In Russian)
- 19 Feiertag V.B. *Istorija dzhazovogo ispolnitel'stva v Rossii: Uchebnoe posobie* [The History of Jazz Performance in Russia: Study Guide]. St. Petersburg, Skifiya Publ., 2010. 295 p. (In Russian)

Список литературы:

- 1 Айзикович Т. Леонид Утесов и джаз: размышления с сомнениями // *Джаз.Ру*. 2011. 13 апреля. URL: <https://www.jazz.ru/2011/04/13/utiosov-thoughts-and-doubts/> (дата обращения 01.05.2023).
- 2 Асанова Д. К замыслу фильма «Джаз». Дневниковые записи Динары Асановой // Динара Асанова: У меня нет времени говорить неправду: Дневниковые записи, режиссерские заметки, статьи, интервью Динары Асановой и воспоминания о ней. Л.: Искусство, 1989. URL: <https://charaev.media/articles/2544> (дата обращения 25.02.2023).
- 3 Балин А.П. Духовой оркестр и формирование традиции джазового оркестрового исполнительства в России (1929–1940-е годы) // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2008. № 5. С. 211–214.
- 4 Баташев А.Н. Советский джаз. М.: Музыка, 1972. 175 с.
- 5 Бурдельная А.В. Музыка в советском кинематографе первой половины XX столетия // *Человек. Культура. Образование*. 2013. № 2 (8). С. 79–89.
- 6 Журкова Д.А. Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // *Художественная культура*. 2023. № 1. С. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>.
- 7 Коваленко А.Н. Джаз и отечественная музыкальная культура 1920-х годов // *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 6. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=11616> (дата обращения 24.02.2023).
- 8 Корнев П.К. Сотрудничество артистов и композиторов СССР и США в 1930–1950-х гг. // *Вестник СПбГУКИ*. 2016. № 3 (28) сентябрь. С. 42–46.
- 9 Молчанова М. «Мне 20 лет» Марлена Хуциева // *Дилетант*. 2016. 6 августа. URL: <https://diletant.media/articles/30298005/> (дата обращения 01.03.2023).
- 10 Мошков К. Фильмография советского джаза. «Веселые ребята» (1934) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 26 сентября. URL: <https://dzen.ru/a/W6u7heNZGwCqOfEm> (дата обращения 26.02.2023).
- 11 Мошков К. Фильмография советского джаза. «Зимний вечер в Гаграх» (1985) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 13 ноября. URL: <https://dzen.ru/a/W-nKf5LASgCzpjCw> (дата обращения 26.02.2023).
- 12 Мошков К. Фильмография советского джаза. «Карнавальная ночь» (1956) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 3 октября. URL: <https://dzen.ru/a/W7SYnwnrAQCq9jKt> (дата обращения 26.02.2023).
- 13 Мошков К. Фильмография советского джаза. «Музыкальная история» (1940) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 28 сентября. URL: <https://dzen.ru/a/W64hk5X9PgCrVkv7> (дата обращения: 26.02.2023).
- 14 Мошков К. Фильмография советского джаза. «Мы из джаза» (1983) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 20 октября. URL: <https://dzen.ru/a/W8reCF7lOQCqTCOM> (дата обращения 26.02.2023).
- 15 Мошков К. Фильмография советского джаза. «Не болит голова у дятла» (1974) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 9 октября. URL: <https://dzen.ru/a/W7yC4wkbogCqOnVX> (дата обращения 26.02.2023).
- 16 Мошков К. Фильмография советского джаза. «Шляпа» (1981) // Канал «Джаз.Ру» на сайте «Яндекс Дзен». 2018. 16 октября. URL: <https://dzen.ru/a/W8XEtsbzwQCtR6qt> (дата обращения 26.02.2023).
- 17 Риккер Н.Г. Джаз в Челябинске. История с продолжением... Челябинск: Челябинская государственная филармония; Белгород: Константа, 2019. 568 с.
- 18 Селезнев М. Нежность и изменчивость под общим знаменателем: «Не болит голова у дятла» Динары Асановой // *Искусство кино*. 2022. 9 сентября. URL: <https://kinoart.ru/texts/nezhnost-i-izmenchivost-pod-obshchim-znamenatelem-ne-bolit-golova-u-dyatla-dinary-asanovoju> (дата обращения 01.03.2023).
- 19 Фейертаг В.Б. История джазового исполнительства в России: Учебное пособие. СПб.: Скифия, 2010. 295 с.

УДК 778.5.04/с

ББК 85.373(2)

Виноградов Владимир Вячеславович

Доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения, начальник Аналитического отдела (Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств), заместитель директора Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

vladvinogradov_vv@mail.ru

Ключевые слова: история кинематографа, утопия, военная утопия, сталинский кинематограф, оборонный фильм, агитпропфильм, патриотический фильм, оборонная фантастика, военно-утопический жанр

Виноградов Владимир Вячеславович

Военные утопии на советском экране



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-428-451

Для цит.: Виноградов В.В. Военные утопии на советском экране // Художественная культура. 2024. № 1. С. 428–451. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-428-451>.

For cit.: Vinogradov V.V. Military Utopias in Soviet Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 428–451. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-428-451>. (In Russian)

Vinogradov Vladimir V.

D.Sc. (in Art History), Professor at the Film Studies Department, Head of the Analytical Department (Research Center for Film Education and Screen Arts), Deputy Director of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia ORCID ID: 0000-0002-6325-6092 vladvinogradov_vv@mail.ru

Keywords: history of cinema, utopia, military utopia, Stalinist cinema, defense film, propaganda film, patriotic film, defense fiction, military utopia genre

Vinogradov Vladimir V.

Military Utopias in Soviet Cinema

Аннотация. Статья посвящена истории военно-утопического жанра в советском кинематографе 1920–1930-х годов. В работе анализируются истоки его возникновения, дается обзор и анализ основных фильмов, относящихся к этому жанру, а также разбираются причины его заката. По мнению автора статьи, начало этого киножанра берет истоки в военно-утопическом жанре в литературе, заявившем о себе со второй половины XIX века. Жанр оказался впрямую зависим от политической ситуации в стране и характера военной угрозы. Так, понимание того, что за Первой мировой последует новая война, отразилось во многих произведениях советских писателей и кинематографистов, развивавших этот жанр. Его пик придется на вторую половину тридцатых годов. В основе этого жанра лежал постулат, что враг не дремлет, война обязательно будет и поэтому к ней надо готовиться. Кроме этой общей концепции, зрителю демонстрировалось вероятное течение будущей войны: после жесткого пресечения вражеской агрессии на своей территории боевые действия перенесутся на территорию неприятеля. Враг, первым напавший на СССР, будет выдвигаться с нашей территории в кратчайшее время, а далее, с помощью угнетенного народа зарубежной страны, правительство будет свергнуто и установлен социалистический строй. 1939 год окажется последним годом для выпуска военных утопий. Тому было несколько причин. Первая — подписание пакта Молотова — Риббентропа. Вторая причина — это начало реальных боевых действий на Халхин-Голе и озере Хасан, которые продемонстрировали отнюдь не радужную картину в отношении боевого состояния советских войск и слабости противника. Зимняя война с Финляндией 1939 года поставила точку в оптимистических военных фантазиях.

Abstract. The article is devoted to the history of the military utopia genre in the Soviet cinema of the 1920s-1930s. The work analyses its origins, provides an overview and analysis of the main films belonging to this genre, and examines the reasons for its decline. According to the author of the article, this film genre had its origins in the military-utopian genre in literature, which declared itself in the second half of the 19th century. The genre appeared to be directly dependent on the political situation in the country and the nature of the military threat. Thus, the understanding that World War I would be followed by a new war was reflected in many works of Soviet writers and filmmakers who developed this genre. Its peak was in the second half of the 1930s. The genre was based on the postulate that the enemy was not asleep, there would definitely be a war, and therefore it was necessary to prepare for it. In addition to this general concept, the audience was shown the likely course of a future war: after the harsh suppression of enemy aggression on the USSR territory, the fighting would move to the enemy's territory. The enemy who first attacked the USSR would be thrown back in the shortest possible time, and then with the help of the oppressed people of a foreign country, the government would be brought down and the socialist system would be established. 1939 appeared to be the last year for the release of military utopias, for which there were several reasons. The first was the signing of the Molotov—Ribbentrop Pact. The second reason was the beginning of actual hostilities at Khalkhin Gol and Lake Khasan, which showed a far from rosy picture regarding the combat state of the Soviet troops and the weakness of the enemy. The Winter War with Finland in 1939 put an end to optimistic military fantasies.

Военные утопии: к истории жанра

С середины 1920-х годов в советском кинематографе начинает формироваться жанр, который позже назовут «оборонный фильм». Необходимо отметить, что это понятие весьма широкое, расплывчатое, порой соединяемое с фильмами, посвященными в целом военно-патриотической тематике, агитпропфильмом, шпионским детективом, военно-приключенческим фильмом и пр. Считается, что оборонный фильм возник в рамках агитпропфильма. В данной статье речь будет идти только о картинах, где смоделирована и показана будущая война. Не локальное противостояние, например, наших военно-морских сил с вражеской подлодкой, как это происходит в картине Виктора Эйсымонта «Четвертый перископ» (1939), или показаны учения, как в фильме Михаила Калатозова «Гвоздь в сапоге» (1932), а где демонстрируется открытое виртуальное военное противостояние стран. И неважно, присутствуют ли при этом в произведении фантастические черты.

В сущности, в этом киножанре нет ничего необычного и уникального. Его появлению в кинематографе мы обязаны, с одной стороны, конечно, политической ситуации в мире и стране, а с другой — «военно-утопическому» жанру в литературе (еще одно его название — «оборонная фантастика»), берущему свое начало со второй половины XIX века. Сюжеты произведений этого жанра (рассказы, повести, романы) разворачивались в недалеком будущем и представляли собой описание конфликта между двумя государствами. В России первым таким произведением становится роман морского офицера Александра Конкевича «Крейсер „Русская надежда“» (первые главы были опубликованы в 1886 году), посвященный виртуальной войне с Великобританией⁽¹⁾. Жанр развивается, становится популярным и даже начинает занимать одно из ведущих мест в отечественной литературе. Правда, занимаются им больше любители-военные, а не профессиональные писатели, что, безусловно, сказывается на каче-

стве этих произведений. Однако это не мешает их кратковременной популярности у читателей.

Из-за поражения России в Русско-японской войне временно проходит и мода на этот жанр: русская военная мощь подвергается сомнению. Но этот период оказывается лишь краткой паузой. Бурное развитие техники и в особенности авиации в начале XX века подталкивает уже писателей-фантастов к новым сюжетам о попытке господства одной страны не только над странами-соседями, но и над всем миром. Особую популярность у читателей приобретают истории, повествующие об английском мировом господстве.

Более того, описания военной техники часто дополняются фантастическим сверхоружием (лучи, газы), уничтожающим все и вся. Конечно, повсеместное понимание того, что война с Германией неизбежна, вызвало ряд сюжетов, где это противостояние описывалось. Авторы подобных произведений часто обещали читателям легкую победу стран Антанты. И как это уже происходило, реальные военные события, а именно Первая мировая война, умерили фантазии писателей, что стало причиной перерыва в развитии жанра.

В двадцатые годы, уже в СССР, вновь возникает интерес к этой теме. Понимание того, что за Первой мировой последует новая война, отразилось во многих произведениях советских писателей. Назовем лишь некоторые, самые крупные имена: Илья Эренбург «Трест Д.Е. История гибели Европы» (1923), Алексей Толстой «Гиперболоид инженера Гарина» (1925–1926), Александр Беляев «Борьба в эфире» (1927), Владимир Орловский «Бунт атомов» (1928) и др.

С середины 1920-х годов в СССР враг, с которым придется воевать, виделся вполне отчетливо — это фашизм. Именно в этот период тема будущей войны становится как никогда популярной в литературе. Отечественные фантасты придумывали для победы всевозможное сверхоружие: сверхсамолеты, сверхдирижабли, сверхтанки, особые электрические волны, отравляющие вещества. Все авторы, за редчайшим исключением, пророчили скорую и легкую победу над хитрым, подлым, но, в сущности, слабым и безвольным врагом.

Как было отмечено выше, оборонная фантастика изначально, еще в XIX веке, была вотчиной писателей-любителей, принадлежащих, как правило, к военному сословию, а крупные писатели редко захаживали на эту территорию. Так происходило и в период 1920-х годов,

(1) Чуть раньше, в 1882 году, вышли очерки Всеволода Крестовского «Наша будущая война» и «По поводу одного острова (Гадания о будущем)», которые можно считать самым первым обращением в России к этому жанру. Но эти очерки принадлежали жанру публицистики, а не художественной литературе [см. подробнее: 10].

и в 1930-е годы — во время очередного расцвета этого жанра. Правда, теперь он развивался благодаря не только военным, но и большой армии гражданских графоманов, поэтому вновь о художественных достоинствах говорить не приходилось, но популярность его была так же высока. Поэтому не было ничего удивительного в том, что этот жанр появился и в кинематографе. Если пик его пришелся на вторую половину тридцатых годов, то начало можно отследить уже в середине 1920-х годов, в период нового интереса к фантастике⁽²⁾.

Первые советские «оборонные фильмы»

Так, в 1925 году режиссер Семен Тимошенко снимет первую свою картину «Наполеон-газ», посвященную виртуальной войне между фашистской Америкой и СССР, которая становится одним из первых произведений этого жанра в советском кино. Фильм сохранился без финальной части, но тем не менее составить представление об этой картине вполне возможно. Начинается фильм с просветительской части: советским крестьянам разъясняется опасность боевого отравляющего вещества. Интертитры: «Капитализм готовится к новой схватке. Газеты сообщают, что корсиканский инженер-химик Наполеон Гинимер изобрел новый вид химического оружия — газ, который сжигает все живое. Опыты производились над приговоренными к смерти преступниками».

И зрителю демонстрируется, как с летящего самолета сбрасывается бомба над жертвой. Жертва сначала погибает от удушья, а затем бесследно исчезает.

Вывод обозначался в интертитрах: «СССР должен развивать спешным порядком свою химическую промышленность». Показываются отечественные химические заводы: в мирное время химию нужно применять для сельского хозяйства (демонстрируется химическое опыление садов и огородов), а в минуту опасности необходимо приспособить химическую промышленность к оборонным задачам.

(2) Фантастические картины в отечественном кинематографе возникали и ранее. Например, фильм «Волшебные лучи» (1917), посвященный смертельному электромагнитному воздействию. Вообще, образ невидимых лучей становится в этот период весьма популярным в литературе и кинематографе.

Далее сообщается, что ученый Гинимер просит огромную сумму за свое изобретение, но пока ни одно государство не приняло предложение. Изобретателя пытаются убить, а формулу выкрасть.

Военный министр США (он устроил покушение на Гинимера) является главой фашистского ордена «Черный клан» (на экране его члены предстают в черных балахонах со свастикой, внешне похожие на Ку-клукс-клан), крайне заинтересован в этом изобретении, считая, что этот газ будет решающим средством в войне с СССР. Он все-таки выплачивает требуемую сумму и приглашает Гинимера на должность главного инженера химического завода, который будет производить это отравляющее вещество под видом анилина. Узнав об этом, рабочие предприятия восстают и отказываются производить его, но их восстание жестоко подавлено американской кавалерией.

Ученый принят в ряды фашистской партии и получает новое имя — Наполеон-газ. Начинается война, и в воздух поднимается эскадрилья со смертельным газом — авиагазовое нападение на СССР. Предварительно американцы захватывают аэродром в поселке Парголово недалеко от Ленинграда (это первый город, который должен быть уничтожен). Советские летчики вступают в бой с неприятелем. Интересная подробность: часть самолетов сбивают с помощью радиоуправляемых беспилотников (в том числе так мыслилась будущая война, приобретая высокий технологический уровень). Американская эскадрилья вынуждена отступить. Добивают ее пушки кронштадтских кораблей. Кавалерия устремляется в Парголово, чтобы захватить штаб нападавших во главе с Наполеон-газом. Американское командование пытается улететь в Финляндию, но погибает от рук женщины — советского инструктора-химика, пробравшейся на аэродром. Она же и стреляет в Наполеон-газа — он ранен. На этом месте сохранившаяся копия фильма обрывается.

Исходя уже из этой ранней работы, становится ясно, что основная цель жанра заключалась в наглядной демонстрации того, что оборона отечества является первостепенной государственной задачей. Враг не дремлет, война обязательно будет, и поэтому к ней надо готовиться. Кроме этой общей концепции зрителю демонстрировалось вероятное течение будущей войны: после жесткого пресечения вражеской агрессии на своей территории боевые действия перенесутся на территорию неприятеля. Враг, первым напавший на СССР,

будет выдавлен с нашей территории в кратчайшее время, а далее, с помощью угнетенного народа зарубежной страны, правительство будет свергнуто и установлен социалистический строй. Конечно, не всегда давался такой развернутый сценарий, но в любом случае во всех картинах демонстрировался мощный оборонительный и наступательный потенциал нашей армии и народное единство.

Весьма показательной была и тактика наступления — это массированный воздушный налет. О таком виде наступления говорилось в военных кругах достаточно давно. Собственно, в образе эскадрильи, бомбящей противника смертельными газами (оружием массового поражения), отразилась известная концепция итальянского генерала Джулио Дуэ, согласно которой авиация сначала добивается полного превосходства в небе, а затем начинает массовые налеты, уничтожающие военные и гражданские объекты, инфраструктуру и пр. При авиационной войне наземные войска выполняют, прежде всего, оборонительные и вспомогательные задачи. Впоследствии эта концепция массированного авиационного удара не раз получит свое воплощение в оборонных фильмах.

Приведем еще один пример работы все того же режиссера Семена Тимошенко, может быть, не полностью принадлежащей этому жанру, но весьма показательной — «Снайпер» («Искусство убивать», 1931). В фильме рассказывается история русского снайпера экспедиционного корпуса, воевавшего во Франции в Первую мировую войну. Надо отметить, что это был период появления первых снайперских подразделений⁽³⁾. Единственным эффективным средством борьбы против новых, чрезвычайно эффективных стрелков были только собственные снайперы (так в это время появились стрелковые дуэли). Поэтому подготовка снайперов была делом наиважнейшим. С особой тщательностью и удовольствием в фильме были показаны тренировки по стрельбе, маскировке и пр., при этом безо всякого большевистского отвращения к военной деятельности царского правительства в Первую мировую⁽⁴⁾. Русский снайпер наконец подготовлен, и мы видим его

(3) Первыми в использовании снайперов в Первой мировой войне были немецкие войска.

(4) Все крупные представители социалистического Интернационала на Западе и в России воспринимали войну как катастрофу для всего мира, которая случится, как тогда понимали, с большой вероятностью. Обсуждалась лишь партийная тактика в случае начала

первую жертву (такого же рабочего из Германии). Становится понятно, что цель должна быть иной. Первая мировая закономерно перетекает в фильме в Гражданскую. Так создается фильм, повествующий о двух прошедших войнах, но это не значит, что все закончилось и о военной подготовке можно забыть. Новая война обязательно случится, так как у советской власти есть враги в лице фашистских государств. И вот такая война вновь моделируется.

В финале картины мы оказываемся в современности, среди рабочих завода, и наблюдаем за процессом их начальной военной подготовки (зрителю демонстрируется практически инструкция по стрельбе). Один из молодых несознательных рабочих (Л. Кмит) по легкомыслию отказывается участвовать в такой подготовке, однако очень скоро ему придется понять ошибочность своей позиции. Пограничный городок, в котором происходит действие фильма, подвергается нападению. Большими усилиями его получается отбить, а самого рабочего ранят. И тогда бывший снайпер времен Первой мировой, а сейчас военный наставник, задает ему риторический вопрос: «Ты понял, почему мы должны быть ко всему готовы? И вместе с нами наши винтовки?»

Так военный опыт, полученный в Первой мировой и использованный в Гражданской войне, должен передаваться и дальше, так как первая в мире страна рабочих и крестьян окружена врагами.

В том же 1931 году снимается картина «Может быть, завтра» режиссеров Дмитрия Дальского и Людмилы Снежинской, частично демонстрирующая сценарий будущей войны. Правда, в широкий прокат она не выходит, но проводятся закрытые просмотры, в том числе в воинских частях. Начинается картина с демонстрации счастливой

войны. Исключением был только В. Ленин, считавший начало войны большой удачей для революционного движения. Он формулирует главную стратегию, заключающуюся в превращении империалистической войны в войну гражданскую. Создавая киноленту истории политической победы, большевики всякий раз будут подчеркивать ленинское понимание сути произошедших событий. Это станет основой в кинорепрезентации Первой мировой войны на советском экране. Совершенно естественно, что показ самой войны, лишенной революционного основания, был не нужен новой власти. Зритель не должен был желать победы русского оружия в этой империалистической, в большевистском определении, войны. Победы русского оружия он мог желать в иных войнах царской России, но не в Первую мировую, ставшую одной из причин Октябрьской революции.

мирной жизни в украинском селе. Везде идет социалистическое строительство. Дается череда кадров ударного труда рабочих и крестьян и как следствие его — достижения советского строя: прекрасные дома, сады, трамваи, на улицах играют счастливые дети.

Параллельно с картинами жизни в СССР возникает панорама жизни на Западе — экономика в кризисе, хорошо себя чувствует только военная промышленность. Символизирует ее выходящий с конвейера танк со свастикой. Начинаются протесты рабочих, но изменить государственное устройство они не могут.

И вот в советский счастливый радостный мир врывается беда — западное фашистское государство объявило войну. Идет запись добровольцев. На экране демонстрируется вся боевая мощь Советского Союза. Показан парад на Красной площади, все граждане страны от мала до велика объединяются в патриотическом порыве. Но врага нельзя недооценивать, и мы видим сцену налета вражеской авиации. При этом демонстрируются действия граждан в военной ситуации. Все продолжают находиться на своих рабочих местах, надев противогазы. Наконец, враг отброшен, опасность миновала, но есть жертвы. Зритель видит похоронную процессию. Несут венки и крышки гробов. Это мирные люди, пострадавшие при налете. В одном из гробов лежит ребенок — невинная жертва бесчеловечной политики западных государств.

Сценарии будущей войны

С начала 1930-х чуть ли не каждый год будут появляться фильмы с рассказом о различных аспектах будущей войны. Так, в 1932 году белорусский режиссер Юрий Тарич снимает картину «Беглецы» о военных предателях во время начала боевых действий. Фильм, получив отрицательные отзывы⁽⁵⁾, не был выпущен на экраны и не сохранился, но существует его описание:

(5) «Не вскрыв причины дезертирства, источников его, не показав классовой природы дезертирства, авторы фильма скатились до упрощенчества, грубой схемы в художественной трактовке образов и тем самым расслабили художественную мощь произведения» [6, с. 29].

Связист штаба с донесением наталкивается на линию огня противника. Струсив, он бросает мотоцикл, убегает, дезертирует с фронта. По дороге его настигает дозорный его же части и под ружьем сопровождает в часть. Не достигнув последней, они, беспечно отдыхая в деревне, попадают в руки противника. Только благодаря бдительности иностранных рабочих удается расстроить планы противника, построенные на данных, полученных от пленных дезертиров. С разгромом противника дезертиры-красноармейцы снова переходят в свои части. Наказание заслуженное — их расстреливают... [6, с. 29].

Вот еще несколько описаний картин этого жанра. Например, фильм Тарича того же года «Высота 88,5» («Как это будет», не сохранился), вышедший на экраны 1 мая 1932 года, посвящен активизации внутреннего врага в военный период (важный аспект в формирующей картине мира 1930-х годов). В 1933 году снимается картина Юрия Геники «Город под ударом», который по фабуле схож с картиной Тимошенко «Наполеон-газ». По его сюжету некий немецкий профессор Рунге изобретает смертельный газ. На советскую страну движется эскадрилья, вооруженная этим газом и руководимая белогвардейскими офицерами...

Еще одна картина — «Измена»⁽⁶⁾ (1933) Юрия Винокурова. Действие ее происходит в дни гипотетической войны: «Герой фильма не в силах расстаться с молодой женой, воспользовавшись ошибкой медкомиссии, он остается с ней вместо того, чтобы идти на фронт. Но жена, узнав об этом, уходит от него как от дезертира. Осознав всю степень своей вины, герой отправляется на фронт, чтобы искупить вину кровью» [6, с. 33].

Приход национал-социалистов к власти в Германии повлиял на развитие этого жанра в СССР. Решено было несколько охладить пыл постановщиков, дабы не доводить до международных скандалов — ведь обычно враг маркировался свастикой. В отношении темы вторжения в СССР берется пауза. Одна из редких в то время картин, где оно упоминается, — сатирическая комедия Якова Протазанова «Марионетки» (1934), в которой по сюжету вынашиваются планы

(6) Была снята с проката с формулировкой «пацифистская, деморализующая зрителя» [6, с. 33].

нападения на СССР неким вымышленным государством Буфферией (к оборонному фильму не имеет отношения).

Вернулись к этой теме лишь в 1936 году в картине «Родина зовет» (1936)⁽⁷⁾ режиссера Александра Мачерета по сценарию Валентина Катаева. Это был рассказ о летчике, ветеране Гражданской войны, и его семье. После одного из полетов ему становится плохо из-за старой раны, и его временно отстраняют от полетов. Неожиданно приходит весть о начале войны, и вновь на вражеских самолетах, пересекающих границу СССР, зритель видит свастику. Летчик возвращается в строй. Его несовершеннолетний сын пытается бежать на фронт, но гибнет недалеко от дома из-за того, что один из самолетов противника сбрасывает бомбы со смертельным газом. Отец узнает о смерти сына и мстит врагу, участвуя в боевых действиях.

Победоносная война в воздухе («Глубокий рейд»)

Можно обратить внимание, что частый мотив нападения на страну связан главным образом с массовой авиационной атакой, а отражение ее и дальнейшее наступление лежит на плечах «сталинских соколов». Этот мотив, как было сказано выше, связан с доктриной Джулио Дуэ. О ее восприятии в СССР надо сказать особо. Эта доктрина вызвала в свое время большой интерес в Советском Союзе: работы Дуэ переводились в СССР [3] и не просто обсуждались, но, более того, некоторые его идеи стали частью официальной военной стратегии страны. Эта концепция была популярна не только в узкоспециальной среде военных стратегов, она оставила свой след и в творчестве литераторов-фантастов и кинематографистов того времени.

В 1937 году выходит картина режиссера Петра Малахова «Глубокий рейд» («Гордые соколы»), которая становится узловой для жанра и для экранного воплощения советской военной доктрины. Сценарий ее был написан писателем Николаем Шпановым, который уже традиционно для писателей этого направления имел отношение к армии (в 1916 году окончил Высшую воздухоплавательную офицерскую школу в Санкт-Петербурге, а затем работал в редакциях журналов

«Самолет» и «Техника воздушного флота», готовил справочники и учебники для летных училищ).

По сценарию в картине «Глубокий рейд» первый бой с иностранными воздушными силами завязывается в стратегически важной области — стратосфере (слой атмосферы, находящийся на высоте от 11 до 50 км). Эта высота в то время кажется чрезвычайно важной. Считалось, например, что в будущей войне именно она будет решать все. Кто покорил это пространство, тот и имеет стратегическое преимущество. Именно отсюда будут наноситься удары по земле, и здесь будут проходить главные воздушные дуэли.

Теперь становится окончательно ясно, почему именно ее решили активно осваивать в 30-е годы и так часто велись разговоры о ней. Покорение стратосферы (в том числе и в военном отношении) становится самой насущной задачей для авиаторов. Термин «стратосфера» приобретает популярность и часто звучит в совершенно разных по жанру фильмах 1930-х годов, например в мюзикле 1936 года Г. Александрова «Цирк» (советский цирковой номер «Полет в стратосферу» побеждает американский «Полет на Луну»). В картине «Летчики» (1935) начальник авиашколы, обличая анархизм и лихачество в поведении, декларирует: «Молодость и героизм — это наша страна, но когда молодость подменяется молодечеством, а героизм — фокусами, то мы это называем пошлостью. На Западе этим хлеб зарабатывают, а мы называем это пошлостью, Быстрова! Стратосферу завоюют ученые и инженеры, а не эквилибристы!»

Но покорение стратосферы не должно было восприниматься исключительно как достижение авиационной техники, способной подниматься на определенные высоты. Это становится одним из символов в отечественной культуре того времени, выражающих важнейший для нее романтический мотив стремления. Так, чрезвычайно показательную трактовку этого мотива дает Эдуард Пенцлин в военной картине «Дорога к звездам» (1942). В душе настоящего героя обязательно должно лежать высокое стремление. Слова из песни «Здравствуй, страна героев, страна мечтателей, страна ученых» становятся как никогда актуальными. Это стремление к высокому присуще всем, кто добился высот в своей профессии, в том числе и летной.

(7) Фильм был изъят из проката после выхода разгромной статьи в газете «Правда».

Победа в этом символическом, знаковом пространстве над враждебным капиталистическим государством становится победой идеологической. Победой не просто одного летчика над другим, а социализма над капитализмом.

По сценарию фильма военно-воздушные силы некоего европейского государства осуществляют вторжение в СССР (несмотря на отсутствие в картине четких привязок, видно, что это намек на Германию — стилизованный готический шрифт надписей, форма, схожая с немецкой). В ответ на западную агрессию советские эскадрильи тяжелых бомбардировщиков летят на территорию вражеского государства и уничтожают важные стратегические объекты вплоть до ставки. Этот рейд решает исход всей войны.

Фильм по своим художественным достоинствам был весьма посредственным, однако пользовался большим успехом из-за обилия батальных сцен в воздухе, которые были действительно впечатляющи для своего времени. После выхода фильма в прокат вышло много положительных рецензий, например статьи в газете «Кино» (Б. Волгин «Патриотический фильм», от 5 февраля 1938 года) и в «Правде» (З. Головин «Глубокий рейд», от 4 февраля 1938 года, с легкой критикой: враг показан уж слишком слабым).

Необходимо сказать несколько слов о дальнейшей судьбе этого сценария. На его основе Шпанов пишет сначала повесть «Двенадцать часов войны» [11]⁽⁸⁾, а затем роман «Первый удар», который с огромным трудом выходит в начале лета 1939 года, и то благодаря настояниям известного писателя Всеволода Вишневского.

«Первый удар» был посвящен битве в воздухе. Фашистская Германия при поддержке Италии собирается отобрать колонии и спорные территории Франции. СССР становится на ее сторону. В итоге Германия вторгается на территорию Советского Союза. Немецкие самолеты-бомбардировщики пытаются нанести сокрушительный удар с воздуха, но советская истребительная авиация пресекает эту попытку, достигает господства в воздухе и переносит боевые действия на территорию противника. Первым побеждается союзник Германии —

(8) В газете «Комсомольская правда» в 1936 году было также опубликовано два отрывка из этой повести: «Гибель Сафара» и «Поединок».

Польша, а затем и Третий рейх. Интересна формулировка советской военной доктрины в романе: «Мы знаем: в тот же миг, когда фашисты посмеют нас тронуть, Красная армия перейдет границы вражеской страны. Наша война будет самой справедливой из всех войн, какие знает человечество. Большевики — не пацифисты. Мы — активные оборонцы. Наша оборона — наступление. Красная армия ни единого часа не останется на рубежах, она не станет топтаться на месте, а стальной лавиной ринется на территорию поджигателей войны. С того момента, как враг попытается нарушить наши границы, для нас перестанут существовать границы его страны. И первыми среди первых будут советские летчики!» [12, с. 28].

Ключевые фразы: «Мы — активные оборонцы. Наша оборона — наступление». Эта идея часто звучала во время Зимней войны (1939–1940) в попытке ее оправдать⁽⁹⁾. Таким образом было объяснено нападение первыми. Начатая война осмыслялась как защита. Это было необходимо для того, чтобы снять противоречие между нападением на другую страну и повсеместным утверждением, что военная доктрина нашего государства исключительно оборонительная и СССР не желает захвата чужой территории. Важно отметить, что это противоречие часто вызывало удивление и непонимание у граждан страны, в том числе и военных [например, см. подробнее: 7].

Вышедший роман за короткое время обретает популярность, более того, его издание было поддержано сверху. В итоге он был напечатан разными издательствами в общей сложности полумиллионным тиражом. Надо сказать, именно это произведение и его автор, в том числе, чаще других позже фигурировали в создании шапкозакидательских настроений перед войной. После подписания пакта Молотова — Риббентропа (1939) по понятным причинам остатки тиража были изъяты из торговой сети. Интересно, что Шпанов был приглашен в качестве наблюдателя во время боевых действий на Халхин-Голе (1939) и мог уже воочию сравнить реальность и созданную им военную утопию.

(9) Например, в документальной картине «Линия Маннергейма» (1940) озвучивались причины войны с Финляндией: «Финляндия была превращена недружественными государствами в плацдарм для нападения на СССР, на Ленинград. Финская военщина начала с провокаций на границе. Красная армия перешла границу, чтобы нанести удар по поджигателям войны».

Но в 1937 году до сворачивания этого жанра остается еще некоторое время, и кинематографисты свободно предаются фантазиям о силе и мощи отечественных вооруженных сил.

Военные утопии

Но не только «сталинские соколы» становятся героями фильмов этого направления (если говорить об оборонном фильме в широком смысле, то здесь, конечно, появляются представители чуть ли не всех родов войск: танкисты, моряки, пограничники, пехотинцы). Так, в 1937 году выходит картина «Неустршимые» Лазаря Анци-Половского и Павла Клушанцева, обращающаяся в виртуальной войне к кавалерии (история участия казачьего полка в боевых действиях), что выглядит, как могло показаться, в то время довольно архаично на фоне развития военно-воздушных и танковых сил — главных армейских родов войск.

Однако не все было так однозначно. Конечно, уже Первая мировая война продемонстрировала, что кавалеристские войска почти не проявили себя и, по сути, их время прошло. В период Интербеллума почти все ведущие военные державы сокращают свою кавалерию до минимума, за исключением Польши и СССР, — сказался опыт Гражданской и Польско-советской войн. В то же время и в Польше, и в СССР понимали, что в виде самостоятельной боевой силы кавалерию уже использовать нельзя, поэтому эти части комплектовались артиллерией, бронетехникой, мобильными пулеметными командами. В СССР была разработана теория «глубокой операции», которая была впервые апробирована в боях на Халхин-Голе. Смысл ее заключался «в нанесении удара по всей глубине обороны противника, взломе ее в нескольких местах и введении в прорыв высококомбинированных частей для развития тактического прорыва в оперативный успех» [2]. В прорванную оборону противника вводилась конница, которая развивала успех наступления. В любом случае, наступление кавалерии мыслилось исключительно в системе взаимодействия с другими родами войск и в форме конно-механизированных групп. Несмотря на разработку подобной тактики, с 1938 года в СССР началось сокращение конных частей. Картина же «Неустршимые» как раз и демонстрировала такое взаимодействие родов войск, даже с подключением разведывательной авиации.

В 1938 году выходит картина, ставшая одной из самых известных в этом жанре, «Если завтра война» Ефима Дзигана⁽¹⁰⁾ — пожалуй, наиболее яркий пример официально озвученного сценария будущей войны. Первым осуществляет нападение враг, на что СССР, естественно, дает отпор, но никакого иностранного вторжения на советскую территорию нет. Все силы вовремя реагируют. Самолеты берут курс на пограничный советский город, отбивают нападение и далее направляются на территорию врага, где четко и слаженно уничтожают группировку противника. В операции задействованы несколько родов войск (воплощение тактики современной войны), которые, благодаря взаимной поддержке, разбивают агрессора, а в тылу врага в это время поднимается на борьбу против фашизма иностранный пролетариат. Война, развязанная фашистскими силами, приводит к гибели капиталистического мира.

В 1939 году Абрамом Роомом как под копирку был снят еще один оборонный фильм под названием «Эскадрилья № 5». Вновь фашистское нападение на страну (есть свастика, есть реальная немецкая форма). Наша разведка сообщает о переходе границы иностранными войсками. В небо поднимается армада советских самолетов, уничтожающих неприятельские аэродромы. Однако два наших самолета подбиты. Летчикам удается выжить. Они захватывают радиостанцию и вызывают огонь на подземные ангары с самолетами. С помощью солдата-антифашиста летчики завладевают вражеским самолетом и возвращаются. Словом, все происходит как в звучащей в фильме песне:

Мы к полету и к бою готовы,
И в суровый решительный час
На врага мы по первому зову
Полетим, исполняя приказ!

Мы соколы Советские,
Летим как ураган!

(10) В титрах давалось определение жанра: «батальный фильм на документальном материале». В составе режиссеров указывались: Лазарь Анци-Половский, Георгий Березко, Ефим Дзиган, Николай Кармазинский.

Несем победу Родине
И смерть ее врагам!
<...>
Полетим мы из вражьего неба,
Вражки гнезда разрушим дотла!
Чтоб над Родиной нашею не был
Даже кончик чужого крыла!

В том же 1939 году выходят еще два, по сути, заключительных фильма этого направления: «Танкисты» (реж. Зиновий Драпкин, Роберт Майман) и «Моряки» (реж. Владимир Браун). Каждый из фильмов демонстрирует не только все тот же военный сценарий и высочайшую степень готовности советских войск к войне, но и способность проявить военную хитрость, которая вводит врага в заблуждение и приводит к победе. По всей видимости, это была аллюзия на суворовскую военную тактику. В этот период обращение к прогрессивным историческим личностям начинает приветствоваться (выходят фильмы «Петр Первый», 1937–1938; «Александр Невский», 1938; «Минин и Пожарский», 1939). Так, в картине «Танкисты» после массированного воздушного наступления со стороны фашистского государства (30 самолетов противника сбиты, остальные преследует наша авиация) свое дело должны сделать танки. И танковое наступление происходит там, где их никто не ждет, — форсирование реки в месте берегового обрыва. Танки фантастическим образом спускаются на тросах один за одним. В картине же «Моряки» командир подводной лодки имитирует ее гибель, тем самым вводит противника в заблуждение и спасается сам.

Закат мифа будущей победоносной войны

1939 год окажется последним годом для выпуска военных утопий. Тому было несколько причин. Первая — подписание пакта Молотова — Риббентропа, после которого фантазировать на тему войны с Германией было уже невозможно.

Вторая причина связана с началом реальных боевых действий на Халхин-Голе и озере Хасан, которые продемонстрировали нелицеприятное боевое состояние советских войск и развеяли основные мифы, возникшие в предвоенное время, о слабости противника

и мощи советских войск. Это был первый удар по сформировавшейся тогда военной доктрине и самооценке. Превосходства в воздухе, на что делалась ставка, у СССР не было, а японский солдат оказался сильным, умелым и имеющим иммунитет к неприятельской агитации. Советские войска несли большие потери, и их размер никак не соответствовал представлениям о допустимом уроне.

Польский же поход 1939 года был легким и, по сути, дезориентирующим советское руководство, внешне соответствовал сценарию короткой победоносной войны с поддержкой местного населения. Он, в принципе, мог поддержать шапкозакидательские настроения, связанные с этим жанром. Однако последующая тяжелейшая Зимняя война с Финляндией 1939 года (цифры разнятся, но по некоторым данным 167 976 погибших, пропавших без вести и умерших на этапе санитарной эвакуации со стороны СССР против 25 904 со стороны Финляндии [см.: 8]) поставила точку в радужных военных фантазиях. Реальность подвергла сомнению главный тезис складывающейся мифологии — непобедимость Красной армии. Риторика ее исключительности и способности делать то, что никто не делал, было предостаточно, в том числе и в фильмах. Это представление, сформировавшееся в двадцатые годы, весьма укрепилось в период тридцатых годов, а объяснялось оно простой родовой чертой — это армия народа.

Однако необходимо отметить, что на уровне высшего руководства страны и армии после анализа ошибок, сделанных во время второй финляндской войны (1939–1940), многими, в том числе и И.В. Сталиным, отмечалось, что тезис о непобедимости Красной армии часто приносит вред. Так, например, Сталин в своей речи на совещании высшего начальствующего состава 17 апреля 1940 года призвал отказаться от «шапкозакидательских» настроений, предать забвению тезис о «непобедимости» Красной армии, избавиться от пережитков в сознании, связанных с культом Гражданской войны:

Вопрос, что же особенно помешало нашим войскам приспособиться к условиям войны в Финляндии? Мне кажется, что им особенно помешала созданная предыдущая кампания психологии в войсках и командном составе — шапками закидаем. Нам страшно повредила польская кампания, она избаловала нас. Писались целые статьи и говорились речи, что наша Красная армия непобедима, что нет ей равной, что у нее

все есть, нет никаких нехваток, не было и не существует, что наша армия непобедима. Вообще в истории не бывало непобедимых армий. Самые лучшие армии, которые были и там и сям, терпели поражения. У нас товарищи хвастались, что наша армия непобедима, что мы всех можем шапками закидать, нет никаких нехваток. В практике нет такой армии и не будет [1, с. 35].

Позже Л.З. Мехлис в своем докладе вслед за Сталиным говорил о негативном влиянии таких представлений:

Однобокое культивирование тезиса о непобедимости Красной армии, шаблон в пропаганде героизма, зазнайство и шапкозакидательство снижают воспитание красноармейцев. <...> Что нам необходимо для поднятия военной идеологии и военной науки на уровень требований современной войны? Для этого нужно, прежде всего, ликвидировать болтовню о непобедимости Красной армии, ликвидировать зазнайство, верхоглядство и шапкозакидательство. Нам нужно прекратить разговоры о том, что Красная армия непобедима, а больше говорить о том, что мы должны многому учиться, чтобы идти вперед. Хвастовство сейчас чувствуется в кадрах нашей армии [1, с. 339–340].

Также был переосмыслен второй тезис, касающийся сочувственного настроения народов западных стран к приходу советских войск и приветствия советской власти. Например, Мехлис на том же совещании скажет:

Глубоко вкоренился вредный предрассудок, что якобы население стран, вступающих в войну с СССР, неизбежно и чуть ли не поголовно восстанет и будет переходить на сторону Красной армии, что рабочие и крестьяне будут нас встречать с цветами. Это ложное убеждение вырастает из незнания действительной обстановки в сопредельных странах. Война в Финляндии показала, что мы не вели политической разведки в северных районах и поэтому не знали, с какими лозунгами идти к этому населению и как вести работу среди него. Мы часто обходились с крестьянами как с рабочим классом, а оказывается, что этот крестьянин — крупный кулак, шюцкоровец, и он реагирует по-своему. Столкновение с действительностью размагничивает нашего бойца и командира, привыкшего рассматривать население зарубежных стран с общей — поверхностной точки зрения. Нам нужно знать, чем живет и интересуется население той или иной страны [1, с. 338–339].

Так были развеяны основные мифы, сформировавшие сценарий будущей войны, и пришел к закату сам жанр военной утопии в литературе и кинематографе.

Список литературы:

- 1 «Зимняя война»: работа над ошибками (апрель – май 1940 г.): Материалы комиссий Главного военного совета Красной армии по обобщению опыта финской кампании / Федер. архив. агентство, Рос. гос. воен. архив; отв. сост. Н.С. Тархова. М.; СПб.: Летний сад, 2004. 560 с.
- 2 Глубокая операция // Большая советская энциклопедия: [В 30 т.] / Гл. ред. А.М. Прохоров. 3-е изд. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1971. С. 604. Стб. 1799.
- 3 Дуэ Дж. Господство в воздухе: Сборник трудов по вопросам возд. войны / Пер. с итал. В.А. Виноград; предисл. комкора В.В. Хрипина. 2-е изд. М.: изд-во и 1 тип. Гос. воен. изд-ва, 1936. 607 с.
- 4 Кузнецова М. Если завтра война... Оборонные фильмы 1930-х годов // Историк и художник. 2005. № 2. С. 17–26.
- 5 Марголит Е.Я. Как в зеркале. Германия в советском кино между 1920–30 гг. // Киноведческие записки. 2002. № 59. URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/253/> (дата обращения 20.08.2023).
- 6 Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино: 1924–1953. М.: Информ.-аналит. фирма «Дубль-Д», 1995. 132 с.
- 7 Неvejeин В.А. Советская пропаганда и идеологическая подготовка к войне: Вторая половина 30-х – начало 40-х гг.: Дис. ... доктора исторических наук: 07.00.02. М., 1999. 403 с.
- 8 Петров П. Зимняя война. Балтика 1939–1940. Хельсинки: RME Group Oy, 2008. 480 с.
- 9 Токарев В.А. Советская военная утопия кануна Второй мировой войны // Европа: Журнал Польского института международных дел. 2006. Т. 6. № 1 (18). С. 99–163.
- 10 Харитонов Е. «Без войны они скучают...»: Воображаемые войны в русской фантастике // Библиография. 1995. № 4. С. 50–64.
- 11 Шпанов Н.Н. Двенадцать часов войны: [Из романа] // Звезда. 1937. № 5. С. 52–90.
- 12 Шпанов Н.Н. Первый удар: Повесть о будущей войне. М.: Воениздат, 1939. 136 с.

References:

- 1 «Zimnyaya voina»: rabota nad oshibkami (aprel' – mai 1940 g.): Materialy komissii Glavnogo voennogo soveta Krasnoi armii po obobshcheniyu opyta finskoi kampanii ["Winter War": Working on Mistakes (April – May 1940): Materials of the Commissions of the Main Military Council of the Red Army to Summarize the Experience of the Finnish Campaign], Feder. Archive Agency, Russian State Military Archive, comp. N.S. Tarkhova. Moscow, St. Petersburg, Letnii sad Publ., 2004. 560 p. (In Russian)
- 2 Glubokaya operatsiya [Deep Operation]. *Bol'shaya sovetskaya ehntsklopediya* [The Great Soviet Encyclopedia], in 30 vols., ed. A.M. Prokhorov. 3rd ed. Vol. 6. Moscow, Sovetskaya ehntsklopediya Publ., 1971, p. 604, column 1799. (In Russian)
- 3 Due Dzh. *Gospodstvo v vozdukh: Sbornik trudov po voprosam vozd. voiny* [Air Supremacy: Collection of Works on Air War Issues], transl. from Italian V.A. Vinograd, preface V.V. Khripin. 2nd ed. Moscow, izd-vo i 1 tip. Gos. voen. izd-va Publ., 1936. 607 p. (In Russian)
- 4 Kuznetsova M. Esli zavtra voina... Oboronnye fil'my 1930-kh godov [If There Is War Tomorrow... Defense Films of the 1930s]. *Istori i khudozhnik*, 2005, no. 2, pp. 17–26. (In Russian)
- 5 Margolit E.Ya. Kak v zerkale. Germaniya v sovetskom kino mezhdru 1920–30 gg. [Like in a Mirror. Germany in Soviet Cinema between 1920s–30s]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2002, no. 59. Available at: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/253/> (accessed 20.08.2023). (In Russian)
- 6 Margolit E., Shmyrov V. *Iz'yatoe kino: 1924–1953* [Seized Cinema: 1924–1953]. Moscow, Inform.-analit. firma "Dubl'-D" Publ., 1995. 132 p. (In Russian)
- 7 Nevezhin V.A. *Sovetskaya propaganda i ideologicheskaya podgotovka k voine: Vtoraya polovina 30-kh – nachalo 40-kh gg.* [Soviet Propaganda and Ideological Preparation for War: Second Half of the 30s – Early 40s], Dis. ... Doctor in History, 07.00.02. Moscow, 1999. 402 p. (In Russian)
- 8 Petrov P. *Zimnyaya voina. Baltika 1939–1940* [Winter War. Baltic 1939–1940]. Helsinki, RME Group Oy, 2008. 480 p. (In Russian)
- 9 Tokarev V.A. *Sovetskaya voennaya utopiya kanuna Vtoroi mirovoi voiny* [Soviet Military Utopia on the Eve of World War II]. *Evropa: Zhurnal Pol'skogo instituta mezhdunarodnykh del*, 2006, vol. 6, no. 1 (18), pp. 99–163. (In Russian)
- 10 Kharitonov E. "Bez voiny oni skuchayut...": Voobrazhaemye voiny v russkoi fantastike ["They Get Bored without War...": Imaginary Wars in Russian Fiction]. *Bibliografiya*, 1995, no. 4, pp. 50–64. (In Russian)
- 11 Shpanov N.N. *Dvenadtsat' chasov voiny: Iz romana* [Twelve Hours of War: From the Novel]. *Zvezda*, 1937, no. 5, pp. 52–90. (In Russian)
- 12 Shpanov N.N. *Pervyi udar: Povest' o budushchei voine* [First Blow: A Story about a Future War]. Moscow, Voениzdat Publ., 1939. 136 p. (In Russian)

УДК 791
ББК 85.375

Изволов Николай Анатольевич

Кандидат искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0007-4207-1017
ResearcherID: JMB-1111-2023
Scopus Author ID: 55651357300
izvolov@mail.ru

Ключевые слова: Дзига Вертов, документальное кино, «Годовщина революции», история кино, теория кино, киноархивы, советское кино

Изволов Николай Анатольевич

О восстановлении утраченного кинонаследия на примере фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-452-465

Для цит.: Изволов Н.А. О восстановлении утраченного кинонаследия на примере фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции» // Художественная культура. 2024. № 1. С. 452–465. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-452-465>.

For cit.: Izvolov N.A. Restoration of Lost Film Heritage on the Example of Dziga Vertov's Film *Anniversary of the Revolution*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 452–465. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-452-465>. (In Russian)

Izvolov Nikolai A.

PhD (in Art History), Associate Professor, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0007-4207-1017
ResearcherID: JMB-1111-2023
Scopus Author ID: 55651357300
izvolov@mail.ru

Keywords: Dziga Vertov, documentary films, *Anniversary of the Revolution*, history of cinema, theory of cinema, film archives, Soviet cinema

Izvolov Nikolai A.

Restoration of Lost Film Heritage on the Example of Dziga Vertov's Film *Anniversary of the Revolution*

Аннотация. В 2018 году автором данной статьи был обнаружен в Российском государственном архиве кинофотодокументов и восстановлен дебютный фильм Дзиги Вертова «Годовщина революции» (1918), до того момента историками кино считавшийся утраченным. Это событие спровоцировало огромный интерес прессы, фестивальной публики, студенческой аудитории и академических кругов как к самому Вертову, так и к фильму. После многочисленных показов фильма в нашей стране и за рубежом появилось большое количество интервью, в которых затрагивались различные аспекты жизни и творчества Дзиги Вертова, практики хранения фильмов, методики архивных изысканий, принципов восстановления фильмов, этики вторжения исследователя в чужой материал, а также финансовая и техническая сторона дела. Вопросы в этих интервью часто повторялись. В данной статье мы систематизируем и обобщаем рассредоточенную по отдельным материалам информацию, содержащуюся в ответах на вопросы: почему этот фильм в какой-то момент пропал? Почему фильм хранился не комплектным? Как шла работа по восстановлению фильма? Что же представляет собой этот фильм — первая работа всемирно известного режиссера документального кино?

Ценность фильма в том, что мы получаем новый визуальный источник для изучения отечественной истории, а также важный вклад в изучение истории отечественной и мировой документалистики.

Abstract. In 2018, the author of this article discovered in the Russian State Documentary Film and Photo Archive and restored Dziga Vertov's debut film *Anniversary of the Revolution* (1918), which film historians had considered lost up until then. The event aroused great interest among the press, the festival audience, the student audience, and the academic community in both Vertov himself and the film. After numerous screenings of the film in Russia and abroad, a large number of interviews appeared which touched upon various aspects of Dziga Vertov's life and work, film storage practices, archival research methods, the principles of film restoration, the ethics of the researcher's intrusion into other people's material, as well as the financial and technical sides of the matter. The questions in those interviews were often repeated. In this article, the author systematizes and summarizes the information in the answers to the questions, scattered across individual materials. Why did this film disappear at some point? Why was the film not stored complete? How was the restoration of the film going? What is this film, the first work of the world-famous documentary filmmaker?

The value of the film is that it provides a new visual source for the study of Russian history, as well as makes an important contribution to the study of the history of Russian and world documentary filmmaking.

Введение. Историки кино знали об этом фильме, но никогда его не видели

Дзига Вертов (1896–1954) — классик мирового кино, постоянно находящийся в сфере внимания академической науки. Каждые несколько лет из печати выходят новые фундаментальные исследования его жизни и творчества, посвященные самым разным аспектам его кинонаследия: объемистый сборник текстов Вертова и о Вертове под редакцией Юрия Цивьяна *Lines of Resistance (Dziga Vertov and the Twenties)* (2004) [8]; ценнейший свод документов из личного архива Вертова, выпущенный Австрийским музеем кино под редакцией Томаса Тоде и Барбары Вурм (*Thomas Tode and Barbara Wurm*, 2006) [6]; фундаментальное исследование профессора Йельского университета Джона Маккея (*John MacKay*, 2018) *Dziga Vertov: Life and Work* [9]. К этим академическим исследованиям примыкает сборник стихов Вертова, составленный и откомментированный Кириллом Горячком (2020) [2], впервые в таком большом объеме представивший публике малоизвестную сторону творческой личности Вертова. Нужно также упомянуть, что фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929) в течение последних двадцати лет входит в десятку лучших фильмов «всех времен и народов» по версии британского журнала *Sight and Sound*, проводящего опросы режиссеров и критиков из ста стран мира с 1952 года раз в десять лет.

Однако в творчестве Дзиги Вертова были до некоторых пор «белые пятна», касающиеся его первых больших документальных фильмов. В частности, утраченным считался его режиссерский дебют, фильм «Годовщина революции» (1918). И лишь недавно он был восстановлен и стал вновь доступен для просмотра и изучения.

Проект восстановления фильма «Годовщина революции» зародился во ВГИКе (Всероссийском государственном университете кинематографии им. С.А. Герасимова) в ноябре 2017 года, когда там проходила конференция, посвященная 100-летию Великой Октябрьской социалистической революции и ее изображению в кино. В ходе своего доклада историк кино Светлана Ишевская продемонстрировала на экране изображение выцветшей афиши 1918 года с анонсом фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции». Историкам кино об этом документе практически ничего не было известно. Эта афиша

содержала перечень всех интертитров фильма. Таким образом, стало наконец возможно понять, о чем рассказывал этот фильм.

Сам Вертов крайне редко упоминал данный фильм в своих текстах. И лишь в одной из своих газетных заметок [1, с. 2] он бегло описал процесс монтажа этого большого фильма: одновременно работали тридцать монтажниц, а режиссер ходил между столами в монтажной комнате, раздавая каждой монтажнице нужные куски пленки. По его собственному определению, этот необычный процесс напоминал сеанс одновременной шахматной игры.

Фильм, сделанный к первому юбилею советской власти, к 7 ноября 1918 года, был первым производственным опытом Дзиги Вертова как режиссера полнометражного фильма, огромного фильма. Такого к тому времени мировое кино еще не знало. Может быть, только «Не-терпимость» (*Intolerance*, 1916) Дэвида Уорка Гриффита была длиннее, но это было игровое кино с колоссальным бюджетом. А «Годовщина революции» — документальный фильм, и делался он в тяжелых условиях начинавшейся Гражданской войны. Своя кинопленка в России не производилась, а импортной катастрофически не хватало. Вертов до этого момента занимался только редактированием киножурналов. Почему именно он, совсем молодой человек двадцати двух лет, должен был за рекордно короткое время смонтировать огромный фильм, который собирались показать во всех крупных городах, где была установлена на тот момент советская власть, — ответ на этот вопрос мы можем только предполагать. Скорее всего, это произошло потому, что летом 1918 года в Москве практически не осталось кинорежиссеров [5, с. 2] даже игрового кино, а такого понятия, как «режиссер документального кино», еще не существовало в природе.

Почему этот фильм в какой-то момент пропал?

Точного ответа на этот вопрос мы, скорее всего, никогда уже не узнаем. В истории кино есть огромное количество исчезнувших фильмов. Мы можем знать, как родился фильм, а вот как он исчез, где растворился — как правило, это не документируется.

Иногда мы знаем, что на судьбу фильма повлияла политическая или государственная цензура. Но иногда цензура помогает фильму погибнуть, а иногда — родиться. Вообще, роль цензуры в кинемато-

графе очень неоднозначна. Редакторы, работавшие на киностудиях и в Госкино (Министерстве кинематографии), не были невеждами. Это были профессионалы, которые часто помогали фильмам родиться и дойти до зрителя, а вовсе не наоборот. Сейчас распространено мнение, что цензура — исключительно картельный механизм, но на самом деле это далеко не так.

Фильм «Годовщина революции» был смонтирован в количестве 30 копий, рассылавшихся по разным городам советской России. Во время Гражданской войны одной из форм распространения фильмов являлись агитационные поезда, и сам Дзига Вертов ездил на таком поезде. Там печатали брошюры, выпускали газеты, устраивали киносеансы. «Годовщина революции» также показывалась в агитпоезде. Так было примерно до конца Гражданской войны (1921). А потом все эти фильмы были отправлены на склад. Они отработали свой срок, им на смену приходили другие картины.

Еще одна важная причина исчезновения фильма может быть в том, что он включал очень много съемок Льва Троцкого, позднее ставшего опальным политиком. В фильме показан начальный период Гражданской войны, а Троцкий выезжал на фронт, когда шла битва за Казань. В фильме зафиксирована его поездка в Казань и по другим волжским городам. Но в конце 1920-х Лев Троцкий был выслан из страны, после чего никто не решился бы показать «Годовщину революции». (Точно так же в 1956 году после XX съезда КПСС запретной фигурой стал Иосиф Сталин.) Но все кинохроникальные материалы с участием Троцкого тщательно хранились в архиве. Эта хроника просто не афишировалась. Нежелательные политические деятели уходили в специальный раздел каталога, который был доступен не каждому исследователю. Все ролики фильма «Годовщина революции» были записаны под своим названием: «Февраль — Октябрь», «Мозг советской России», «Казань», «Трудовые коммуны» и т.д. Поскольку сам фильм как единое целое не демонстрировался, он растворился в архиве под условными названиями своих частей.

Почему фильм хранился не комплектным?

Фильм был так ловко смонтирован, что многие его части могли показываться как отдельные фильмы. Например, фрагмент «Мозг

О восстановлении утраченного кинонаследия на примере фильма Дзига Вертова «Годовщина революции»

советской России» — там фигурируют деятели советской власти (Владимир Ленин, Лев Троцкий, Владимир Бонч-Бруевич, Лев Каменев, Яков Свердлов и другие) — часто показывался как отдельный фильм. Эти фильмы-фрагменты мы, историки кино, знали по архивным каталогам и раньше. Но мы не знали, что это части одного и того же фильма, и сложить фильм Вертова целиком никогда не могли до тех пор, пока Светлана Ишевская не нашла афишу, на которой мы увидели последовательность эпизодов и их количество. Тогда стало возможным провести детальное исследование и собрать в архиве разрозненные куски. В Российском государственном архиве кинофотодокументов, где хранятся все документальные фильмы начиная с первых съемок в России, были обнаружены эти фрагменты фильма Вертова, идентифицированы, соединены вместе, переведены на цифровой носитель и стали пригодны к показу.

20 ноября 2018 года в Амстердаме, в рамках IDFA (Международный фестиваль документального кино) состоялся премьерный показ восстановленного фильма. Ровно через сто лет после создания он возник из небытия. Премьера прошла в одном из самых известных кинотеатров Амстердама «Тушинский» (*Pathé Tuschinski*, построен в 1921 году) — его здание сочетает в себе элементы модерна и ар деко и считается одним из самых красивых кинотеатров мира. К фильму было сделано специальное музыкальное сопровождение: музыка, шумы, голоса, музыкальные акустические приемы. К показу фильма готовились как к событию, и это действительно стало сенсацией: дебютный полнометражный фильм мирового классика, считавшийся пропавшим, возникает из небытия и представляется публике в практически первозданном виде. Думаю, мне удалось воссоздать фильм почти на 100 процентов. Потери несущественны, отсутствие мелких фрагментов не мешает общему восприятию [3, с. 172–185].

Итак, найденная афиша со всеми надписями фильма практически выполнила роль своеобразной «дорожной карты» будущей работы. Нашлась эта афиша в РГАЛИ, в фонде поэта Владимира Маяковского. Мы не можем ответить на вопрос, почему Маяковский хранил эту афишу. Возможно, с этой афишей были связаны какие-то неизвестные нам события из его жизни. К тому же в 1918 году он часто появлялся в Кинокомитете Наркомпроса и мог быть свидетелем создания фильма.

Надписи на афише послужили основой для выявления и идентификации всех разрозненных фрагментов фильма.

Что же представляет собой этот фильм?

Это огромная документальная панорама того процесса, который шел в России на всех этапах революции начиная с февраля 1917 года и до осени 1918 года. Это был, по всей вероятности, первый в мире «монтажный фильм», то есть фильм, который делается из хроники. Позже у этого жанра появятся свои классики — Эсфирь Шуб, Михаил Ромм, Артавазд Пелешян. «Фильм из старой хроники»? «Архивный фильм»? «Монтажный фильм»? Это очень распространенный тип фильма, названия у которого так и нет. На английском языке подобные фильмы называются *compilation films*, но в переводе на русский словосочетание «фильм-компиляция» не прижилось.

Вертов, сам того не ожидая, оказался первопроходцем этого жанра. С точки зрения наших дней то, что он сделал, кажется привычным визуальным продуктом. Но в то время таких фильмов еще не было.

Материал, который Дзига Вертов использовал для фильма, не снимался по его заданию. Это была уже снятая на тот момент хроника. В фильм вошли отдельные съемки Февральской революции, выпуски киножурналов периода Временного правительства «Свободная Россия» (1917), «Кинонеделя» (1918), а также хроника новой советской киноорганизации — Кинокомитета.

«Годовщина революции» — первый опыт режиссера-документалиста Вертова

Дзига Вертов — очень крупный художник с интересной биографией. Кажется, что его первый фильм должен содержать в себе зачатки эстетики будущего мастера. Но у каждого мастера бывают разные периоды творчества. Например, фильмографии таких мастеров, как Сергей Эйзенштейн, Орсон Уэллс и Дэвид Уорк Гриффит не назовешь линейными и последовательными. Обычно линии творчества извилисты и непредсказуемы.

Творческий путь Вертова начался с создания монтажного фильма. Это был тяжелый опыт, очень стрессовый, ведь за несколько дней

О восстановлении утраченного кинонаследия на примере фильма Дзига Вертова «Годовщина революции»

нужно было сделать колоссальный фильм в большом количестве копий. Это был феноменальный опыт для человека 22 лет, который к тому моменту меньше полугода работал в кино. Практически совсем еще юноша создал беспрецедентный фильм в новом для кино жанре. Российская и советская историография ведет описания такого рода фильмов с работы режиссера Эсфири Шуб, которая сделала свой первый фильм в 1927 году, — а теперь мы видим, что Вертов сделал это на десять лет раньше.

Можно сказать, что в случае с фильмом «Годовщина революции» мы имеем дело с существенным уточнением в истории кино.

Выглядит ли фильм пропагандистским сейчас?

Фильм Вертову был заказан как очевидно пропагандистский. Тогда в это слово не вкладывали такого негативного смысла, как сейчас. Пропаганда — понятие, привязанное к определенному времени. Мы не всегда можем понять, что составляло пропагандистский эффект 10, 20, 30 лет назад. Для этого нужно хорошо знать контекст той эпохи. Зритель другой эпохи документальные фильмы редко воспринимает как пропагандистские. Скорее, он воспринимает их как что-то экзотическое или, во всяком случае, историческое, показывающее давно ушедшие времена в стилистике, не характерной для современного кино. Когда мы смотрим документальный фильм, например, 1932 года, понимает ли неподготовленный зритель расклад событий того времени? Скорее всего, нет.

Пропаганда и агитация сопутствуют любому кино во все эпохи. Это не хорошо и не плохо. Американские или нацистские фильмы времен Второй мировой сделаны противоборствующими сторонами — они все пропагандистские. Они опираются на документальные съемки, но связаны текстом, который склеивает эти съемки воедино. Вспомним «Обыкновенный фашизм» (1965) Михаила Ромма — это антифашистский фильм, сделанный из нацистской хроники. Просто к этой хронике он приписал другой дикторский текст — не нацистский, а советский. И внезапно в фильме проявились другие смыслы. Действительность всегда обладает поливалентным набором свойств. Пропаганда и агитация прочерчивают нужный абрис внутри огромного массива. Любое событие может быть истолковано диалектически как в позитивном,

так и в негативном смысле. Любое изображение мирной жизни тоже в какой-то степени может выполнять пропагандистские функции.

Вертов в начале революции вроде бы примыкал к анархистам. Затем его взгляды эволюционировали, и он полностью встал на сторону большевиков. Всю жизнь он оставался приверженцем большевистских идей, революционным романтиком, сохранял веру в строительство нового, справедливого мира. Позднее, во времена Большого террора положение вещей резко изменилось, «революционные романтики» были не то что не нужны, а попросту опасны своей наивной непредсказуемостью. Заявки Вертова не попадали в работу. Его идеи тихо отвергались.

Продолжительность фильма в восстановленной версии

Фильм идет два часа на скорости 20 кадров в секунду, распространенной в то время. Все пленки, которые хранятся в архиве, сейчас обычно показываются на стандартной скорости 24 кадра в секунду — такая скорость принята с тех пор, как в кино вошел звук. А до изобретения звука, в «механическую» эпоху скорость съемки была нестабильной, она варьировалась в пределах 16–22 кадра в секунду. И кинооператоры, и киномеханики в кинотеатре вручную вращали ручку киноаппарата или кинопроектора, поэтому скорость кинопроекции также была нестабильной. Я пришел к решению показывать фильм на скорости 20 кадров в секунду — и при такой проекции фильм идет ровно 2 часа.

Количество эпизодов в двухчасовом фильме

Слово «эпизод» обычно относится к драматургии игрового кино. В документальном кино этот термин редко применяется. Но если считать эпизодом тот кадр, или группу кадров, что идет от надписи до надписи, то всего в фильме 242 эпизода.

В целом, этот фильм можно считать огромной панорамой портретов, и не только набором портретов деятелей той поры. Скорее, это портрет целого года в развитии. Это масштабная фреска, написанная крупными мазками. Февраль 1917 года в Петрограде и Москве, создание Временного правительства, июльская демонстрация, Государствен-

О восстановлении утраченного кинонаследия на примере фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции»

ное совещание в Москве в августе 1917 года, Октябрьский переворот в Петрограде, Зимний дворец и Смольный, последствия октябрьских боев в Москве, разгон Учредительного собрания, подписание Брестского мирного договора, разоружение московских анархистов, начало Гражданской войны, битва за Казань, поездка Троцкого на фронт.

В ноябре 1918-го фильм вышел на экраны. События в фильме оканчиваются октябрем 1918 года. Оптимистической перспективой в финале становится сюжет про трудовые коммуны. В то время это был первый способ общественной самоорганизации людей. Никто еще толком не знал, как жить в отсутствие частной собственности.

Искали ли этот фильм Дзиги Вертова раньше?

В архиве все фрагменты фильма были доступны, каталогизированы, у каждого из них есть архивный номер. Просто никто не знал, что они — части целого. В 1967 году историк кино Виктор Листов занимался поиском этого фильма, в то время был 50-летний юбилей Октябрьской революции [4, с. 127–135]. У него не было афиши, которую нашла Светлана Ишевская [7, р. 18–39], но при помощи косвенных доказательств он сумел идентифицировать не меньше трех роликов из этого фильма, одним из которых был «Мозг Советской России». Весь фильм состоял из тринадцати роликов, как выяснилось по окончании работы над его восстановлением.

И только когда Светлана Ишевская сделала свой доклад и показала афишу, стало понятно, что многие из названий эпизодов уже встречались в архиве — тогда родилась мысль, что фильм можно восстановить. Процесс пошел, причем довольно быстро. Я ездил в архив, просматривал большое количество хроникальных съемок 1917–1918 годов — сначала по монтажным листам, потом на экране. И вдруг этот фильм стал складываться.

Финансирование реконструкции

Это была моя абсолютно индивидуальная научная работа. Все делалось на мои личные средства. При этом необходимо сказать слова благодарности работникам РГАКФД (Российского государственного архива кинофотодокументов). Прежде всего — бывшему директору архива

Наталье Калантаровой и заместителю директора Римме Моисеевой. Они послали письмо в Росархив (Федеральное архивное агентство), в котором объяснили, что в результате исследовательской работы может быть создан уникальный фильм, имеющий большое значение для истории отечественного кино. И Росархив пошел навстречу. Мне дали разрешение на копирование материалов в нужном объеме. Архив сделал цифровую копию всех нужных роликов, а я два месяца занимался монтажом фильма.

Заключение. Премьера реконструированного фильма на IDFA

Руководители программ Фестиваля документального кино в Амстердаме (Das International Documentary Film Festival Amsterdam, IDFA) были первыми, кто откликнулся на предложение показать фильм. Премьерный показ на крупном международном фестивале всегда очень важен. Туда приезжают не только кинокритики, но и продюсеры, прокатчики, телевизионные закупщики, академические исследователи, киноархивисты. Международный фестиваль дает фильму больше направлений для дальнейшей жизни — тем более такой авторитетный, как IDFA. К тому же, произошло счастливое, знаменательное совпадение: фестиваль в Амстердаме проходил почти в те же самые ноябрьские дни, когда сто лет назад фильм был создан и появился на экранах. Это был удачный информационный повод — фильм возродился ровно через сто лет после своего создания.

Довольно трудно определить профессию человека, который воссоздает старые фильмы, — это так же трудно, как определить жанр «монтажных» фильмов. Наверное, правильнее всего сказать «автор реконструкции»⁽¹⁾. При реконструкции фильма присутствует некоторый момент авторской фантазии. Нужно обладать и целым комплексом специфических знаний. Реконструктор — это ученый (историк), режиссер и продюсер в одном лице. По прошествии времени кажется, что организовать процесс восстановления было едва ли не важнее, чем найти, собрать и соединить архивный материал.

(1) Не путать с «реставрацией», являющей собою процесс технологический, связанный с устранением дефектов пленки, накопившихся со временем.

Список литературы:

- 1 Вертов Д. Из истории кинохроники // Кино-газета. 1940. № 20. 5 мая. С. 2.
- 2 Вертов Д. «Миру — глаза»: Дзига Вертов. Стихи / Сост. К. Горячок. СПб.: Порядок слов, 2020. 288 с.
- 3 Изволов Н.А. Режиссерский дебют Дзиги Вертова // Искусство кино. 2019. № 1/2. С. 172–185.
- 4 Листов В. Первый фильм Дзиги Вертова // Прометей. Вып. 7. 1969. С. 127–135.
- 5 Туркин В. С фонарем Диогена // Кино-газета. 1918. № 27. Июнь. С. 2.
- 6 Dzig Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum / Ed. by Thomas Tode and Barbara Wurm. Vienna: Austrian Film Museum, 2006. 288 p. (FilmuseumSynemaPublikationen. Vol. 4).
- 7 Ishevskaya S. The Intertitles of Dzig Vertov's Anniversary of the Revolution // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2019. Vol. 13. Issue 1. P. 18–39. <https://doi.org/10.1080/17503132.2019.1540228>.
- 8 Lines of Resistance: Dzig Vertov and the Twenties / Ed., introduction by Yuri Tsivian. Gemona, Udine: Le Giornate del cinema muto, 2004. 422 p.
- 9 MacKay J. Dzig Vertov: Life and Work. Volume 1: 1896–1921. Academic Studies Press, 2018. 470 p.

References:

- 1 Vertov D. Iz istorii kinokhroniki [From the History of Newsreels]. *Kino-gazeta*, 1940, no. 20, May 5, p. 2. (In Russian)
- 2 Vertov D. "Miru — glaza": *Dzig Vertov. Stikhi* ["The Eyes — to the World": Dzig Vertov. Poems], comp. K. Goryachok. St. Petersburg, Poryadok slov Publ., 2020. 288 p. (In Russian)
- 3 Izvolov N.A. Rezhisserskii debyut Dzig Vertova [Dzig Vertov's Directorial Debut]. *Iskusstvo kino*, 2019, no. 1/2, pp. 172–185. (In Russian)
- 4 Listov V. Pervyi fil'm Dzig Vertova [Dzig Vertov's First Film]. *Prometei*, issue 7, 1969, pp. 127–135. (In Russian)
- 5 Turkin V. S fonarem Diogena [With Diogenes' Lantern]. *Kino-gazeta*, 1918, no. 27, June, p. 2. (In Russian)
- 6 *Dzig Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, eds. Thomas Tode and Barbara Wurm. Vienna, Austrian Film Museum, 2006. 288 p. (FilmuseumSynemaPublikationen. Vol. 4).
- 7 Ishevskaya S. The Intertitles of Dzig Vertov's Anniversary of the Revolution. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2019, vol. 13, issue 1, pp. 18–39. <https://doi.org/10.1080/17503132.2019.1540228>.
- 8 *Lines of Resistance: Dzig Vertov and the Twenties*, ed., introduction Yuri Tsivian. Gemona, Udine, Le Giornate del cinema muto, 2004. 422 p.
- 9 MacKay J. *Dzig Vertov: Life and Work*. Volume 1: 1896–1921. Academic Studies Press, 2018. 470 p.

УДК 778.5с(09) с/р
ББК 85.37

Пальшкова Мария Александровна

Старший научный сотрудник, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0009-0003-2183-5402
palschkova.m@yandex.ru

Ключевые слова: сталинский миф, «лениниана», «сталиниана», соцреализм, соцреалистический канон, сталинское кино, «новая мораль», религиозный дискурс

Пальшкова Мария Александровна

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-466-489

Для цит.: Пальшкова М.А. Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов // Художественная культура. 2024. № 1. С. 466–489.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-466-489>.

For cit.: Palshkova M.A. Some Characteristics of the Representation of Stalin's Image in Soviet Feature Films of the 1930s-1940s.

Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 466–489. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-466-489>. (In Russian)

Palshkova Maria A.

Senior Researcher, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0009-0003-2183-5402
palschkova.m@yandex.ru

Keywords: Stalin myth, Lenin films (Leniniana), Stalin films (Staliniana), socialist realism, the Socialist Realism canon, Stalinist cinema, "a new moral", religious discourse

Palshkova Maria A.

Some Characteristics of the Representation of Stalin's Image in Soviet Feature Films of the 1930s-1940s

Аннотация. В статье анализируется ряд картин 1930–1940-х годов, в которых отчетливо прослеживается процесс постепенной сакрализации образа И.В. Сталина на советском экране. Основное внимание уделяется комплексу фильмов, входящих, во-первых, в «лениниану», чья функция заключалась в утверждении Сталина как единственного истинного преемника В.И. Ленина и легализации политического курса на единоначалие власти и политику Большого террора; во-вторых — в «сталиниану», пик которой пришелся на годы после окончания Великой Отечественной войны. В рамках анализа затрагивается также формирование одного из ключевых мифов советской историографии об обороне Царицына.

Выступая в 1930-е годы в нескольких ипостасях — от «земной», политической (как единственный легитимный преемник Ленина), до символической (всеотец советского народа), — в послевоенный период фигура Сталина в буквальном смысле сакрализуется, обретая черты всех трех божественных ипостасей: «бога отца», «бога сына» и «бога святого духа» (фильм «Падение Берлина»). Процесс сакрализации проявляется на всех уровнях картин: сюжетном, образном, вербальном.

Abstract. The article analyzes a number of films shot in the 1930s and 1940s, in which the process of gradual sacralization of the image of I. V. Stalin on the Soviet screen can be clearly traced. The main attention is paid to the films which can be included in two different groups. The first group is called “Leniniana” (Lenin films) whose function was to establish Stalin as the only true successor of V. I. Lenin and to legalize the political course for absolute power and the policy of “great terror”. The other group of films is “Staliniana” (Stalin films) which reached its peak in the years after the end of the Great Patriotic War. As part of the analysis of these films, the author also touches upon one of the key myths of Soviet historiography about the defense of Tsaritsyn.

Performing in several roles in the 1930s from “earthly”, i.e. political (as the only legitimate successor of Lenin), to symbolic (the all-father of the Soviet people) — in the post-war period the figure of Stalin was literally sacralized, acquiring the features of all three divine hypostases: “god the father”, “god the son” and “the god of the holy spirit” (*The Fall of Berlin* movie). The process of sacralization manifests itself at all levels: in terms of the plot, figuratively and verbally.

Введение

Пережив этап художественных поисков тем, образов и форм в 1920-е годы, к середине 1930-х годов под влиянием соцреалистического канона советский кинематограф начинает форматироваться под стройную мифологическую систему. В этой системе были свои герои — строители коммунизма, герои социалистического труда, природа которых отсылала к прометеевской традиции «культурного героя, который дарит людям технические, научные, художественные и другие достижения» [3, с. 746]. Свои мученики — герои революции и Гражданской войны, чьи судьбы часто выстраивались по агиографическим канонам. Своя демонология — всевозможные враги советской власти: от русских православных крестьян-хозяйственников (кулаки) до троцкистов и прочих «политических проституток» и «шпионов иностранной разведки». Свой сакральный географический центр — Москва, и свой пантеон богов. Как в жизни, так и в искусстве, за несколько десятилетий состав пантеона варьировался и окончательно сложился, освященный фигурой И.В. Сталина. В этой системе координат он выступал не только как величественный лидер, ведущий страну к раю на земле — светлому будущему, — но и как «отец народов». С одной стороны, этот статус отражал совершенно определенную политику, связанную с идеей централизации власти в лице одного человека. С другой стороны, соответствовал образу властителя, наделенного сакральными атрибутами. С третьей, мифолого-религиозный статус Сталина апеллировал к глубинным психологическим структурам, связанным с архетипами Мудрого старца и Отца [см.: 3].

О сакральности кинематографического образа Сталина заговорили достаточно рано. Уже Андре Базен в своей знаменитой статье «Советское кино и миф Сталина» (*Le cinéma soviétique et le mythe de Staline*) в 1950 году отмечал теологическую сущность советского вождя, соотносимую с образами Ветхого Завета: «В самом начале фильма „Клятва“ есть чрезвычайно значительная сцена, которую можно было бы определить как „освящение Историей“. Действие происходит сразу после смерти Ленина. Сталин в одиночестве бредет в снегу, совершая паломничество к месту их последней встречи, чтобы предаться там медитации. У скамейки, где на снегу словно вырисовывается тень Ленина, в сознании Сталина возникает голос умершего. Но боясь, что

одной метафоры мистического коронования и вручения скрижалей с заповедями будет недостаточно, Сталин поднимает глаза к небу. Сквозь еловые ветки пробивается солнечный луч, освещая лоб нового Моисея. Как видите, все на своих местах, вплоть до огненных рожек. Свет падает сверху. Конечно, знаменательно, что Сталин оказывается единственным участником этой марксистской Пятидесятницы, в то время как апостолов было двенадцать. Затем мы видим, как он, чуть ссутулившись под тяжестью обрушившейся на него благодати, возвращается к своим товарищам — людям, из чьих рядов он отныне будет заметно выделяться, причем теперь уже не только благодаря своей учености или гениальности, но в первую очередь потому, что он несет в себе Бога Истории» [1, с. 167]. Отечественная гуманитарная традиция рассмотрения образа Сталина как части историографического, культурного и религиозного мифа сложилась по понятным причинам намного позже, однако в настоящий момент накоплен достаточный объем работ авторитетных исследований, которые бы затрагивали тот или иной аспект религиозно-мифологической составляющей как образа Сталина, так и соцреалистического искусства вообще. Так или иначе этой теме касались такие исследователи, как О. Булгакова [2], Е. Добренко [5], Л. Зайцева [6], Х. Гюнтер [3], Н. Зоркая [7], Е. Марголит [11] и др. Исследованию сталинского мифа и его современному бытованию посвящен ряд публикаций религиоведа А. Прилуцкого [13]. Задача данной статьи не только отметить очевидные религиозно-мифологические коннотации образа Сталина, но и проследить процесс его последовательной трансформации от образа государя и всеотца к воплощенному триипостасному божеству.

Образ отца

В советском кинематографе 1930-х годов образ отца-государя был реализован, прежде всего, в историко-биографических фильмах, в центре которых неизменно находилась фигура лидера, ведущего нацию к победе над внешними врагами. При этом проекцией этих лидеров в настоящем была фигура Сталина. Но и в картинах на современном или недавнем историческом материале вождь народа присутствовал как фигура высшего порядка, последовательно обретавшая религиозный статус. Это проявлялось не только вербально,

когда герои «призывали» имя Сталина, но и символически. Важнейшая форма воплощения этого символического значения — образ Большой семьи. Подробно об этом пишет немецкий исследователь Ханс Гюнтер в своей работе «Архетипы советской культуры». Образ Большой семьи — отец, мать, дети — в сталинском кинематографе семантически трансформировался на экране в триаду: «отец народов» — Родина — народ [3, с. 743].

Конкретное выражение на экране эта идея обрела через мотив сиротства или, точнее, безотцовщины. В типичной советской экранной семье с середины 1930-х годов отсутствовала фигура мужа-отца. Это было связано не только с определенными историческими событиями, когда конкретные героические отцы погибали от рук врагов за дело революции. Речь, скорее, шла о символическом замещении фигуры биологического отца фигурой «отца народов». Таким образом, кинематограф той поры легализовывал тему сиротства как естественного состояния.

Отчасти «безотцовство» являлось отголоском процесса ликвидации традиционного понимания семьи как малой церкви, в котором мужчина как муж символически сравнивается с Богом: «Мужья, любите своих жен, как и Христос возлюбил Церковь и предал себя за нее» (Еф. 5:25); «Жены, повинуйтесь своим мужьям, как Господу, потому что муж есть глава жены, как и Христос глава Церкви, и Он же Спаситель тела» (Еф. 5:22–23). Придя к власти, большевики провозглашают победу и над традиционной семьей. В новом мире единство людей предполагается выстраивать на принципах классовой солидарности, коллективизма и свободы, которую принесет мужчине и женщине коммунистическая власть, ликвидировав такие пережитки патриархального общества, как семейный быт и воспитание детей: «На место узкой любви матери только к своему ребенку должна вырасти любовь матерей ко всем детям великой трудовой семьи. На место нерасторжимого кабального брака создается свободный товарищеский союз двух любящих равноправных членов трудового общества. На место эгоистической замкнутой семейной ячейки вырастает большая всемирная трудовая семья, где все трудящиеся, мужчины и женщины, станут прежде всего братьями и товарищами. <...> Пусть же отмирает старая семья и пусть во имя истинного равенства, свободы и товарищеской любви в новом браке работницы и рабочие, крестьяне

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов

и крестьянки возьмутся с одушевлением и верой за перестройку общества на новых, более совершенных, более справедливых, более светлых коммунистических началах. Красные знамена социальной революции, развертывающиеся вслед за Россией и в других странах мира, говорят нам о том, что не за горами тот рай на земле, о котором веками тосковало человечество» [9, с. 23–24]. Таким воодушевляющим псевдопророчеством заканчивает свою известную работу «Семья и коммунистическое государство» одна из проповедниц «новой морали» Александра Коллонтай. Отголоски идеи отчуждения друг от друга всех членов семьи: мужа от жены, родителей от детей — можно наблюдать в советском кинематографе 1920-х годов. Не случайно в «Бабах рязанских» (реж. Ольга Преображенская, Иван Правов, 1927) героиня-революционерка (Эмма Цесарская) предлагает своей малосознательной невестке (Раиса Пужная), недавно родившей от насильника-свекра, сдать ребенка в детский дом. «Не плачь, я помогу тебе. Когда откроют приют, мы возьмем твоего малыша», — успокаивает молодую мать строительница новой жизни.

Закономерно, что дискредитация патриархальной формы семьи привела в итоге к дискредитации образа ее главы, отца и — шире — мужчины вообще в том случае, если он выступал в качестве частного человека, не вовлеченного в революционную борьбу. Речь шла не только о представителях «старого мира», которые часто оказывались либо алкоголиками (отец в «Матери» Всеволода Пудовкина, 1926), либо насильниками («Земля в плену» Федора Оцепа, 1927; «Бабы рязанские» Ольги Преображенской и Ивана Правова). Вообще, частный человек, мужчина, вне поля революционной борьбы имел все шансы превратиться в домашнего тирана — носителя буржуазной (мещанской) морали («Третья мещанская» Абрама Роома, 1927; «Парижский сапожник», 1928, и «Обломок империи», 1929, Фридриха Эрмлера; «Суд должен продолжаться» Ефима Дзигана и Бориса Шрейбера, 1930). Все указанные фильмы формально затрагивали тему «новой морали» на волне ее критики, поднявшейся после скандального «Чубаровского дела». Но критика эта не столько подразумевала возвращение к традиционному пониманию семьи, сколько подчеркивала, что несмотря на титанические исторические сдвиги, мужчины, даже являясь частью «нового мира», не способны избавиться от своих мелкобуржуазных предрассудков по отношению к женщине. Комсомольцы, участни-

ки Гражданской войны, культработники, читающие лекции о том, как освободить женщину от тиранического быта, в частной жизни раскрывали собственнические патриархальные установки. Они, как и прежде, держали своих жен в кухонном рабстве, требуя чистых рубашек, вкусных борщей и чая с вареньем. Характерно и то, что чаще всего такие союзы мужчины и женщины были бездетны, а если вдруг вставала речь о беременности, то мужчины либо принуждали женщин делать аборт («Третья мещанская»), либо вообще планировали организовать групповое изнасилование бывшей возлюбленной с целью ее опорочить и так избавиться от бремени отцовства («Парижский сапожник»). Таким образом, образ мужчины-мужа фактически дискредитировался, а мужчина-отец вообще выносился за скобки. Новый мир отправлялась строить освобожденная женщина⁽¹⁾.

В 1930-е годы значение, в том числе символическое, семьи переосмысливается. И если еще в начале десятилетия символического заместителя отца мог представлять, например, чекист Сергеев в «Путевке в жизнь» (1931) Николая Экка (закономерно: настоящий отец одного из героев оказывался настолько слаб, что спивался после смерти жены), то по мере формирования культа личности именно Сталин в конце концов приобретает статус всеотца. Причем иногда этот статус понимался даже не символически, но буквально. Вспомним сцену сна Варвары из фильма Фридриха Эрмлера «Крестьяне» (1935). Будучи замужем и ожидая ребенка, героиня видит во сне идиллическую прогулку по колхозу под руку со Сталиным. Знатная свинарка, будто настоящая влюбленная, прижимается к нему. Сталин держит на руках ее повзрослевшего сына. Мальчик льнет к вождю, будто к родному отцу.

(1) Мысль о необходимости разрушения патриархальной формы семьи (как и идея воспитания детей государством) уходит глубоко в прошлое. Об обобществлении женщин и детей писал еще Платон в «Государстве». На новом витке эта идея обрела развитие в жизни и работах французских просветителей и социалистов-утопистов. Спор о семье между Б.П. Анфантеном и О. Родригом привел к расколу и ликвидации течения сенсимонистов. Впоследствии о семье как «буржуазном институте», в основе которого лежит капитал и частная нажива, писал Карл Маркс. Л.Д. Троцкий также был убежден, что одной из основных целей коммунизма должно стать уничтожение семьи.

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



Илл. 1. Кадр из фильма «Крестьяне», режиссер Фридрих Эрмлер, 1935

Сохранились записи бесед Бориса Шумяцкого со Сталиным по итогу просмотра фильма:

ЧЕРНЯК. А как мультипликат-прогулка с ребенком?

КОБА. Сделано хорошо. Только могут еще подумать, что ребенок мой.

ЧЕРНЯК. Сразу видно, что то лишь мечты Варвары.

Л. М. Нет, это выглядит очень приятно и с хорошим смыслом... [цит. по: 8].

Идея замещения реального биологического отца Сталиным достигает апофеоза в ленте Дзиги Вертова «Колыбельная» (1937). С одной стороны, в картине воспевалось материнство, с другой стороны, полностью игнорировались фигуры конкретных отцов. Единственным, кто воплощал мужское, отеческое начало у Вертова, оказывался Сталин. Он представлялся чем-то средним между языческим божеством и рок-идолом, на встречу к которому стремились все женщины Советского Союза. Они ехали на верблюдах, скакали на лошадях, ехали на велосипедах, плыли на лодках и летели на самолете в Москву, чтобы поклониться своему вождю. Учитывая, что женская

тема в картине была неразрывно связана с материнством, возникала несложная причинно-следственная связь: отцом всех счастливых советских новорожденных был Сталин. (Именно в повышенном уровне интимности некоторые исследователи видят причину, почему картину сняли через пять дней после начала показов [см.: 4].)

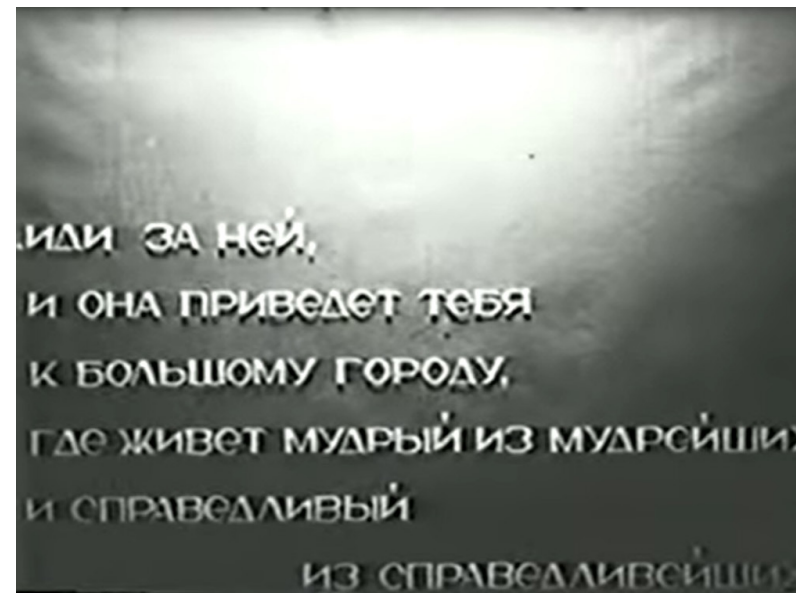
Роль «ленинианы» в сталинском мифе

Еще одним важнейшим пластом формирования сталинского кинематографического мифа становится в 1930-е годы «лениниана». «Лениниану» принято воспринимать, что естественно, как пласт фильмов о В.И. Ленине, где Сталин выступает на вторых ролях. Но второплановость Сталина здесь мнимая и связана только с временем пребывания его в кадре. Фактически же именно в фигуре Сталина и заключается смысл «ленинианы».

«Лениниана» выполняла несколько функций. Во-первых, это легализация идеи единоначальной власти Сталина, которая противоречила принципу коллективного руководства советской страной. В «лениниане» Сталин был единственным, кому Ленин доверял свои сокровенные мысли и мечты о будущем советской России. Единственным, на кого Ленин мог положиться в своей борьбе с врагами нового советского государства в период революции и Гражданской войны. Ленинская вера в силу и истинность решений Сталина тотальна настолько, что приобретает иногда опасные формы. В «Ленине в 1918 году» (реж. Михаил Ромм, 1939) есть сцена, в которой вождь мировой революции, находясь в бессознательном состоянии после опаснейшего ранения, все время призывает Сталина, после чего врач выходит к обеспокоенной Н.К. Крупской сотоварищами и комментирует: «Он бредит».

Вторая задача, которую решала «лениниана», — закрепление в зрительском сознании мысли, что все те, кто представляли собой так называемую ленинскую гвардию и проходили фигурантами политических процессов периода Большого террора, уже в 1917–1918 годах являлись врагами революции, замыслившими убить Ленина [5, с. 314]. В вышеупомянутом фильме «Ленин в 1918 году» смертельно раненый комендант Кремля, павший от рук мерзавцев-заговорщиков, произносит: «Передайте Ленину, что Троцкий — предатель», — а Бу-

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



Ил. 2. Кадр из фильма «Колыбельная», режиссер Дзига Вертов, 1937



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



Ил. 4. Кадр из фильма «Ленин в 1918 году», режиссер Михаил Ромм, 1939

харин умышленно направлял товарища Василия, помощника Ильича, вместо завода Михельсона в Лефортовский манеж, чтобы никто не смог помешать убийству.

Еще одна ипостась Сталина, вышедшая из «ленинианы» и потом обретшая самостоятельный мифологический статус, — великий полководец. Этот статус Сталина в кино 1930-х — начала 1940-х годов реализуется на примере конкретного исторического эпизода времен Гражданской войны — обороны Царицына («Ленин в 1918 году» Михаила Ромма, «Александр Пархоменко» Леонида Лукова, 1942, и «Оборона Царицына» братьев Васильевых, 1942), который как в советской историографии, так и в кинематографе из отдельного эпизода разрастется в решающее сражение [12]. Чаще всего в картинах «ленинианы» Сталин исполняет ленинский приказ именно по обороне Царицына. Собственно, все злоключения Ильича происходят, когда Сталин находится далеко. С возвращением Сталина к Ленину угрозы устраняются.

В рамках сюжета про оборону Царицына фигура кинематографического Сталина обретает новые черты: это величайший полководец, с именем которого единственно и связана победа. От всеотца биологического Сталин в этих картинах начинает приближаться ко всеотцу мистически-религиозному. С его именем не просто идут и побеждают. Имя Сталина становится единственным гарантом победы в бою. Фактически происходит переосмысление суворовской фразы: «Молись Богу — от Него победа». Теперь победа — исключительно от Сталина. «Если Сталин в Царицыне, то Царицын — сердце нашего фронта! Если Сталин в Царицыне, значит, Царицын никогда не сдадут! Если Сталин в Царицыне, значит, начнется разгром врага! Сталин и победа идут рядом!» — воскликнет Климент Ворошилов в «Александре Пархоменко».

«Сталиниана»: динамика образа

Окончательно религиозный статус на экране Сталин приобретает в «сталиниане» Михаила Чиаурели. Исходная точка — довоенный фильм «Великое зарево» (1938), который дополняют после победы в Великой Отечественной войне еще три картины: «Клятва» (1946), «Падение Берлина» (1949) и «Незабываемый 1919 год» (1951), где Сталин по-прежнему являет себя величайшим полководцем, чей гений находит приложение не только в локальных, но и мировых войнах. Но если смотреть эти фильмы подряд, в хронологической последовательности, станет заметна динамика образа Сталина.

В «Великом зареве» на экране Сталин выполняет еще традиционные функции. Он, с одной стороны, защитник и гарант ленинской сохранности — от физической до идеологической: «И пока партия доверяет мне службу в „Правде“, Ленина исказить никому не удастся». С другой, именно к Сталину обращаются как к единственному носителю ленинского учения. В этом смысле он выступает кем-то вроде апостола. Но уже здесь авторы картины подступают к идее сталинской божественности. Так, в сцене уточнения ленинской цитаты для «Правды» Сталин, окруженный своими последователями, в какой-то момент становится центром кадра, композиционно отсылающего зрителя к иконографии Тайной вечери. То есть Сталин ставится на место Христа.



Ил. 5. Кадр из фильма «Великое зарево», режиссер Михаил Чиаурели, 1938

Но окончательно божественный статус Сталина оформляется в послевоенный период. В фильме «Клятва» вождь является не просто наместником Ленина на земле, который дает после его смерти советскому народу буквально новый символ веры и которому весь советский народ поклоняется на Красной площади. Сталин здесь не стареет, видит будущее и легким прикосновением может завести сломавшийся на Красной площади советский трактор. Еще одна ипостась Сталина в фильме — царь (это и царь-батюшка, и царь как наместник Бога на земле). Неслучайно одна из ключевых сцен, в которой Сталин разговаривает с героиней, воплощающей в фильме образ Родины-матери, происходит в царских палатах Кремля, где отец народов чувствует себя как хозяин. В «Клятве» Сталин перестает принадлежать какому-либо конкретному историческому времени. Его хронотопом становится вечность, а его всеотцовство — тотально: «Он ни в чем не проявляет себя как простой смертный, мы ничего не узнаем о его характере, психологии, личности... здесь нет больше места всем этим экзистенциальным категориям, тут все скорее при-

надлежит к некоей теологии» [1, с. 166]. Сталин в «Клятве» замещает не только отца биологического и отца символического, но и «отца божественного». Сталин становится «богом отцом».

В «Падении Берлина» божественная сущность Сталина достигает своего апогея. Сталин здесь вездесущ. Он — творец нового солнечного прекрасного мира, который мы видим на экране. Это он, как говорит главная героиня картины учительница Наташа, порождает «нас для великой и счастливой жизни». Поэтому неслучайно первое физическое появление Сталина в фильме⁽²⁾ недвусмысленно обставляется как богоявление: он принимает у себя ударника-шахтера Алешу, возделывая в безмятежном одиночестве в белоснежном кителе свой прекрасный цветущий Эдем под птичьи трели и ангельский хорал. Да и сам герой Бориса Андреева — не просто эталонный пролетарий. Алеша-сталевавар — советский Адам, возникший во плоти вместе с новым миром «25 октября по старому стилю 1917 года». Его рождение вместе с рождением нового мира (и смерть старого) ознаменовал выстрел «Авроры». Нарушившее сталинский рай нацистское вторжение только подтверждает божественность вождя советского народа. Он обладает всевидящим оком, а потому способен единолично руководить всеми боями Советской армии из своей обители — кремлевского кабинета, куда к нему являются за указаниями архангелы-главнокомандующие Жуков, Конев, Рокоссовский. Он — альфа и омега физического мира, единственный гарант его существования: «Только на него одного надежда. Как только Сталин из Москвы — всё!»

В этом смысле Гитлер в картине предстает не просто политическим противником Сталина, но его профанным двойником. Перефразируя известную средневековую сентенцию, что «дьявол — обезьяна Бога», в «Падении Берлина» Hitler est simia Stalin. Он — «обезьяна Сталина», которому поклоняются властители мира сего (сцена приема международных делегаций) и благословляет Ватикан. Он — самозванец, который претендует на то, чтобы завладеть созданным Сталиным раем, и мечтает превратить сталинских титанов в рабов. При этом чем ближе поражение фюрера, тем очевиднее «богоборческая»

(2) До этого Сталин являлся на своеобразных «иконах»: сначала на фотографии с Лениным, затем как портрет в доме семейства сталеваров в красном углу, а после — как огромный торжествующий лик.

сущность его бунта: при показе Гитлера и его приспешников точка зрения камеры все чаще смещается вверх, создавая ощущение «божественного» взгляда, а сам «бунтарь», проклиная Сталина, все чаще поднимает голову вверх, грозя пальцем кому-то на небе.

Наконец, в момент своего окончательного поражения Гитлер приобретает черты... Христа. Эта параллель в фильме достигается, с одной стороны, через мотив предательства сподручных фюрера: «Все твои генералы — изменники, Адольф. Они тебя бросили. Предали!» — произносит Ева Браун. — «Ничто меня не миновало. Нет таких измен, которые бы не коснулись меня. Это конец. <...> Я — жертва! Мне суждена Голгофа!» — трагически заключает фюрер, осознавая свое крушение.

Упоминание Голгофы и перифраз «да минует меня чаша сия» можно было бы принять за ложную самоидентификацию загнанного в адоры глубины бункера злодея, если бы не сцена самоубийства Гитлера. Последнюю трапезу, во время которой фюрер принимает яд, Чиаурели монтирует со сценой, где генерал Крепс передает письмо «советскому вождю как первому из немцев» о самоубийстве Гитлера на фоне «Тайной вечери» Леонардо да Винчи.

Подобная аналогия уже настолько смела, что мы не рискуем выстраивать какую-то развернутую концепцию, но очевидно, если образ Христа у Чиаурели соотносится с героем, воплощающим профанную власть и профанное величие, то в этой системе координат только Сталин является единственным воплощением сакральной божественности. Сталин не просто помещается на место христианского Бога (через указанное выше сопоставление Чиаурели подвергает Его тотальной профанации), Сталин в «Падении Берлина» и есть истинный бог, воплощающий в себе при этом черты триипостасности⁽³⁾. Он — «бог отец», обитающий в вечности («Разве мы когда-нибудь воевали

(3) В картинах конца 1930-х — начала 1940-х годов вопрос троичности так или иначе возникает и даже выстраивается в рамках вполне четких структур. Речь не идет о сакрализации, но Сталин осмысляется в составе тройственных союзов. В сюжетах об Октябре большевистскую тройцу составляют Сталин — Свердлов — Дзержинский (имевшие перед Бухариным, Троцким, Зиновьевым главное преимущество — к началу Большого террора они были мертвы); если же речь шла об обороне Царицына, то это были Сталин — Ворошилов — Буденный. В связке Ленин — Сталин третьим священным звеном мог выступать Карл Маркс.

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



Ил. 6. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 7. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



Ил. 8. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 10. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 9. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 11. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949

без Сталина?! Сталин всегда с нами!» — благодушно произносит генерал-лейтенант Чуйков в исполнении Бориса Тенина) и творящий миры. Он — истинный «бог сын», имеющий «глаголы вечной жизни» и пророчествующий своим маршалам о скором наступлении «тысячелетнего царства», когда танки придется плавить в плуги⁽⁴⁾. И он же — «бог святой дух», спускающийся на огромном самолете под патетическую музыку Шостаковича к освобожденным представителям народов всего мира буквально с неба. Его встречают как воплощение божества и поют своеобразные осанны — торжественно-молитвенные восклицания: «Сталину слава! Слава партии и Ленину!» В этой формуле недвусмысленно считывается отсылка к молитвенному прославлению «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу». Упоминание «духа Ленина» здесь выглядит уже как дань политическому этикету.

В заключительных словах Сталина также сокрыта христологическая отсылка. Обращаясь к народам, вождь просит не забывать цену победы, а затем желает мира (и счастья всем). В этом призыве видится, с одной стороны, отсылка к Первому посланию Коринфянам апостола Павла: «Ибо вы куплены дорогою ценою» (1 Кор. 6:20). С другой — с обращением «Мир вам!» приходит к своим ученикам после воскресения Христос: «После восьми дней опять были в доме ученики Его, и Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди них и сказал: мир вам!» (Ин. 20:26).

В этом контексте «Незабываемый 1919 год» (1951) возвращает нас, на первый взгляд, к очеловеченному образу Сталина, уже знакомому по фильмам о Гражданской войне. Это объяснимо: историческим фоном картины, поставленной по пьесе Всеволода Вишневского (1949),

(4) Очевидный парафраз слов пророка Исайи, предвидевшего приход Христа и восстановления мира: «И будет Он судить народы, и обличит многие племена; и перекуют мечи свои на орала, и копьа свои — на серпы: не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать» (Ис. 2:4).

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов

стало «Ленинградское дело», следовательно, и задачи последняя часть «сталинианы» выполняла иные, нежели «Падение Берлина». Этим объясняется и тема «квасного патриотизма»⁽⁵⁾, вскользь проброшенная в картину, и образ будущего Ленинграда — Петрограда как гнезда предателей и врагов, стоящих у руководства города уже в 1919 году.

Но и здесь создатели приоткрыли сталинскую божественность. В финале Сталин с довольной хитрецей сообщит в телефонограмме, что водная операция, им организованная, «опрокидывает всю морскую науку»: «Мне остается лишь оплакивать так называемую науку. <...> Считаю своим долгом заявить, что я и впредь буду действовать таким образом...». Впрочем, пророчество оказалось ложным. Преодоление законов природы закончилось 5 марта 1953 года.

(5) Намеки на «квасной патриотизм» в картине — следствие очередной смены официальной риторики, касающейся «русского вопроса». С ликвидацией нацистской Германии мобилизующий призыв «вставайте, люди русские!» теряет свою актуальность. На место русского народа в официальную риторику возвращается «советский народ», вдохновленный на подвиг победы Сталиным. Отсюда в «Незабываемом 1919 году» идея отождествления настоящего русского с советским (Александр Неклюдов в исполнении Евгения Самойлова), в то время как русские в картине — карикатурные предатели, работающие на врагов советского государства, для которых наличие кваса в парижском ресторане оказывается связано со спасением России. Смена русского дискурса на советский начинается в 1947 году, когда Сталин отправляет в архив проект партийной программы, предложенной Андреем Ждановым, и окончательно утверждается в ходе «Ленинградского дела» [см.: 10].

Список литературы:

- 1 Базен А. Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 154–169.
- 2 Булгакова О.Л. Пространственные фигуры советского кино 30-х годов // Киноведческие записки. 1996. № 29. С. 49–62.
- 3 Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон / Под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
- 4 Дерябин А.С. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел – воплощение – экранная судьба // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 87–102.
- 5 Добренко Е.А. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 416 с.
- 6 Зайцева Л.А. Киноязык: опыт мифотворчества. М.: ВГИК, 2011. 328 с.
- 7 Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. 512 с.
- 8 «Картина сильная, хорошая, но не „Чапаев“...»: Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным после кинопросмотров 1935–1937 гг. / Вступ. ст., публ. и коммент. А.С. Трошина // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 115–188. URL: <https://chapaev.media/articles/5756> (дата обращения 04.08.2023).
- 9 Коллонтай А.М. Семья и коммунистическое государство. М.; Пг.: Коммунист, 1918. 24 с.
- 10 Кузнецhevский В.Д. Сталин и «русский вопрос» в политической истории Советского Союза, 1931–1953. М.: Центрполиграф, 2016. 288 с.
- 11 Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-х – 1960-х годов. СПб.: Мастерская Сеанс, 2012. 560 с.
- 12 Пальшкова М.А. «Красный Верден» в довоенном советском кино: между мифом и реальностью // И мир увидел Сталинград. Сталинградская битва в отечественном и зарубежном кинематографе: Сборник статей / Сост. М.И. Косинова. М.: ВГИК, 2023. С. 80–91.
- 13 Прилуцкий А.М. «Сталинский миф» в религиозном и парарелигиозном дискурсах: проблема модальностей // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2016. № 4 (44). С. 121–126.
- 14 Шахадат Ш. Соперник, паразит, спаситель: Фигуры третьего в кино 1920–60-х гг. // Советская власть и медиа: Сборник статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсген. СПб.: Академический проект, 2006. С. 482–496.

References:

- 1 Bazen A. Mif Stalina v sovetskom kino [The Stalin Myth in Soviet Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1988, no. 1, pp. 154–169. (In Russian)
- 2 Bulgakova O.L. Prostranstvennyye figury sovetskogo kino 30-kh godov [Spatial Figures in Soviet Cinema of the 30s]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1996, no. 29, pp. 49–62. (In Russian)
- 3 Gyunter H. Arkhetipy sovetskoi kul'tury [Archetypes of Soviet Culture]. *Sotsrealisticheskii kanon*, eds. H. Guenther and E. Dobrenko. St. Petersburg, Akademicheskii proehkt Publ., 2000, pp. 743–784. (In Russian)
- 4 Deryabin A.S. "Kolybel'naya" Dzigi Vertova: zamysel – voploshchenie – ehkrannaya sud'ba [Dziga Vertov's *Lullaby*: Conception – Embodiment – On-Screen Fate]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2001, no. 51, pp. 87–102. (In Russian)
- 5 Dobrenko E. *Muzei revolyutsii. Sovetskoe kino i stalinskii istoricheskii narrativ* [Museum of the Revolution. Soviet Cinema and Stalin's Historical Narrative]. Moscow, Novee literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 416 p. (In Russian)
- 6 Zaytseva L.A. *Kinoyazyk: opyt mifotvorchestva* [Film Language: The Experience of Myth-Making]. Moscow, VGIK Publ., 2011. 328 p. (In Russian)
- 7 Zorkaya N.M. *Istoriya otechestvennogo kino. XX vek* [The History of Russian Cinema. 20th Century]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2014. 512 p. (In Russian)
- 8 "Kartina sil'naya, khoroshaya, no ne 'Chapaev'...": Zapisi besed B.Z. Shumyatskogo s I.V. Stalinym posle kinoprosmotrov 1935–1937 gg. ["The Picture Is Strong, Good, but Not „Chapaev“...": Recordings of Conversations between B.Z. Shumyatsky and I.V. Stalin after the Film Screenings of 1935–1937], introd. article, publ., com. A.S. Troshin. *Kinovedcheskie zapiski*, 2003, no. 62, pp. 115–188. Available at: <https://chapaev.media/articles/5756> (accessed 04.08.2023). (In Russian)
- 9 Kollontai A.M. *Sem'ya i kommunisticheskoe gosudarstvo* [The Family and the Communist State]. Moscow, Petrograd, Kommunist Publ., 1918. 24 p. (In Russian)
- 10 Kuznechevskii V.D. *Stalin i "russkii vopros" v politicheskoi istorii Sovetskogo Soyuz, 1931–1953* [Stalin and the "Russian Question" in the Political History of the Soviet Union, 1931–1953]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2016. 288 p. (In Russian)
- 11 Margolit E. Ya. *Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920-kh – 1960-kh godov* [The Livings and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema of the 1920s – 1960s]. St. Petersburg, Masterskaya Seans Publ., 2012. 560 p. (In Russian)
- 12 Pal'shkova M.A. "Krasnyi Verden" v dovoennom sovetskom kino: mezhdumifom i real'nost'yu ["Red Verdun" in Pre-War Soviet Cinema: Between Myth and Reality]. *I mir uvidel Stalingrad. Stalingradskaya bitva v otechestvennom i zarubezhnom kinematografe: Sbornik statei* [And the World Saw Stalingrad. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Cinema: Collection of Articles], comp. M.I. Kosinova. Moscow, VGIK Publ., 2023, pp. 80–91. (In Russian)
- 13 Prilutskii A.M. "Stalinskii mif" v religioznom i parareligioznom diskursakh: problema modal'nostei [The "Stalinist Myth" in Religious and Para-Religious Discourses: The Problem of Modalities]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki*, 2016, no. 4 (44), pp. 121–126. (In Russian)
- 14 Shakhadat Sh. Sopernik, parazit, spasitel': Figury tret'ego v kino 1920–60-kh gg. [Rival, Parasite, Savior: Figures of the Third in the Cinema of the 1920s–60s]. *Sovetskaya vlast' i media: Sbornik statei* [Soviet Power and Media: Collection of Articles], eds. H. Guenther, S. Haensgen. St. Petersburg, Akademicheskii proehkt Publ., 2006, pp. 482–496. (In Russian)

УДК 701; 791.3
ББК 87.8; 85.374

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; старший преподаватель, кафедра истории русского искусства, факультет истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
amaris_evally@mail.ru

Ключевые слова: грузинское кино, короткометражки, комедия, приключения дорожников, Резо Габриадзе, эстетика кино, универсум, эпическое пространство, deus ex machina, дорога

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

Приключения дорожников (1974–1980): национальный колорит грузинской троицы



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-490-511

Для цит.: Эвалльё В.Д. Приключения дорожников (1974–1980): национальный колорит грузинской троицы // Художественная культура. 2024. № 1. С. 490–511. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-490-511>.

For cit.: Evallyo V.D. The Adventures of Road Workers (1974–1980): National Specificity of the Georgian Trio. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 490–511. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-490-511>. (In Russian)

Evallyo Violetta D.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Senior Lecturer, Department of the History of Russian Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
amaris_evally@mail.ru

Keywords: Georgian cinema, short films, comedy, adventures of road workers, Rezo Gabriadze, cinema aesthetics, universe, epic space, deus ex machina, road

Evallyo Violetta D.

The Adventures of Road Workers (1974–1980):
National Specificity of the Georgian Trio

Аннотация. В центре внимания автора статьи — цикл короткометражных фильмов про дорожных рабочих, снятых в 1974–1980 годы разными режиссерами киностудии «Грузия-фильм» по сценариям Резо Габриадзе. Несмотря на «легкую» комедийную структуру, каждый из фильмов цикла соотносится с традиционными художественными формами, является своего рода притчей о важной работе трех друзей, продолжающих дело своих великих предков в уже довольно-таки застроенном мире.

Исследуемый комедийный цикл обращается к эстетическим основам грузинского кино, что позволяет делать выводы и о трансформациях в союзной кинематографии, процессах иронизирования над сложившимися кинотрадициями и ностальгии по национальному культурному наследию. Масштабного эпического фона в кинореальности нет, он вводится тонкой визуально-семантической прослойкой, отдает дань национальной гордости и истории — извилистым полотном дороги, холмами, бескрайними полями и темпераментом героев. Нарратив и визуальные образы трех дорожных работников можно интерпретировать как своего рода оммаж Трусу, Балбесу и Бывалому. Однако грузинская троица при несомненной мужественности своих характеров парадоксальным образом не только корреспондирует с прославленными героями Леонида Гайдая, но и представляет собой специфическую семью, в которой строгая «мать» энергично воспитывает нерадивого отпрыска под суровым и хмурым взглядом «отца». В пространственном решении фильмической реальности доминирует дорога. Большая часть неприятностей возникает у героев при их осознанных или вынужденных отклонениях непосредственно от асфальтового полотна. Преодолевая границы этого протяженного поля, герои оказываются в умеренно враждебном мире, спасение от которого — в возвращении в свой дорожный «Эдем».

Abstract. The author focuses on a series of short films about road workers, created in 1974–1980 by different directors of the Georgia Film studio based on the scripts by Rezo Gabriadze. Despite the light comedic structure, each of the films in the cycle correlates with traditional art forms and is a kind of a parable about the important work of three friends who continue the work of their great ancestors in an already built-up world.

This comedy cycle turns to the aesthetic foundations of Georgian cinema, which allows drawing conclusions about transformations in cinema, the processes of irony over the established film traditions, and nostalgia for the national cultural heritage. There is no large-scale epic background in the cinematic reality; it is introduced by a thin visual-semantic layer, paying tribute to national pride and history with the winding road surface, hills, endless fields, and the temperament of the characters. In the narrative and visual form, the three road workers can be interpreted as a homage to the Coward, the Fool and the Pro — the famous characters of Leonid Gaidai. With their undoubted masculinity, the Georgian trio paradoxically corresponds not only with Gaidai's characters; it also represents a family where a strict 'mother' energetically raises a fidgety 'child' under the stern and gloomy gaze of a 'father'. The spatial design of the filmic reality is dominated by road; most of the troubles happen when the characters consciously or forcedly deviate from the asphalt road itself. Overcoming the boundaries of this extended field, the characters find themselves in a moderately hostile world, salvation from which lies in returning to their road 'Eden'.

Введение

Приключения дорожников — серия короткометражных комедийных фильмов, снятых в 1974–1980 годы на киностудии «Грузия-фильм» разными режиссерами по сценариям Резо Габриадзе. Цикл исследуемых комедий составляют девять фильмов, объединенных и главными героями — тремя дорожными рабочими, и появлением в ряде эпизодов нескольких второстепенных персонажей. В центре истории — три сотрудника дорожной службы: Бесо (Кахи Кавсадзе), Гигла (Баадур Цуладзе) и Авессалом (Гиви Берикашвили). Примечательно, что в двух последних фильмах цикла, «Три жениха» (1978, режиссер Резо Чархалашвили, 18 мин.) и «Удача» (1980, режиссер Баадур Цуладзе, 18 мин.), зовут их иначе: Кахи, Баадур, Берик — соответственно, то есть согласно двум именам и началу фамилии трех актеров.

На протяжении фильмов как такового развития характеров не происходит, сюжеты можно расценивать как несколько дней из будней рабочих, что минимально воздействует на какие-либо трансформации в их жизни, восприятия реальности. На первый взгляд, собственно комическое ядро составляет комедия положений, в которых оказываются герои, и особенности разрядки конфликтов согласно национальному темпераменту.

Грузинское кино: эстетические доминанты

В первую очередь, постараемся разобраться в конструкции целостного повествования и особенностях его репрезентации языком кино. Обращает на себя внимание, что каждый короткометражный отрезок имеет начало и конец в одной условной точке — на дорожном полотне. Это позволяет рассматривать произведения как часть эпического повествования (хоть и поданного в «облегченной» комической форме). Так, А.Е. Зосич, анализируя авторские фильмы национальных кинематографий в период 1960–1970-х годов, выявляет два магистральных направления: «литературное» и «живописно-символическое». Последнее, по мнению исследовательницы, наиболее характерно по отношению к эстетическим доминантам в произведениях и ряда мастеров грузинского кино — Т. Абуладзе, С. Параджанова, Э. Шенгелая, О. Иоселиани и др. В этом «живописно-символическом» направлении,

«опирающемся на иконический символ как способ повествования, притча является жанровым ориентиром, чему во многом способствовала специфика национального материала... <...> ...При реализации в кино эпоса, легенд, мифов неизбежно включение в повествование метафор, аутентичной или вымышленной природы, этнографического элемента. Использование непрофессиональных актеров или носителей различных традиций в фильмах „живописно-символического“ направления усиливало одновременно и ощущение погружения в более древнее прошлое, и вневременность иллюстрируемого на экране, что в совокупности выражало важный для киноискусства 1960-х годов процесс поворота к эпическим формам» [4, с. 13]. Конечно, исследуемый нами комедийный цикл про дорожников относится к более позднему времени, однако именно обращение к эстетическим основам грузинского кино позволяет делать выводы и о неких трансформациях, процессах иронизирования над сложившимися кинотрадициями и ностальгирования в обращении к лелеемому культурному наследию.

Отмечая исключительную устойчивость древних форм культуры и искусства кавказских народов, сохраняемых в живой традиции, Е.Б. Вирсаладзе пишет об эпических законах, «существующих совершенно независимо от жанров, сказителей и среды и одинаково действующих как в области сказки, так и в области саги, предания и легенды... Это особенно четко выявляется в связи с таким важным моментом прозаического повествования, как повтор» [1, с. 12]. Несмотря на «легкую» комедийную форму, каждый из фильмов цикла вполне соотносится с традиционными художественными формами, является своего рода притчей о важной работе трех друзей, продолжающих дело своих великих предков в уже довольно-таки застроенном мире, а каждый фильм «дорожного цикла» начинается и заканчивается процессом нанесения дорожной разметки.

Предание «[151] Башни на высоких горах» повествует об особенностях выбора места для башенных сооружений царицей Тамарой: «...По знаку Тамар все мужчины становились цепочкой и начинали передавать друг другу камни со дна ущелья с берега реки. Один подавал камень другому, и так, не двигаясь с места, поднимали они на вершину горы нужное количество камня. Лишь после этого уступали они место каменотесам и строителям. <...> Так строились все



Илл. 1. Кадры из фильма «Субботний вечер», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1975. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

эти башни и крепости на неприступных горах. А как же могло быть иначе? Кому же могло быть под силу поднять на вершины гор столько камней и извести?» [1, с. 219–220]. Конечно, столь масштабного эпического размаха в исследуемых нами фильмах на поверхности нет, он вводится тонкой визуально-семантической прослойкой, отдает дань национальной гордости и своей истории — извилистым полотном дороги, холмами, бескрайними полями. Среди уникальных черт поэтики грузинского кино Е.З. Медзвелия отмечает ключевые категории, которые, на наш взгляд, всецело характерны и для нашей темы: «неотделимость мифопоэтической и романтической тональности многих фильмов от ментальных свойств народа и его ценностного отношения к природе, к радостям и испытаниям повседневной жизни, к нравственным проблемам», полифоническую природу, порождаемую синтезом жанров — «мелодрамы, бытовой комедии, драмы, притчи, приключения, фарса» [7, с. 11].

Масштаб преобразования реальности посредством нанесения разметки дорожными рабочими сам по себе представляется незна-



Илл. 2. Кадры из фильма «Лимонный торт», режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 1977. 17 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

чительным. Однако встроенность культурного наследия в национальную самоидентификацию героев демонстрируется подчеркнуто серьезным отношением к своей работе (что может восприниматься зрителем в ироничном ключе), их гордостью за результаты труда. Наиболее ярко эти мотивы прослеживаются в фильме «Субботний вечер» (1975, режиссер Рамаз Шарабидзе, 19 мин.).

И.И. Ратиани, выявляя ключевые черты национального грузинского кино, пишет об обширном влиянии на киноэстетику театральной режиссуры, которая, в свою очередь, сущностно произрастала из классической грузинской литературы: «Демократическая направленность, жизненность и психологическая достоверность характеров людей из народа, насыщенность сюжета действием, зрелищность описаний и драматизм положений, присущие произведениям корифеев грузинской литературы... вместе со смелой разработкой актуальных для своего времени вопросов, характерных для писателей, поднимающих в своих произведениях социальные проблемы, оказались хорошей предпосылкой для претворения их в кинопроизведения. <...>

Свойственные этим произведениям [грузинских писателей. — В.Э.] напряженность действия, пластическая выразительность образов природы облегчали их перевод на язык кино» [8, с. 10].

М. Дмитриевская, подробно исследуя истоки театрального творчества Резо Габриадзе, пишет: «Если исходить из того, что книги детства формируют личность, и если принять во внимание осознанную детерминированность впечатлениями детства, которую Габриадзе никогда не прятал, в этом списке мы обнаружим все компоненты художественного мира Габриадзе. Здесь, с одной стороны, возникает романтический герой (благородный, гонимый, как Немо, — и отважный мушкетер, приехавший из провинции, как д'Артаньян и сам Резо), возникает мир, полный тайн и опасностей, но при этом живописно-комедийный (украинские повести Гоголя, Марк Твен). Соединение нескольких романтических традиций в присутствии комедийной, часто бытовой, фольклорной стихии станет природой габриадзевского искусства и в кино, и в театре» [2, с. 198]. Анализируя творческий метод признанных художников Грузии — Тенгиза Абуладзе, Отара Иоселиани, Сергея Параджанова, Резо Чхеидзе, Е.З. Медзвелия замечает: «Эстетическая ценность национального кино Грузии связана также и с особой методологией творческого создания игрового фильма. Несмотря на то что грузинское кино развивалось в условиях воздействия советской идеологии и под жесткой цензурой, авторы отмеченных фильмов [перечисленных выше режиссеров. — В.Э.] максимально использовали творческий метод „магического реализма“, преодолевая тем самым ограничения метода „социалистического реализма“» [6, с. 86–87]. Пожалуй, эта характеристика справедлива и для творческого метода Резо Габриадзе, так как определяет особую поэтику цикла короткометражных фильмов про троих дорожных рабочих.

Не-гайдаевская троица

Бесо, Гигла и Авессалом — троица друзей, преимущественно с завидным рвением исполняющих целый ряд своих почетных миссий: нанесения на дорожное полотно новой разметки, соблюдения рабочего графика (обед, отдых, отпуск) и почитания традиций и норм морали.

В первых кадрах фильма «Пари» (1974, режиссер Рамаз Шарабидзе, 26 мин.) Авессалом неспешно идет перед автомобилем и веником внимательно сметает пылинки с дорожного полотна, очень сосредоточенный Бесо сидит за рулем и в нужный момент ритмично нажимает на рычаг, который опускает механизм, наносящий на асфальт белую краску. Позади идет (чаще — сидит «на козлах») Гигла, в задачу которого входит расстановка оранжевых колпачков до и после свеженанесенной прерывистой линии, а позже — собирает их в пирамидку. И Бесо, и Авессалом общаются яркими, акцентированными знаками, призванными корректировать их деятельность для получения максимально качественного результата работы. Можно сказать, что к своей задаче они относятся не только серьезно, но даже с определенной нежностью и гордостью, для них это способ строить и укреплять свой мир.

Более заметно комедийное начало раскрывается через проявление грузинского темперамента: вспыльчивости, смягчаемой ласковым обращением к другим «родной», «дорогой». В частности, ритмичная трудовая идиллия часто прерывается яркими реакциями и обидчивостью Бесо, что запускает ход комедии погонями, угрозами, суровыми взглядами, преимущественно поданными в контексте эстетики немых фильмов — ускоренным монтажом, крупными планами лиц (угрожающих или испуганных) и задержкой на этих кадрах. Уже к пятому фильму «Лимонный торт» (1977, режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 17 мин.) более контрастно выступили характеры главных героев. Бесо, помимо своей подчеркнутой серьезности, теперь время от времени погружается в лирическое настроение, он застенчиво наклоняет голову вниз, слегка кокетливый взгляд направляет на какие-то отдаленные (иногда — воображаемые) объекты. Авессалом активнее проявляет маскулинность, подчеркнута неряшлив во внешнем виде, не расстается с папиросой как своего рода проявлением своей мужественности. Гигла же сохраняет свою озорливость, временами граничащую с детской непосредственностью, что время от времени вызывает гнев Бесо. В утрированной визуальной форме Бесо, Авессалом и Гигла, безусловно, являются своего рода оммажем Бывалому, Балбесу и Трису, прорисовкам их характеров и к самым первым появлениям троицы в фильме «Пес



Ил. 3. Слева: кадры из фильма «Термометр», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1976. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Справа: кадры из фильма «Три рубля», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1976. 21 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

Барбос и необычный кросс» (режиссер Л. Гайдай, 1961). Подробно анализируя эстетику этого фильма, Е.В. Сальникова уже в первых его эпизодах замечает: «...задана тема индивидуальных различий героев, которые лишь начинаются с внешности и продолжаются во взаимодействии с внешним миром, который оценивается ими в категориях приятно/неприятно, вкусно/невкусно, комфортно/некомфортно. Эти совершенно несоветские „мещанские“ категории и далее будут играть важную роль. А пока режиссер обыгрывает забавность человеческих различий, игнорируя официальный советский курс на унификацию, уравниловку в представлениях о человеческих потребностях. Это не осмеяние персонажей, а смех режиссера как проявление повышенного интереса к человеческим различиям персонажей» [9, с. 284].

Однако грузинская неординарная троица при несомненной мужественности своих характеров парадоксальным образом не только корреспондирует с прославленными героями Леонида Гайдая, но и представляет собой специфическую семью, в которой строгая «мать»

Бесо энергично пытается воспитывать нерадивого шкодника-отпрыска под суровым и хмурым взглядом невмешивающегося «отца»-Авессаломы. Пожалуй, именно детскость Гиглы задает тон прорисовки характеров остальных друзей. Наиболее ярко этот персонаж и его пристрастие к шалостям проявляются в фильмах «Термометр» (1976, режиссер Рамаз Шарабидзе, 19 мин.) и «Три рубля» (1976, режиссер Рамаз Шарабидзе, 21 мин.). Если в «Термометре» Гигла прикинулся больным, перепугав своих друзей, то в «Трех рублях» напрямую проявлял несдерживаемый восторг от поездки по городу, по-детски активную радость от катания на каруселях и неподдельную грусть из-за утраты их сгоревшего жилища.

На первый взгляд, именно Гигла — самый нескладный и будто бы неприспособленный к жизни, ведь именно он несколько раз падал со склонов в фильме «Покорители гор» (1977, режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 19 мин.), он постоянно навлекает на себя негодование Бесо. Однако и остальные герои, кажется, с трудом вписываются в условия внешнего (вне-дорожного) мира. Даже их постоянно ломающийся транспорт оказывается крепче сгоревшего дома-бытовки, а охота за невестами оборачивается удручающим героев провалом. Интересна трансформация характера Бесо, о которой мы вкратце упомянули выше. В первых фильмах он проявлял поистине богатырскую силу, на которую не были способны его друзья: в «Пари» почти семь километров нес до города найденную напарниками рельсу, а в «Субботнем вечере» — практически сутки держал приподнятым старый «Запорожец». В последующих фильмах — особенно в «Бабочке» (1977, режиссеры Нинель Ненова, Гено Цулая, 10 мин.) — Бесо трансформируется из образа силача до подчеркнуто лирического героя, способного «заражать» этими настроениями и легко поддающегося его влиянию Гиглу, и даже более сурового Авессаломы.

Deus ex machina и эпическое пространство

Тонкий лиризм героев, выражающийся в том числе в неожиданных занятиях живописью, специфическая незащищенность и тотальная уязвимость перед любого рода событиями дорожной троицы с лихвой компенсируется своевременным появлением отнюдь не волшебных, но очень даже помощников на их пути: и не важно, нужно ли им



Ил. 4. Слева вверху: кадр из фильма «Пари», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1974. 26 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Слева внизу: кадр из фильма «Субботний вечер», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1975. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Справа: кадры из фильма «Бабочка», режиссеры Нинель Ненова, Гено Цулая, 1977. 10 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

пригладеть за оставленным теми транспортом, подзаправить его, выпутать из альпинистского снаряжения или оказать профессиональную медицинскую помощь и даже реабилитацию.

Так, в первом фильме «Пари» сначала удобно появляется женщина (которую в предпоследней ленте цикла «Три жениха» уже назовут тетей Моро и которая принесет Бесо/Кахи и Гигле/Баадуру письмо от Авессалома/Берика с предложением срочно вступить в свадебную гонку), когда полные задора герои искали в пустынной долине того, кто постерег бы машину. Она же появится в «Субботнем вечере», пытаясь поначалу незаметно мимо них проскользнуть, но в результате будет усажена в автомобиль как дополнительный вес, из-за которого Бесо будет вынужден отпустить «Запорожец». В «Термометре» и «Лимонном торте» волшебными помощниками окажутся врачи: профессорской серьезности врач на скорой и реабилитолог-нарколог, обустроивший вытрезвитель, более похожий на римские термы или

Афинскую школу⁽¹⁾. В «Трех рублях» профессиональные помощники неоднократно оказываются неподалеку: погонщик с парой буйволов помог эвакуировать сломанную спецтехнику до лагеря дорожников; волшебным образом осведомленные о пожаре в их бытовке прибыли пожарники и пытались тушить все-таки полностью выгоревший домик. В «Покорителях гор» движущей силой преодоления перипетий становился то тренер по альпинизму, то распутавшийся из веревок пастух.

В фильме «Бабочка» внешний мир и его жители оказываются если не враждебными, то довольно равнодушными по отношению к героям. Красивая девушка с удовольствием приняла их помощь в охоте с сачком, но беспечно упорхнула к подъехавшему жениху, оставив трех незадачливых казанов с букетом полевых цветов, кроликом и черепашкой. В фильме «Три жениха» окружающий мир довольно агрессивно отторгает героев: вместе с ульями (приобретенными в качестве выкупа за невест) их сначала выгоняют из электрички, позже испуганные экипировкой Бесо/Кахи и Гиглы/Баадура охотники начинают палить по ним из ружей, а посмотреть на невест трем дорожникам вообще удастся, только затаившись за дорожным отбойником.

Эти трансформации волшебных помощников во вполне реальную угрозу во многом объяснимы. Три героя большую часть комедийного цикла находились на «своем месте» — наносили разметку на дорожное полотно, что давало им силы и «божественное» покровительство, а если и отвлекались от дела, то ради кратковременных игр-забав (или вполне законного обеда). В «Трех женихах» же они бросили работу, кинулись добывать себе жен, что вынудило волшебных помощников возвращать блудных героев на положенное им место.

Дорога как универсум

Выше мы уже писали, что в пространственном решении фильмической реальности доминирует дорога; большая часть неприятностей, что

(1) В частности, в кадрах «Лимонного торта» композиционно угадываются мотивы, изображенные на знаменитой фреске Рафаэля. См.: Рафаэль Санти. Афинская школа. 1510–1511. Фреска. 500 × 770 см. Апостольский дворец, Ватикан.



Ил. 5. Слева вверху: кадр из фильма «Субботний вечер», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1975. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Слева внизу: кадр из фильма «Термометр», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1976. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Справа вверху: кадр из фильма «Покорители гор», режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 1977. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Справа внизу: кадр из фильма «Три жениха», режиссер Резо Чархалашвили, 1978. 18 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

происходят с героями, возникают при их осознанных или вынужденных отклонениях от непосредственно асфальтового полотна. Преодолевая границы этого протяженного поля, герои оказываются, конечно, в умеренно враждебном мире, но потенциально опасном для них. Однако в процессе неотрывного существования в заданных им нарративом условиях дорожных работ они оказываются не только под покровительством неких высших сил, но и довольно гармонично взаимодействуют и друг с другом, и с немногочисленными персонажами, и с собственно «внешним» миром.

Универсум дорожного полотна предлагает трем своим верным обитателям умеренно игровой «контент», будь то уползающая шляпа (двигающаяся с помощью черепахи под ней, которую радостно обнаружит Авессалом), подчиняющиеся воле Гиглы яркие колпачки (устанавливающиеся после его броска аккуратно в разрывах между

белой линией) или ощущение тотальной включенности в обыденную реальность (встречами в довольно пустынной местности с группами велосипедистов, походников, девушек, специально приставленных к ним тренеров или даже трикстеров, испытывающих героев на верность их почетному призванию).

Примечательна игра в подразумеваемое и реальное. В «Пари» — это было предвкушение победы и чествования силача-Бесо, которое резко оборвали милиционеры требованием вернуть шпалу на место. В «Субботнем вечере» по экспоненте накалялся конфликт между Бесо и Гиглой, подразумевая его истоками страшное оскорбление. Однако положение разрядилось: оказалось достаточным отчитывания провинившегося за «то слово» и его понурого, подчеркнуто виноватого вида. В «Термометре» нарастало ожидание наказания хитреца-Гиглы за обман друзей и врачей, а профессорский вид врача и фельдшера, равно как и высокопрофессиональный диагноз «симулянт» лишь подтверждали приближение расплаты. Тем не менее результаты чрезвычайно деловитого, но беглого медицинского осмотра вынудили погрузить Бесо и Авессалома в карету скорой помощи и умчать их вдаль по серпантину, оставив напуганного Гиглу один на один с рабочими задачами.

В фильме «Три рубля» бесповоротная поломка спецтехники вынуждает героев запрячь ее вместо телеги «случайно» проезжающими мимо буйволами. Зритель оказывается в приватном пространстве закадычной троицы, которое напоминает пространство дорожных работ — времянкай, расставленными дорожными знаками, словно регулируемыми протекание незамысловатого быта рабочих. Неказистость домашнего пространства героев усиливает иронический экивок в сторону советских реалий, в которых, по мнению Е.В. Дукова, «сохранялась и углублялась культурная дифференциация как на общегосударственном, так и на региональном уровне. Провинциальность стала важной проблемой страны, и особенно интеллигенции. Выстроилась культурная вертикаль: Москва — Ленинград (Санкт-Петербург) — областные центры — районные центры и т.д. Чем ниже ступень в этой иерархии, тем выше степень провинциальности, ограничивающая условия работы, престиж, возможность публичного признания, международные связи, а также набор различных благ — как бытовых, так и культурных» [3, с. 42].



Ил. 6. Кадры из фильма «Покорители гор», режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 1977. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

Вдоволь навеселившись в городе и скорее растеряв, нежели растратив найденные деньги, друзья с воодушевлением пускаются в погоню за пожарной машиной с целью «на пожар посмотреть». Оказалось, что выгорел их «стан» во внешнем мире, словно в наказание за растрату посланных свыше на починку спецтехники денег, за лень и жажду удовольствий. И пристыженные дорожники в своих парадных одеждах обреченно приступили к прокраске разметки. Но оказавшись в пределах своего дорожного универсума, они забыли все неприятности и включились в игровое переживание рабочих будней.

Пожалуй, наиболее ярко достаточность дорожного универсума для героев проявилась в фильме «Покорители гор». Зритель застаёт дорожных рабочих на участке, в полной экипировке и застывших позах. Бесо с полной вовлеченностью в творческий процесс вдохновенно пишет картину, буквально до миллиметра корректируя позы и диспозиции Авессалома и Гиглы. Комедийное ядро проявляет себя спустя несколько секунд, когда в пространстве кадра оказывается его эпичное полотно, в котором есть трое друзей, фруктовый сад



Ил. 7. Кадры из фильма «Удача», режиссер Баадур Цуладзе, 1980. 18 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

и мифический лев, прекрасная женщина в соблазнительной позе, парашютист и лебедь, ракета и вертолет, яркое солнце, дорожный знак и с «побольше чувств и искренностью» выписанная ярко-белая дорожная разметка. В неопрIMITивистской стилистке отражается искренний и по-детски наивный взгляд Бесо на свой мир, центром которого является серпантин. Этот мир густо населен, полон динамики и тишины, шумных технологий и эпических мотивов, величественных гор и водопадов, а главное — в нем присутствует четко заданный смысл жизни. В силу неприспособленности к жизни во вне-дорожном мире перипетии троих друзей в горах оборачиваются не трагедией, но фарсовой развязкой каждого нарративного узла.

Универсальность дороги в «Трех женихах» реализовалась посылаемыми ею на помощь блудным сыновьям помощниками и подчеркнута агрессивным отторжением со стороны внешнего мира. Но если в этом фильме искушение любовью с помощью вмешательства «волшебных» персонажей удалось преодолеть, то в заключительном фильме цикла — «Удача» — трем друзьям предстояло снова пройти

испытание на предназначение. Подняв лотерейный билет, Гигла выигрывает новую «Волгу», но не пускает в нее Бесо и Авессалома в их грязных робах. И тогда Гигла оказывается изгнанным из «рая». Несмотря на кажущуюся несерьезность «дорожной драмы», этот драматургический поворот всецело корреспондирует с собственно эстетическими основами грузинской кинематографии. Так, Г. Каджришвили, прослеживая трансформации национального кино Грузии в перестроечные годы, замечает: «Исчезновение живого ощущения жизни, потеря почвы, истощение связи с вечными морально-нравственными основами (что было характерно для грузинского кино 1960–1970-х гг.) стали причиной того кризиса, в который попало постсоветское грузинское кино» [5, с. 415]. Для Гиглы оторванность от родной земли (образ которой метафорически воплощает дорога) усиливается разрывом с нравственными ориентирами и традициями, ощущаемыми им в своем поступке. В полном одиночестве при кажущемся изобилии и спокойствии жизни Гигла не находит себе места и примеряет то одну, то другую маску: то полного безразличия оставленного призвания, то подчеркнуто эстетического насыщения жизни не-рабочего класса (пикники, шахматы, чистая одежда), то змея-искусителя, оставившего корзинку с персиками для остающихся в «Эдеме» друзей. Однако ни незадачливая слежка с обочины, ни плоды не возымели действия, и блудный «сын» Гигла осознает необходимость самопожертвования: превращает свой автомобиль в рабочий транспорт, что восстанавливает мир в их маленькой семье. Закольцовывая сюжет всего цикла, дорожники снова отправляются вглубь кадра: сосредоточенный Авессалом веником сметает с дороги несуществующие пылинки, серьезный Бесо — ведет машину, а вновь по-детски счастливый Гигла, сидя в багажнике, ловко раскидывает на свежоокрашенную разметку дорожные колпачки.

Заключение

Пространственная среда обитания в комедийных короткометражных фильмах про дорожников — горы, дороги, изредка — крупные и мелкие города, стоянки. Это довольно плотно населенный мир, на просторах которого легко встретить женщину, идущую на рынок, пастухов, охотников, рыбаков, запряженные чем угодно телеги и грузовики.

Примечательно, что по логике герои продвигаются в другие местности, но преимущественно ограничены направлением дорожного полотна, и все их приключения связаны с попыткой отойти от него. Комедия положений, являющаяся основой фильмов, скрывает в себе легкую самоиронию над национальным менталитетом: над желанием покрасоваться силой и умениями, вспыльчивостью и отходчивостью, ласковым обращением, влюбчивостью и восторженностью по отношению к миру и его проявлениям (даже если в этой роли выступает всего лишь лимонный торт).

Краткие «анекдоты» на, казалось бы, бытовые сюжеты оказываются притчевой формой для глубокого содержания. «Они поспорили, я — несу» («Пари»); «„Клянусь мамой!“ — „Какая это клятва: ты за железо держись!“» («Субботний вечер»); «Скоро премию получим, а ты помирать собрался» («Термометр»); «Охотно вам верю, но у нас медицинское учреждение и метод научный» («Лимонный торт»); «Говорил тебе — бухгалтерия, а ты: „Эверест!“» («Покорители гор»). В целом, эти несколько примеров коротких реплик преимущественно характеризуют всю нарративную канву того или иного фильма. Внешне легкая форма, подобно тосту — на первый взгляд о простых, обыденных вещах, но позволяет поднять вопросы дружбы, прощения, предназначения человека в этом мире.

Список литературы:

- 1 Грузинские народные предания и легенды / Сост., перев., предисл. и прим. Е.Б. Вирсаладзе. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1973. 367 с.
- 2 Дмитриевская М. Формирование художественного мира Резо Габриадзе // Вопросы театра. 2013. № 1–2. С. 183–205.
- 3 Дуков Е.В. Социокультурные модификации в СССР 1960–1980-х годов // Художественная культура. 2023. № 3. С. 36–61. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-36-61>.
- 4 Зосич А.Е. Жанровые и стилистические особенности авторских фильмов, созданных на национальных киностудиях СССР в 1960–е – 1970–е годы: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / ФГБНИУ «Российский институт истории искусств». СПб., 2022. 24 с.
- 5 Каджришвили Г. Горький вкус свободы и грузинское кино (новые традиции в современном грузинском кинематографе) // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды / Науч. ред. Н.А. Кочеляева, А.П. Николаева-Чинарова, Е.В. Пархоменко. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. С. 415–428.
- 6 Медзвелия Е.З. Грузинское кино как эстетическая ценность // Вестник МГУКИ. 2015. № 3 (65). С. 85–89.
- 7 Медзвелия Е.З. Художественная культура Грузии как предмет эстетического анализа: Автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.04 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. М., 2017. 22 с.
- 8 Ратиани И.И. Взаимосвязь искусств в культуре Грузии: На примере немого кино 1912–1934: Автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Рос. ин-т культурологии. М., 2004. 25 с.
- 9 Сальникова Е.В. «Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического» // Художественная культура. 2022. № 3. С. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>.

References:

- 1 *Gruzinskie narodnye predaniya i legendy* [Georgian Folk Traditions and Legends], comp., transl., preface, and notes E.B. Virsaladze. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva "Nauka" Publ., 1973. 367 p. (In Russian)
- 2 Dmitrevskaya M. Formirovanie khudozhestvennogo mira Rezo Gabriadze [Forming of Rezo Gabriadze's Artistic Universe]. *Voprosy teatra*, 2013, no. 1–2, pp. 183–205. (In Russian)
- 3 Dukov E.V. Sotsiokul'turnye modifikatsii v SSSR 1960–1980-kh godov [Sociocultural Modifications in the USSR of the 1960s–1980s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 36–61. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-36-61>. (In Russian)
- 4 Zosich A.E. *Zhanrovye i stilisticheskie osobennosti avtorskikh fil'mov, sozdannykh na natsional'nykh kinostudiyakh SSSR v 1960-e – 1970-e gody* [Genre and Stylistic Features of Original Films Created at National Film Studios of the USSR in the 1960s–1970s], Thesis for Dis. ... Candidate in Art History, 17.00.09, Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2022. 24 p. (In Russian)
- 5 Kadzhirshvili G. Gor'kii vkus svobody i gruzinskoe kino (novye traditsii v sovremennom gruzinskom kinematografe) [The Bitter Taste of Freedom and Georgian Cinema (New Traditions in Modern Georgian Cinema)]. *Istoriya natsional'nykh kinematografii: sovetsskii i postsovetsskii periody* [History of National Cinematography: Soviet and Post-Soviet Periods], eds. N.A. Kochelyaeva, A.P. Nikolaeva-Chinaroova, E.V. Parkhomenko. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Fond "Mir" Publ., 2020, pp. 415–428. (In Russian)
- 6 Medzveliia E.Z. Gruzinskoe kino kak ehsteticheskaya tsennost' [Georgian Cinema as Aesthetic Value]. *Vestnik MGUKI*, 2015, no. 3 (65), pp. 85–89. (In Russian)
- 7 Medzveliia E.Z. *Hudozhestvennaya kul'tura Gruzii kak predmet ehsteticheskogo analiza* [Artistic Culture of Georgia as a Subject of Aesthetic Analysis], Thesis for Dis. ... Candidate of Philosophy, 09.00.04, Moscow State University of Culture and Arts. Moscow, 2017. 22 p. (In Russian)
- 8 Ratiani I.I. *Vzaimosvyaz' iskusstv v kul'ture Gruzii: Na primere nemogo kino 1912–1934* [The Relationship of the Arts in the Culture of Georgia: On the Example of Silent Cinema 1912–1934], Thesis for Dis. ... Candidate in Culture Studies, 24.00.01, Russian Institute of Cultural Studies. Moscow, 2004. 25 p. (In Russian)
- 9 Salnikova E.V. "Pes Barbos i neobychnyi kross" v kontekste sovetsskoi kul'tury, fol'klora i "igrovogo fantasticheskogo" [Dog Barbos and Unusual Cross in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>. (In Russian)

УДК 791

ББК 85.374.3(2)

Смагина Светлана Александровна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smagina_sa@vgik.info

Ключевые слова: российский кинематограф, профессии в кино, антропология кино, советский кинематограф, художественный образ, образ в кино, рок-музыкант

Смагина Светлана Александровна

Перемен требуют наши сердца. Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-512-533

Для цит.: Смагина С.А. Перемен требуют наши сердца. Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе // Художественная культура. 2024. № 1. С. 512-533.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533>.

For cit.: Smagina S.A. Our Hearts Demand Change. The Image of a Rock Musician in the Late Soviet Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 512-533.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533>. (In Russian)

Smagina Svetlana A.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher of the Analytical Department of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smagina_sa@vgik.info

Keywords: Russian cinema, professions in cinema, anthropology of cinema, Soviet cinema, artistic image, image in cinema, rock musician

Smagina Svetlana A.

Our Hearts Demand Change. The Image of a Rock Musician in the Late Soviet Cinema

Аннотация. В статье анализируется образ рок-музыканта в позднесоветском и современном российском кинематографе. Появившись на экране в середине 1980-х годов, рок-музыкант мгновенно приобретает культовый статус. Это одно из воплощений героя нового времени, певец свободы, носитель иного, «правильного», прозападного мировоззрения, начиная от внешнего вида и заканчивая жизненной философией, символ несогласия не только с поколением отцов, но и в целом с существующим «неправильным» миропорядком. Рок-музыкант в перестроечном кино — типичный герой-бунтарь, появляющийся в мировом кинематографе на сломе эпох. Автор формулирует культурные коды, скрывающиеся за репрезентацией данного персонажа на экране, прослеживает его трансформацию и приходит к выводу, что смыслы, стоящие за образом рок-музыканта, в российском кинематографе постепенно утрачивают свою остроту.

Abstract. The article analyses the image of a rock musician in the late Soviet and modern Russian cinema. Having appeared on screen in the mid-80s, a rock musician character type immediately had a cult following. The image represented a hero of the then-new time, a singer of freedom, a bearer of a different, “correct” pro-Western worldview, starting from the appearance and ending with the philosophy of life, and a symbol of disagreement not only with the generation of fathers but also with the then-existing, “wrong” world order in general. A rock musician in the perestroika cinema was a typical rebel character who appeared in the world cinema at the turn of epochs. The author of the article formulates the cultural codes behind the representation of such a character type on screen, traces its transformation, and comes to the conclusion that the meanings behind a rock musician character type are gradually losing their immediate relevance in modern Russian cinema.

Рок-музыкант в позднесоветском кинематографе: герой нового времени

В период конца 1970-х — начала 1980-х годов советская система, еще вчера казавшаяся прочной, если не вечной, неожиданно пошла трещинами, порождая ощущение неизбежных и скорых перемен. Общество оказывается готовым к этим переменам, предоставляя в качестве альтернативы традиционным формам культуры контркультуру. Данный период в истории нашей страны становится временем безудержной молодой революционной энергии и жажды перемен.

В кинематографе это всеобщее ожидание отзывается появлением на экранах новых героев — бунтарей, чья типология различная. Главное, что их объединяет, — конфликт не просто с поколением отцов, но и в целом с существующим политическим устройством общества. Одним из самых бескомпромиссных воплощений такого героя-бунтаря становится рок-музыкант.

Возникшее на Западе рок-движение воспринималось в СССР как бунтарское и революционное по отношению к опостылевшему советскому наследию, и пульс новой жизни на экране стал биться в унисон ударных ритмов. Русский рок, появившись как явление в конце 1960-х, во второй половине 1980-х годов широко заявляет о себе и становится центральной частью молодежной контркультуры. Он начинает формировать неконформистское мышление подрастающего поколения, «расшатывать устои», создавать явно нерелевантную советской идеологии шкалу ценностей. Как пишет Е.В. Михальчи, в творчестве рок-музыкантов находит отражение «переход от старой советской социальной стратификации к новым слоям капиталистического общества, быстрые перемещения представителей одних групп и классов на стоящие выше или ниже уровни, выделение и развитие субкультуры в молодежной среде» [3, с. 80.]. Исследованию образа рок-музыканта как представителя нового поколения с иным мировоззрением, эдакого деклассированного элемента, противопоставленного официальной культуре и отчасти демонизированного, посвящены работы Ю.В. Михеевой [4], Я. Садовски [6], А.М. Цукера [7], Д.Л. Карпова [2], В.Д. Эвалльё [8] и др.

Секрет популярности данного героя заключается в том, что его музыка идеально соответствовала времени: мир стремительно

менялся, а рок столь же стремительными ритмами, жесткостью текста на родном для слушателей языке, внешним видом лидеров буквально говорил: если хочешь шагнуть в ногу с эпохой, то лучше всего это делать вместе со мной. И русский рок в массовом сознании постепенно приобретает протестный статус. Режиссеры начинают приглашать вместо профессиональных актеров рок-музыкантов. В кино отметились все, либо в буквальном смысле появившись на экране, либо своей музыкой. В образ рок-музыканта экраном упаковываются определенные смыслы — это одно из воплощений героя нового времени, певец свободы, носитель иного, «правильного», прозападного мировоззрения, начиная от внешнего вида и заканчивая жизненной философией, символ несогласия с существующим «неправильным» миропорядком: «рок в СССР постепенно приобрел славу музыки отважных людей, не боящихся отстаивать свое мнение» [5, с. 102]. Лирико-исповедальная интонация, обращение к проблемам «человека неисключительного в неисключительном состоянии» [см.: 9], а также использование рок-культуры как противопоставление абсурдности позднесоветской действительности позволяет соотнести советские фильмы, где появляется рок-музыкант, с термином «новая искренность», получившим популярность у нас и на Западе в конце 1980-х — 1990-е годы.

«Новая искренность» образа рок-музыканта в отечественном кинематографе как форма протеста

Еще в относительно спокойном 1985 году выходит картина Александра Стефановича **«Начни все сначала»** о молодом непризнанном барде Коле, которого не хотят допускать на официальные площадки типа телевидения и филармонии, громит пресса, клеймит «бардом из подворотни», но который, тем не менее, оказывается кумиром молодежи.

Русский рок зародился в СССР в 1960-е годы под влиянием не только западной рок-музыки, но и отечественной бардовской песни. Картина очень четко улавливает и проговаривает эту правопреемственность. Не случайно кумиром главного героя оказывается Владимир Высоцкий. Еще в 1965 году Евгений Евтушенко написал свои знаменитые стихотворные строчки: «Поэт в России — больше, чем поэт. / В ней суждено поэтами рождаться / лишь тем, в ком бро-

дит гордый дух гражданства, / кому уютно нет, покоя нет»⁽¹⁾. В 1960-е рулевыми общественных настроений оказываются поэты (все мы помним хрестоматийную сцену в Политехническом музее из фильма М. Хуциева «Застава Ильича», 1964) и барды, что зачастую одно и то же. Б. Окуджава, В. Высоцкий, Ю. Визбор, В. Луферов, Ю. Ким, А. Мирзаян и т.д. — русский рок вырастает из авторской песни, а значит, поэзии. В отличие от западного, в нем всегда текст превалирует над музыкой.

Коля в фильме внешне еще мало чем отличим от прочих молодых людей, поющих попсовые «На недельку, до второго, / Я уеду в Комарово», его внешний вид еще не приобрел черты демоничного рокера с Запада, но то, что он отказывается произносить со сцены простой, лишенный внутреннего стержня, доступный для понимания текст на потребу публике, — всех бесит. «Думаешь, если десять пигалиц и двадцать лохматых барбосов носят тебя на руках, то ты новый Булат Окуджава?»; «Он может считать себя кем угодно, и даже поэтом — это его личное дело. Но сравнивать себя с Лермонтовым и Пушкиным — это кощунство»; «На гитаре играешь, поешь, но не поэт же», — в этих обвинениях, брошенных Николаю, слышно то, что беспокоит обывателя — эта непустая музыка претендует на новую идеологию. Неслучайно юная поклонница Лиза называет Николая и «поэтом Божьей милостью», и «властителем дум», пытаясь всячески оберегать от этого самого обывателя: «Если талант не может себя защитить, то его защитить должны мы... те, кто ловит каждое ваше слово. Те, для кого вы — исповедь поколения... Мы смотрим на вас, мы ждем от вас того, о чем думаем, что чувствуем, но не можем выразить словами... Вы поэт! Вы даже не представляете, как каждое ваше слово западает в душу миллионам», — говорит она герою.

Николай в картине — скорее пассионарий, у которого есть что сказать, но у которого еще не «отросли зубы», и его комично оберегает малолетняя фанатка. Однако личный контекст, который приносит с собой исполнитель этой роли, лидер рок-группы «Машина времени» Андрей Макаревич⁽²⁾, и главным образом его музыкальные хиты, превращает картину в весьма заметную заявку на приход

нового героя — рок-музыканта. «Вагонные споры» — одна из песен, прозвучавших в фильме, по сути, обозначила разлом между героем советской эпохи и новой, перестроечной.

Через год русский рок уже широко о себе заявит, рок-движение как одна из альтернатив советской культурной модели наберет силу, и образ рок-музыканта начнет активно эксплуатироваться экраном.

Интересно, что первой отреагировала на появление нового героя молодежь — в 1986 году сразу два выпускника кинематографических вузов сняли свои дипломные фильмы о рок-музыкантах: вгиковец мастерской Сергея Соловьева Рашид Нугманов и выпускник Киевского государственного института театрального искусства им. И.К. Карпенко-Карого Сергей Лысенко. Одна из песен В. Цоя, прозвучавшая в обеих короткометражках, «Дальше действовать будем мы» недвусмысленно расставляла акценты в поколенческом конфликте, получившем в перестроечное время экзистенциальное звучание.

Документальная картина Сергея Лысенко «**Конец каникул**» состояла из четырех клипов группы «Кино», объединенных одним лирическим героем — Виктором Цоем, чей внутренний мир, угадываемый в стихотворных фразах песен, своей искренностью и глубокой философией был абсолютно не похож на то, что предлагала советская эстрада и культура. На глазах у зрителя обычный парень с гитарой приобретал культовый статус.

Картина «**Йя-Хха**» Рашида Нугманова оказывается более выразительной как в плане содержания, так и формы, хотя также не отличалась особой конкретикой. Да это и было не важно, ведь в фильме появляются чуть ли не все герои ленинградской рок-тусовки: В. Цой, М. Науменко, К. Кинчев, Б. Гребенщиков⁽³⁾ и др.

Нугманов обыгрывает популярную в революционные 1920-е документальную форму кинодневника событий одного дня из жизни города и, в частности, берет из фильма «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова начальные титры, добавляя к оригинальному тексту частичку «не»: «Без помощи сценария. Без помощи литературы и театра. Вниманию зрителей: настоящий фильм представляет собой опыт кинопередачи *Не* видимых явлений». Если у Вертова

(1) Евтушенко Е. Поэт в России больше, чем поэт: [1965] // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/poems/26277/poet-v-rossii-bolshe-chem-poet> (дата обращения 18.09.2023).

(2) Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

(3) Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

картина представляет «коммунистическую расшифровку мира», т.е. он посредством кинематографа создает новый мир новой страны, то Нугманов предлагает свою версию нового мира, невидимого для обывателя, рождающегося под ритмы гитар, рифмы рок-песен и клич свободы «йя-хха!».

Молодое поколение отказывается следовать правилам, установленным условными отцами. Центральным эпизодом фильма становится сцена в ЗАГСе, где брачующиеся устроили хеппенинг, чем довели до истерики регистраторшу: «ЗАГС — не танцплощадка. Наш обряд утвержден Москвой. Прекратите безобразие!.. Через 20 лет вы посмотрите на свои фотографии и вам будет стыдно». Но стыдно молодым не будет, они почувствовали вкус свободы и узрели лидера, если не сказать Мессию, который пришел их спасти, — рок-музыканта. Об этом впрямую с экрана поет Константин Кинчев:

Мое поколение молчит по углам,
Мое поколение не смеет петь,
Мое поколение чувствует боль,
Но снова ставит себя под плеть.
<...>
Знай,
я пришел помочь тебе встать.

А следом безапелляционно звучит песня Цоя «Дальше действовать будем мы», что превращает фильм в одну большую завязку истории, которой только предстоит родиться. В финале закадровый голос так и произносит: «Вы думаете, что наша история подошла к концу? Нет, она только начинается». Ни режиссер, ни его герои еще не понимают, к чему приведет их бунт, но они бунтуют просто ради самой жизни, что переводит картину из области содержательной в область эмоциональную.

Еще один дебют — в 1987 году выходит картина Валерия Огородникова «**Взломщик**», где одну из главных ролей исполнил Константин Кинчев, лидер группы «Алиса», чьи песни стали основой музыкальной части фильма. В картине также появляется Олег Гаркуша. Центральный конфликт снова поколенческий. В центре истории — 13-летний Семен (Олег Елыкомов), который оказывается меж двух огней: пьющим, непутевым отцом и старшим братом Костей, посвятившим

свою жизнь рок-музыке. Картина построена на противопоставлении двух миров — мира советской догматики (неслучайно фильм открывает сцена, где учитель музыки, фронтовик разбирает с учениками фрагмент из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро», постановки которого стали визитной карточкой СССР) и нового, рождающегося под звуки рока, где нет правил, где, как «Битлз», можно не учиться, а просто искренне чувствовать и петь об этом. А если такой возможности не будет, то такой жизни и не надо, как говорит Костя, его «изменить нельзя, только уничтожить». Ни один значимый для Семена взрослый не выглядит благонадежным для мальчика. Учитель-фронтовик, отчитывающий учеников за ошибки: «Мы выполняем важную работу — дарим людям радость, и одна ваша фальшивая нота может испортить настроение слушателю», — с одной стороны, вроде говорит и правильные вещи, но выглядит как ретроград и диктатор, не допускающий в исполнении, а значит, и жизни, никакой вольности. Недаром в этой сцене мелькает портретик И.В. Сталина, по какой-то случайности оказавшийся в кабине водителя автобуса, в котором они едут. А отец и Костя, мир советской попсы и мир рока, предстают в картине как две крайности, между которыми маленькому Семену приходится не по возрасту повзрослеть и принимать непростые решения. Интересно, что рок-музыкант хоть и показывается в фильме как «властитель дум», но так же, как и в картине Стефановича, он беспомощный, его запала хватает только на слова. Поэтому, когда приходится решать реально возникшую проблему, на взлом вместо старшего брата идет малолетний Семен.

В картине много музыки и рок-фактуры, рефреном через весь фильм идет сцена с бесконечными прослушиваниями каких-то молодых музыкантов, отчего складывается ощущение, что вся молодежь либо на рок-квартирниках, либо стремится туда попасть. И этот мир куда привлекательнее старой захламленной коммуналки, которая ни для кого из героев не становится домом, где хочется и может жить.

В 1987 году Алексей Учитель несколько демифологизирует и исследует рок как социальное явление в документальном фильме «**Рок**», в котором рассматривается жизнь участников ленинградского рок-движения вне их сценического образа. На экране появляются кумиры молодежи того времени: Борис Гребенщиков*, нянчащий своего маленького сына Глеба и рассказывающий о своем увольнении из НИИ;

Виктор Цой, работающий в котельной и рассуждающий о свободе; Олег Гаркуша, сокрушающийся о том, как к нему относятся окружающие.

В этом же 1987 году выходит картина Сергея Соловьева «Асса», ставшая символом нового времени, наполненного, как сны Банана, сумбуром и абсурдом, навроде заснеженных ялтинских пальм, хаотичными мельканиями образов, арт-объектами, хеппенингами, квартирниками, странными людьми и, конечно, рок-музыкой. Фильм стал антологией всего того, что будет называться «глотком свободы» эпохи перестройки: неформальные герои, неформатные отношения, молодежный жаргон и большое количество новой музыки. В картине звучат песни Бориса Гребенщикова*, Жанны Агузаровой и других исполнителей, которые создают альтернативную советской реальность. «Не хочу жить жизнью... Работа — дом, работа — могила. Я живу в заповедном мире моих снов. А жизнь... Что жизнь — это всего лишь окошко, в которое время от времени выглядываю». — «И что там видно?» — «Да так... Нифига... Муть всякая», — говорит Бананан Алике.

Сновидческая реальность как альтернатива безрадостной действительности, помимо «Ассы», присутствует и во «Взломщике». Костя рассказывает Семену сон, в котором он, как Гвидо Ансельми из «Восьми с половиной» (1963) Ф. Феллини, отталкивается и взлетает в небо, где, с его слов, «так вольно дышать, такая свобода, такой кайф». В этом сне Костя видит мать, точнее ее глаза, и они смотрят на него с такой скорбью, такой грустью, и он понимает, что это и есть любовь: «Всякий раз, когда я это понимаю, кто-то зовет меня, и я просыпаюсь, но надо просыпаться, а просыпаться это такой облом. Ну и что же, надо жить, жить продолжаем. А сон этот для меня — чей-то очень добрый подарок...».

Роль музыканта-неформала, одного из главных действующих лиц любовного треугольника в фильме, исполнил музыкант и художник Сергей Бугаев, его друга, негра Витю — Дмитрий Шумилов. Они, а также рок-музыка, звучащая в кадре, создают собирательный образ рок-музыканта — выразителя духа времени эпохи перестройки. Героя, с кем связывались столь желанные перемены, которые требовали сердца молодых. Появившаяся в конце группа «Кино» во главе с Виктором Цоем словно подводит черту под старой эпохой и опостылевшим советским регламентом из разряда «осуществлять мероприятия по повышению идейного, теоретического, профессио-

нального уровня». Общество требовало перемен. И когда Цой в финале фильма поет: «В нашем смехе и в наших слезах, и в пульсации вен: „Перемен! Мы ждем перемен!“», — в кадре в руках тысяч собравшихся в зале людей зажигаются словно огоньки надежды. Несмотря на то что и Виктор Цой, и барабанщик группы «Кино» Георгий Гурьянов не раз в интервью говорили, что песня не о политике, а о переменах экзистенциального толка и чувстве внутренней свободы, песня «Перемен» в период перестройки приобретает отчетливый политический посыл и становится своеобразным гимном тех времен, ассоциируясь с протестным настроением. «Асса» так же, как и «Йя-хха», становится кличем свободы, прочно укоренившимся рядом с андеграундными художественными течениями и понятием контркультуры.

После фильма своего мастера Нугманов вновь приглашает Цоя на съемочную площадку. И снова дебют, уже в полнометражном игровом кино. «Игла» выходит в 1988-м, через год после «Ассы»; в этой же картине состоялся кинодебют Петра Мамонова, параллельно со съемками «Иглы» выпустившего первый альбом «Звуков Му». Если Соловьев, с его же слов, в «Ассе» подражал индийским мелодрамам, то Нугманов предлагает альтернативу американским боевикам — с советским «Брюсом Ли». Известный факт, что Цой был большим поклонником этого актера и подражал его кинообразу. Это так называемое «западное поклонничество» вкупе с финальным титром «Советскому телевидению посвящается» наделяет картину протестным импульсом. Но главная заслуга в этом принадлежит, конечно, Виктору Цою, сумевшему на экране даже не создать, а быть культовым Героем, наделенным самыми лучшими человеческими и мужскими качествами, носителем нравственных идеалов молодежи, который пришел из ниоткуда и ушел в никуда. Он спасает девушку не просто от негодяев, но и от самой себя, способной потеряться в наркотическом угаре, — именно так режиссеры ощущали это новое время. Психоделические казахстанские пейзажи добавляли ощущение вневременья и лихолетья, когда единственным защитником оказывается рок-музыкант, который личному счастью предпочтет общественные интересы:

Я хотел бы остаться с тобой, просто остаться с тобой,
Но высокая в небе звезда зовет меня в путь!

В этот же год выходит еще один фильм, где присутствует образ рок-музыканта,— «**Трагедия в стиле рок**» режиссера Саввы Кулиша. Как и в «Игле», этот образ связан с темой наркотиков, но если Моро Цоя — супергерой, борющийся не только с совковой действительностью, но и с этим дурманом, то у Кулиша новое время в стиле рока — и есть тот самый разрушительный наркотик. Фильм становится исследованием причин, приведших молодое поколение к этой трагедии.

Главный герой, 17-летний Виктор Бодров (Алексей Шкатов), представляет собой типичного «бунтаря без причин» словно из американских фильмов середины 1950-х годов, который, не найдя поддержки в лице значимого взрослого, свое несогласие с основными общественными ценностями, нормами и традициями советского общества выражает через обращение в субкультуры. В визуальной репрезентации это родство героев дается через образ мотоцикла, на котором Виктор, как герой Марлона Брандо из «Дикаря» (1953), носится по дороге.

Интересно, что в большинстве фильмов конца 1980-х о рок-музыкантах и рок-музыке отсутствует образ матери («Взломщик»), а подружки-невесты («Игла», «Асса») — какие-то неблагонадежные. У Кулиша есть и то, и другое: мать — предательница, оставила мужа и сына ради новой семьи, а сводная сестра подружка Птаха (Ольга Алешина) — заклятая наркоманка. Во всех этих случаях уместно соединить образ женщины (особенно матери) с образом Родины, покинувшей, предавшей, преданной своим народом. Ее у молодого поколения просто нет. Остались слабые отцы, как во «Взломщике», либо «папики», как в «Ассе». В «Трагедии в стиле рок» отец, которого Виктор боготворил и считал образцом порядочности и честности, осужден за финансовые махинации. Разочарование в родителе оказывается для Виктора окончательной утратой доверия к поколению отцов, которое «верили и в дело врачей, и в Сталина», потому что так «газеты написали», и которое считает, что нынешние проблемы молодежи лежат исключительно в материальной сфере: «неравенства раньше и не было, а теперь сын стыдится, что штаны у него не те, квартира двухкомнатная, машины нет», — и единственное, что молодежь желает, это «чтоб ее оставили в покое». Интересно, что линией разлома и «отцы»,

как и «сыновья», видят культуру. Один из приятелей отца, характеризуя современную молодежь, называет ее «телевизионным поколением, которое ни черта не читает», а второй, из этой же компании, напротив, говорит, что книги его обольстили: «Слишком много читал! Самопожертвование, благородство, книги лишили меня инстинкта самосохранения».

Бунтом молодых против дидактики советского времени становится игровое поведение, являющееся частью контркультуры. В фильме появляются зонги главного героя, который в образе свободного римлянина с обнаженным торсом словно на суде обращается на камеру: «Уважаемый сенат, я обвиняю поколение отцов в преступном небрежении к идеям демократии и свободы. Вы, вошедшие в жизнь после смерти Цезаря, стали надеждой нации, ибо великое дело народа, забытое в годы правления Цезаря, в годы репрессий, великое дело республики, на которую с надеждой смотрел весь Рим, возродилось, республика жива, поправное право восстановлено, десяткам людей возвращено честное имя. Вы преступно не воспользовались открывшимися возможностями, вы преступно дали себя запугать, вы преступно спрятались за спины тех, кто не хотел перемен, вы виновны в том, что долгие годы ложь заменяла дело, в том, что идущие вслед за вами развращены и коррумпированы, вы все в той или иной степени участвовали в сделке. Вы дружно согласились на замену демократии разговорами о ней. Вы вступали в контакт с преступниками и даже не стеснялись этого. Потому что это был стиль вашей жизни. Вы соучастники гибели и потери веры поколения, идущего за вами. Уважаемые сенаторы Рима, перед вынесением приговора подумайте о грядущих поколениях, о тех, кто придет после нас, о наших потомках. Праведный суд не должен забывать о том, что наказание порока защищает общество». Это театрализованное представление интересно не только тем, что обозначает главный конфликт эпохи — «отцов и детей», но и тем, кого в качестве третьей стороны избирают «дети» — Запад.

Снова альтернативой и слепком с безрадостной советской действительности, как и в трех предыдущих картинах, становится сновидческая реальность. Но несколько в ином преломлении. Фильм Кулиша начинается со сна, в котором межгалактическое

парение голого Виктора прерывает дурацкий концерт на стадионе, где под бодрую песенку «Неудачное свидание»⁽⁴⁾ в исполнении всей его семьи уходит, радостно прощаясь, его мать.

- Я ходил!
- И я ходила!
- Я вас ждал!
- И я ждала!
- Я был зол!
- И я сердилась!
- Я ушел!
- И я ушла!

Слова этого шлагера задают тон хаоса и абсурда всему последующему действию — дирижирует этим процессом во сне сам Виктор, но и страдать от этого разрыва в реальности будет тоже он сам. Если сон главного героя оказывается продолжением абсурдной яви, не дающим ни утешения, ни успокоения, то альтернативой ему станет наркотический трип, в который Виктора и Птаху отправит их новый знакомый, Кассиус (Алексей Маслов). Ставший для молодых героев тем самым желанным значимым взрослым («Я выбрал вас, потому что вам плохо»), Кассиус подсаживает их на наркотики, подгоняя под это целую «теоретическую базу», замешанную на восточной философии, восточной мудрости и опыте великих полководцев, философов и поэтов. Имя наставника, Кассиус, отсылает к пойманному в 1984 году в Австралии крупному гребнистому крокодилу, получившему эту кличку за свой грандиозный размер и силу, а также к великому боксеру Мухаммеду Али, при рождении получившему имя Кассиус⁽⁵⁾. У Кулиша в фильме Кассиус считает себя личностью масштаба не меньшего, позиционируя себя Мессией с открытым «третьим глазом». Все его разговоры о «космических братьях» в итоге заканчиваются

сектой и наркопритоном, который он делает из квартиры Виктора, а самих ребят — бессловесными рабами, готовыми на все ради дозы.

Финал этой истории безрадостный: суд переквалифицировал дело отца с ошеломляющей статьи «хищение» на унижительную — «халатность», Кассиус остается жив, Виктор гибнет, а Птаху, выйдя из больницы, так и не избавляется от наркозависимости.

В картине рок-музыка отвечает за передачу духа времени, жажды свободы, она несколько догматично связывается авторами фильма с проблемой «отцов и детей». Слабых и лживых отцов-шестидесятников символизирует послевоенная музыка, как уже упомянутая песня «Неудачное свидание», а также «Сиреневый туман» и звуки регтайма. А вот плохих не по своей вине и, главное, честных детей — рок. Музыка Сергея Курехина⁽⁶⁾, сыгравшего в фильме cameo самого себя, начинает звучать с самых начальных титров. Она играет в самые приятные моменты жизни героя — проездах с друзьями на мотоциклах, совместной пробежке с отцом, первого поцелуя с Птахой... Но не только лирико-исповедальные интонации привносит с собой рок-музыка, но и протестные. Так, наркоманы на квартире Виктора в угаре поют песню «Немое кино» группы «Аквариум», в которой звучат следующие слова: «Десять лет я озвучивал фильм, но это было немое кино». Причем фраза «немое кино» в конце песни превращается в «не мое кино», что в целом хорошо передает настроение безумного позднесоветского времени — бессмысленные действия в процесс, не являющийся своим. Традиционно для «бунтарских» фильмов в картине появляется сцена дискотеки, где герои танцуют «грязные танцы» под ритмы «Бригады С» с Гариком Сукачевым и «Поп-механики» с Сергеем Курехиным. И так же традиционно этот бунт заканчивается проигрышем героя.

В конце 1980-х отечественный кинематограф приходит Алексей Балабанов, которому окончательно удастся легализовать рок в кино. В его дебютной короткометражной работе **«Раньше было другое**

(4) В советском кинематографе песня «Неудачное свидание» (слова — Б.Н. Тимофеев, музыка — А.Н. Цфасман) нередко использовалась для воссоздания атмосферы предвоенного или послевоенного времени, например в фильме С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1979) или в фильме М. Козакова «Покровские ворота» (1982).

(5) Полное имя — Кассиус Марселлус Клей-младший.

(6) Сергей Курехин (1954–1996), советский и российский музыкант-авангардист, композитор, с конца 1980-х активно сотрудничает с кинематографом, пишет музыку к более чем двум десяткам фильмов и снимается в кино: «Трагедия в стиле рок» (1988), «Сломанный свет» (1990), «Лох — победитель воды» (1991), «Комплекс невменяемости» (1992), «Два капитана 2» (1992), «Над темной водой» (1993).

время» (1987) любовная драма двух молодых людей разворачивается под хиты Вячеслава Бутусова и группы Nautilus Pompilius. В качестве названия фильма использована фраза из песни Бутусова «Никто мне не поверит»⁽⁷⁾, а сюжетной основы — его же песня «Взгляд с экрана»:

Она читала мир как роман,
А он оказался повестью.
Соседи по подъезду —
Парни с прыщавой совестью.
<...>
Ален Делон, Ален Делон не пьет одеколон.
Ален Делон, Ален Делон пьет двойной бурбон...

В этом же 1987 году в журнале «Огонек» выходит статья Алексея Балабанова и Владимира Суворова «Песни, которых мы не знаем», где авторы, по сути, проговаривают эстетическую позицию рок-музыканта в отечественной культуре. Их размышления касались в первую очередь свердловской рок-группы Nautilus Pompilius и Вячеслава Бутусова, однако кинематограф в силу своей собственной специфики распространял эти положения и в целом на экранного, подчеркнем, киногероя — рок-музыканта. Приведем ряд положений этой статьи:

...Их музыка не похожа на ностальгически-привычные, но давно забытые «Ландыши» или радостно-оптимистичную песенку о последней электричке. И за «ландышами», и за «электричкой», вспомните, вставал мир такой безоблачный, благостный и тихий, где самым большим несчастьем, пожалуй, была лишь ссора с любимой. Так хотелось, чтоб мир был именно таким...

У группы из Свердловска «Наутилус Помпилиус» видение мира несколько иное. В природе Наутилус-Помпилиус — довольно безобидная раковина-моллюск. Размножается она странным для нас, людей, способом — захлопывая створки, острыми краями отрезает свою плоть, которая становится самостоятельным организмом. Небезболезненная операция; а новый организм начинает жить — мягким и незащищенным, доступным любому хищнику.

Ребята из рок-группы режут на сцене по живому — по сердцам. Но то ли гром гитар, то ли собственная глухота заставляет иных критиков воспринимать поверхностно лишь сакраментальное «Ален Делон не пьет одеколон...» — как сказано в одной из песен.

(7) Альбом «Невидимка» (1985).

Можно презрительно кривиться, произвольно подергивая ногой в такт ритмам рока, можно считать его принадлежностью неглубокого ума, нечистой радостью посредственного вкуса, стремящегося к простым ответам на сложные вопросы. И среди поколения шестидесятых, выросшего на песенной культуре Окуджавы и Высоцкого, немало равнодушных к рок-музыке. Высоцкий пел о нас (или о том, какими бы мы хотели быть), а чего там такого на неизвестном для многих английском пели «Битлз» или «Роллинг Стоунз»? Привлекали мелодия, ритм, «запретный плод» в конце концов. <...> Они неудобны, максималисты, вызывающе одеты в галифе, ботфорты и строгие френчи. Они непривычны тем, что стоят, жестко вставая в пол сцены, почти не двигаясь, бросают в зал; «Одни слова для кухонь — другие для улиц...» Ведь и мы говорили это же! Шепотом, на кухне. <...> Когда публика ревет, а зал огромен, Вячеслав Бутусов закрывает глаза. «Надо почувствовать боль. Я не могу петь, пока не чувствую текста, пока не проживаю песню вмиг. Пока мне самому „все равно“, петь я не могу. Тогда уж лучше вообще молчать...» Таково их кредо — молчать, пока не почувствуешь боль собственной душой. <...>

Когда умолкнут все песни, которых я не знаю,
В терпком воздухе крикнет последний мой бумажный пароход.
Мне стали слишком малы твои тертые джинсы,
Нас так долго учили любить твои запретные плоды.
Гудбай, Америка!..

Когда умолкают, уходят чужие песни — появляются свои. И проблемы — живые, ненадуманные. И боли свои — своей страны, своего народа, своего поколения. После своих слов сложно будет вернуться к рифмованному воспеванию под легкую музыку красот летней речки, необременительному и безопасному переливанию из пустого в порожнее.

Они понимают, что, если боль заменить «благами», исчезнет и «Наутилус». Хорошо им, наверное, будет тогда, когда у ровесников, у всех нас начнут исчезать пустоты в душах. Впрочем, они и тогда найдут, о чем сказать, потому как «эра безмятежности» не скоро наступит, да и вряд ли вообще достижима. <...> Так куда ж влечет нас рок? К тому времени, когда всеми будет осознана боль за свое Отечество, за свой народ и за себя, бывшего часто не гражданином, а всего лишь безответным «жителем». Затем они и на сцене... [1].

Именно в кинематографе Алексея Балабанова «новая искренность», пришедшая в советское культурное пространство с рок-культурой, получает свое максимальное раскрытие. «Боль своей страны, своего народа, своего поколения» станет не только сутью его творчества, но и зазвучит битами рока. В разное время его фильмы будет

сопровождать музыка Сергея Курехина, Земфиры⁽⁸⁾, Ю. Чичериной, групп «Аквариум», «АукцЫон», «Агата Кристи», «Сплин», «Би-2»⁽⁹⁾, «Крематорий», «Смысловые галлюцинации», «Танцы минус», «Маша и Медведи» и т.д. Неслучайно в последней картине Балабанова «Я тоже хочу» (2012) на небо принят именно Музыкант — персонаж рокера Олега Гаркуши. А творчество Вячеслава Бутусова и группы Nautilus Pompilius станет на долгие годы неизменным спутником лучших картин режиссера. Его культовый герой Данила Багров («Брат», 1997, «Брат 2», 2000) просто невымыслим без музыки «Наутилуса».

Рок-музыкант в российском кино: означающее без означаемого

К началу девяностых годов интерес к образу рокера и рок-музыке в отечественном кинематографе падает (остается, пожалуй, лишь упомянутый Балабанов). Революция закончилась, наступили будни, и данный персонаж становится неактуальным. На экране его сменяют другие герои. Да и массовый интерес в стране к рок-музыке проходит — ее вытесняет попса. Данный спад совпадает с уходом из жизни сразу нескольких ведущих рок-музыкантов: Цоя, Башлачева, Я. Дягилевой, Науменко. Происходит повсеместное закрытие рок-клубов: свою функцию они выполнили. На смену протесту приходит идейная переориентация экранного героя на западные ценности — это явление становится мейнстримом.

В 1992 году после гибели Цоя в автокатастрофе Алексей Учитель снова обращается к личности музыканта в своем документальном фильме «**Последний герой**». Цой в нем показан как последний герой, в которого верит молодежь перестроечной эпохи. Рухнет страна, и рухнут все надежды. На смену этому придет совершенно негероическое время, в котором режиссеры тем не менее будут по-прежнему пытаться угадать героя нового времени, и ничего новее, чем рок-музыкант и... Цой, найти не смогут. Причем если в перестройку за этим образом действительно были скрыты смыслы, то в двухты-

сячных — одни симулякры и отсутствие смыслов («2-АССА-2», 2008; «Игла Remix», 2010; «Лето», 2018; «Цой», 2020).

Люди, которые шли в авангарде рок-культуры, были людьми, уважаемыми у перестроечной молодежи за искренность и смелость в текстах. Пели и творили не славы и денег ради, а по велению души! Цой и Кинчев всей своей жизнью доказали право называться деклассированными элементами. Сегодня сложно представить, чтобы кто-то из существующих рок-музыкантов запел с тем же критическим пафосом. Особенно, если речь идет о музыке в кино, очень сильна самоцензура. Поэтому русский рок в лучшем его понимании умер, а на смену ему пришли мальчишки и девочки из шоу-бизнеса. Революционеров больше нет. Только шоумены, типа Шнура (С.В. Шнурова). Но есть потребность у киноэкрана в новых героях, ярких и социально заряженных.

Любопытной тенденцией конца десятых годов в российском кино можно назвать «реабилитацию» культовых для перестройки и девяностых героев рок-музыканта и народного мстителя, которые, пройдя шлифовку временем, обретут новое звучание, отражая текущую ситуацию духовной истощенности и отсутствия смыслообразующих ориентиров. Парадоксальность ситуации заключается в том, что для девяностых подобные персонажи как раз и выступали источником смыслов, властителями дум, нравственной и физической опорой для народа, заблудившегося в хаосе лихолетья.

(8) Внесена Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

(9) Лева Би-2 — Егор Михайлович Бортник внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

Список литературы:

- 1 Балабанов А., Суворов В. Песни, которых мы не знаем // Огонек. 1987. № 39. URL: <https://naunaunau.narod.ru/articles/0064-ogonek-1987/> (дата обращения 18.09.2023).
- 2 Карпов Д.Л. Рок и рок-герои в советском и российском кинематографе второй половины 1980 – первой половины 1990 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст / Уральский государственный педагогический университет. Вып. 21. Екатеринбург; Тверь, 2021. С. 4–17.
- 3 Михальчи Е.В. Изучение социальной стратификации советского общества в период 1986–1991 гг. в стихах В.Р. Цоя // Научный вектор Балкан. 2020. Т. 4. № 1 (7). С. 77–80. <https://doi.org/10.34671/SCH.SVB.2020.0401.0017>.
- 4 Михеева Ю.В. Рок-музыка в позднесоветском кино: между новой реальностью и старой театральностью // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 3. С. 147–158.
- 5 Рубаненкова Ю.А. Политика и общество сквозь призму русского рока: позднесоветский и постсоветский периоды // *Clio Moderna-2: европейские историко-культурные исследования в контексте глобальной истории: Материалы всероссийской научной конференции* / Ред. Н.Н. Баранов, К.А. Беспалова и др. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2022. С. 100–107.
- 6 Садовски Я. «Взломщик» в контексте культуры перестроечной модели // Русская рок-поэзия: текст и контекст / ФГБОУ ВО «УрГПУ». Вып. 17. Екатеринбург; Тверь, 2017. С. 278–286.
- 7 Цукер А.М. Рок в отечественном кинематографе 1980-х годов // Музыкальная академия. 2019. Вып. 4. URL: <https://mus.academy/articles/rok-v-otechestvennomkinematografe-1980> (дата обращения 18.09.2023).
- 8 Эвалльё В.Д. Демонизация образа рок-музыканта в западном кинематографе // Художественная культура. 2021. № 2. С. 344–365. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-344-365>.
- 9 Эпштейн М. Каталог новых поэзий // Современная русская поэзия после 1966 года: Двухязычная антология. Берлин: Oberbaum Verlag, 1990. С. 359–367.

References:

- 1 Balabanov A., Suvorov V. Pesni, kotory'kh my ne znaem [Songs We Don't Know]. *Ogonek*, 1987, no. 39. Available at: <https://naunaunau.narod.ru/articles/0064-ogonek-1987/> (accessed 18.09.2023). (In Russian)
- 2 Karpov D.L. Rok i rok-geroi v sovetskom i rossiiskom kinematografe vtoroi poloviny 1980 – pervoi poloviny 1990 gg. [Rock and Rock Heroes in Soviet and Russian Cinema of the Second Half of the 1980s – the First Half of the 1990s]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], Ural State Pedagogical University, Issue 21. Ekaterinburg, Tver', 2021, pp. 4–17. (In Russian)
- 3 Mikhal'chi E.V. Izuchenie sotsial'noi stratifikatsii sovetskogo obshchestva v period 1986–1991 gg. v stikhakh V.R. Tsoya [The Study of the Social Stratification of Soviet Society in the Period of 1986–1991 in the Poems of V.R. Tsoy]. *Nauchnyi vektor Balkan*, 2020, vol. 4, no. 1 (7), pp. 77–80. <https://doi.org/10.34671/SCH.SVB.2020.0401.0017>. (In Russian)
- 4 Mikheeva Yu.V. Rok-muzyka v pozdnesovetskom kino: mezhdou noi real'nost'yu i staroi teatral'nost'yu [Rock Music in Late Soviet Cinema: Between the New Reality and the Old Theatricality]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2014, no. 3, pp. 147–158. (In Russian)
- 5 Rubanenkova Yu.A. Politika i obshchestvo skvoz' prizmu russkogo roka: pozdnesovetskii i postsovetskii periody [Politics and Society through the Prism of Russian Rock: The Late Soviet and Post-Soviet Periods]. *Clio Moderna-2: evropeiskie istoriko-kul'turnye issledovaniya v kontekste global'noi istorii: Materialy vserossiiskoi nauchnoi konferentsii* [Clio Moderna-2: European Historical and Cultural Studies in the Context of Global History: Proceedings of the All-Russian Scientific Conference], eds. N.N. Baranov, K.A. Bespalova et al. Ekaterinburg, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2022, pp. 100–107. (In Russian)
- 6 Sadovskii Ya. "Vzломщик" v kontekste kul'tury perestroechnoi modeli [The Cracker in the Context of the Culture of the Perestroika Model]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], Ural State Pedagogical University, Issue 17. Ekaterinburg, Tver', 2017, pp. 278–286. (In Russian)
- 7 Tsuker A.M. Rok v otechestvennom kinematografe 1980-kh godov [Rock in the Russian Cinema of the 1980s]. *Muzykal'naya akademiya*, 2019, issue 4. Available at: <https://mus.academy/articles/rok-v-otechestvennomkinematografe-1980> (accessed 18.09.2023). (In Russian)
- 8 Evallyo V.D. Demonizatsiya obraza rok-muzykanta v zapadnom kinematografe [The Demonization of a Rock Musician's Image in Western Cinema]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 2, pp. 344–365. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-344-365>. (In Russian)
- 9 Epshtein M. Katalog novykh poezii [Catalog of New Poetry]. *Sovremennaya russkaya poehziya posle 1966 goda: Dvuhyazychanaya antologiya* [Modern Russian Poetry after 1966: A Bilingual Anthology]. Berlin, Oberbaum Verlag, 1990, pp. 359–367. (In Russian, German)

УДК 791

ББК 71; 85.373(2); 85.374

Воскресенская Виктория Владимировна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-9991-2576
ResearcherID: AAS-4721-2021
viktoriavv@mail.ru

Ключевые слова: кинокомедия, российское кино о деревне, 1990-е годы, В. Чиков

Воскресенская Виктория Владимировна

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-534-553

Для цит.: Воскресенская В.В. Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова // Художественная культура. 2024. № 1. С. 534–553. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-534-553>.

For cit.: Voskresenskaya V.V. The National Landscape in Russian Film Comedies about the Village of the 1990s: 'The Village Trilogy' by V. Chikov. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 534–553. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-534-553>. (In Russian)

Voskresenskaya Victoria V.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-9991-2576
ResearcherID: AAS-4721-2021
viktoriavv@mail.ru

Keywords: comedy film, Russian cinema about village, the 1990s, V. Chikov

Voskresenskaya Victoria V.

The National Landscape in Russian Film Comedies about the Village of the 1990s: 'The Village Trilogy' by V. Chikov

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов:
«деревенская трилогия» В. Чикова

Abstract. The article examines the implementation of the national rural landscape in the Russian post-perestroika comedy films about village, namely in the ‘village trilogy’ by V. Chikov. In these films, the canon of the image of a villager, as well as specific shots of rural landscapes, inherits the traditions of Russian ‘village cinema’ and everyday comedies of the 1950s — the first half of the 1980s. In the absence of stylistic and artistic experiments in Chikov’s films, the landscape is of interest as an expression of a trend in the social consciousness of the time, also being a means of social satire and criticism of the state domestic policy of that time.

Аннотация. В статье рассматривается претворение национального сельского ландшафта в российской постперестроечной комедии о деревне, а именно в «деревенской трилогии» В. Чикова. В этих фильмах канон изображения деревенского жителя, как и видовые съемки сельских пейзажей наследуют традициям отечественного «деревенского кино» и бытовых комедий 1950-х — первой половины 1980-х годов. При отсутствии стилистических и художественных экспериментов в фильмах Чикова значение ландшафта представляет интерес как выражение тенденции общественного сознания времени, являясь также средством социальной сатиры и критики государственной внутренней политики 1990-х годов.

Введение

В национальных кинематографиях ландшафты часто представляют образ природы страны, выражая национальную идею. Неразрывные с отечественным ландшафтом образы российской деревни и события аграрной истории находились в фокусе значимого в советском кинематографе 1950–1980-х годов особого направления «деревенского кино» (тесно связанного с самобытным историко-литературным феноменом «деревенской прозы») [6; 7]. Его основными чертами Л. Мазур и О. Горбачев определяют: обращение к личности обычного человека и создание галереи народных образов; стремление к достоверной реконструкции деревенского быта; поэтизацию деревни как особого мира [7, с. 86]. В целом можно говорить об этой тенденции как выражении гуманистического поворота к внутреннему миру и бытийственной канве жизни обычного человека в отечественной культуре 1950–1960-х годов, а также реакции на общемировые урбанизационные процессы.

Помимо идеализации традиционного сельского мира, актуальные, острые темы миграции, обезлюдения, сселения малых деревень и их вымирания глубоко осмыслились и в «деревенской прозе», и в кинематографе 1970–1980-х («Прости-прощай» Г. Кузнецова, 1979; «Прощание» Л. Шепитько и Э. Климова, 1981). Миф гармоничной сельской жизни разрушался в обличительном перестроечном накале — во вскрытии нравственных, семейных, бытовых проблем деревенского уклада («Рой» В. Хотиненко, 1990). К слову, процессы социокультурного распада кинематограф того времени претворял и в образах извечного антипода села — «метафизически призрачных городов» [12, с. 74].

Вместе с тем, согласно исследованиям, среди жанров «деревенского кино» в 1950–1980-е годы комедии и мелодрамы составляли 47,3% [7, с. 87]. В комедиях преобладали связанные с производственной тематикой любовные сюжеты, разворачиваемые на фоне пейзажных съемок под лирическую музыку («Свадьба с приданым» Т. Лукашевича и Б. Ровенских, 1953; «Гость с Кубани» А. Фролова, 1955; «Стряпуха» Э. Кеосаяна, 1965). И в позднесоветских комедиях сельский ландшафт нередко выступал органичным фоном любовных, семейных, бытовых историй — с активным привлечением утрированной лубочности

и фольклорности («Любовь и голуби» В. Меньшова, 1984; «Не ходите, девки, замуж» Е. Герасимова, 1985). Наступление урбанизации на традиционный уклад белорусского села запечатлевается в трагикомедии «Белые росы» И. Добролюбова (1983). Кинокомедии перестроечного периода отражали хаос времени перемен в деревне как в драматичном ключе («Курочка Ряба» А. Кончаловского, 1994), так и на повседневно-привычном семейно-бытовом материале («Кадриль» В. Титова, 1999).

В фильмах Валерия Чикова (1950–2017) «Про бизнесмена Фому» (1993), «Не валяй дурака...» (1997), «Не послать ли нам... гонца?» (1998), не первого ряда, но транслируемых на телевидении по сей день, тема национального пейзажа значительна: и в национальных ландшафтных визуальных топосах, и в показе тесной взаимосвязи деревенского уклада и природы. А дидактический и назидательный пафос, очевидно, выражал тревоги авторов о судьбах русской деревни и страны. В этих фильмах, в отличие от ранее рассмотренной нами трилогии А. Рогожкина (1995, 1998, 2000) [1] и «ДМБ» Р. Качанова (2000) [2], пейзаж не несет явной игровой функции, не играет в игры с персонажами, но выступает исконным жизненным «лоном» — хотя уже деформированным реалиями времени. Стилистические и художественные эксперименты отсутствуют в фильмах Чикова; тем не менее смысловое значение ландшафта здесь представляет интерес как выражение определенной тенденции общественного сознания того периода.

Сюжетная линия этих фильмов демонстрирует и социальную остроту, и сатиру над постсоветской действительностью, сочетает гротеск и искреннее сопереживание в повествовании о судьбе простого русского мужика в постперестроечное время. В органично воплощенных Михаилом Евдокимовым⁽¹⁾ персонажах: Фоме, Филимоне, Иване — создан собирательный образ россиянина из глубинки — работающего, смекалистого, наивного, сострадательного, любящего выпить и погулять с друзьями, — во многом наследующий и типу

(1) Михаил Сергеевич Евдокимов (1957–2005) — советский, российский артист эстрады и кино, телеведущий; руководитель «Театра Евдокимова» (1992–2004); заслуженный артист РФ; губернатор Алтайского края (2004–2005). Широкою известность получил после участия в телепередаче «Вокруг смеха» с пародиями и монологами, среди которых самым популярным стал сочиненный им монолог «После бани» от лица попавшего в милицию простого сибирского парня Сереги Бугаенко.

«дурака» из русских сказок, и особенностям национального характера «чудиков» В. Шукшина. При этом характеристика ментальности русского мужика неотрывна от того, что окружает его и откуда он происходит — родной земли. Гармоничная укорененность в ландшафте родины обуславливает проживание героем своей жизни, а цельность личности помогает преодолеть все дикости постсоветской деревни.

Отсутствие отечественной исследовательской традиции анализа природы в кинокомедиях [см. об этом: 1, с. 620–621] восполняется вниманием исследователей и критиков к пейзажным мотивам, экологической проблематике в национальном кинематографе [см., например: 10; 13]. Определенные содержательно-смысловые линии, связанные с проблемой претворения героя и пейзажа, выстраиваются благодаря трудам, посвященным отечественному кино эпохи перестройки и 1990-х годов [3; 8; 9]. В целом для настоящей темы представляют очевидный потенциал и заслуживают дальнейшей разработки также идеи и методологические ориентиры современных российских и западных исследователей, изучающих ландшафт как основное средство формирования национальной идентичности, взаимосвязи национальной идеологии и культурной географии [4; 5; 14; 15].

На сломе сельского мира

По словам режиссера, главная тема фильма «Про бизнесмена Фому» — «...с каким уродством наше массовое сознание входило в рыночные отношения. Ироничный взгляд на современную жизнь» [11]. Путь становления деревенского мужика предпринимателем в эпоху перестройки: от трудовых будней в колхозе, чередуемых с распитием алкоголя, к успеху своего предприятия и качественному изменению жизни до потери бизнеса и новых амбициозных планов — разворачивается в среднерусских ландшафтах. Виды сельского утреннего пейзажа с его мягкими красочными и тональными сочетаниями: тающая дымка над избами, храмом, полями и зелеными перелесками — иллюстрируют летнюю идиллию российской провинции, где завязывается сюжетная коллизия.

Эпизоды новых динамичных реалий, непривычных в советской жизни: дающий ссуду импозантный банкир, торжественное открытие

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова

малога предприятия, общественного туалета, с экзотической обезьянкой для привлечения клиентов — сатирически резко контрастируют с кадрами размеренного деревенского уклада в типичных пейзажах средней полосы России: тахтающий по полевым просторам трактор, деревянные заборы палисадников, крупные планы стирающей белье в тазу жены Фомы, Клавдии (Н. Русланова), среди бродящих по двору кур и овец. Абсурдность общественного сознания времени передана парадоксальным сочетанием разнорегистровых «обрядов»: установкой рядом с «новым предприятием» статуи В. Ленина, освещением события телевидением и освящением сооружения батюшкой, фейерверком и иллюминацией. Сцена с очередью на вход в небывалое для деревни здание, диковинку-аттракцион для односельчан, на фоне статуи Ленина и ухабистой улочки и фиксирует вполне реальное событие, и выглядит сатирической метафорой.

В кадре настойчиво показываются соотнесенные в одном масштабе «инновации» и извечные приметы российской деревни: разбитая дорожная колея с комьями земли (образ бездорожья, неустроенности), деревянное здание туалета и памятник Ленину напротив разрушающегося храма, — в целом порождая впечатление несуразности. Чуждость бизнеса чудного назначения окружающей среде определяет его судьбу: отстаивание от рэкетиров, демонстрация иностранным туристам как «новой приметы времени» и поджог темной зимней ночью — инородное «тело» исторгается из сельского ландшафта.

В завершающем эпизоде «бедный» пейзаж: вывороченные суглинистые колеи, голые ветки деревьев, мутное небо, рассеянный свет — подчеркивает житейскую неустроенность воссоединившихся после катастрофы домочадцев Фомы, в определенной степени выступая в качестве социального маркера. Неприкрашенные виды ранней весенней распутицы в деревенских полях усугубляют ощущение пронзительной нелепости всей истории и в то же время метафорически демонстрируют надежду на будущее (несмотря на крах бизнеса, Фома планирует постройку уже районной сети подобных заведений).

Фильм отразил специфику отечественного кинематографа периода перестройки, когда появились возможности прямого высказывания на любые (в том числе «низкие») темы — и не всегда выдерживался концептуальный и художественный уровень, нередко в расчете на отклик массовой аудитории. Вместе с тем во многих фильмах этого

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова



Ил. 1. Кадр из фильма «Про бизнесмена Фому», режиссер Валерий Чиков, 1993



Ил. 2. Кадр из фильма «Не валяй дурака...», режиссер Валерий Чиков, 1997

времени очевидно чувство соперничества героям — порой, при нескладности повествования. Без апелляции к глубоким смыслам и высокой художественной образности социальные проблемы перестройки получили непосредственное отражение в фильме, снятом в стилистике «деревенского кино». Сельское бытие здесь изображается на сломе прежнего мира: от системы колхозов-совхозов, традиционного быта и морали, экологичной окружающей среды — к разрушенной инфраструктуре, смене морально-этических приоритетов, давлению городской культуры.

Сохранить гармонию деревенской жизни

В фильме «Не валяй дурака...»⁽²⁾ иронический контраст картин размеренного западного комфорта и российской суматошной несурезицы подчеркивается разницей пейзажей. Кадры окруженного небоскребами ухоженного Центрального парка Нью-Йорка с аккуратными клумбами и водоемами, чистыми дорожками, по которым прогуливается пожилой, с армейской выправкой, чернокожий ветеран-подводник (К. Макгуайр) с другом-бизнесменом, рассуждающим о перспективах разработок архангельских алмазов, сменяются видами лугов цветущих одуванчиков, изумрудно-зеленых просторов, широкой излучины реки, бескрайнего голубого неба — окрестностей деревни Красный Серп Архангельской области, где на фоне огромного зеленеющего косогора разворачивается комическая сцена: кузнец механического цеха Филимон Селиванов на спор стреляет в шляпу приятеля, конторщика Пашки Гуся (С. Агапитов). И в это же время председатель сельсовета Петя Хорьков (Ю. Оленников) собирает митинг по поводу возвращения исторического названия Миндюкино родной деревне — замкнутый и далекий от городской цивилизации мирок: избы, деревянный колодец и обрушающийся храм, — вызвавшего глумление ее жителей.

Освещенные солнцем ландшафты русской северной провинции с плавными изгибами реки, затянутыми дымкой дальними берегами, яркой летней зеленью широких лугов противопоставляются город-

(2) Название фильма могло ассоциироваться зрителем и с популярной песней группы «Любэ» «Не валяй дурака, Америка» (1992), что, собственно, отчасти коррелировало с тематикой фильма В. Чикова.

ским видам и Москвы, и Нью-Йорка — геометризму и четкости линий высотных сооружений, стеклу, бетону, слепящим огням рекламных экранов Манхэттена и сумраку казенных кабинетов здания органов госбезопасности на Лубянке.

Технологичный городской мир кажется очень далеким от будто не меняющегося веками повседневного уклада российской деревни: жена кузнеца (О. Остроумова) ткет за станком; среди всполохов рассыпающихся в темной кузне искр Филимон кует крест на могилу тещи. Уверенные сноровистые движения героев передают укорененность трудовых действий на бессознательном уровне. Органика действий отражает органику и жизни в целом. Простые рабочие занятия на фоне сельского ландшафта обозначают вписанность героев в патриархальный коллективный уклад. Это деревенская идиллия мирного крестьянского быта, где природа — естественная среда трудового существования сообщества людей, связанных всей жизнедеятельностью и родным ландшафтом.

Сельчане согласно живут в природном пространстве, которое является источником труда, пропитания, отдыха. Собирая прибитые к берегу течением реки бревна, Филимон вытаскивает багром из воды бочку спирта (коварно подброшенную американцами в качестве отвлекающего маневра от прибывшей с тайной миссией поиска месторождения алмазов подводной лодки под командованием чернокожего адмирала), — что ожидаемо зачинает грандиозный праздник в деревне. Именно на этом «пире на весь мир»⁽³⁾ в традициях отечественного гостеприимства и происходит воссоединение двух миров — русских деревенских жителей и американских военных подводников. Сцены бесшабашного празднества с неперменной кульминацией — выплеснувшейся из сарая Филимона на берег реки дракой — контрастно перемежаются лирическими фрагментами, снятыми в дивных ландшафтах.

Длинные кадры песчаной отмели, голубой водной глади с парящими чайками, играющих на воде и стройных телах сына Филимона, чернокожего Васи (Г. Сиятвинда) и белокурой девушки Алены

(О. Левитина) бликов солнца, сверкающего водного ореола являют картину юности и любви: молодые люди органично включены в единое воздушно-водно-земное пространство — они и есть, собственно, манифестация, порождение этой среды. В эпизоде на берегу озера, куда из чада деревенского гульбища молодая доярка (А. Заволокина) увлекает американского подводника и исполняет под гармонь песню «Ветка сирени упала на грудь...», пронзительный лиризм слов, музыки и исполнительской манеры оттеняет медленное движение камеры, которая делает полукруг и как бы вписывает людей в пейзаж, демонстрируя великолепие бескрайнего водного покоя. В этих сценах природа словно «отражает» героев своей красотой. Пейзаж выступает как и зачин к любовному сюжету, и фон, и выражение лирических переживаний.

Кадры этой поэтичной пасторали под колыхаемыми легким ветерком ветвями ивы — «идеального пейзажа», — переданные в серовато-зеленовато-голубоватых, размытых дымкой пастельных тонах, сменяются ярко освещенными солнцем сценами шумной драки с участием втянутых в нее американцев. Прием аудиовизуальных контрастов расширен противопоставлением не только картин американского города с его уличными шумами, легкой джазовой мелодией и российской деревни с диалогами под птичьими трели, но внутри этой линии — романтических сцен с лирическими мелодиями и потасовки с резкими выкриками и звуками ударов. Выплеснув агрессию, все участники гуляния, объединившись в хоровой расстановке, фронтально перед камерой исполняют примиряющий «гимн» — «Казанову» В. Леонтьева. Популярная эстрадная песня подчеркивает привносимый цивилизацией в традиционную сельскую жизнь абсурд.

Л. Зайцева пронизательно указывает на определяющие жизнь сельчан «высшие законы природного цикла, не ими созданные», которые «не осознанно» «держат своеобразный „порядок“ всего общего уклада». В то время как цивилизационные новшества (как мотивы, привносимые извне) остаются чужеродными и даны в комедийном ключе. Все они — внеприродного происхождения: телевидение, начальственные акции, подлодка. «...А вот местная речка (мотив текущего времени, жизни, пусть даже вечности...), тихая улица, холмистые берега, отмели» — «это природная среда, существовавшая „всегда“, поддерживает в картине образ душевного состояния

(3) Этот фильм, по мнению Л. Зайцевой, «...отличается еще более откровенной ориентацией на фольклорные традиции, чем „Особенности национальной охоты“» [3, с. 251].

человека: человека в вечности...» [3, с. 150–151]. Исследовательница полагает, что «размах пейзажей картины не приемлет, откровенно и неприязненно отторгает стереотипы города: начиная с новомодных танцев и вплоть до директивных акций со спецназом, изымающим чудом приплывшее спиртное... При этом городская среда, поданная в однозначно сатирической расцветке, вступает в конфликт с мотивом природного естества и согласия жителей деревни...» [3, с. 151].

После сплывающего ритуала, тушения загоревшегося сарая Филимона, когда в «общем деле»⁽⁴⁾ объединяются сельчане и американские подводники (и назидательного намека — за дымом очистительной катастрофы в кадре возникает здание храма, неперменный образ трилогии), следует сентиментальный апогей фильма — в трогательной сцене обретения адмиралом дочери и внука; для русского мужика Филимона его привычный мир расширяется до далекой Америки, которая, иносказательно, всегда была рядом. Комическая же цикличность сюжета (и еще одна метафора широты мира) воспроизводится в финальных кадрах — Филимон вылавливает из реки еще одну бочку со спиртом, приманку теперь уже с японской подлодки.

Вышучивание в фильме социокультурных стереотипов, будь то русское пьянство или экспансия американского империализма, фокусирует широкий спектр очевидных смысловых контекстов фильма — историко-культурного, социально-политического, морально-этического. В конечном счете все гуманистические проблемы метафорически сводятся к идее непрерывности цикла жизни. Тема искусственного разъединения человечества, актуальная для завершения холодной войны, озвучивается в беседе американских ветеранов Второй мировой: «Это сделали политики».

Прямолинейно заявляемый философско-мировоззренческий посыл фильма гармонично воспринимается в знаковых видах

(4) Сравнивая два фильма, Л. Зайцева отмечает, что в отличие от «Особенностей национальной охоты», «...где события расположены как движение из пространства социального в глубину и ограниченность сугубо индивидуального самопроявления наконец-то раскрепостившейся истинной, глубинной природы социального человека, персонажи картины „Не валяй дурака...“, напротив, в едином пьяном порыве не теряют (продолжают сохранять) свою социальную идентичность». Социальное не остается за кадром, как в фильме А. Рогожкина, — «оно оказывается основанием нравственного „чутья“ для персонажей деревенского гульбища...» [3, с. 267–268].

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова

северного ландшафта Кронштадта, Архангельской и Ярославской областей. Сопряжение этих узнаваемых, близких на подсознательном уровне природных мотивов и знакомых жизненных сюжетов и образов героев представляет видение мира в единстве природной и социальной жизни, выражая тему укорененности людей на «своей земле». С авторской позиции, городская цивилизация — отечественная или зарубежная — не должна посягать на основы существования русского крестьянина в природе.

Дорогами России

Роуд-муви «Не послать ли нам... гонца?» имеет еще более острую социальную направленность. Тема злободневна: разоренный фермер Иван Дергунов из Вологодской области едет 1000 верст на своем желтом «Запорожце» в Москву обсудить с президентом жизненные вопросы. Режиссер характеризует фильм как серию дорожных новелл и в то же время — фильм-размышление: «Во время путешествия он [Иван. — В.В.] встречается с разными людьми, попадает в различные ситуации. Все это повод поговорить, поразмышлять о сегодняшней очень непростой жизни» [11]. Отметим, что в то время кинематограф нередко обращался к проблемам фермерства, будь то трилогия «Любить по-русски» Е. Матвеева (1995–1999), или документальный сериал А. Погребного «Лешкин Луг» (1990–2010).

Начало фильма «Не послать ли нам... гонца?» снималось в Переславле-Залесском: поля со стогами, березовые перелески, проселочная дорога среди летнего разнотравья, деревянные избы с курами во дворе, банька на зеленом берегу ползаросшего пруда, птичьи трели, стрекот кузнечиков — хорошо знакомые приметы средней полосы России. Узнаваемый типаж русской литературы и общественного сознания, крестьянин-правдоискатель и деревенский дурачок (Л. Дуров) по дороге «к царю за правдой» попадают в разные комические и драматические ситуации, складывающиеся в своего рода энциклопедию российской жизни 1990-х. Визуальный ряд фильма раскрывает эту тему — путь Ивана лежит по ярко освещенным солнцем просторам: панорамные виды равнин с полями, тающими в сизой дымке далями и темной кромкой леса, с перелесками и оврагами, рядами сорной травы и высоких луговых цветов

вдоль обочин показаны словно из окна автомобиля, едущего теплым летним днем по пыльной дороге средней полосы. Мотив дороги, пронзающей пространство (и символ перемен, поиска), соединяет города, деревни, леса, поля, человеческие истории — нанизывает в одну извилистую линию жизни страны.

В эпизодах пронзительно отражены реалии 1990-х: разгул бандитизма, социальное расслоение, последствия военных операций. В активных попытках помощи всем встреченным людям — восстановлению справедливости и равновесия в окружающем мире — образ Ивана сходен со многими образами защитников-правдолюбцев в отечественном кино (например, главным героем многосерийных фильмов А. Бланка «Цыган», 1979; «Возвращение Будулая», 1985). Трагичные истории чередуются с фрагментами более позитивного и комичного склада — как эпизод с участием Ивана в съемках программы «Поле чудес» и одариванием ведущего Л. Якубовича ранее обретенным глушителем.

Природные виды Московской, Тверской, Владимирской, Ярославской областей соотносятся с отображением социальных трансформаций, в основном посредством натурального показа деревенских реалий: на первом плане — глинистые колеи разбитых дорог, на среднем — заросшие сорными травами поля, вдали — разрушенные здания храмов (один из распространенных образов отечественного кинематографа того времени, с разным смысловым и символическим наполнением, дидактически и аллегорически прорабатывающим мотив «дороги к храму» [см. подробнее: 8, с. 145–216]). Традиционное противопоставление сельской местности и города (иронично-философски представленное еще в советском роуд-муви В. Шукшина «Печки-лавочки», 1972) разворачивается с приездом фермера в Москву — загроможденное, замусоренное пространство и звуковая какофония, но и территория «больших возможностей», где можно быстро попасть как в психиатрическую больницу, так и в знаковые места «сладкой жизни»: дорогой клуб и престижную гостиницу. При этом, в той или иной степени, в уравнивающей всех изоляции в большом городе оказываются как пациенты «психушки» (запутанный клеветами «президент», обещающий провести новую перестройку, идеалист-режиссер, считающий себя автором известных фильмов и восторженно провозгласивший авторское кредо — «нужно снимать

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова



Ил. 4. Кадр из фильма «Не послать ли нам... гонца?», режиссер Валерий Чиков, 1998



Ил. 3. Кадр из фильма «Не валяй дурака...», режиссер Валерий Чиков, 1997

хорошие фильмы, быть может, мир тогда изменится к лучшему»), так и заложницы «красивой жизни» «девочки по вызову». Неприютный город с огромными серыми зданиями и пыльными магистралями, в авторском видении — клетку для людей и средоточие пороков, — герой покидает, выдержав испытание его бедами и соблазнами, и не дожидаясь согласованной встречи с президентом, устремляется обратно к безыскусно-простой, этически ясной жизни в зелено-голубых просторах родного сельского ландшафта.

Настойчивая дидактичность в демонстративном показе «правильных» жизненных ценностей на фоне характерного среднерусского пейзажа откровенно выражает осуждение авторами фильма современности и идеализацию исконно-традиционного сельского уклада. Это критика утраты стабильности бытия, распада общинно-коллективных связей и прежнего образа жизни в деревнях, дикого предпринимательства на бывших колхозных и совхозных землях, массового исхода жителей из сельской местности в города, варварского отношения к природе. Прямолинейная философичность, конечно, уплощает претворение уже невозможного гармоничного единения природного и социального в отечественных сельских ландшафтах — выступающих здесь в обличительно-трагической роли.

Заключение

Выбранные для показа в фильмах В. Чикова региональные природные ландшафты среднерусской полосы и Русского Севера в их физико-географических особенностях бескрайних лесов, полей, водных пространств и непосредственно демонстрируют просторы Родины, и ассоциируются с широтой русской души. В натуральных съемках живописность реальных ландшафтов подчеркивается панорамными видами, дальними планами, неказистость деревенских реалий — посредством крупного и среднего планов. Естественно-природное звуковое сопровождение пейзажей: пение птиц, шум ветра, плеск воды, голоса домашних животных — образует знакомый аудиовизуальный

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова

ряд российской сельской местности, апеллирующий к эмоциональной связи человека и обжитого пространства/места⁽⁵⁾.

В кинокомедиях, наряду с экспозицией места действия, фоном сюжета, отражением эстетического наслаждения красотой, картины природы имеют и собственно комические функции. Как иронизирование над классическим мифом о гармонии человека и природы в комедиях А. Рогожкина или пародия на охоту и отдых на природе в эпизодах на стрельбище в «ДМБ» Р. Качанова. В фильмах В. Чикова пейзажи, помимо значения естественного лона жизни человека, становятся составной частью обличающей современную цивилизацию сатиры. При этом общим рефреном и в его фильмах, и в трилогии А. Рогожкина проходит трепетное отношение к красоте национальной природы.

Прямо или опосредованно, в фильмах 1990-х отразился комплекс проблем, связанных с экологией, в том числе с экологией человека: кризис национальной идентичности, зыбкость гуманистических опор бытия, уничтожение национального сельского ландшафта. Свойственные советской кинематографической традиции идеализация деревни, подчеркивание ее традиционности и самобытности переосмысливаются: виды сельских разбитых дорог, заросших бурьяном полей, разрушающихся деревенских храмов выступают и индикаторами развала сельского уклада жизни, и компонентами остросоциальной сатиры и критики государственной внутренней политики. Визуальные образы российской провинции конца прошлого века в фильмах В. Чикова определяют трагикомическую интонацию киноповествования, являясь элементом драматургии фильмов.

(5) Здесь также можно вспомнить концепцию «вмещающего ландшафта» Л. Гумилева. При анализе специфики географических образов О.А. Лавренова обращается к понятию топофилии — чувству приязни, возникающему по отношению к географическому объекту. Это эмоциональное отношение к географическим реалиям обусловлено, в том числе, культурными, религиозными, мировоззренческими ценностями [5, с. 184–185]. Что дополняет понимание ландшафта как утилитарно и ценностно освоенного пространства [4, с. 401].

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов:
«деревенская трилогия» В. Чикова

Список литературы:

- 1 Воскресенская В.В. Особенности национального ландшафта в трилогии Александра Рогожкина 1990-х годов // Смена вех: Отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 618–650.
- 2 Воскресенская В.В. Ландшафты в фильме «ДМБ»: пространство комического // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 609–627.
- 3 Зайцева Л.А. Российский кинематограф 90-х в поисках зрителя. М.: ВГИК, 2018. 230 с. URL: <https://www.litres.ru/lidiya-zayceva/rossiyskiy-kinematograf-90-h-v-poiskah-zritelya/> (дата обращения 18.02.2023).
- 4 Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 576 с.
- 5 Лавренова О.А. Пространства и смыслы: Семантика культурного ландшафта. М.: Институт наследия, 2010. 330 с.
- 6 Мазур Л.Н. «Деревенское кино» 1950–1980-х гг. как историко-культурный феномен советской эпохи // Культурологический журнал. 2014. № 1 (15). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/derevenskoe-kino-1950-1980-h-gg-kak-istoriko-kulturnyy-fenomen-sovetskoy-epohi/viewer> (дата обращения 20.02.2023).
- 7 Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: Политическая энциклопедия, 2022. 350 с.
- 8 Михалкович В.И. Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006. 318 с.
- 9 Смена вех: Отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. 688 с.
- 10 Федоров А.В. Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции // Кино-театр.ру. 11 февраля 2007 г. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/205/> (дата обращения 20.02.2023).
- 11 Чиков В. Мой фильм – о вологодском мужике, который едет в Москву за правдой... [Беседа с кинорежиссером В.П. Чиковым / Записала Т. Канунова] // Русский Север. Пятница. 1998. 17 июля. С. 14. URL: <https://www.booksite.ru/cinema/st-570.html> (дата обращения 20.02.2023).
- 12 Эвальд В.Д. Город-призрак в позднесоветском кинематографе // Артикульт. 2023. № 1 (49). С. 68–76. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-1-68-76>.
- 13 Яковлева Н. Пейзаж в русском кино // Сеанс. 22 февраля 2019 г. URL: <https://seance.ru/articles/nataliya-yakovleva-levitan/> (дата обращения 18.02.2023).
- 14 Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography / Ed. by G. Harper, J. Rayner. Bristol; Chicago: Intellect Books, 2010. 315 p.
- 15 Landscape and Power / Ed. by W.J.T. Mitchell. 2nd ed. Chicago: University of Chicago, 2002. 376 p.

References:

- 1 Voskresenskaya V.V. Osobennosti natsional'nogo landshafta v trilogii Aleksandra Rogozhkina 1990-kh godov [Features of the National Landscape in Alexander Rogozhkin's Trilogy of the 1990s]. *Smena vekh: Otechestvennoe kino serediny 1980-kh – 1990-kh* [Change of Milestones: Domestic Cinema of the Mid-1980s – 1990s], ed. E.V. Salnikova, comp. D.A. Zhurkova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2022, pp. 618–650. (In Russian)
- 2 Voskresenskaya V.V. Landshafty v fil'me "DMB": prostranstvo komicheskogo [Landscapes in DMB Movie: Space of the Comic]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya: Sbornik statei* [Soviet Era Comedy: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai: Collection of Articles], comp. E.V. Salnikova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023, pp. 609–627. (In Russian)
- 3 Zaitseva L.A. *Rossiyskii kinematograf 90-kh v poiskakh zritelya* [Russian Cinema of the 90s in Search of the Viewer]. Moscow, VGIK Publ., 2018. 230 p. Available at: <https://www.litres.ru/lidiya-zayceva/rossiyskiy-kinematograf-90-h-v-poiskah-zritelya/> (accessed 18.02.2023). (In Russian)
- 4 Kaganskii V.L. *Kul'turnyy landshaft i sovetskoe obitaemoe prostranstvo: Sbornik statei* [Cultural Landscape and Soviet Habitable Space: Collection of Articles]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. 576 p. (In Russian)
- 5 Lavrenova O.A. *Prostranstva i smysly: Semantika kul'turnogo landshafta* [Spaces and Meanings: Semantics of the Cultural Landscape]. Moscow, Institut naslediya Publ., 2010. 330 p. (In Russian)
- 6 Mazur L.N. "Derevenskoe kino" 1950–1980-kh gg. kak istoriko-kul'turnyy fenomen sovetskoi epokhi ["Village Cinema" of the 1950s–1980s as a Historical and Cultural Phenomenon of the Soviet Era]. *Kul'turologicheskii zhurnal*, 2014, no. 1 (15). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/derevenskoe-kino-1950-1980-h-gg-kak-istoriko-kulturnyy-fenomen-sovetskoy-epohi/viewer> (accessed 20.02.2023). (In Russian)
- 7 Mazur L.N., Gorbachev O.V. *Sovetskie fil'my o derevne: opyt istoricheskoi interpretatsii khudozhestvennogo obraza* [Soviet Films about the Village: The Experience of Historical Interpretation of the Artistic Image]. Moscow, Politicheskaya ehntsiklopediya Publ., 2022. 350 p. (In Russian)
- 8 Mikhalkovitch V.I. *Izbrannye rossiyskie kinosny* [Selected Russian Movie Dreams]. Moscow, Agra Publ., 2006. 318 p. (In Russian)
- 9 *Smena vekh: Otechestvennoe kino serediny 1980-kh – 1990-kh* [Change of Milestones: Domestic Cinema of the mid-1980s – 1990s], ed. E.V. Salnikova, comp. D.A. Zhurkova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2022. 688 p. (In Russian)
- 10 Fedorov A.V. *Ehkolgicheskaya tema v rossiiskom igrovom kinoiskusstve zvukovogo perioda: problemy i tendentsii* [Ecological Theme in the Russian Feature Film Art of the Sound Period: Problems and Trends]. *Kino-teatr.ru*, February 11, 2007. Available at: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/205/> (accessed 20.02.2023). (In Russian)
- 11 Chikov V. *Moi fil'm – o vologodskom muzhike, kotoryi edet v Moskvu za pravdoi...* [Beseda s kinorezhisserom V.P. Chikovym / Zapisala T. Kanunova] [My Film Is about a Vologda Peasant Who Goes to Moscow for the Truth... Conversation with Film Director V.P. Chikov, Recorded by T. Kanunova]. *Russkii Sever*, Friday, 1998, July 17, p. 14. Available at: <https://www.booksite.ru/cinema/st-570.html> (accessed 20.02.2023). (In Russian)
- 12 Evallyo V.D. *Gorod-prizrak v pozdnesovetskom kinematografe* [Ghost City in Late Soviet Cinema]. *Artikul't* [Art & Cult], 2023, no. 1 (49), pp. 68–76. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-1-68-76>. (In Russian)
- 13 Yakovleva N. *Peizazh v russkom kino* [Landscape in Russian Cinema]. *Seans*, February 22, 2019. Available at: <https://seance.ru/articles/nataliya-yakovleva-levitan/> (accessed 18.02.2023). (In Russian)
- 14 *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*, eds. G. Harper, J. Rayner. Bristol, Chicago, Intellect Books, 2010. 315 p.
- 15 *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell. 2nd ed. Chicago, University of Chicago, 2002. 376 p.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№1 2024

Теория искусства и культуры

Устюгова Елена Николаевна

Доктор философских наук, профессор, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9
ORCID ID: 0000-0001-7453-2585
ResearcherID: V-1276-2017
Scopus Author ID: 57195838121
elena.ust@gmail.com
УДК 7.01
ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-12-33

Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов

Аннотация. 1920-е годы в России — время кризиса утопического мышления в теоретической эстетике и в искусстве. Утопизм авангардного проекта состоял в неосуществимости возложенной на искусство миссии тотального преобразования реальности и человека эстетическими средствами воздействия. Ключевой идеей эстетических концептов авангарда была действенность творящей формы, создающей целостность творческой материи жизни. Концепт «творящей формы» разрабатывался по разным направлениям: от концепции единого стиля во всех сферах жизни и теории синтеза искусств до эстетики функционально целесообразных форм предметной среды. Символический язык стиля являл собой универсальное эстетическое претворение метафизических идей в чувственно-онтологический образ целостности бытия; в синтезе искусств видели способ выражения изначальной целостности космического бытия, а функционально целесообразная форма предметности понималась как средство вовлечения человека, вызывающее его действенный творческий отклик. Утопизм идеи «творящей формы» обусловил ее быстрый конец, имеющий комплекс мировоззренческих, социальных, политических, человеческих причин. Главные из них — тотальность проекта целостности, недооценка творче-

ской свободы индивидуального художественного субъекта, отказ от содержательной духовно-ценностной трактовки культуры, надежды на возможность эстетическим воздействием преобразовать человека массы в творческого субъекта, сужение потенциальных возможностей утопического проекта попыткой превратить его в методологию действия, стремление к реализации, отсекающей разрастание его внутреннего потенциала, недооценка реальных условий его осуществления.

Ключевые слова: творчество, жизнестроение, форма, утопия, универсализм, эстетическое, искусство, символ

Ustyugova Elena N.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University, 7-9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7453-2585
Researcher ID: V-1276-2017
Scopus Author ID: 57195838121
elena.ust@gmail.com

The Idea of the “Creative Form” in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s

Abstract. The Russian avant-garde of the 1920s was a time of a utopian thinking crisis in theoretical aesthetics and in art. The utopianism of the avant-garde project consisted in the impracticability of the mission of art to totally transform reality and man through aesthetic means. The key idea of the avant-garde aesthetic concepts was the effectiveness of the creative form building the integrity of the life creative matter. The concept of the “creative form” was developed in different directions: from the concept of a single style in all spheres of life and the theory of synthesis of arts to the aesthetics of functionally appropriate forms of the objective environment. The symbolic language of style was a universal aesthetic translation of metaphysical ideas into sensual ontological image of the wholeness of being; synthesis of arts was seen as a means of expressing the initial wholeness of cosmic being; and a functionally appropriate form of the objective environment was understood as a means of direct involvement of man, spontaneously causing his active creative response. The utopianism of the idea of the “creative form” determined its rapid demise, which had a complex of philosophical, social, political and human reasons. The major of them included the totality of the wholeness project, the undervaluation of the individual artistic subject's creative freedom, the rejection of a substantial spiritual and value-based interpretation of culture, the hope that the aesthetic

influence might transform the masses into creative subjects, the narrowing of the potentialities of the utopian project by the attempt to turn it into a methodology of action, the pursuit of realization that limited the growth of its inner potential, and the undervaluation of the real conditions for its implementation.

Keywords: creativity, life-building, form, utopia, universalism, aesthetic, art, symbol
Received 31.10.2023
Accepted 05.12.2023

Тулчинский Григорий Львович

Доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург, 190121, Россия, Санкт-Петербург, ул. Союза Печатников, 16; научный сотрудник, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, 236041, Россия, Калининград, ул. Александра Невского, 14
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
ResearcherID: B-8509-2016
Scopus Author ID: 57192937844
gtul@mail.ru
УДК 7.01; 7.01
ББК 85
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-34-49

Самоопределение «без маски» в исполнительстве и его восприятии в 1960–1980-е

Аннотация. Данная работа содержит попытку осмысления источников, эволюции и итогов феномена личностной искренности в советском исполнительском искусстве 1960–1980-х. Речь идет о трех взаимодополняющих треках (стиль, вид и способ восприятия) развития советской художественной культуры, которые определяют выход на первый план разных исполнительских искусств. Специальное внимание уделено авторской песне, театру, кинематографу, российскому року. Материал такого осмысления составляет в основном личный опыт автора, включая наблюдения, личное участие в описываемых событиях.

Методологическая основа работы — прагмасемантический подход, согласно которому смыслообразование определяется контекстами социально-культурных практик, а личностная субъектность выступает универсальным интерфейсом такого смыслообразования, его динамики, смены и взаимодействия контекстов, включая культуральные и политические. При этом сама субъектность формируется в конкретном историко-культурном контексте, включая искусство, художественную культу-

туру. Это одновременно способствует позиционированию субъектности в социуме, ее самореализации и самоорганизации.

Ключевые слова: авторская песня, зрительская аудитория, искренность, исполнительство, кино, клубы, самоорганизация, театр
Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, грант № 22-18-00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования» в Балтийском федеральном университете имени Иммануила Канта.

Tulchinskii Grigori L.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, National Research University Higher School of Economics — St. Petersburg, 16 Soyuzna Pechatnikov Str., St. Petersburg, 190121, Russia; Researcher, Immanuel Kant Baltic Federal University, 14 Aleksandra Nevskogo Str., Kaliningrad, 236041, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
ResearcherID: B-8509-2016
Scopus Author ID: 57192937844
gtul@mail.ru

Self-determination “Without a Mask” in Performing Arts and in Their Perception in the 1960s-1980s

Abstract. This work contains an attempt to understand the sources, evolution and results of the phenomenon of personal sincerity in the Soviet performing arts of the 1960s-1980s. This refers to three complementary tracks of the development of Soviet artistic culture (style, type, and method of perception) which determined various performing arts coming to the fore. Special attention is paid to author songs, theatre, cinema, and Russian rock. The material for such comprehension consists mainly of the personal experience of the author of the article, including observations and personal participation in the events described. The methodological basis of the work is a pragmasemantic approach, according to which meaning formation is determined by the contexts of socio-cultural practices, while personal subjectivity acts as a universal interface for such meaning formation, its dynamics, changes and interactions of contexts, including cultural and political ones. Meanwhile, subjectivity itself is formed in a specific historical and cultural context, including art and artistic culture. This, at the same time, contributes to the positioning of subjectivity in society, its self-realization and self-organization.

Keywords: author song, audience, sincerity, performing arts, cinema, clubs, self-organization, theater
The work was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 22-18-00591 “Pragmasemantics as

an interface and operational system of meaning formation” at the Immanuel Kant Baltic Federal University.

Received 02.11.2023

Accepted 05.12.2023

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

ResearcherID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

УДК 130.2; 791

БК 71; 85.374.3(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-50-81

Смеховое начало и комизм в советской кинокомедии 1960–1970-х

Аннотация. Автор статьи отмечает влияние изысканий отечественных фольклористов и историков культуры на интерпретацию искусства XX века. Фиксирует научную тенденцию поиска в современном искусстве, в том числе советской кинокомедии, прежде всего архетипических ситуаций и образов. Отмечает значимость концепций В. Проппа и М. Бахтина для нынешнего восприятия произведений искусства. Призывает не ограничиваться этим, но расставлять новые акценты — искать различия между древним и современным миропониманием, между имперсональными решениями драматических ситуаций и типов персонажей, с одной стороны, и авторской эстетикой, индивидуальными трактовками мира и человека, с другой. На материале комедий Л. Гайдая и Э. Рязанова, фильма-сказки «Обыкновенное чудо» М. Захарова автор показывает, как далеки художественные послания этих режиссеров от архаического понимания смеха и комизма, от идей карнавальности свободы и гармонии. Что не исключает использования структур сатирической драмы, паллиаты, парных архетипов. Речь идет о культурных напластованиях образов Шурика, Нины, Саахова, забавной тройцы Труса, Балбеса и Бывалого. Анализируется роль водной стихии в комедии «Ирония судьбы...». Дается подробная интерпретация ненормативных элементов поведения Жени Лукашина и Ипполита, обладающих лишь внешними признаками карнавальности. Делаются выводы о драматической эвристичности смеха в комедиях Гайдая и Рязанова, обладавших адаптивными функциями, но и способствовавшими внутренней саморефлексии советской аудитории.

Ключевые слова: смеховая культура, комизм,

архаика, цикличность, эмоции, ужас, страх, карнавал, фольклор, комедия, сатирическая драма, паллиата, кинематограф, сатира, ирония, Бахтин, Пропп, Гайдай, Рязанов

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

ResearcherID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Laughter and the Comic in the Soviet Film Comedy of the 1960s–1970s

Abstract. The author of the article notes the influence of the research of Russian folklorists and cultural historians on the interpretation of the 20th century art and captures the humanitarian trend towards searching for primarily archetypal situations and images in contemporary art, Soviet film comedy included. The article highlights the importance of the concepts by V. Propp and M. Bakhtin for the current perception of works of art and urges us not to limit ourselves to this, but to place new accents — to look for differences between the ancient and modern worldviews, between the impersonal solutions to dramatic situations and characters types, on the one hand, and the author’s aesthetics and individual interpretations of the world and man, on the other hand. Based on the material of the comedy films by L. Gaidai and E. Ryzanov, the fairy tale film *An Ordinary Miracle* by M. Zakharov, the author shows how far the artistic messages of these directors are from the archaic concepts of laughter and comedy, from the ideas of carnival freedom and harmony, which, however, does not deny the use of satire drama structures, palliata, and paired archetypal characters. This refers to the cultural layering of the images of Shurik, Nina, Saakhov, and the comical trio of the Coward, the Fool and the Pro. In addition, the article analyses the role of the water element in the comedy *The Irony of Fate...* and gives a detailed interpretation of the non-normative behaviours of Zhenya Lukashin and Ippolit possessing only external signs of carnivality. Conclusions are drawn about the dramatic heuristicity of laughter in the comedy films by Gaidai and Ryzanov, which had adaptive psychological functions and also contributed to the internal self-reflection of the Soviet audience.

Keywords: culture of laughter, the comic, archaicism, cyclicity, emotions, horror, fear, carnival, folklore, comedy, satirical drama, palliata, cinematography, satire, irony, Bakhtin,

Propp, Gaidai, Ryzanov

Received 11.10.2023

Accepted 05.12.2023

Индивидуальные художественные миры

Сариева Елена Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; доцент, кафедра саунд-драмы, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 125009, Россия, Москва, Малый Кисловский пер, 6

ORCID ID: 0000-0002-2883-773X

ResearcherID: AAS-4738-2021

easarieva@mail.ru

УДК 792.7; 792.071

БК 85.36; 85.33

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-82-101

Василий Гушинский — последний «босьяк» на эстраде

Аннотация. Статья посвящена утверждению и развитию эстрадного фельетона в 1920–1930-х годах на примере творчества В.В. Гушинского. На дореволюционной эстраде большой популярностью пользовались куплетисты, выступающие в образах «босьяков». После революции Василий Васильевич Гушинский (1893–1940) продолжает традиции «рваного жанра», стараясь приспособить его к задачам нового времени. В.В. Гушинскому удавалось сохранять язык и жаргонную стилистику речи «босьяков», появляясь то в образе недовольного новшествами и советскими порядками воинствующего отщепенца, то простого рубахи-парня, активного члена строящегося общества. Театрализация и клоунские трюки помогли усилить художественную выразительность исполняемого репертуара, а сложный режизнерский визит — оставаться в рамках фельетона-аттракциона и созданной маски, обыгрывая актуальные события. В основном это были оснащенные реквизитом стихотворные фельетоны в форме райка и песенки-куплеты, объединенные в «вечера сатиры и смеха». Годы первой пятилетки еще острее поставили перед Гушинским вопрос о новом содержании репертуара. Он начинает исполнять в основном свободные по композиции стихотворные фельетоны. В них продолжает разоблачаться истинное лицо обывателя, мещанина, бывшего нэпмана. Одновременно прославляется пафос героических

дел, положительные сдвиги в строительстве нового общества, что является первым шагом к общей тенденции создания положительного, позитивного фельетона. В 1930-е годы фигура обывателя потеряла остроту. Эстрада вынуждена была говорить об исторических переменах, о новом человеке. В поисках новой формы фельетона эстрадные артисты начинают привлекать «партнеров», искусственно создавая таким образом конфликт и исполняя «ложные диалоги».

Ключевые слова: театр, эстрада, эстрадный фельетон, В.В. Гушинский, разговорный жанр, «рваный жанр», «босьяк», Н.П. Смирнов-Сокольский, Я.П. Ядов, монолог в образе

Sarieva Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Associate Professor, Department of Sound Drama, Russian University of Theatre Arts — GITIS, 6 Maly Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russia

ORCID ID: 0000-0002-2883-773X

ResearcherID: AAS-4738-2021

easarieva@mail.ru

Vasily Gushchinsky — the Last ‘Tramp’ on Stage

Abstract. The article examines the establishment and development of stage feuilletons in the 1920s–1930s on the example of Vasily Gushchinsky. On the pre-revolutionary stage, couplet singers performing as ‘tramps’ were very popular. After the revolution, Vasily Gushchinsky (1893–1940) continued the traditions of the ‘ragged genre’, trying to adapt it to the challenges of new times. Gushchinsky managed to preserve the language and speech style of ‘tramps’ and appeared in the image of either a militant renegade dissatisfied with innovations and the Soviet order or a plain fellow, an active member of the society under construction. Theatricalism and clown tricks helped to enhance the artistic expressiveness of the performed repertoire, while complex props allowed remaining within the framework of the attraction-feuilleton and the created image, playing on current events. Basically, those were poetic feuilletons in the form of rayok and couplet songs combined into ‘evenings of satire and laughter’. The years of the first five-year plan posed the question of new content even more acutely for Gushchinsky. He began to perform mostly free poetic feuilletons. They continued to expose the true face of an average man, a tradesman, and a former nepman, and at the same time, glorified the pathos of heroic deeds and positive changes in the construction of a new society, which was the first step towards the general trend of creating a positive

feuilleton. In the 1930s, the image of an average man lost its acuteness. The variety art was forced to raise the subjects of historical changes and a new person. In search of a new feuilleton form, variety artists started to attract 'partners', thus artificially creating a conflict and performing 'false dialogues'.

Keywords: theatre, variety art, stage feuilleton, V.V. Gushchinsky, conversational genre, 'ragged genre', 'tramp', N.P. Smirnov-Sokolsky, Ya.P. Yadov, monologue in character

Received 08.11.2023

Accepted 04.12.2023

Двинятина Жамила Рузмаматовна

Кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра междисциплинарных исследований и практик в области искусств, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, 190000, Россия, Санкт-Петербург, ул. Галерная, 58–60
ORCID ID: 0000-0001-5060-3801
jamilas@mail.ru

УДК 791

ББК 85.103; 85.143; 85.374.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-102-137

О живописных претекстах у Тарковского

Аннотация. В обширной теме «Тарковский и живопись» есть общие места, такие как цитирование режиссером картин П. Брейгеля или Леонардо да Винчи, но есть и менее изученные аспекты. К последним относится метод работы А. Тарковского с изображением, базирующийся на принципах живописи старых мастеров; неявные отсылки и аллюзии не просто к отдельным картинам, зачастую пока не описанным, но к целым мирам тех или иных авторов или направлений; полная приверженность к цитированию и вместе с тем умелая и нарочитая маскировка приема, описываемая режиссером и в теоретических работах. Тарковский является художником и в самом первом смысле слова — он ученик художественной школы, автор набросков и раскадровок к фильмам, живописных произведений и даже искусствоведческой работы. Но главное в отношении темы «Тарковский и живопись» — это приращение им в собственном творчестве самого взгляда художника-живописца. Он сложно работает с рамочными конструкциями, нередко прибегая к повторению приема рекурсий, как у великих художников. Он использует иконографические повторы в сюжетах, темах, отдельных образах, деталях и мотивах своих произведений. Он зачастую неявно отсылает к живо-

писным источникам так, что без свидетельств коллег догадаться о референсе невозможно. Он пользуется целыми философскими концепциями, закрепленными за отдельными художниками и художественными направлениями. Он не боится смешивать эпохи, создавая тонко проработанную, но полную анахронизмов собственную киноживопись из элементов и приемов предшественников.

Ключевые слова: живопись, Тарковский, цитаты, художники, иконография

Статья написана по материалам доклада, сделанного на научных междисциплинарных чтениях «Андрей Тарковский. Контекст — 2012», Москва, 18–21 апреля 2012 года.

Dviniatina Jamila R.

PhD (in Philology), Senior Lecturer, Department of Interdisciplinary Research and Practice in the Field of Arts, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University, 58–60 Galernaya Str., Russia, 190000, St. Petersburg

ORCID ID: 0000-0001-5060-3801

jamilas@mail.ru

Pictorial Pretexes in A. Tarkovsky's Works

Abstract. The broad topic "Tarkovsky and painting" contains commonalities, such as the director's citing of the paintings by Pieter Bruegel or Leonardo da Vinci, but there are also less explored aspects. The latter include A. Tarkovsky's method of working with images based on the work principles of the old masters of painting; implicit references and allusions not just to individual paintings, often not yet described, but to the entire worlds of certain authors or movements; and a total commitment to quotation together with a skilful and deliberate disguise of the technique, also described by the director in theoretical works. Tarkovsky was an artist in the very first sense of the word — a student of an art school, author of film sketches and storyboards, paintings, and even art history works. However, the main thing regarding the topic "Tarkovsky and painting" is his application of the very vision of a painter in his own work. He worked with frame structures in complex ways, often appealing to the repetition of the recursion technique, like great artists did in their works. He used iconographic repetitions in plots, themes, individual images, details, and motifs of his works. He often implicitly alluded to reference pictorial sources in such a way that without the testimony of colleagues the reference is impossible to guess. He applied the entire philosophical concepts assigned to individual artists and artistic movements and was not afraid to mix eras, using

the elements and techniques of his predecessors to create his own film painting, finely crafted but full of anachronisms.

Keywords: painting, Tarkovsky, quotes, artists, iconography

The article was written based on the materials of a report given at the scientific interdisciplinary readings "Andrei Tarkovsky. Context — 2012", Moscow, April 18–21, 2012.

Received 30.10.2023

Accepted 17.11.2023

Искусство советского времени

Гудкова Виолетта Владимировна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор театра, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-3182-6967

violetta2049@yandex.ru

УДК 792

ББК 84(2)6; 85.334.3(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-138-157

Рыцарь печального образа. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот». Персонажи, актеры, современники о спектаклях

Аннотация. Пьеса М.А. Булгакова «Дон Кихот» по роману М. де Сервантеса, написанная по заказу театра им. Евг. Вахтангова, создавалась в недолгом промежутке между окончанием романа «Мастер и Маргарита» и началом работы над пьесой об И.В. Сталине («Батум»). Статья посвящена двум спектаклям по пьесе М.А. Булгакова «Дон Кихот» (в ленинградском театре им. А.С. Пушкина в режиссуре В.П. Кожича и в московском театре им. Евг. Вахтангова в режиссуре И.М. Рапопорта). Сопоставляются режиссерские концепции, интерпретации центральных ролей, Дон Кихота и Санчо Пансы, анализируются критические отзывы современников (среди которых А.К. Дживелегов, Г.Н. Бояджиев, Н.Я. Берковский, П.А. Марков, Ю. Юзовский) на эти премьеры. Особый интерес вызывают отзывы сотрудников Главреперткомма как первых рецензентов пьесы, а также обсуждение премьеры театра им. Евг. Вахтангова, развернувшееся на страницах внутреннего издания, газеты «Вахтанговец», и материалы заседаний худсовета театра. Отмечена апелляция к выступлениям Сталина (в связи с упоминаниями вождем имени Дон Кихота). Рассмотрены и поставлены в историко-культурный контекст 1930-х годов и более

поздние отзывы и рефлексии о премьерах, состоявшихся в год 325-летия со дня смерти Сервантеса, размышления о трактовках персонажей Сервантеса, получивших новую жизнь в пьесе М. Булгакова.

Ключевые слова: драматизация романа, жанр спектакля, режиссерская концепция, интерпретация персонажа, проблема финала

Gudkova Violetta V.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Theater Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-3182-6967

violetta2049@yandex.ru

The Knight of the Rueful Countenance.

M.A. Bulgakov's Play Don Quixote. Characters, Actors, and the Contemporaries' Reviews on the Performances

Abstract. M.A. Bulgakov created his play *Don Quixote*, based on the novel by M. de Cervantes, by order of the Moscow Vakhtangov Theatre within a short period of time between finishing the novel *The Master and Margarita* and starting *Batum*, the play about I.V. Stalin. This article is devoted to two performances of M. Bulgakov's *Don Quixote* staged at the Leningrad Pushkin Theatre (directed by V.P. Kozhich) and the Moscow Vakhtangov Theatre (directed by I.M. Rapoport). The author of the article compares the director's concepts and interpretations of the principal parts of *Don Quixote* and *Sancho Panza* and analyses the critical reviews of contemporaries (A. K. Dzhivelegov, G. N. Boyadzhev, N. Ya. Berkovsky, P.A. Markov, Yu. Yuzovsky) on the premieres. Of particular interest are the reviews of the Main Repertoire Committee members who were first to review the play, the discussion of the Moscow Vakhtangov Theatre performance which unfolded on the pages of *The Vakhtangovets* internal theatre newspaper, and the materials of the Vakhtangov Theatre artistic expert board meetings. The article highlights an appeal to the speeches of Stalin (in relation to his mention of the name of *Don Quixote*), examines and places in the historical and cultural context of the 1930s some later reviews on the premieres, which took place in the year of the 325th anniversary of Cervantes' death, and reflections on the interpretations of the characters who were given a new life in M. Bulgakov's play.

Keywords: novel dramatization, performance genre, director's concept, character interpretation, the problem of the finale

Received 31.10.2023

Accepted 05.12.2023

Гордеев Петр Николаевич

Доктор исторических наук, старший научный сотрудник, кафедра русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб.р. Мойки, 48
 ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
 ResearcherID: AAA-7298-2019
 Scopus Author ID: 57190089160
 petergordeev@mail.ru

УДК 7078; 70673

ББК 85.313; 85.333

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-158-183

А.В. Луначарский и Е.К. Малиновская: к истории взаимоотношений руководителей советского искусства

Аннотация. В статье рассматриваются взаимоотношения двух видных руководителей советского искусства – народного комиссара просвещения РСФСР А.В. Луначарского и Е.К. Малиновской, управлявшей в 1919–1924 годах московскими академическими театрами. На материале фондов из шести архивов показана сложная динамика этих отношений, на которые оказывали влияние и их давнее, с дореволюционных времен, знакомство, и личные художественные вкусы, и обстановка, сложившаяся вокруг академических театров в начале 1920-х годов. В письмах к Малиновской нарком нередко выступал в качестве руководителя и покровителя, что казалось естественным с точки зрения субординации. Но будучи не только чиновником высокого ранга, но и плодовитым драматургом, заинтересованным в особых отношениях с театральным миром, Луначарский иной раз превращался в просителя в тех вопросах, которые касались постановки его пьес. Несмотря на порой значительные разногласия с Малиновской, Луначарский ценил ее деловые качества и глубокую вовлеченность в дела театрального ведомства, в особенности Большого театра, в котором Малиновская, помимо общего руководства академической сценой, занимала директорскую должность. Однако большое количество врагов, которых горячая и увлекающаяся своим делом Малиновская успела нажить к 1924 году, остановило Луначарского от дальнейшего отстаивания своей «энергичной сотрудницы» на службе, и он решил принять ее отставку.

Ключевые слова: А.В. Луначарский, Е.К. Малиновская, Наркомпрос, советское искусство, советский театр, Большой театр

Gordeev Petr N.

D.Sc. (in History), Senior Researcher, Department of Russian History (19th–21st Centuries), A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
 ORCID ID: 0000-0003-2842-4297
 ResearcherID: AAA-7298-2019
 Scopus Author ID: 57190089160
 petergordeev@mail.ru

A.V. Lunacharsky and E.K. Malinovskaya: The History of the Relationship Between the Chiefs of Soviet Art

Abstract. The article examines the relationship between the two prominent leaders of Soviet art – head of the Russian SFSR People's Commissariat for Education A.V. Lunacharsky and E.K. Malinovskaya who managed the Moscow academic theatres in 1919–1924. Based on the material of six archive fund collections, the author of the article shows the complex dynamics of the relations influenced by their long-standing acquaintance from pre-revolutionary times, their personal artistic tastes, and the situation that developed around academic theatres in the early 1920s. In his letters to Malinovskaya, Lunacharsky often acted as a leader and patron, which appeared natural from the point of view of subordination. However, being not only a high-ranking official but also a prolific playwright interested in a special relationship with the theatrical world, in the matters that concerned the staging of his plays, he sometimes turned into a petitioner. Despite disagreements with Malinovskaya, sometimes significant, Lunacharsky appreciated her business qualities and deep involvement in the affairs of the theatre department, especially those of the Bolshoi theatre, where Malinovskaya, in addition to the general management of the academic stage, held the post of director. However, being passionate about her business, by 1924 she had managed to make a large number of enemies, which stopped Lunacharsky from further defending his “energetic employee” in the government service, and he decided to accept her resignation.

Keywords: A.V. Lunacharsky, E.K. Malinovskaya, People's Commissariat for Education, Soviet art, Soviet theatre, the Bolshoi theatre

Received 30.10.2023

Accepted 27.11.2023

Машукова Александра Владимировна

Стажер-исследователь, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, 82

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

УДК 792.2

ББК 85.333(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-184-211

Зритель спектакля «Город на заре»

Аннотация. Феномен Государственной московской театральной студии под руководством Алексея Арбузова и Валентина Плучека, в феврале 1941 года выпустившей спектакль «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, можно рассматривать с разных сторон. Один из самых существенных ракурсов – тема отношений создателей этого спектакля и его реципиентов. В данной статье идет речь о том, кто был зрителем «Города на заре», какой отклик нашла у публики коллективно написанная студийцами пьеса. Как воспринимались зрителями эстетические новшества «Города на заре». Были ли в итоге реализованы амбиции Арбузовской студии стать «голосом поколения», того самого, что в конце 1930-х годов оканчивало школы и училось в институтах, а в 1941 году ушло на фронт? В статье публикуются (как правило, впервые) тексты писем и записок, отправленных зрителями членам Арбузовской студии, ответы на анкеты, которые было предложено заполнить публике, цитируется студийный журнал наблюдений за спектаклем.

Ключевые слова: «Город на заре», А. Н. Арбузов, В. Н. Плучек, студия, анкетирование зрителей, социология публики, диспут
Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Mashukova Alexandra V.

Research Assistant, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPa), 82 Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia
 ORCID ID: 0000-0001-6339-9547
 ResearcherID: JGD-8394-2023
 mashukova-av@ranepa.ru

The Audience of The City at Dawn Performance

Abstract. The phenomenon of the Moscow State Theatre Studio under the direction of Alexei Arbuzov and Valentin Pluchek, which in February 1941 produced the play *The City at Dawn* about the construction of Komsomolsk-on-Amur, can be viewed from different angles. One of the most important aspects is the relationship between the creators of the play and its audience. This article examines a series of issues:

who the audience of the play was, what response the play, written collectively by the students of the studio, found in the public, how the audience perceived the aesthetic innovations of *The City at Dawn*, and if the ambition of the Arbuzov Studio to become the ‘voice of the generation’ who graduated from schools and universities in the late 1930s and went off to war in 1941, was finally realized.

The article publishes (mostly for the first time) the texts of letters and notes sent by the audience to the members of the Arbuzov Studio, the answers to questionnaires that the audience was asked to fill out, and the quotes from the studio journal of observations of the performance.

Keywords: *City at Dawn*, A.N. Arbuzov, V.N. Pluchek, studio, audience questionnaires, sociology of the audience, dispute

The article was written on the basis of the RANEPa state assignment research programme.

Received 03.11.2023

Accepted 05.12.2023

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

ResearcherID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

УДК 791.4

ББК 71; 76; 85.373(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-212-243

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Кино и критика между идеологией и коммерцией

Аннотация. Автор статьи обращается к двум пакетам архивных документов – служебным запискам и постановлениям 1955 года об учреждении популярного иллюстрированного журнала «Советский экран» и к стенограмме обсуждения работы журнала в Союзе работников кинематографии в 1958 году. Также рассматриваются общая стилистика номеров «Советского экрана» за 1957 и 1958 годы и отдельные материалы, в частности пожелания новому журналу и пересказы писем читателей на страницах издания. Анализируются и сопоставляются изначальные цели создания журнала, его реальный формат 1957 года и его постепенная трансформация в 1958 году, эволюция задач и стратегий, декларируемых в различных документах, опубликованных текстах

и устных выступлениях на обсуждении. Автор фиксирует противоречия между заявленной целью рекламирования отечественных кинофильмов ради повышения прибыли от их проката и требованиями идеологического характера, исходящими от государственных инстанций управления культурой. Также наблюдается неоднозначное отношение к массовым запросам и интеллигентским творческим интересам. Воззрения на киножурналистику, на предпочтительные жанры, тематику и размеры текстов журнала тоже не совпадают не только у «простого читателя», но и у профессионалов киноотрасли. Нет единства мнений среди практиков кино и пишущих об экранном искусстве. Обнаруживается отсутствие единого взгляда практически на все поднимаемые на обсуждении вопросы, что позволяет увидеть сложность и многогранность вкусов и нравов в интеллигентской среде оттепельного времени, осознать противоречия между интеллигентским восприятием искусства и культуры, с одной стороны, и восприятием широкой аудитории, с другой стороны. Статья также проливает свет на отношение к коммерции, выгоде, прибыли, социальному, финансовому и медийному успеху в конце 1950-х годов.

Ключевые слова: советский кинематограф, журналистика, кинокритика, идеология, рекламирование, прокат, общечеловечность, массовость, интеллигенция

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

The Discussion of the Work of Sovetsky Ekran (The Soviet Screen) Magazine in 1958. Cinema and Criticism Between Ideology and Commerce

Abstract. The article deals with the two packages of archival documents – the 1955 resolutions on the establishment of the popular illustrated magazine *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)* and the transcript of the discussion of the magazine's work in the Union of Cinematography Workers in 1958. The author of the article considers the general style of the issues of *The Soviet Screen* of 1957 and 1958 and the individual materials, in particular, the wishes for the new magazine and the retellings of readers' letters on the pages of the magazine; analyses and compares the initial goals of the magazine, its real format in 1957, its gradual

transformation in 1958, and the evolution of tasks and strategies declared in various documents, published texts, and oral presentations at discussion. Certain contradictions are observed between the stated purpose of advertising Soviet films in order to increase distribution and cinema rental profits, and the ideological requirements emanating from the state cultural management. The author highlights an ambiguous attitude towards mass demands and the creative interests of the intelligentsia. There was a lack of consensus on film journalism, the preferred genres, and themes of the magazine articles both among the 'ordinary readers' and the professionals of the film industry – writers, critics, and journalists. The absence of a common vision on almost all the issues raised in the discussion allows us to see the complexity and versatility of tastes and mores among the intelligentsia of the Thaw, to recognise the contradictions between the perception of art and culture by the intelligentsia, on the one hand, and the mass perception, on the other hand. The article also sheds light on attitudes towards commerce, profit, and the social, financial and media success in the late 1950s.

Keywords: Soviet cinema, journalism, film criticism, ideology, advertising, rental, the public, mass character, intelligentsia
Received 24.09.2023
Accepted 07.11.2023

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: 10.51678/2226-0072-2024-1-244-273

Праздник русской березки: советское инсценирование концепта тринитаризма

Аннотация. В фокусе внимания статьи находятся механизмы трансформации праздника Троицы и практики его «переизобретения» в Праздник русской березки. На волне антиклерикальной кампании в конце 50-х годов XX века советские праздничные комиссии озабочены созданием новых светских обрядов и ритуалов, а также антирелигиозных праздничных аналогов, способных изжить укорененные верования «народно-

го православия». Предметом исследования выступают модулы инсценирования содержательного ядра праздника Троицы, а объектом – постановочный и сценарно-методический опыт Праздника русской березки. Материалом для статьи явились многочисленные методические рекомендации, сценарии, рецензии, стенограммы предметных комиссий, позволяющие пролить свет на сложные процессы генерации нового праздника. В статье представлена механика подмены героического и сюжетно-композиционного каркаса исходного праздника Троицы. В результате исследования выявлено, что несмотря на декларируемую антиклерикальную позицию, ставшую основанием для замены Троицы Праздником русской березки, в сущности, новоизобретенный праздник дублировал базовые функции и элементы тринитаристского концепта и архетипически находился в его рамках. Кроме того, присущая троичным верованиям связь с поминовением усопших нашла отражение в культе героической гибели солдата Советской армии и в актуализации других культурных повесток.

Ключевые слова: театрализованное представление, советская культура, троичность, праздничная культура СССР, русская березка

Slesar Evgeniy A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Faculty of Arts, St. Petersburg State Institute of Culture, 2-4 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0999-7500
ResearcherID: AAA-7017-2022
evgeniy.slesar@gmail.com

The Russian Birch Festival: Performing the Concept of Trinitarianism in the Soviet Union

Abstract. This paper is focused on the means of transforming Trinity Sunday and attempts to “reinvent” this festival into the Russian Birch festival. In late 50s of the 20th century in a burst of the anticlerical campaign, the Soviet festival committees were concerned with creating new secular rituals, and anti-religious analogues of festivals, which would be able to get rid of ingrained “popular Orthodoxy”. The modes of performing the meaningful core of Trinity Sunday are a *subject of this research*, and the theatrical and methodological scenario-based experience in holding the Russian Birch festival is an *object*. This research is based on numerous methodological guidelines, scenarios, reviews, and transcripts of relevant committees, which made it possible to shed light on complicated processes of generating a new festival. This paper represents the way,

in which heroic and plot and compositional framework of original Trinity Sunday was being substituted. This research results in the following: in spite of the anticlerical position being declared, which had constituted the basis for the substitution of Trinity Sunday for the Russian Birch festival, in fact, the newly “invented” festival duplicated the basic functions and elements of the trinitarian concept and was within the framework of Trinity Sunday in terms of archetype. Moreover, the association with commemoration of the dead appropriate to Trinity was reflected in a cult of a heroic death of a soldier of the Soviet Army and updating of other cultural agendas.

Keywords: theatrical performance, Soviet culture, Trinity Sunday, festive culture in the USSR, Russian Birch
Received 14.11.2023
Accepted 05.12.2023

Изобразительное искусство и архитектура

Лазарева Екатерина Андреевна

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0000-7871-7464
ResearcherID: ADV-6856-2022
katya.lazareva@gmail.com
УДК 703

ББК 85.03(2)6; 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-274-305

Московский концептуализм в монологе с авангардом

Аннотация. В статье впервые тематизируется отношение московских концептуалистов к духовному и творческому наследию русского авангарда 1910–1920-х годов. Если художники-шестидесятники, знакомясь с этим наследием, входили с ним в резонанс и видели задачу в обновлении авангардной традиции, понятой именно как формальный эксперимент, то в кругу московского концептуализма авангард был осознан как концептуальный источник всей последующей идеологизированной действительности; в нем увидели проект насильственного преобразования жизни. И хотя соцреализм был более очевидным оппонентом концептуализма, запрещен-

ный авангард оказывался для него своим Другим, чужим в более близком и неудобном смысле. Позиции, сформулированные московским концептуализмом на протяжении нескольких десятилетий, были различными и неоднозначными; они претерпевали развитие и эволюцию по мере более глубокого знакомства с наследием авангарда и изменения общественно-политического и культурного контекста. Концептуальная практика 1970-х не искала диалога с авангардом, а рефлексии старшего поколения концептуалистов проникнуты стремлением отмежеваться, хотя и внутри эстетической проблематики (тема политической ангажированности авангарда оказалась отнесенной на более поздние рефлексии — преимущественно в 2010-е годы). В 1980-е на фоне либерализации в отношении изучения и показа авангарда поклонение ему стало обязательством, воспринятым следующим поколением концептуалистов иронически. Для международной конвертации русскому искусству потребовалось установить если не позитивную, то негативную аффилиацию с брендом «русский авангард». Показательна практика Ильи Кабакова, предельно заострившая конфликт с авангардом, впоследствии спроецированный на весь концептуализм. При специальном рассмотрении концептуализма как своеобразного ответа авангардному проекту, однако, можно различить его неоднозначность, индивидуальные оттенки и историческую динамику.

Ключевые слова: московский концептуализм, авангард, соцреализм, соц-арт, советское искусство

Lazareva Ekaterina A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia; Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0000-7871-7464
ResearcherID: ADV-6856-2022
katya.lazareva@gmail.com

Moscow Conceptualism in a Monologue with the Avant-garde

Abstract. This article is the first to explore the relationship of Moscow conceptual artists with the creative and moral legacy of the Russian avant-garde of the 1910s-1920s. In the 1960s, the previous generation of Soviet non-official artists resonated with the avant-garde legacy upon getting acquainted with it and attempted to continue the tradition seen precisely as a formal experiment. Meanwhile, the Moscow conceptualist circle recognized Russian avant-garde as a conceptual source for the consequent

ideologization of the entire reality and as a project of the violent transformation of life. And if social realism was a more obvious opponent for conceptualists, the forbidden art of the avant-garde became its own Other, alien in a very close and uncomfortable sense. The relations articulated in Moscow conceptualism over several decades were different and ambiguous; they developed and evolved as the legacy of the avant-garde became more familiar and as the socio-political and cultural context changed. In the 1970s, the conceptual art practice did not seek a 'dialogue' with the avant-garde, and the reflections of the older generation of Moscow conceptualists were marked with intention to dissociate themselves from the avant-garde and its aesthetic systems (the discussion of the political engagement of the avant-garde was pushed forward for later reflections, mainly into the 2010s). The 1980s brought liberalization into the study and exhibiting of the Russian avant-garde, and its admiration became a kind of duty that was taken ironically by the next generation of Moscow conceptual artists. To get international recognition, contemporary Russian art required to establish any affiliation (negative, if not positive) with the brand of the 'Russian avant-garde'. The artistic practice of Ilya Kabakov has radically escalated the polemics with the avant-garde, which was subsequently projected onto the entire Moscow conceptualism. However, the exploration into the history of Moscow conceptualism as a response to the avant-garde project reveals heterogeneity of such a response, comprising individual half-tones and historical dynamics.

Keywords: Moscow conceptualism, avant-garde, socialist realism, socialist art, Soviet art

Received 13.12.2023

Accepted 29.12.2023

Шарапов Иван Александрович

Член Союза художников России / АИАП ЮНЕСКО, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н.С. Алферова, 620075, Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
ResearcherID: AGB-6613-2022
isharapov4@gmail.com

УДК 72

ББК 85.11

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-306-325

1965. Рем Колхас в Советском Союзе

Аннотация. В статье исследованы формообразующие взаимосвязи феноменологии впечатлений и формиро-

вания проективного подхода к архитектуре на основе факта путешествия голландского архитектора Р. Колхаса в Советский Союз (1965). В проведенном исследовании задействован текстуальный анализ фактов биографии архитектора, который направленно выявляет специфику влияния «феноменологии впечатлений». Проведено уточнение значения визита архитектора в СССР, установлены черты формирования проектного подхода к архитектуре. Архитектура авангарда Советской России, и в частности конструктивизм, представляет для голландского архитектора основу, вектор влияний, которые определили формирование профессиональных ценностных ориентиров, отраженных в специфическом концепте очищенной формальной эстетики архитектуры. Определены факторы формирования подхода Р. Колхаса, связанные с опытом концептуальных проектов В. Татлина, К. Малевича, М. Гинзбурга, И. Леонидова. Приведенные источники (интервью, высказывания, лекции) документально актуализируют прагматику опыта советской архитектуры конструктивизма в контексте современных концептуальных реалий направления деконструкции, глобальной архитектуры. Сделаны выводы о взаимосвязи феномена архитектуры советского авангарда (генетическая преемственность, рецепция идей) и современной архитектуры направления деконструкции.
Ключевые слова: текст в архитектуре, Рем Колхас, Моисей Гинзбург, Иван Леонидов, Питер Айзенман, Матиас Унгерс, конструктивизм, деконструктивизм, проективный подход

Sharapov Ivan A.

Member of the Union of Artists of Russia / the International Association of Art (IAA / AIAP), UNESCO, Assistant Professor, Compositional and Artistic Training Department, N.S. Alferov Ural State University of Architecture and Arts, 23 K. Liebknecht Str., Yekaterinburg, 620075, Russia
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
ResearcherID: AGB-6613-2022
isharapov4@gmail.com

1965. Rem Koolhaas in the Soviet Union

Abstract. The article examines the formative interrelations between the phenomenology of impressions and the formation of a projective approach to architecture based on the fact of the journey of the Dutch architect R. Koolhaas to the Soviet Union (1965). The conducted research involves a textual analysis of the facts in the architect's biography, which directionally reveals the specifics of the influence of the "phenomenology of impressions". The article clarifies

the significance of the architect's visit to the USSR, and establishes the formation features of a design approach to architecture. For the Dutch architect, the avant-garde architecture of the Soviet Russia and, in particular, constructivism, represented the basis and the vector of influences that determined the formation of the professional value orientations reflected in the specific concept of the purified formal aesthetics of architecture. The author of the article determines the factors in the formation of R. Koolhaas' approach related to the experience of conceptual projects of V. Tatlin, K. Malevich, M. Ginzburg, and I. Leonidov. The cited sources (interviews, statements, and lectures) document the pragmatics of the experience of the Soviet constructivist architecture in the context of modern conceptual reality of the deconstruction movement and global architecture. Conclusions are drawn about the relationship between the phenomenon of the Soviet avant-garde architecture (genetic continuity, reception of ideas) and the modern architecture of the deconstruction movement.

Keywords: text in architecture, Rem Koolhaas, Moisei Ginzburg, Ivan Leonidov, Peter Eisenman, Oswald Mathias Ungers, constructivism, deconstruction, projective approach

Received 04.09.2023

Accepted 17.11.2023

Ильясова Разиля Ирековна

Магистр педагогики, старший научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, 420015, Россия, Казань, ул. К. Маркса, 64; старший преподаватель, Институт филологии и межкультурной коммуникации Казанского Приволжского Федерального университета, 420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, 18
ORCID: 0000-0002-7730-2467
ResearcherID: AFJ-5839-2022
Razilya.ilyasova@hotmail.com

УДК 703

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-326-349

Художественное проектирование в Советской Татарии на примере «Группы № 17»

Аннотация. Статья посвящена малоизученной странице позднесоветского искусства Татарии: деятельности художников-проектировщиков 1970–1990-х годов — «Группы № 17» (Е. Голубцов, В. Нестеренко, А. Леухин, О. Бойко, Р. Сафиуллин, В. Вязников, А. Якупов), в работах которых воплотились характерные черты тех-

нической эстетики Сенежской студии. Цель статьи – выявить контекст и факты, связанные с творчеством участников данного объединения; очертить круг их интересов, изучить проекты.

В первой части статьи анализируется деятельность Сенежской студии и ее влияние на формирование молодых художников, в частности Татарии. Во второй части статьи представляется история возникновения творческого объединения «Группа № 17» в Казани, ее состав, формы и принципы функционирования. Третья часть статьи посвящена творческому наследию художников-проектировщиков.

Впервые делается попытка обобщить и систематизировать как реализованные, так и не реализованные проекты объединения; дается характеристика некоторых из них. Рассматриваются основные подходы и характер творческой деятельности татарстанских художников-проектировщиков. Подводя итоги исследования, автор демонстрирует оригинальность и ценность дизайнерских проектов группы, которые несли в массы высокую эстетику международного уровня.

Ключевые слова: позднесоветское искусство, советский дизайн, художественное конструирование, художественные объединения, Сенежские семинары
Автор выражает благодарность Ольге Львовне Улемновой, кандидату искусствоведения, ведущему научному сотруднику Центра искусствоведения Академии наук Республики Татарстан, за научные консультации; Александру Петровичу Леухину, советскому, российскому художнику, лауреату Государственной премии Республики Татарстан имени Габдуллы Тукая (2016), участнику объединения художников-проектировщиков «Группа № 17».

Ilyasova Razilya I.

Master of Pedagogics, Senior Researcher, State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, 64 K. Marksa Str., Kazan, 420015, Russia; Senior Lecturer, Institute of Philology and Intercultural Communication of the Kazan Volga Federal University, 18 Kremlevskaya Str., Kazan, 420008, Russia
ORCID: 0000-0002-7730-2467
ResearcherID: AFJ-5839-2022
Razilya.ilyasova@hotmail.com

Artistic Design in Soviet Tatarstan on the Example of “Group No. 17”

Abstract. The article is devoted to a little-studied page of the late Soviet art of Tatarstan: the activity of design artists of the 1970s-1990s – “Group No. 17” (E. Golubtsov, V. Nesterenko,

A. Leukhin, O. Boyko, R. Safiullin, V. Vyaznikov, and A. Yakupov), whose works represented the characteristic features of the technical aesthetics of the Senezh studio. The purpose of the article is to identify the context and facts related to the creative activity of the participants of this association, outline their range of interests, and study their projects.

The first part of the article analyses the activities of the Senezh studio and its influence on the formation of young artists, those of Tatarstan in particular. The second part of the article presents the history of the emergence of the “Group No. 17” creative association in Kazan, its composition, forms and principles of operation. The third part of the article is devoted to the creative heritage of the design artists.

For the first time, an attempt is made to generalize and systematize both realized and unrealized projects of the association, some of which are characterized. The author of the article investigates the main approaches and the nature of the Tatarstan design artists' creative activity and highlights the originality and value of the group's design projects, which brought the world-class high aesthetics to the masses.

Keywords: late Soviet art, Soviet design, artistic design, art associations, Senezh seminars

The author expresses gratitude to Olga Lvovna Ulemnova, PhD (in Art History), leading researcher at the Center for Art History of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, for scientific advice; Alexander Petrovich Leukhin, Soviet, Russian artist, laureate of the 2016 Gabdulla Tukay State Award of the Republic of Tatarstan, member of the “Group No. 17” association of design artists.
Received 27.07.2023

Accepted 03.09.2023

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
Ivovushka@yandex.ru
УДК 77

ББК 71; 85.163

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-350-381

Комизм в фотографии и графике Литвы 1970–1980-х

Аннотация. В статье анализируется материал цикла выставок комической фотографии, проходивших с 1973 по 1981 год в Вильнюсе. Феномен взаимодействия ли-

товской фотографии и карикатуры рассматривается в контексте советской культуры. Выявляются сходства и различия в походах к созданию комического эффекта, рождающегося из документальных образов. Комическая фотография демонстрирует возможность обнаруживать непредсказуемое, выпадающее из устойчивых представлений о повседневности, или видеть иррациональные знаки, сопровождающие человека в жизни. Рисунок зарождается на чистом листе, он, как и фотография, опирается на реальный факт, но обладает свободой его интерпретации во времени и пространстве, в выстраивании проекций. С точки зрения зрительской рецепции отмечается, что на фотографии присутствует сам момент смещения смыслов, а в работе карикатуриста этот этап уже преодолен и зритель имеет дело с результатом. Для художественной культуры советского периода было важным совершить уход от стандартного мышления и прикладного назначения. Особенно важно это было для карикатуры и фотографии, долгое время стоящих на службе у идеологии.

Ключевые слова: литовская фотография, советская культура, комическая графика, «Шлуота», Мацяускас, Пожерскис

Yurgeneva Alexandra L.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
Ivovushka@yandex.ru

Comic Images in Lithuanian Photography and Graphics of the 1970s-1980s

Abstract. The article analyses the material of a series of comic photography exhibitions held from 1973 to 1981 in Vilnius. The author of the article considers the phenomenon of the interaction between Lithuanian photography and caricature in the context of Soviet culture and reveals the similarities and differences in the approaches to creating a comic effect emerging from documentary images. Comic photography demonstrates the ability to detect the unpredictable, standing out against the stable concepts of everyday life, or to see irrational signs accompanying a person in life. A drawing is born on a blank sheet; like a photograph, it is based on a real fact but has the freedom of interpretation in time and space, in building projections. It is emphasized that from the point of view of the audience's reception, in a photo the very moment of shifting meanings is present, while in a caricature this stage

is already overcome and the audience sees the result. For the artistic culture of the Soviet period, it was important to move away from standard thinking and applied purpose. This was especially significant for caricature and photography, which for a long time were in the service of ideology.

Keywords: Lithuanian photography, Soviet culture, comic graphics, Šluota, Macijauskas, Požerskis
Received 07.11.2023

Accepted 14.12.2023

Музыкальная культура

Риккер Наталья Геннадьевна

Лектор-музыковед ОГБУК «Челябинская государственная филармония», директор джазового ансамбля «Уральский дискленд Игоря Бурко», преподаватель эстрадно-джазового отделения ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», 454000, Россия, Челябинск, ул. Труда, 88
ORCID ID: 0009-0000-6625-5944
ResearcherID: JAX-6651-2023

rikernatasha@mail.ru

УДК 78; 791

ББК 85.318; 85.373(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-382-427

Джаз в советском кино. Опыт ретроспективного анализа

Аннотация. Статья посвящена проблематике отображения отечественного джаза в советском игровом немом и звуковом кино в период с 1926 по 1990 год. Автор отмечает, что с момента своего появления в СССР джаз становился частью фабулы документальных и игровых фильмов, однако менялись акценты в его изображении, эволюционировала жанровая природа картин. Прослеживается движение от музыкальной комедии к сатирическому памфлету, от лирической комедии к мелодраме. На основе нескольких десятков примеров кинофильмов, где звучит джаз, показана взаимосвязь между идеологическим курсом советского государства, восприятием специфики джазового исполнительства в разные исторические периоды и характером его отображения на экране. Так, в 1930-е годы джаз – синоним эстрады и массовой песни, обладает явными оттенками юмора и развлекательности. В поздние 1940-е он символизирует идеологических оппонентов страны. А в постсоветский период осознается как искусство, род интеллектуальной деятельности.

Помимо периодизации джазового кинематографа, в статье представлена типология фильмов о джазе. Автор показывает градиацию, основанную на комплексе качеств, таких как максимальная или минимальная корреляция сюжета фильма с джазом, участие в нем джазовых музыкантов, наличие выраженного джазового саундтрека. **Ключевые слова:** советский джаз, игровое кино, музыкальные фильмы, история джаза, музыка кино

Rikker Natalia G.

Musicologist, Chelyabinsk State Philharmonic, Director of "Uralskiy Dixieland" Jazz Ensemble, Lecturer, Jazz and Pop Music Department, P.I. Tchaikovsky, South Ural Institute of Arts 88 Truda Str., Chelyabinsk, 454048, Russia
ORCID ID: 0009-0000-6625-5944
ResearcherID: JAX-6651-2023
rikernatasha@mail.ru

Jazz in Soviet Cinema. The Experience of Retrospective Analysis

Abstract. The article is devoted to representation of domestic jazz in the Soviet feature silent and sound cinema in the period from 1926 to 1990. The author notes that jazz was becoming part of the plot of documentaries and feature films since its emergence in the USSR, but the accents in its image changed, and the genre nature of the movies evolved. There was a traceable shift from musical comedy to satirical pamphlet, from lyrical comedy to melodrama.

Based on several dozens of examples of films where jazz sounds, the article shows the relationship between the ideological course of the Soviet state, the perception of the jazz performance specifics at different historical milestones, and the nature of its reflection on the screen. Thus, in the 1930s, jazz was synonymous with popular music and had a clear shade of humour and entertainment; in the late 1940s, it symbolized the ideological opponents of the country; and after the Khrushchev Thaw, it was considered an art, a kind of intellectual activity.

In addition to the periodization of jazz cinema, the article provides a typology of films about jazz. The author presents a classification based on a set of qualities, such as maximum or minimum correlation of the plot of the film with jazz, participation of jazz musicians in it, and presence of a jazz soundtrack.

Keywords: soviet jazz, feature films, musical films, jazz history, cinema music
Received 04.06.2023
Accepted 29.08.2023

Кино и массмедиа

Виноградов Владимир Вячеславович

Доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения, начальник Аналитического отдела (Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств), заместитель директора Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0002-6325-6092
vladinogradov.vv@mail.ru
УДК 778.5.04/с
ББК 85.373(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-428-451

Военные утопии на советском экране

Аннотация. Статья посвящена истории военно-утопического жанра в советском кинематографе 1920-1930-х годов. В работе анализируются истоки его возникновения, дается обзор и анализ основных фильмов, относящихся к этому жанру, а также разбираются причины его заката. По мнению автора статьи, начало этого киножанра берет истоки в военно-утопическом жанре в литературе, заявившем о себе со второй половины XIX века. Жанр оказался впрямую зависим от политической ситуации в стране и характера военной угрозы. Так, понимание того, что за Первой мировой последует новая война, отразилось во многих произведениях советских писателей и кинематографистов, развивавших этот жанр. Его пик придется на вторую половину тридцатых годов. В основе этого жанра лежал постулат, что враг не дремлет, война обязательно будет и поэтому к ней надо готовиться. Кроме этой общей концепции, зрителю демонстрировалось вероятное течение будущей войны: после жесткого пресечения вражеской агрессии на своей территории боевые действия перенесутся на территорию неприятеля. Враг, первым напавший на СССР, будет вытеснен с нашей территории в кратчайшее время, а далее, с помощью угнетенного народа зарубежной страны, правительство будет свергнуто и установлен социалистический строй. 1939 год окажется последним годом для выпуска военных утопий. Тому было несколько причин. Первая – подписание пакта Молотова – Риббентропа. Вторая причина – это начало реальных боевых действий на Халхин-Голе и озере Хасан, которые продемонстрировали отнюдь не радужную картину в отношении боевого состояния советских войск и слабости противника.

Зимняя война с Финляндией 1939 года поставила точку в оптимистических военных фантазиях.

Ключевые слова: история кинематографа, утопия, военная утопия, сталинский кинематограф, оборонный фильм, агитпрофильм, патриотический фильм, оборонная фантастика, военно-утопический жанр

Vinogradov Vladimir V.

D.Sc. (in Art History), Professor at the Film Studies Department, Head of the Analytical Department (Research Center for Film Education and Screen Arts), Deputy Director of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6325-6092
vladinogradov.vv@mail.ru

Military Utopias in Soviet Cinema

Abstract. The article is devoted to the history of the military utopia genre in the Soviet cinema of the 1920s-1930s. The work analyses its origins, provides an overview and analysis of the main films belonging to this genre, and examines the reasons for its decline. According to the author of the article, this film genre had its origins in the military-utopian genre in literature, which declared itself in the second half of the 19th century. The genre appeared to be directly dependent on the political situation in the country and the nature of the military threat. Thus, the understanding that World War I would be followed by a new war was reflected in many works of Soviet writers and filmmakers who developed this genre. Its peak was in the second half of the 1930s. The genre was based on the postulate that the enemy was not asleep, there would definitely be a war, and therefore it was necessary to prepare for it. In addition to this general concept, the audience was shown the likely course of a future war: after the harsh suppression of enemy aggression on the USSR territory, the fighting would move to the enemy's territory. The enemy who first attacked the USSR would be thrown back in the shortest possible time, and then with the help of the oppressed people of a foreign country, the government would be brought down and the socialist system would be established. 1939 appeared to be the last year for the release of military utopias, for which there were several reasons. The first was the signing of the Molotov-Ribbentrop Pact. The second reason was the beginning of actual hostilities at Khalkhin Gol and Lake Khasan, which showed a far from rosy picture regarding the combat state of the Soviet troops and the weakness of the enemy. The Winter War with Finland in 1939 put an end to optimistic military fantasies.

Keywords: history of cinema, utopia, military utopia, Stalinist cinema, defense film, propaganda film, patriotic film, defense fiction, military utopia genre
Received 17.09.2023
Accepted 05.10.2023

Изволов Николай Анатольевич

Кандидат искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0007-4207-1017
ResearcherID: JMB-1111-2023
Scopus Author ID: 55651357300
izvolov@mail.ru

УДК 791

ББК 85.375

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-452-465

О восстановлении утраченного кинонаследия на примере фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции»

Аннотация. В 2018 году автором данной статьи был обнаружен в Российском государственном архиве кинофотодокументов и восстановлен дебютный фильм Дзиги Вертова «Годовщина революции» (1918), до того момента историками кино считавшийся утраченным. Это событие спровоцировало огромный интерес прессы, фестивальной публики, студенческой аудитории и академических кругов как к самому Вертову, так и к фильму. После многочисленных показов фильма в нашей стране и за рубежом появилось большое количество интервью, в которых затрагивались различные аспекты жизни и творчества Дзиги Вертова, практики хранения фильмов, методики архивных изысканий, принципов восстановления фильмов, этики вторжения исследователя в чужой материал, а также финансовая и техническая сторона дела. Вопросы в этих интервью часто повторялись. В данной статье мы систематизируем и обобщаем рассредоточенную по отдельным материалам информацию, содержащуюся в ответах на вопросы: почему этот фильм в какой-то момент пропал? Почему фильм хранился не комплектным? Как шла работа по восстановлению фильма? Что же представляет собой этот фильм – первая работа всемирно известного режиссера документального кино?

Ценность фильма в том, что мы получаем новый визу-

альный источник для изучения отечественной истории, а также важный вклад в изучение истории отечественной и мировой документалистики.

Ключевые слова: Дзига Вертов, документальное кино, «Годовщина революции», история кино, теория кино, киноархивы, советское кино

Izvolov Nikolai A.

PhD (in Art History), Associate Professor, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0007-4207-1017
ResearcherID: JMB-1111-2023
Scopus Author ID: 55651357300
izvolov@mail.ru

Restoration of Lost Film Heritage on the Example of Dziga Vertov's Film Anniversary of the Revolution

Abstract. In 2018, the author of this article discovered in the Russian State Documentary Film and Photo Archive and restored Dziga Vertov's debut film *Anniversary of the Revolution* (1918), which film historians had considered lost up until then. The event aroused great interest among the press, the festival audience, the student audience, and the academic community in both Vertov himself and the film. After numerous screenings of the film in Russia and abroad, a large number of interviews appeared which touched upon various aspects of Dziga Vertov's life and work, film storage practices, archival research methods, the principles of film restoration, the ethics of the researcher's intrusion into other people's material, as well as the financial and technical sides of the matter. The questions in those interviews were often repeated. In this article, the author systematizes and summarizes the information in the answers to the questions, scattered across individual materials. Why did this film disappear at some point? Why was the film not stored complete? How was the restoration of the film going? What is this film, the first work of the world-famous documentary filmmaker?

The value of the film is that it provides a new visual source for the study of Russian history, as well as makes an important contribution to the study of the history of Russian and world documentary filmmaking.

Keywords: Dziga Vertov, documentary films, *Anniversary of the Revolution*, history of cinema, theory of cinema, film archives, Soviet cinema

Received 30.10.2023

Accepted 05.12.2023

Пальшкова Мария Александровна

Старший научный сотрудник, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0009-0003-2183-5402
palschkova.m@yandex.ru
УДК 778.5с(09) с/р
ББК 85.37
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-466-489

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов

Аннотация. В статье анализируется ряд картин 1930–1940-х годов, в которых отчетливо прослеживается процесс постепенной сакрализации образа И.В. Сталина на советском экране. Основное внимание уделяется комплексу фильмов, входящих, во-первых, в «лениниану», чья функция заключалась в утверждении Сталина как единственного истинного преемника В.И. Ленина и легализации политического курса на единоначалие власти и политику Большого террора; во-вторых — в «сталиниану», пик которой пришелся на годы после окончания Великой Отечественной войны. В рамках анализа затрагивается также формирование одного из ключевых мифов советской историографии об обороне Царицына. Выступая в 1930-е годы в нескольких ипостасях — от «земной», политической (как единственный легитимный преемник Ленина), до символической (всеотец советского народа), — в послевоенный период фигура Сталина в буквальном смысле сакрализуется, обретая черты всех трех божественных ипостасей: «бога отца», «бога сына» и «бога святого духа» (фильм «Падение Берлина»). Процесс сакрализации проявляется на всех уровнях картин: сюжетном, образном, вербальном.

Ключевые слова: сталинский миф, «лениниана», «сталиниана», соцреализм, соцреалистический канон, сталинское кино, «новая мораль», религиозный дискурс

Palshkova Maria A.

Senior Researcher, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0009-0003-2183-5402
palschkova.m@yandex.ru

Some Characteristics of the Representation of Stalin's Image in Soviet Feature Films of the 1930s-1940s

Abstract. The article analyzes a number of films shot in the 1930s and 1940s, in which the process of gradual sacralization of the image of I.V. Stalin on the Soviet screen can be clearly traced. The main attention is paid to the films which can be included in two different groups. The first group is called "Leniniana" (Lenin films) whose function was to establish Stalin as the only true successor of V.I. Lenin and to legalize the political course for absolute power and the policy of "great terror". The other group of films is "Staliniana" (Stalin films) which reached its peak in the years after the end of the Great Patriotic War. As part of the analysis of these films, the author also touches upon one of the key myths of Soviet historiography about the defense of Tsaritsyn. Performing in several roles in the 1930s from "earthly", i.e. political (as the only legitimate successor of Lenin), to symbolic (the all-father of the Soviet people) — in the post-war period the figure of Stalin was literally sacralized, acquiring the features of all three divine hypostases: "god the father", "god the son" and "the god of the holy spirit" (*The Fall of Berlin* movie). The process of sacralization manifests itself at all levels: in terms of the plot, figuratively and verbally.

Keywords: Stalin myth, Lenin films (Leniniana), Stalin films (Staliniana), socialist realism, the Socialist Realism canon, Stalinist cinema, "a new moral", religious discourse
Received 25.09.2023

Accepted 12.11.2023

Эвальдье Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; старший преподаватель, кафедра истории русского искусства, факультет истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
amaris_evally@mail.ru

УДК 701; 791.3
ББК 87.8; 85.374
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-490-511

Приключения дорожников (1974–1980): национальный колорит грузинской троицы

Аннотация. В центре внимания автора статьи — цикл короткометражных фильмов про дорожных рабочих, снятых в 1974–1980 годы разными режиссерами киностудии «Грузия-фильм» по сценариям Резо Габриадзе. Несмотря на «легкую» комедийную структуру, каж-

дый из фильмов цикла соотносится с традиционными художественными формами, является своего рода притчей о важной работе трех друзей, продолжающих дело своих великих предков в уже довольно-таки застроенном мире.

Исследуемый комедийный цикл обращается к эстетическим основам грузинского кино, что позволяет делать выводы и о трансформациях в союзной кинематографии, процессах иронизирования над сложившимися кинотрадициями и ностальгии по национальному культурному наследию. Масштабного эпического фона в кинореальности нет, он вводится тонкой визуально-семантической прослойкой, отдает дань национальной гордости и истории — извилистым полотном дороги, холмами, бескрайними полями и темпераментом героев. Нарратив и визуальные образы трех дорожных работников можно интерпретировать как своего рода оммаж Трусу, Балбесу и Бывалому. Однако грузинская троица при несомненной мужественности своих характеров парадоксальным образом не только корреспондирует с прославленными героями Леонида Гайдая, но и представляет собой специфическую семью, в которой строгая «мать» энергично воспитывает нерадивого отпрыска под суровым и хмурым взглядом «отца». В странном решении фильмической реальности доминирует дорога. Большая часть неприятностей возникает у героев при их осознанных или вынужденных отклонениях непосредственно от асфальтового полотна. Преодолевая границы этого протяженного поля, герои оказываются в умеренно враждебном мире, спасение от которого — в возвращении в свой дорожный «Эдем».

Ключевые слова: грузинское кино, короткометражки, комедия, приключения дорожников, Резо Габриадзе, эстетика кино, универсум, эпическое пространство, deus ex machina, дорога

Evallyo Violetta D.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Senior Lecturer, Department of the History of Russian Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
amaris_evally@mail.ru

The Adventures of Road Workers (1974–1980): National Specificity of the Georgian Trio

Abstract. The author focuses on a series of short films about road workers, created in 1974–1980 by different directors of the Georgia Film studio based on the scripts by Rezo Gabriadze. Despite the light comedic structure, each of the films in the cycle correlates with traditional art forms and is a kind of a parable about the important work of three friends who continue the work of their great ancestors in an already built-up world.

This comedy cycle turns to the aesthetic foundations of Georgian cinema, which allows drawing conclusions about transformations in cinema, the processes of irony over the established film traditions, and nostalgia for the national cultural heritage. There is no large-scale epic background in the cinematic reality; it is introduced by a thin visual-semantic layer, paying tribute to national pride and history with the winding road surface, hills, endless fields, and the temperament of the characters. In the narrative and visual form, the three road workers can be interpreted as a homage to the Coward, the Fool and the Pro – the famous characters of Leonid Gaidai. With their undoubted masculinity, the Georgian trio paradoxically corresponds not only with Gaidai's characters; it also represents a family where a strict 'mother' energetically raises a fidgety 'child' under the stern and gloomy gaze of a 'father'. The spatial design of the filmic reality is dominated by road; most of the troubles happen when the characters consciously or forcedly deviate from the asphalt road itself. Overcoming the boundaries of this extended field, the characters find themselves in a moderately hostile world, salvation from which lies in returning to their road 'Eden'.

Keywords: Georgian cinema, short films, comedy, adventures of road workers, Rezo Gabriadze, cinema aesthetics, universe, epic space, deus ex machina, road

Received 02.11.2023

Accepted 13.12.2023

Смагина Светлана Александровна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smagina_sa@vgik.info

УДК 791

БК 85.374.3(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-512-533

Перемены требуют наши сердца. Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе

Аннотация. В статье анализируется образ рок-музыканта в позднесоветском и современном российском кинематографе. Появившись на экране в середине 1980-х годов, рок-музыкант мгновенно приобретает культовый статус. Это одно из воплощений героя нового времени, певец свободы, носитель иного, «правильного», про-западного мировоззрения, начиная от внешнего вида и заканчивая жизненной философией, символ несогласия не только с поколением отцов, но и в целом с существующим «неправильным» миропорядком. Рок-музыкант в перестроечном кино – типичный герой-бунтарь, появляющийся в мировом кинематографе на сломе эпох. Автор формулирует культурные коды, скрывающиеся за репрезентацией данного персонажа на экране, прослеживает его трансформацию и приходит к выводу, что смыслы, стоящие за образом рок-музыканта, в российском кинематографе постепенно утрачивают свою остроту.

Ключевые слова: российский кинематограф, профессии в кино, антропология кино, советский кинематограф, художественный образ, образ в кино, рок-музыкант

Smagina Svetlana A.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher of the Analytical Department of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smagina_sa@vgik.info

Our Hearts Demand Change. The Image of a Rock Musician in the Late Soviet Cinema

Abstract. The article analyses the image of a rock musician in the late Soviet and modern Russian cinema. Having appeared on screen in the mid-80s, a rock musician character type immediately had a cult following. The image represented a hero of the then-new time, a singer of freedom, a bearer of a different, "correct" pro-Western worldview, starting from the appearance and ending with the philosophy of life, and a symbol of disagreement not only with the generation of fathers but also with the then-existing, "wrong" world order in general. A rock musician in the perestroika cinema was a typical rebel character who appeared in the world cinema at the turn of epochs. The author of the article formulates the cultural codes behind the representation of such a character type on screen,

traces its transformation, and comes to the conclusion that the meanings behind a rock musician character type are gradually losing their immediate relevance in modern Russian cinema.

Keywords: Russian cinema, professions in cinema, anthropology of cinema, Soviet cinema, artistic image, image in cinema, rock musician

Received 15.11.2023

Accepted 05.12.2023

Воскресенская Виктория Владимировна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-9991-2576
ResearcherID: AAS-4721-2021
viktoriav@mail.ru
УДК 791
БК 71; 85.373(2); 85.374
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-534-553

Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова

Аннотация. В статье рассматривается претворение национального сельского ландшафта в российской постперестроечной комедии о деревне, а именно в «деревенской трилогии» В. Чикова. В этих фильмах канон изображения деревенского жителя, как и видовые съемки сельских пейзажей наследуют традициям отечественного «деревенского кино» и бытовых комедий 1950-х – первой половины 1980-х годов. При отсутствии стилистических и художественных экспериментов в фильмах Чикова значение ландшафта представляет интерес как выражение тенденции общественного сознания времени, являясь также средством социальной сатиры и критики государственной внутренней политики 1990-х годов.

Ключевые слова: кинокомедия, российское кино о деревне, 1990-е годы, В. Чиков

Voskresenskaya Victoria V.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-9991-2576
ResearcherID: AAS-4721-2021
viktoriav@mail.ru

The National Landscape in Russian Film Comedies about the Village of the 1990s: 'The Village Trilogy' by V. Chikov

Abstract. The article examines the implementation of the national rural landscape in the Russian post-perestroika comedy films about village, namely in the 'village trilogy' by V. Chikov. In these films, the canon of the image of a villager, as well as specific shots of rural landscapes, inherits the traditions of Russian 'village cinema' and everyday comedies of the 1950s – the first half of the 1980s. In the absence of stylistic and artistic experiments in Chikov's films, the landscape is of interest as an expression of a trend in the social consciousness of the time, also being a means of social satire and criticism of the state domestic policy of that time.

Keywords: comedy film, Russian cinema about village, the 1990s, V. Chikov
Received 01.11.2023
Accepted 05.12.2023