

Теория искусства и культуры

Гирин Юрий Николаевич
Феноменология рубежности.
К типологии культурных интерференций

Дуков Евгений Викторович
Социокультурные модификации в СССР
1960–1980-х годов

Мостицкая Наталья Дми
Михайлов Ашраф Борис
Философия подарка в стр
модели праздников

Индивидуальны художественны

Кривцун Олег Александр
Живописцы современной
человеческого в искусств

Сергеева Татьяна Демья
Колористические искания
современной России: бел
станковой живописи Мари

Баландина Наталья Пет
Этторе Скола. Историчес
и семейные хроники 1980

Горбачёв Игорь Николае
Криптограф. Заметки для
биографий Чехова

Сариева Елена Анатоль
«Околотеатральный» расс
на дореволюционной кон

Искусство сове

Подледнов Денис Дмит
Казанцева Елена Дмитр
Феномен постпамяти и ег
«антисталинского цикла»

Изобразительное искусство и архитектура

Шарко Светлана Юрьевна 228

К вопросу об атрибуции картины неизвестного
голландского живописца XVII века из собрания
Государственного исторического музея (Москва)

Войтова Рамиля Даниловна 240
«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2023

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

3



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2023

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, дом 5
тел.: + 7 495 694-03-71
факс: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the list of peer-reviewed scientific publications established by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (Order of the Presidium of the Higher Attestation Commission dated 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

Редакционный совет журнала

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 имени 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 имени 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 имени М.П. Мусоргского, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (Екатеринбург, Россия)

Екатерина Юрьевна Андреева

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков AICA, 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 имени 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 имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

Редакционная коллегия

Главный редактор

Олег Александрович Кривцун

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

Заместитель главного редактора

Екатерина Викторовна Сальникова

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

Ответственный секретарь

Виолетта Дмитриевна 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

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

Oleg Alexandrovich Krivtsov

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

Deputy Editor-in-chief

Ekaterina Viktorovna Salnikova

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

Executive Secretary

Violetta Dmitrievna Evallyo

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

Editors

Daria Aleksandrovna Zhurkova

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

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya

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

Содержание

Теория искусства и культуры

Гирин Юрий Николаевич 10
Феноменология рубежности.
К типологии культурных интерференций

Дуков Евгений Викторович 36
Социокультурные модификации в СССР
1960–1980-х годов

**Мостицкая Наталья Дмитриевна,
Михайлов Ашраф Борисович** 62
Философия подарка в структуре типологической
модели праздников

Индивидуальные художественные миры

Кривцун Олег Александрович 84
Живописцы современной России: поиск меры
человеческого в искусстве

Сергеева Татьяна Демьяновна 106
Колористические искания художников
современной России: белая палитра
станковой живописи Марии Пак

Баландина Наталья Петровна 124
Этторе Скола. Исторические
и семейные хроники 1980-х

Горбачёв Игорь Николаевич 158
Криптограф. Заметки для ненаписанных
биографий Чехова

Сариева Елена Анатольевна 184
«Околотеатральный» рассказ
на дореволюционной концертной эстраде

Искусство советского времени

**Подледнов Денис Дмитриевич,
Казанцева Елена Дмитриевна** 202
Феномен постпамяти и его эстетика на примере
«антисталинского цикла» Петра Белова

Изобразительное искусство и архитектура

Шарко Светлана Юрьевна 228
К вопросу об атрибуции картины неизвестного
голландского живописца XVII века из собрания
Государственного исторического музея (Москва)

Войтова Рамиля Даниловна 240
«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении
Н. Гончаровой. Специфика и различия
сценографического решения

Voytova Ramilya D. 270
The Golden Cockerel, 1914 and 1937,
Designed by N. Goncharova. Specificity
and Differences of Stage Design

Митрофанова Наталья Юрьевна 294
Типологическая модель текстиля как вида
декоративно-прикладного искусства

Музыкальная культура

Рахманова Марина Павловна 318
Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой:
портреты современников. Часть I

Петухова Светлана Анатольевна 354
Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой:
портреты современников. Часть II

Космовская Марина Львовна 380
Методология работы с рукописями.
(Из опыта подготовки к публикации материалов
из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

Нисенбаум Андрей Анатольевич 410
Плац-концерт: возникновение и особенности жанра

Кино и массмедиа

Беляков Виктор Константинович 436
Дореволюционная кинохроника как результат
визуализации исторической действительности

Гуров Олег Николаевич 454
Грани образа Ганнибала Лектора (на примере
сериала «Ганнибал»). Часть 1

Данные авторов. Аннотации 484

Contents

Art & Culture Theory

Girin Yuri N. 10
Phenomenology of Borderline. To the Typology
of Stylistic Interference

Dukov Evgeny V. 36
Sociocultural Modifications in the USSR of the
1960s–1980s

Mostitskaya Natalya D., Mikhailov Ashraf B. 62
Gift-Giving Philosophy as Part of a Typological
Model of Festivities

Individual Art Worlds

Krivtsun Oleg A. 84
Painters of Modern Russia: The Search for
a Measure of the Human in Art

Sergeeva Tatiana D. 106
Coloristic Searches of Modern Russian Artists:
White Palette of Easel Painting by Maria Pak

Balandina Natalia P. 124
Ettore Scola. Historical and Family Chronicles
of the 1980s

Gorbachev Igor N. 158
Cryptographer. Notes for Unwritten Biographies
of Chekhov

Sarieva Elena A. 184
“Near-Theatrical” Story on the Pre-Revolutionary
Concert Estrada

Art of the Soviet Era

Podlednov Denis D., Kazantseva Elena D. 202
The Phenomenon of Post-Memory and Its Aesthetics
on the Example of Pyotr Belov’s “Anti-Stalinist Cycle”

Fine Arts

Sharko Svetlana Yu. 228
On Attribution of a Painting of an Unknown Dutch
Painter of the 17th Century from the Collection
of the State Historical Museum (Moscow)

Voytova Ramilya D. 240
The Golden Cockerel, 1914 and 1937, Designed
by N. Goncharova. Specificity and Differences
of Stage Design (In Russian)

Voytova Ramilya D. 270
The Golden Cockerel, 1914 and 1937, Designed
by N. Goncharova. Specificity and Differences
of Stage Design (In English)

Mitrofanova Natalia Yu. 294
Typological Model of Textiles as a Kind
of Arts and Crafts

Musical Culture

Rakhmanova Marina P. 318
Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits
of Contemporaries. Part I

Petukhova Svetlana A. 354
Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits
of Contemporaries. Part II

Kosmovskaya Marina L. 380
Methodology of Work with Manuscripts.
(From the Experience of Preparing for Publication
Materials from the Archival Funds of N.F. Findeisen)

Nisenbaum Andrei A. 410
Parade-Concert: Genre Origins and Particularities

Cinema and Mass Media

Belyakov Victor K. 436
Pre-Revolutionary Newsreel as a Result
of Visualization of Historical Reality

Gurov Oleg N. 454
The Boundaries of the Image of Hannibal Lecter
(On the Example of *Hannibal* TV Series). Part I

About the Authors. Abstracts 484

УДК 3
ББК 71.1

Гирин Юрий Николаевич

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, 25а

ORCID ID: 0000-0002-3251-0641

ResearcherID: GSD-7279-2022

yurigin@hotmail.com

Ключевые слова: рубеж, методология, феноменология, культура, литература, культурология, антропология, эпоха, хронотоп, идентичность, двойственность

Гирин Юрий Николаевич

Феноменология рубежности. К типологии культурных интерференций



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-10-35

Для цит.: Гирин Ю.Н. Феноменология рубежности. К типологии культурных интерференций // Художественная культура. 2023. № 3. С. 10–35. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-10-35>.

For cit.: Girin Yu.N. Phenomenology of Borderline. To the Typology of Cultural Interference. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 10–35. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-10-35>. (In Russian)

Girin Yuri N.

D. Sc. (in Philology), Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia

ORCID ID: 0000-0002-3251-0641

ResearcherID: GSD-7279-2022

yurigin@hotmail.com

Keywords: borderline, methodology, phenomenology, culture, literature, cultural studies, anthropology, epoch, chronotope, identity, duality

Girin Yuri N.

Phenomenology of Borderline. To the Typology of Cultural Interference

Аннотация. В статье ставится вопрос о необходимости обновления понятийного аппарата гуманитарных наук. Одним из продуктивных направлений может быть обращение к концепту рубежа, уже разрабатывавшемуся в широком культурологическом поле. Но оперирование концептом рубежа требует адекватной методологии, которой современная научная парадигма пока не располагает. Поэтому поставленная проблема требует теоретического осмысления с точки зрения феноменологии. Под феноменологическим подходом здесь понимается сосредоточенность на антропологической, в широком смысле — культурной реальности бытия человека. В таком случае феноменология произведения искусства предполагает выявить гораздо больший смысловой объем, чем традиционный историко-культурный анализ. Иначе говоря, предполагается не исследовать соотношение форм, стилей и течений, а попытаться обнаружить скрытые смыслы эпохи рубежа как особого культурного ландшафта, поскольку любой рубеж по определению есть хронотоп перемен и обновлений; он подразумевает возникновение нового качества бытия, нового мироотношения. Феноменология рубежности обнаруживает многомерность культурной идентичности, в которой, в зависимости от обстоятельств, актуализируются разные смысловые векторы.

Abstract. The article raises the question of the necessity to update the nomenclature of the humanities. A productive direction may be the appeal to the concept of borderline which has already been developed in a broad cultural field. However, using the concept of borderline requires adequate methodology which is not available within the modern scientific paradigm yet. Thus, the problem requires theoretical understanding from the point of view of phenomenology. What is meant by the phenomenological approach here is concentration on the anthropological, cultural (in a broad sense) reality of human existence. In this case, the phenomenology of works of art allows revealing much more meaning than traditional historical and cultural analysis. In other words, rather than study the correlation of forms, styles and movements, it is supposed to try to discover hidden narratives of the epoch of borderline as a special cultural landscape, since any borderline is, by definition, a chronotope of changes and renovations; it implies the emergence of a new quality of being, a new world relationship. The phenomenology of borderline reveals a dual cultural identity in which different semantic vectors are brought to the fore depending on the circumstances.

Как известно, современная наука находится в условиях эпистемологического кризиса, своего рода пограничья между пост- и постпостклассической картинами, что и побуждает ее к выработке методов и понятий, весьма отличных от классического понятийного инструментария⁽¹⁾. Соответственно, меняется и содержание привычных «центроориентированному» сознанию категорий, а в поисках культурообразующих факторов приходится обращаться к граничным же феноменам культуры [2, с. 349]. Как полагает В. Малявин, «Запад и Восток более не существуют как историко-географические данности: они оба включены в общую для всего мира постмодернистскую ситуацию, где водораздел проходит не между географическими регионами, а между *поверхностью и глубиной, кожурой и ядром...*» [14, с. 292]. По-своему, но сходно определяет ситуацию известный исследователь Д.Н. Замятин: «Всякое пространство, по сути, погранично и находится между различными пространствами, временами и представлениями» [5, с. 15]. И, как отмечает Н.Т. Пахсарьян, теперь уже «ни понятие „эпохи“, ни понятие „рубежа, границы“ не обладают устойчивым и однозначным смыслом, тем более что этими понятиями пользуются и историки, и культурологи, и философы, и литературоведы» [18, с. 12].

Действительно, о культуре рубежа написано удивительно много. Так много, что это доводит до другого рубежа — рубежа сомнения: а что, если этого рубежа и нет вовсе? Или он вообще непознаваем? Или под рубежом каждый пишущий подразумевает что-то свое, иное, что не поддается общему определению? Да нет, есть рубеж, и человек как таковой, любой и всякий каждый свой миг живет в состоянии рубежности. Попробуем объяснить.

Конечно, в эпоху т.н. глобализации говорить о рубежах несколько странно; тем не менее концепт «границы» удерживает гораздо больший спектр смыслов, чем ставшее расхожим мемом слово «глобализация». Более того: само понятие «границы», «рубежа» культуры постоянно сдвигается по шкале истории. К тому же в разных культурах содержание понятия «культурная эпоха» оказывается насыщенным разным, порой даже весьма противоречивым содержанием. Тем не

(1) В этом отношении характерным образцом междисциплинарного исследования могут служить работы М.В. Тлостановой. См.: Тлостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскulturации: Жить никогда, писать ниоткуда. М.: УРСС, 2004; и др.

менее с категорией рубежа настоятельно необходимо определиться. Потому что та культурно-историческая рубежность, в которую мы вписаны нашим сегодня, составляет определенную историческую рифму той парадигме, что определяла день минувший, то есть прошлый рубеж веков. А значит, если мы желаем понять самих себя и наши обстоятельства, нам надо постараться изучить прецедент, благо все уже состоялось и последствия нам известны. А методологии, соответствующей решению такого рода задачи, у нас пока нет. Кроме методологии необходим новый научный аппарат, понятийный инструментарий. Убедительная попытка разработки понятийного поля рубежности была предпринята авторами сборника «Проблемы культурного пограничья» [21], в котором феномен границы рассматривается в разных аспектах как культурообразующий фактор. И все же данная проблематика далеко не исчерпана, а связанные с ней вопросы обретают все большую актуальность.

В обозначенном круге вопросов каждый волен сориентироваться на какой-то более близкий себе тематический аспект — допустим, политический. Это наиболее простой путь, тем более что ярких фигур и событий на нашем горизонте хватит на всех и надолго. Или же — на историко-культурный как на наиболее традиционный, привычный и надежный. И все же более продуктивным мне представляется тяжелый путь рефлексии о внутреннем смысле пресловутой событийности как событийности чисто поверхностной. Для этого и понадобится феноменологический подход.

Содержание понятия рубежности

Но что такое «эпоха рубежа»? Это принципиальный, методологически важный вопрос. И почему — феноменология? На последний вопрос существует очень много ответов, но я бы ответил так: феноменология — это сосредоточенность на антропологической, в широком смысле — культурной реальности бытия человека, а не только на историко-литературных реалиях, во многом бывающих обусловленными привходящими или мнимыми обстоятельствами. Иначе говоря — это история самосознания человека в культуре, способы и характер его самоидентификации в потоке бытия. В данном случае феноменология литературы (произведения искусства вообще)

трактуются много шире, чем однажды предложенный Д. Соболевым подход к феноменологической интерпретации художественного произведения [23]. Представляется более убедительной следующая формулировка: «Для развития современной (главным образом социальной и культурно-исторической) эпистемологии необходимы не только переосмысление традиционной теории познания, ее природы, статуса, но и модификация классических гносеологических абстракций, часто не „работающих“ в современном научном и обыденном познании, а также дальнейшее обогащение и развитие понятийного аппарата. В этом плане особый интерес приобретает феноменология (речь идет о феноменологическом дополнении тех или иных принципов и методов эпистемологии). Феноменология выступает как особый способ приближения „к самим вещам“ через воссоздание непосредственного смыслового поля между сознанием и предметами. В рамках феноменологического движения при обращении к феноменам сознания подчеркивается его интенциональность (направленность на предмет), рассматривается созерцание как источник познания, а также выявляются когнитивные функции „наивного“ обыденного сознания и „жизненного мира“. Эта область знания располагает богатым опытом и оригинальными идеями, в которых несомненно нуждается неклассическая эпистемология» [15, с. 85].

Что касается первого вопроса, то, на мой взгляд, прежде всего необходимо уяснить, есть ли это смена вех, ориентиров, смыслов, стилей, направлений и т.д., то есть, по сути, линейно-картезианских мер и систем измерений, либо же нечто иное — не смена, не отрицание, а напротив, становление некоей особой смысловой целостности с собственной системой категорий, по отношению к которой внеположные, традиционные единицы и категории оказываются нерелевантными? Или же это некая трансформация, переход одного качества в другое? Привычная историко-культурная категоризация проникновения в суть явлений, увы, не обеспечивает. Ю.М. Лотман, в частности, писал по схожему поводу: «Хаотическая для простого наблюдателя картина событий выходит из рук историка вторично организованной. <...> Происходит ретроспективная трансформация. Произшедшее объявляется единственно возможным — „основным, исторически предопределенным“. То, что не произошло, осмысливается

как нечто невозможное. Случайному приписывается вес закономерного и неизбежного» [11, с. 33].

Коллеги-историки убедительно доказывают: «Стадиальные схемы, основанные на идее прогресса, подразумевают некое превосходство каждого последующего исторического этапа или стадии над предыдущим хотя бы по одному параметру. В этой связи показательно, что исторические стадиальные схемы (в отличие от более общих философских построений) ориентируются, прежде всего, на опыт Запада (т.е. Западной Европы и стран „переселенческого капитализма“ — США, Канады и Австралии). История остальных стран, регионов или цивилизаций, увы, плохо укладывается в стадиальные концепции, что служит основой для все более широко распространяющихся представлений об уникальности западной цивилизации» [22, с. 458]. Дело, однако, не только в недостаточности просто эволюционно-векторного понимания истории, а в том, что, как известно, каждая эпоха имеет свое средневековье и, соответственно, свой ренессанс. А также, добавим, и свое барокко, как и свой классицизм, связанные по принципу комплементарности.

Кроме того, существует масса промежуточных, диффузных форм культуры, которые также не укладываются в общепринятую систематику. А.В. Михайлов писал в программной, открывающей его книгу «Обратный перевод» статье «Надо учиться обратному переводу»: «Личность каждой эпохи — все равно что язык, подлежащий изучению. Коль скоро мы познаем личность через ее произведения, то задача изучения языка личности тесно связана с изучением языка культур, в чем сделаны большие успехи. Неуловимым пока остается, как мне кажется, тот ряд последовательности, в котором выстраиваются эти личности-языки» [16, с. 15]. Кроме того, каждый рубеж — это воплощение личностей стивенсоновских доктора Джекила и мистера Хайда: это личность-культура слитная и раздельная одновременно. Случайно ли величайшим исследователем двойственности человеческой природы оказался Ф.М. Достоевский, а его интерпретатором — теоретик амбивалентности М.М. Бахтин, живший именно в переломную, рубежную эпоху? Конечно, любой рубеж по определению есть хронотоп перемен и обновлений; он подразумевает возникновение нового качества бытия, нового мироотношения.

Мне кажется, нам мешает не только груз архаичных установок во многом позитивистского толка, но и то обстоятельство, что мы все еще по традиции исходим из европейских реалий как некоего образца мирового культурного процесса. О том, что это грандиозное заблуждение, писал еще О. Шпенглер. Как будто есть некий общий и единый способ существования, который обуславливает единообразие культуротворческих процессов. Но уже в России все выглядит иначе. И русский романтизм уже во многом антитетичен романтизму европейскому. Символизм и вовсе сходствует больше по названию. В самом деле, куда вписать феномен, скажем, Чюрлениса — в символизм или в протоавангард? И как проложить грань между тем и другим? И где грань между символизмом и декадансом? Грань пролегает в глубинах культуры. С. Маковский, например, писал: «Признаком русского символизма и явилась эта метафизика, чтобы не сказать — мистика. В этом — доподлинная его русскость. <...> Многие и теперь недостаточно понимают, какой мерю символизм у нас мерился, какой глубокий, тайный смысл придавали ему в эпоху его цветения не только поэты: смысл иррациональной мудрости, пророческой правды» [13, с. 17]. То есть явление есть, а однозначной дефиниции не получается. И, кстати, что касается рубежа веков — мы не поймем его сути, если будем рассматривать только «-измы»: следует изучить эту ситуацию в систематике, во всем объеме культуры той поры.

Понятие рубежа неминуемо связано с понятием трансгрессии. В чем тут разница? «Трансгрессия — это жест, который обращен на предел; там, на тончайшем изломе линии, мелькает отблеск ее происхождения, возможно, также вся тотальность ее траектории, даже сам ее исток. Возможно даже, что та черта, которую она пересекает, образует все ее пространство» [25, с. 117], — полагает М. Фуко. А она действительно делила человека пополам, создавая особый — двоякий-антропологический тип. Вот тут-то и зазвучал долгим эхом «Пол и характер» (1902) О. Вейнингера, исходившего из тезиса о бисексуальной природе человека и покончившего с собой из-за невозможности самоидентификации, в том числе и конфессионально-культурной. Андрогинная З. Гиппиус писала о таких типах: «Мне нравится тут обман возможности: как бы намек на двуполость: он кажется и женщиной, и мужчиной. Это мне ужасно близко...» [13, с. 120] Выражаясь

по-научному, был сломан гендерный стереотип, а по-простому — речь идет о проклятой, но страшно, невероятно жгучей «проблеме пола».

Разумеется, это была проблема не только России — она была универсальной. Равно как и связанный с ней «женский вопрос»⁽²⁾. Здесь сексуальная девиация была ориентирована на мифологизированный образ *femme fatale*: Иродиады, Саломеи, Клеопатры, часто — в андрогинном обличе. Может быть, самые эмблематичные образы эпохи, сочетавшие в себе эротическую и танатологическую семантику, создал О. Бердслей, прославившийся иллюстрациями к «Саломее» О. Уайльда, эстетизировавшего сексуальную девиацию. Нашему современнику трудно представить себе значимость всей этой проблематики, однако же она будоражила все общество, весь мир — именно потому, что она была выражением пограничной эпохи.

Гендерный сдвиг был проблемой не бытовой, а мировоззренческой, манифестировавшей двойственность картины мира. Проблематизация художественности оборачивалась проблематизацией не только бытия, но и быта, образа жизни. Возник огромный общественно-художественный пласт «декадентства», которому причащались как новой конфессии. Тут сразу всплывает масса примеров, приводить которые даже нет смысла. Заметим только, что существенен был не столько сам феномен, допустим, однополой любви, сколько возникшая вокруг него аура, общественный резонанс, в который кто только ни вовлекался. Именно эта рефлексия по поводу феноменов двойственного типа сообщала маркированность явлению, в человеческом обществе любой эпохи довольно заурядному. Маркированность «проблемы пола» была обязана именно рубежности общественного сознания, лишённого внутренней цельности и устремленного одновременно и в прошлое, и в будущее, в результате чего нарратив рубежа обретал свойства палимпсеста⁽³⁾. В не меньшей, а то и в большей степени с темой психо-биологической девиации связаны мифемы ухода, пути и пр., требующие отдельного рассмотрения.

(2) См. разработку этой проблематики.: Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов / Под ред. В.Б. Зусевова-Озкан. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(3) См.: Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М.М. Павлова. М.: НЛО, 2004. С. 90–121.

Феноменология рубежа многоаспектна, она вбирает в себя массу проблем. В частности, эксплицирует ситуацию с обостренным восприятием русским обществом рубежа веков моральных, религиозных и политических вопросов. Евангельский образ Сына Божьего трансформируется в России на переломе веков в мессианскую идеологию Богочеловечества, то есть народа-избранника, призванного спасти мир. В итоге, спустя столетие, Россия, будучи имманентно пограничной страной, превратилась в страну «за гранью». Почему же картина мира в эпоху порубежья была столь кризисно чреватой? Да хотя бы вот почему: «Поворот общественного сознания в критические периоды к иррациональным, мистическим, религиозным началам отражает подсознательное психологическое влечение человечества к иному жизненному укладу, иным общественным отношениям. Наиболее творческие в истории человечества эпохи были в то же время отмечены поворотом к мистицизму» [26, с. 213].

Очевидно, если мы пойдем по проторенному линейному историко-культурному пути, то останемся в плену прежних схем и ничего нового не обнаружим. Я полагаю, что наша задача — изучать не соотношение форм, стилей и течений, а попытаться обнаружить скрытые *смыслы эпохи рубежа* как особого культурного ландшафта, видеть в этом феномене не *сумму*, а *качество*. Возникает крамольная мысль: а не стоит ли отойти от историко-литературного подхода и заняться герменевтикой культуры? То есть стать на путь своего рода метафизики, которая учитывала бы прежде всего внутренний мир поэта, писателя, художника, творца, субъекта жизнедеятельности, его мироощущение во всей неизбежной неоднозначности, «неправильности» и даже его несовпадения с миром внешним, событийным, его внеположность общественному сознанию, которое он тем самым и выражает! То есть хотя бы приблизиться к тому типу нелинейного сознания, в котором одномерно-плоскостное «видение мира сменится многомерным, соединятся логика и интуиция, наука и искусство, логическое и образное мышление, что приведет к образованию нового типа культуры» [4, с. 289].

Поэтому мне кажется, что гуманитаристике следует отойти от догматического дробления культуры на течения, направления и движения, отказаться от механического перечисления «-измов» и перейти к мышлению массивами культурных эпох. Исследовать

художественный язык, художественное качество, ценностные ориентиры, составляющие ландшафт культуры. И, как следствие, выработать систему категорий, определяемых субстанциональными смыслами эпохи. Ибо, если мы обратимся к совокупности разнопорядковых событий рубежа эпохи в мировом масштабе, то обнаружим, что вся она пронизана общими и взаимоопределяющими мотивными константами, представляет из себя некую универсальную смысловую матрицу. А может быть, и ризому. И если мы воспримем культурный континуум в широком смысле как текст, то поневоле солидаризуемся с тезой: «Семиотическое пространство предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами непереводимости» [11, с. 42].

Ибо рубеж — это не только точка би- или полифуркации, но и локус осмотического типа, где все пронизает все и стабильные, привычные, традиционные системы мер уже не срабатывают. Справедливо отмечал В.Б. Земсков: «Каждый момент существования культуры есть изменение и переход, а значит, жизнь на границах, и в отношении смыслов, и в отношении хронологии их трансформации» [6, с. 6]. Однако тем самым граница принадлежит и *внутреннему* континууму семиосферы, она именно не является ее оболочкой, но обозначает ее осмотический характер, на что, в частности, и указывает Ю.М. Лотман: «Представление о границе, отделяющей внутреннее пространство семиосферы от внешнего, дает только первичное, грубое деление. Фактически все пространство семиосферы пересечено границами разных уровней, границами отдельных языков и даже текстов, причем внутреннее пространство каждой из этих субсемиосфер имеет некоторое свое семиотическое „я“. <...> Пронизанность семиосферы частными границами создает многоуровневую систему» [12, с. 185]. Такие «семантические пересечения» Ю.М. Лотман называл «смысловым взрывом». Но ведь еще М.М. Бахтин писал о том, что сущность бытия человечества «вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее» [1, с. 25]. Собственно, в этом и состоит смысл рубежности

культуры: это бесконечная фрактализация ее смыслов и форм. Или иначе: любой рубеж — это рекурсия смыслов.

Характерно, что в пограничных регионах поверхность бытия вполне может превалировать над его сутью, смыслом, традицией, нормой, которые еще не вызрели, а потому норма здесь часто замещается формой. Возможно, пограничные регионы суть праформы еще не сформировавшихся цивилизационных тел, которые и составят ядро, плоть, суть нового бытия. Стало быть, рубеж в современном понимании есть сердцевина культурного тела, это такой топос, который и образует феномен бытия [4, с. 353]. М.Ю. Опенков справедливо отмечает: «Концепт границы — это архетип, определяющий действительность таких взаимосоотносимых феноменов, как маргинальность, утопизм, инаковость, децентрированность» [17, с. 27].

Иными словами, всякий рубеж — это не столько межа, «термин», сколько топос лиминальности, точка бифуркации, где в свернутом виде содержится множество потенциальных смыслов, которые могут развертываться или нет, а если и развертываться, то совершенно нелогичным и непредсказуемым образом. В свое время Ю.М. Лотман утверждал, что лишь в обыденном представлении событие — это «нечто, имеющее начало и завершение». В реальности же «события организованы не линейно», их латентная множественность и векторность совершенно неопределенны.

«Слово „реальность“, — утверждает Ю.М. Лотман, — покрывает собой два различных явления. С одной стороны, это реальность феноменальная, по кантовскому определению, то есть та реальность, которая соотносится с культурой, то противостоя ей, то сливаясь с нею. В ином, ноуменальном смысле (по терминологии Канта), можно говорить о реальности как пространстве, фатально за пределами культуры. Однако все здание этих определений и терминов меняется, если в центре нашего мира мы поместим не одно изолированное „я“, а сложно организованное пространство многочисленных взаимно соотносенных „я“» [11, с. 42]. И далее, в подтверждение вышесказанному: «Путь как отдельного человека, так и человечества, усеян нереализованными возможностями, потерянными дорогами. Гегельянское сознание, вошедшее даже незаметно для нас в самую плоть нашей мысли, воспитывает в нас пиетет перед реализовавшимися фактами и презрительное отношение к тому, что могло бы произойти,

но не сделалось реальностью. <...> Можно, однако, представить себе и такой взгляд, согласно которому именно эти „потерянные“ пути представляют одну из наиболее волнующих проблем для историка-философа» [11, с. 96].

Рубежность всегда есть некий локус или состояние, генерирующее новые смыслы, не сводимые ни к сумме компонентов, ни к шлейфу традиций, но непременно ведущее к продуктивному контакту с *Другим*. Представляется самоочевидным, что данный феномен наиболее эффективно будет проявлять себя в ситуации двойной рубежности — и территориальной, и хронологической. Такой уникальный случай и представляет собой культура Латинской Америки рубежа XIX–XX веков, отмеченного стадияльными взаимопроникновениями. Общеизвестно, что латиноамериканский мир относится к культурам пограничного типа — таким как российская, балканская, иберийская, противостоящим так называемым статусным культурам (или цивилизациям).

Очевидно, мы можем говорить об определенной типологии рубежа: и в хронологическом, и в топологическом смыслах. И то и другое наглядно явлено в неизбытой промежуточности судеб и Латинской Америки, и России. В отношении России феномен пограничности подвергся строгому классифицирующему анализу (который вполне может служить универсальной процедурой) со стороны Б.А. Успенского. Ученый писал, что в процессах культурного взаимодействия «в одном случае мы наблюдаем естественный процесс культурной экспансии, в другом — искусственный процесс культурной ориентации. В первом случае имеет место метонимия, в другом — метафора. В одном случае действуют силы центробежные (принцип метонимии), во втором — центростремительные (принцип метафоры). <...> Но уподобление предполагает изначальное противопоставление сопоставляемых явлений: мы можем уподоблять друг другу лишь то, что признается разным. Поэтому, когда мы определяем что-то (в частности, какое-то место) как „новое“, оказывается естественным охарактеризовать соотносенное (противопоставляемое) понятие как „старое“. Так, после открытия „Нового Света“ (Америки), Европа начинает называться „Старым Светом“» [24, с. 2, 4]. Но ориентация, уподобление никогда не носят однозначный характер: наоборот, при обращении к доминирующей культуре часто срабатывает механизм

«антропофагии» (именно «антропофагами» именовали себя приверженцы бразильского авангарда), т.е. поглощения/усвоения ценностных свойств и экзистенциальных смыслов оппонента.

В русской культуре рубежа веков механизм осмоса наглядно явлен в культуре авангарда, возникшего непосредственно на основе якобы отвергаемого им символизма. Хорошо сказал об этом О. Клинг: «Там, где участникам и первым интерпретаторам литературного процесса виделась борьба, столкновение разных течений и школ, ныне, особенно на уровне поэтики, открывается сходство эстетических систем, с одной стороны, символизма и акмеизма, с другой — символизма и футуризма» [9, с. 293]. Ведь, как было не единожды отмечено, рубеж призван не только разделять, но и соединять. Этому взаимодействию в последнее время уделяется особо пристальное внимание исследователей⁽⁴⁾. В.В. Полонский справедливо замечал по поводу двусоставности вектора развития русской литературы рубежа XIX–XX веков: «Адекватным языком, воплощающим этот опыт в художественной эпике, становится вычленение архетипической схемы повествования, ее разложение и выворачивание наизнанку в прозе Андрея Белого. Именно на этом рубеже — *между синтетизмом младосимволизма и аналитизмом авангарда* — и в таком изводе — *с инверсией архаичной модели* — мифологизация воздействовала на художественную систему и структуру прозаических жанров наиболее глубоко» [19, с. 126].

Еще раньше культуролог И.В. Кондаков отмечал: «Как правило, все пограничные и переходные эпохи субъективно переживаются как разрушение „порядка“ и нарастание „хаоса“. <...> Однако за семантикой *хаоса/порядка* в истории мировой культуры стоят типологически разные процессы, и для понимания закономерностей культурно-исторических переходов необходимо, в первую очередь, дифференцировать переходные процессы в различных культурах и в различные исторические эпохи». И главное: «Хаотизация картины

(4) См., например: Символизм в авангарде / [Редкол.: Г.Ф. Коваленко (пред.) и др.]. М.: Наука, 2003; Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века: Материалы конференции, Иерусалим, 2003 / [Сост. и науч. ред. Д.М. Сегал и Н.М. Сегал (Рудник)]. М.: Водолей, 2008; Символизм и модерн — феномены европейской культуры / Отв. ред. и сост. И.Е. Светлов. М.: Спутник+, 2008; Герман М.Ю. Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2008.

мира свидетельствует о состоянии культуры в данный исторический период, а не о состоянии мира как такового» [10, с. 59–60].

Реальность, какой бы она ни была, так или иначе выражается определенным языком. Нынешний язык культуры (литературы, искусства, то, что стало модным называть нарративом), язык новой эстетики с небывалой самонадеянностью претендует на статус абсолюта, замкнутого в своей самодостаточности, а потому — *ограниченного, определенного*. Очевидно, что налицо тот случай, когда отделившийся от фактичности язык в условиях кризиса создает свою собственную реальность, свою метафактичность. Но что понимать под словом «кризис» — слом, разрыв, точку бифуркации, момент перехода?

От определения термина зависит выработка смысла, но и общий термин имеет различное содержательное наполнение. Я бы еще согласился на определение кризиса как момента выбора, перебора вариантов, т.е. вообще как момента перехода, но не кризисного слома. Потому что, коль скоро речь зашла о России, то не задаться ли вопросом: а когда Россия жила не в кризисе? Общеизвестно, что в цивилизационном смысле Россия есть топос переходности по преимуществу, страна вечного и неизбывного пограничья, причем такого, которое расщепляет сознание и лишает целостности внутренний состав нации, ее самоидентификационное сознание. Перманентный дефицит национальной идентичности порождает массу комплексов и горы неразрешимых проблем. В том же режиме переходности функционирует и латиноамериканская цивилизация, исторически обретающая свою самость на путях искусства, в его многообразных формах.

Почему так? Да потому что пограничная культура как таковая выстраивает себя, беря за основу именно крайние, маргинальные, в некотором роде тоже пограничные проявления той или иной «статусной» культуры. Так было с Латинской Америкой при трансплантации барокко, например, от которого был перенят маргинальный «ультрастиль», преобразовавшийся впоследствии в неподдающуюся терминологической дефиниции *инаковость* латиноамериканской культуры [см.: 3]. Механизм иначения срабатывал не только в отношении иберийской культурной матрицы. В начале XX века в Латинской Америке (в Венесуэле, прежде всего), огромную культуuroобразующую роль сыграл русский художник Николай Фердинандов, которого ла-

тиноамериканцы считали своим учителем и представителем России, и о котором в России практически никогда не слышали. И такую роль выпало сыграть далеко не ему одному. Это «трижды прославленный» художник Савелий Сорин, выходец из Полоцка, обретший признание во всем мире, а упокоение — в Нью-Йорке. Это кубинец Северо Сардуй, личность пограничная во всех отношениях: этническом, национальном, культурном, сексуальном, художественном. Совершенно пограничным феноменом был Петр Захаров, чеченец из аула Дади-Юрт, ставший известным русским художником-академистом. Говорить ли о русских художниках в Париже? Чего стоит одна только русская Александра Экстер, привившая кубинке (!) Амелии Пелаэс чувство цвета. Впрочем, Париж в те годы и был центром мирового рубежья, где выплавлялась новая культура. Американка Г. Стайн, русский И. Аксенов писали бессмертные работы о каталонце Пикассо, женатом то на русской, то на французенке... Тему эту можно продолжать до бесконечности.

Аксиология рубежности

Итак, всякая рубежность представляет собой систему нестабильного, динамического типа, смыслы которой возникают не в инерционных векторах, а именно в точках бифуркаций, или полифуркаций, что будет вернее. Поэтому нелинейная системность рубежной эпохи требует соответствующей категоризации. Очевидно, рубежность — это некая промежуточность между фундаментальными семиотическими массивами, сферами, культурами, эпохами [подробнее см.: 8]. Но не только. Культура рубежа не означает непреодолимой границы; это грань, стык, смыкание, причем такое смыкание, которое подразумевает глубокие осмотические взаимопроникновения. И рубеж, грань по Далю — не только «граница» и «предел», «межа», но и «стык», «начало и конец». Поэтому это всегда *interregno*, но — проникнутое не столько взаимосвязями, сколько взаимоответствиями, типологическими взаимосоотношениями.

Но рубеж — это не разрыв, это край, что суть вещи разные, это момент перехода одного в другое, когда старые ценности, сохраняя свою валентность, порождают новые, мнимо антиномичные себе. Это осмотическое средостение, когда все культурные пласты проникаются

другими, предшествующими ли, последующими ли, не имеет значения. Это культурная взвесь, в которой плавают в перемешанном виде все, и все одинаково существенно и живо. В этой ситуации культура теряет качество однозначности, монолитности, цельности, перестает быть «грамматикой» и обретает свойства анаграмматичности; она «креолизируется» и может «читаться» одновременно на разных языках. На прагматическом уровне возникает фактор экстерриториальности, распространяющийся и на тип личности художника, и на тип творчества.

Все ли эти процессы являются закономерностями в пограничном культурном континууме? Вопрос сложный, так как рубежность по определению предполагает некую девиацию, децентрированность, но и децентрированность эта в нелинейной ситуации культурообразования (каковой и являются рубежные эпохи) закономерна. Как уже было отмечено, упорядочивание мироосознания происходит именно через хаотизацию его, то есть временный хаос ведет к новому порядку. Нельзя не процитировать следующее соображение И.В. Кондакова: «И „хаос“, и „порядок“ — это феноменальные категории, относящиеся к феноменологии культуры. В этих категориях... культура осуществляет саморефлексию» [10, с. 59–60], — притом что смыслы этих категорий, как оговаривает автор, всегда исторически и цивилизационно обусловлены. (Заметим, что обусловленность эта может носить чрезвычайно широкий характер: от типов рациональной рефлексии до особенностей веры и религиозно-мифологического мировосприятия и духовной жизни, от тео- до антроподицеи. Причем все эти полярности могут совмещаться по осмотическому принципу и к тому же быть отмеченными определенными вехами исторического бытия: ведь само понятие *рубежности* все-таки подразумевает наличие *вех, межевых границ.*) В данном контексте это означает, что становление культуры, процессы ее культурной самоидентификации по определению подразумевают конституирование временной (или даже перманентной) пограничности, рубежности, ее прохождение через «край культуры» [см.: 20].

Рубежность как идентификатор культурной идентичности

Но можно ли говорить о культурной самоидентификации в условиях, которые предстают как промежуточные рубежи между двумя или более аксиологическими системами? То есть между системами, по видимости, разделенными межой, границей, все тем же рубежом? Но, казалось бы, парадокс — культурная идентичность (самость, самосознание, саморефлексия) и не может возникнуть в отсутствие явного или латентного наличия *Другого*. А.Ю. Шеманов излагает эту мысль так: «Переход границ предполагает наличие границ, но пока эта предпосылка останется непризнанной, множество границ пребудет нерушимыми, что становится основой зреющего конфликта всей системы» [27, с. 77]. Субъект, не ведающий контакта с Другим, столь же непродуктивен и обречен на автаркию, как и субъект, гипостазирующий свою индивидуацию.

Подобный слом (или отсутствие) культурного кода ведет к кризису культурной идентичности, который тоже следует иметь в виду. «В этой ситуации мир начинает восприниматься как чужой, полный потенциальных угроз и насилия, которое может быть применено и к нему самому. Утрата культурной идентичности проявляется в таких явлениях как отчуждение от самого себя, других людей, общества в целом, в деперсонализации, в ролевых конфликтах, в девиантном поведении» [28, с. 137].

Но тогда каким же образом рубежность, то есть, по сути, дезинтеграционность, может вести к идентичности, то есть собственно целостности? Может, если под идентичностью мы будем понимать не *целостность* (то есть некое полное и замкнутое тело), а *самость* как принятый субъектом саморавный способ бытия. Ибо, как пишет И.Н. Ионов, «место *цивилизационной самоидентификации* в исторической науке, общественной жизни и искусстве во многом определяется ролью *исторического воображения*, без которого она невозможна. <...> В данном случае воображение и эстетический идеал эпохи первичны по отношению к деятельности и познанию» [7, с. 168, 169]. И.Н. Ионов не имел в виду собственно Латинскую Америку, но он удивительно точно описал суть ее становления как цивилизации [см. об этом: 29]. Более того, описывая итоги ее колонизации, он заключает: «Вместе с тем, по мере дробления образа цивилизации, росло осознание

роли культурных традиций и самоценности местных произведений искусства» [7, с. 183]. В этом смысле Латинская Америка и другие пограничные регионы вполне самостны, Россия же — нет. Зато она реализовала себя в искусстве, запоздав на столетие и впоследствии опередив всех в теории и практике авангарда, трансформировав себя в прагматику социально-политической жизни.

Каким образом все это относится к гуманитарным наукам, в частности к науке о литературе? Во-первых, в литературе, как и во всех областях культуры, как и во всем объеме человекобытия, концепт рубежа/границы при феноменологическом подходе оказывается не менее (если не более) смыслоемким, чем область ограничиваемого феномена. Во-вторых, граница не есть нечто внешнее, она возникает изнутри смыслового тела. В-третьих, граница может быть векторно полярной: и конструктивной, направленной на созидание культурной идентичности, и деструктивной, действующей катастрофически разрушительным образом. То есть это своего рода феноменологический бином, основанный на принципе комплементарности, в котором, в зависимости от обстоятельств, актуализируется то один, то другой аспект. Наконец, граница не бывает нейтральной, пустой, полой. Ее молчание — не немота, это накопление энергии, необходимой для взрывного выброса смыслов. Кажущийся провис чреват новой качественностью, трансграничной аксиологией. И граница, рубеж — это не предикат субъекта, это и есть форма сущности. Поэтому произведение литературы, факт искусства вообще не может подлежать однозначной категоризации в системе таксонометрических координат, что вполне согласуется с современной философией, постулирующей полионтичность мира и трактующей его в критериях нелинейности и поливариантности. Всякий феномен культуры есть факт, не существующий вне типологических и межвидовых, горизонтальных и вертикальных соотносительностей — рубежей, определяющих его смысл.

А вопросы все же остаются. Ведь рубеж, граница — это место порождения смыслов, а значит, и вопрошания.

Список литературы:

- 1 *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
- 2 *Гирин Ю.Н.* Концепты границы, горизонта и пустоты в латиноамериканской культуре // Проблемы культурного пограничья: Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940–2012) / Отв. ред. Ю.Н. Гирин. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 349–364.
- 3 *Гирин Ю.Н.* Латинская Америка: культура инаковости. М.: ГИИ, 2019. 276 с.
- 4 *Григорьева Т.П.* Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира / Отв. ред. А.И. Арнольдов, В.А. Кругликов. М.: Наука, 1987. С. 262–299.
- 5 *Замятин Д.Н.* Феноменология географических образов // Социологические исследования. 2001. № 8. С. 12–21.
- 6 *Земсков В.Б.* Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Кануны и рубежи: Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: Материалы рос.-фр. конф.: В 2 ч. / Отв. ред. В.Б. Земсков. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 6–22.
- 7 *Ионов И.Н.* Цивилизационная самоидентификация как форма исторического сознания // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Наука, 2007. С. 168–187.
- 8 Кануны и рубежи: Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: Материалы рос.-фр. конф.: В 2 ч. / Отв. ред. В.Б. Земсков. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Ч. 1. 302 с. Ч. 2. 484 с.
- 9 *Клинг О.А.* Влияние символизма на постсимволическую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 355 с.
- 10 *Кондаков И.В.* Между «хаосом» и «порядком» (О типологии пограничных эпох в истории мировой культуры) // Кануны и рубежи: Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: Материалы рос.-фр. конф.: В 2 ч. / Отв. ред. В.Б. Земсков. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 59–93.
- 11 *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Прогресс; Гнозис, 1992. 272 с.
- 12 *Лотман Ю.М.* Понятие границы // *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 175–192.
- 13 *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряного века. М.: Наш дом – L'Age d'Homme; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 400 с.
- 14 *Малявин В.В.* Россия между Востоком и Западом: третий путь? // Иное: Хрестоматия нового российского самосознания: В 4 т. / Ред.-сост. С. Чернышев. Т. 3: Россия как идея. М.: Аргус, 1995. С. 285–314.
- 15 *Микешина Л.А.* Феноменология и обогащение понятий в эпистемологии // Вопросы философии. 2016. № 2. С. 85–94.
- 16 *Михайлов А.В.* Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. 852 с.
- 17 *Опенков М.Ю.* Лабиринт и его карта: библиотека как модель культуры // Библиотечное дело. 2005. № 2. С. 25–28.
- 18 *Пахсарьян Н.Т.* К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2: Материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С. 12–17.
- 19 *Полонский В.В.* Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 471 с.
- 20 *Порус В.Н.* У края культуры (философские очерки). М.: Канон+, 2008. 464 с.
- 21 Проблемы культурного пограничья: памяти Валерия Борисовича Земскова (1940–2012) / Отв. ред. Ю.Н. Гирин. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 504 с.
- 22 *Савельева И.М., Полетаев А.В.* Концептуализация переходных эпох (взгляд историка) // Кануны и рубежи: Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: Материалы рос.-фр. конф.: В 2 ч. / Отв. ред. В.Б. Земсков. Ч. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 444–467.
- 23 *Соболев Д.М.* Проблема феноменологии произведения // Вопросы литературы. 2012. № 1. С. 236–275.
- 24 *Успенский Б.А.* Европа как метафора и как метонимия (применительно к истории России) // *Успенский Б.А.* Историко-филологические очерки. М.: Языки славянских культур, 2004. С. 9–26.
- 25 *Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., пер. С.Л. Фокин. СПб.: Мифрил, 1994. С. 111–131.
- 26 *Шахматова Е.В.* Активность мистического сознания на рубеже XIX–XX вв. и миф // Теория художественной культуры / Отв. ред. Н.А. Хренов. Вып. 13. М.: ГИИ, 2010. С. 212–239.
- 27 *Шеманов А.Ю.* Самоидентификация человека и культура. М.: Академический проект, 2007. 479 с.
- 28 *Шендрик А.И.* Национально-культурная идентичность как проблема современной культурологии // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Наука, 2007. С. 120–142.
- 29 *Iberica Americans.* Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков / [Отв. ред. В.Б. Земсков, редкол.: Н.И. Балашов и др.]. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 463 с.

References:

- 1 Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i ehstetiki: Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 502 p. (In Russian)
- 2 Girin Yu.N. Kontsepty granitsy, gorizonta i pustoty v latinoamerikanskoj kul'ture [Conceptions of Border, Horizon and Emptiness in Latin American Culture]. *Problemy kul'turnogo pogranich'ja: Pamyati Valerija Borisovicha Zemskova (1940–2012)* [Problems of Cultural Borderland: In Memory of Valery Borisovich Zemskov (1940–2012)], ed. Yu.N. Girin. Moscow, IMLI RAN Publ., pp. 349–364. (In Russian)
- 3 Girin Yu.N. *Latinskaya Amerika: kul'tura inakovosti* [Latin America: Culture of Otherness]. Moscow, GII Publ., 2019. 276 p. (In Russian)
- 4 Grigor'eva T.P. Obrazy mira v kul'ture: vstrecha Zapada s Vostokom [Images of the World in the Culture: Meeting the West with the East]. *Kul'tura, chelovek i kartina mira* [Culture, a Man and the Picture of the World], eds. A.I. Arnol'dov, V.A. Kruglikov. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 262–299. (In Russian)
- 5 Zamyatin D.N. Fenomenologiya geograficheskikh obrazov [Phenomenology of Geographical Images]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 2001, no. 8, pp. 12–21. (In Russian)
- 6 Zemskov V.B. Odnoglaziy Janus. Pogranichnaya ehpkha — pogranichnoe soznanie [One-Eyed Janus. Borderline Epoch — Borderline Consciousness]. *Kanuny i rubezhi: Tipy pogranichnykh ehpkh — tipy pogranichnogo soznaniya: Materialy ros.-fr. konf.: V 2 ch.* [Eve and Frontiers: Types of Borderline Epochs — Types of Borderline Consciousness: Materials of the Russian-French Conference: In 2 parts], ed. V.B. Zemskov. Part 1. Moscow, IMLI RAN Publ., 2002, pp. 6–22. (In Russian)
- 7 Ionov I.N. Tsvivilizatsionnaya samoidentifikatsiya kak forma istoricheskogo soznaniya [Civilizational Self-identification as a Form of Historical Consciousness]. *Iskusstvo i tsvivilizatsionnaya identichnost'* [Art and Civilizational Identity], ed. N.A. Khrenov. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 168–187. (In Russian)
- 8 *Kanuny i rubezhi: Tipy pogranichnykh ehpkh — tipy pogranichnogo soznaniya: Materialy ros.-fr. konf.: V 2 ch.* [Eve and Frontiers: Types of Borderline Epochs — Types of Borderline Consciousness: Materials of the Russian-French Conference: In 2 parts], ed. V.B. Zemskov. Moscow, IMLI RAN Publ., 2002. Part 1. 302 p. Part 2. 484 p. (In Russian)
- 9 Kling O.A. *Vliyanie simvolizma na postsimvolicheskuyu poehziyu v Rossii 1910–kh godov: problemy poehтики* [Symbolism's Influence on Post-symbolist Poetry in Russia in the 1910s: Problems of Poetics]. Moscow, Dom-muzei Mariny Tsvetaevoj Publ., 2010. 355 p. (In Russian)
- 10 Kondakov I.V. Mezhdru "khaosom" i "poryadkom" (O tipologii pogranichnykh ehpkh v istorii mirovoj kul'tury) [Between "Chaos" and "Order" (About Typology of Border Epochs in the History of World Culture)]. *Kanuny i rubezhi: Tipy pogranichnykh ehpkh — tipy pogranichnogo soznaniya: Materialy ros.-fr. konf.: V 2 ch.* [Eve and Frontiers: Types of Borderline Epochs — Types of Borderline Consciousness: Materials of the Russian-French Conference: In 2 parts], ed. V.B. Zemskov. Part 1. Moscow, IMLI RAN Publ., 2002, pp. 59–93. (In Russian)
- 11 Lotman Yu.M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Progress Publ., Gnozis Publ., 1992. 272 p. (In Russian)
- 12 Lotman Yu.M. Ponyatie granitsy [Boundary Concept]. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriya* [Inside the Thinking Worlds. Man — Text — Semiosphere — History]. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury Publ., 1999, pp. 175–192. (In Russian)
- 13 Makovskii S.K. *Na Parnase Serebryanogo veka* [On the Parnas of the Silver Age]. Moscow, Nash dom — L'Age d'Homme Publ.; Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2000. 400 p. (In Russian)
- 14 Malyavin V.V. Rossiya mezhdru Vostokom i Zapadom: tretii put' [Russia between East and West: The Third Way?]. *Inoe: Khrestomatiya novogo rossiyskogo samosoznaniya: V 4 t.* [Other: The Anthology of the New Russian Identity: In 4 vols.], ed. and comp. S. Chernyshev. Vol. 3: Rossiya kak ideya [Russia as Idea]. Moscow, Argus Publ., 1995, pp. 285–314. (In Russian)
- 15 Mikeschina L.A. Fenomenologiya i obogashchenie ponyatii v epistemologii [Phenomenology and the Enrichment of Concepts in Epistemology]. *Voprosy filosofii*, 2016, no. 2, pp. 85–94. (In Russian)
- 16 Mikhaylov A.V. *Obratnyi perevod. Russkaya i zapadno-evropeyskaya kul'tura: problemy vzaimosvyazei* [Reverse Translation. Russian and Western European Culture: Problems of Interrelationships]. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury Publ., 2000. 852 p. (In Russian)
- 17 Openkov M. Yu. Labirint i ego karta: biblioteka kak model' kul'tury [The Labyrinth and Its Map: The Library as a Model of Culture]. *Bibliotечноe delo*, 2005, no. 2, pp. 25–28. (In Russian)
- 18 Pakhsar'yan N.T. K probleme izucheniya literaturnykh ehpkh: ponyatie rubezha, perekhoda i pereloma [To the Problem of Studying Literary Epochs: The Concept of Frontier, Transition and Fracture]. *Literatura v dialoge kul'tur-2: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoj konferentsii* [Literature in the Dialog of Cultures-2: Proceedings of the International Scientific Conference]. Rostov-on-Don, 2004, pp. 12–17. (In Russian)
- 19 Polonskii V.V. *Mezhdru traditsiej i modernizmom. Russkaya literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriya, poehтика, kontekst* [Between Tradition and Modernism. Russian Literature at the Turn of the 19th-20th Centuries: History, Poetry, Context]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2011. 471 p. (In Russian)
- 20 Porus V.N. *U kraya kul'tury (filosofskie ocherki)* [At the Edge of Culture (Philosophical Essays)]. Moscow, Kanon+ Publ., 2008. 464 p.
- 21 *Problemy kul'turnogo pogranich'ja: Pamyati Valerija Borisovicha Zemskova (1940–2012)* [Problems of Cultural Borderland: In Memory of Valery Borisovich Zemskov (1940–2012)], ed. Yu.N. Girin. Moscow, IMLI RAN Publ., 2014. 504 p. (In Russian)
- 22 Savel'eva I.M., Poletaev A.V. Kontseptualizatsiya perekhodnykh ehpkh (vzglyad istorika) [Conceptualization of the Transitional Eras (Historian's View)]. *Kanuny i rubezhi: Tipy pogranichnykh ehpkh — tipy pogranichnogo soznaniya: Materialy ros.-fr. konf.: V 2 ch.* [Eve and Frontiers: Types of Borderline Epochs — Types of Borderline Consciousness: Materials of the Russian-French Conference: In 2 parts], ed. V.B. Zemskov. Part 2. Moscow, IMLI RAN Publ., 2002, pp. 444–467. (In Russian)
- 23 Sobolev D.M. Problema fenomenologii proizvedeniya [Problem of Phenomenology of a Work]. *Voprosy literatury*, 2012, no. 1, pp. 236–275. (In Russian)
- 24 Uspenskii B.A. Evropa kak metafora i kak metonimiya (primeritel'no k istorii Rossii) [Europe as a Metaphor and Metonymy (in Relation to the History of Russia)]. Uspenskii B.A. *Istoriko-filologicheskie ocherki* [Historical and Philological Essays]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2004, pp. 9–26. (In Russian)
- 25 Fuko M. O transgressii [About Transgression]. *Tanatografiya Ehrosa: Zhorzh Batai i frantsuzskaya mysl' serediny XX veka* [Thanatography of Eros: George Bataille and the French Thought of the Middle of the 20th Century], ed., transl. S.L. Fokin. St. Petersburg, Mifril Publ., 1994, pp. 111–131. (In Russian)
- 26 Shakhmatova E.V. Aktivnost' misticheskogo soznaniya na rubezhe XIX–XX vv. i mif [Mystical Conscious Activity at the Turn of the 19th-20th Centuries and a Myth]. *Teoriya khudozhestvennoj kul'tury* [Theory of the Artistic Culture], ed. H.A. Khrenov, issue 13. Moscow, GII Publ., 2010, pp. 212–239. (In Russian)
- 27 Shemanov A. Yu. *Samoidentifikatsiya cheloveka i kul'tura* [Human Self-identification and Culture]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2007. 479 p. (In Russian)

- 28 Shendrik A.I. Natsional'no-kul'turnaya identichnost' kak problema sovremennoi kul'turologii [National Cultural Identity as a Problem of Contemporary Cultural Studies]. *Iskusstvo i tsivilizatsionnaya identichnost'*, ed. N.A. Khrenov. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 120–142. (In Russian)
- 29 *Iberica Americans. Latinoamerikanskaya kul'tura v diskussiyakh kontsa XX – nachala XXI vekov* [Iberica Americans. Latin American Culture in the Discussions of the late 20th – early 21st Centuries], ed. B.V. Zemskov, ed. board N.I. Balashov et al. Moscow, IMLI RAN Publ., 2009. 463 p. (In Russian)

УДК 316.7; 79
ББК 7

Дуков Евгений Викторович

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник, сектор художественных проблем
массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия,
Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
evdukov@mail.ru

Ключевые слова: СССР, 1960–1980-е годы, социальная структура
общества, миграционные процессы, советская повседневность,
советская городская культура, ирония

Дуков Евгений Викторович

Социокультурные модификации в СССР 1960– 1980-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-36-61

Для цит.: 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>.

For cit.: Dukov E.V. 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)

Dukov Evgeny V.

D. Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Professor, Chief Researcher,
Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky
Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
evdukov@mail.ru

Keywords: USSR, 1960s–1980s, social structure of society, migration
processes, Soviet everyday life, Soviet urban culture, irony

Dukov Evgeny V.

Sociocultural Modifications in the USSR of the 1960s–1980s

Аннотация. В статье рассматриваются взаимосвязанные процессы новой урбанизации, перестройки социальной структуры общества и интеллектуальной атмосферы в СССР в 1960–1980-е годы. При анализе советской городской культуры этого времени акцентируются миграционные процессы, а также особенности адаптации сельского мигранта к урбанистической среде. Социокультурные изменения 1960–1980-х годов выводят на первый план категорию «личной жизни», что находит отражение не только в массовой жилищной архитектуре и разнообразных видах досуга, но и в искусстве, в частности кинематографе тех лет. Отмечается важная роль самиздата не только в полноте реализации литературного процесса в то время, но и в оперативном реагировании на новую языковую картину страны. Автор подчеркивает нарастание критической и иронической составляющей в восприятии и осмыслении советской действительности в общем социальном климате рассматриваемого периода, в том числе деятелями культуры, науки и искусства (среди основных примеров — сарказм А.А. Зиновьева, исследования комического Ю.Б. Борева).

Abstract. The article examines the interrelated processes of new urbanization, the restructuring of the social structure of society and the intellectual atmosphere in the USSR in the 1960s-1980s. When analyzing the Soviet urban culture of that time, migration processes are emphasized, as well as the peculiarities of adaptation of rural migrants to the urban environment. The socio-cultural changes of the 1960s and 1980s brought to the fore the category of “personal life”, which is reflected not only in mass housing architecture and a variety of leisure activities, but also in art, in particular the cinema of those years. The article highlights the important role of samizdat not only in the completeness of the implementation of the literary process at that time, but also in the prompt response to the new linguistic picture of the country. The author emphasizes the growing critical and ironic component in the perception and understanding of Soviet reality in the general social climate of the period under review, including by cultural, scientific and artistic figures (among the main examples are the sarcasm of A.A. Zinoviev and the studies on the comic by Yu.B. Borev).

Мы построим, наконец, новый мир?

Мы живем в фантастически противоречивое время. Интеллигенция в 2022 году отмечает 100 лет со дня рождения замечательного кинорежиссера, сценариста и киноактера Леонида Иовича Гайдая. В том же году Россия празднует (в соответствии с указом Президента РФ В.В. Путина) 100-летие выдающегося философа, логика, социолога, писателя Александра Александровича Зиновьева. В соответствии с этим указом государство даже учредило 10 персональных стипендий имени Зиновьева для студентов философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Почему идеи мастера комедий Гайдая так странно в 1960–1970-е годы перекликаются с идеями социального философа Зиновьева? Ведь они даже не знали друг друга! Хотя, конечно, жили в одно время и переживали за свою страну.

«Мыслитель и гражданин», как начертано на его поминальном камне, А.А. Зиновьев передал за границу в 1976 году для опубликования труд «Зияющие высоты», который назвал «социологическим романом». Это было его первое крупное литературное произведение, которое сразу принесло автору мировую славу. Роман сразу был переведен на 23 языка, впрочем, кроме русского — на русском книга вышла в 1991 году. В ней он саркастически выписал ту модель социализма, которую СССР выработал в постсталинское время. За это, понятно, автора лишили всех наград, званий⁽¹⁾, запретили читать лекции, перестали в СССР печатать. Но он продолжал писать и печататься за границей и упорно продолжал жить в России. Но после второй книги — «Светлое будущее» (1978) — все-таки был выслан из СССР. Читал лекции в престижных университетах, получал премии и награды, наверное, мог считать себя «человеком мира», но, как только стало возможным, вернулся⁽²⁾.

Откроем первые страницы его книги «Зияющие высоты». Здесь очень много пересечений как с кинокомедиями, особенно Гайдаем,

(1) Он уже был членом-корреспондентом РАН по специальности «логика».

(2) Объясняя причины возвращения в Россию, он писал: «Хочу в ушедшие года, / пусть будет нестерпимо плохо. / Твоим я буду навсегда, / меня родившая эпоха!» (Зиновьев А.А. Я, ребята, не поэт // Феномен Зиновьева. 80 / Сост. А.А. Гусейнов, О.М. Зиновьева, К.М. Кантор. М.: Современные тетради, 2002. С. 360).

Данелией, Рязановым и другими «социальными кинокомедиантами», так и писателями: Зощенко, Булгаковым, Ильфом, Петровым. Но мир у Зиновьева более жесткий, весь наполненный сарказмом.

«После исторических мероприятий, — повествует автор, — поселок Ибанск преобразился... Сортир надстроили и одели в сталь и стекло. Теперь со смотровой площадки туристы, неудержимым потоком хлынувшие в Ибанск, могут воочию убедиться в том, что просочившиеся к ним ложные слухи суть клевета. <...> Чтобы туристам было что посмотреть в свободное от посещений образцовых предприятий время, вокруг гостиницы воздвигли десять новеньких живописных церквей десятого века и ранее. Стены церквей древними фресками разукрасил сам Художник, создавший портрет Заведующего на передовой позиции и удостоенный за это премии, награды и звания. <...> Речку Ибанючку вдоль и поперек перегородили. Она потекла вспять, затопила картофельное поле, бывшее гордостью ибанчан, и образовало море, ставшее гордостью ибанчан. За это все жители, за исключением некоторых, были награждены. Заведующий зачитал по этому поводу доклад, в котором дал анализ всему и обрисовал все. В заключение он с уверенностью сказал: погодите, еще не то будет. <...>

На том берегу вырос новый район из домов, одинаковых по форме, но неразличимых по содержанию». Тут настолько было все одинаково, что у местного жителя «нет полной уверенности в том, что он у себя дома и что он есть именно он, а не кто-то другой...» [16, с. 4].

За этой по необходимости длинной цитатой встает картина СССР 1960-х и ее столицы — Москвы. Именно там была построена гигантская гостиница «Россия»⁽³⁾, окруженная маленькими церквушками, и начали возводиться бесконечные кварталы «Новых Черемушек», куда расселяли горожан не только в Москве, но во всех городах страны. Это было «типовое строительство», издавна практиковавшееся на Руси, но во второй половине XX века решенное в железобетоне. Не железобетонной только оказалась социальная конструкция, созданная большевиками.

Период после 1950 года в СССР стал во многом рубежным. Часть страны после Второй мировой войны лежала в руинах. Не хватало

(3) «Россия» (1967–2006) считалась самой большой гостиницей мира до 1980 года.

рабочих рук. В 1947–1948 годы разразилась засуха, которая унесла около 1,5 млн человек. Надо было срочно восстанавливать промышленность. Выбор, что прежде — города или деревни, — был решен в пользу города. Начался новый виток урбанизации.

Процесс новой урбанизации в стране носил исключительно интенсивный характер: путь, который Западная Европа прошла за два с половиной столетия, СССР преодолел примерно за 25 лет. Шла быстрая перестройка социальной структуры общества. Страна из сельскохозяйственной вмиг превратилась в индустриальную. Опережающими темпами росли крупные города⁽⁴⁾, площадь которых каждое двадцатилетие, несмотря на различные регламентирующие акты, увеличивалась примерно вдвое. Человек на протяжении своей жизни фактически должен был осваивать два новых для себя города под одним названием. Или ограничиваться одним «своим» районом — как пожелает новый житель-квартиросъемщик.

Если на Западе на протяжении XX века происходило сближение культурных уровней разных городов и страт, то в СССР 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. Совсем не как на Западе!

Как не стать горожанином?

В 1961 году впервые численность горожан в СССР превысила число сельских жителей, а со второй половины 1960-х годов отток населения из села стал больше его естественного прироста. Исчезновение практики «отходничества» на заводах и фабриках [см.: 30] спрово-

(4) На начало 1983 года в стране был 51 город с населением свыше полумиллиона жителей, из них немногим меньше половины (22 города) — с населением более одного миллиона человек.

ждалось серьезным разрывом связей с деревней. Бывший крестьянин приезжал на родину, к родным не столько поработать, как раньше, сколько отдохнуть. Много художественных произведений связано с этой темой. Одной из ее центральных проблем стала адаптация сельских мигрантов к новой среде. Непривычным для сельских мигрантов здесь действительно становилось многое.

При переезде в город бывшие крестьяне лишались своей недвижимости, своего участка кормилицы-земли, живой природы и трудодней. Взамен получали паспорт с пропиской⁽⁵⁾, свободное время, комнату в коммуналке, которая более или менее быстро замещалась отдельной квартирой, бульвар, парк и постоянную зарплату⁽⁶⁾. И бывший крестьянин должен был освоить общественный транспорт. Это была совершенно другая атмосфера, которая требовала адаптации человека.

Для бывших крестьян все эти внутригородские перемещения выходят далеко за рамки обычного. На поездки на работу, с культурными и бытовыми целями, получившие название «маятниковой миграции», человек тратил примерно 15% зарплаты и 4 часа в день в крупных городах. И вероятно, фиксирующийся с 1970 года феномен «транспортной усталости» у горожан имеет гораздо большее значение для первого поколения мигрантов.

Существенно отличается от сельской — по колориту и функциям — архитектурная среда современных городов. Вместо привычного для деревенского ландшафта преобладания зеленого, голубого и черного цветов в городе господствует мертвенно-серый и свинцово-синий. Вместо соизмеримых с человеком усадебных домов на одну семью — многоэтажные и многосемейные бетонные громады.

Но едва ли не самое существенное различие — в организации архитектурного пространства, обычно ярко отражающего господствующие социально-регулятивные механизмы. Сельское поселение обычно выстраивается как единство индивидуальных домов и индивидуального приусадебного пространства, образованное общей с соседями улицей и обрамленное естественным ландшафтом. В современном же городе, как отмечают сами архитекторы, «обширная и бесфор-

(5) Паспорта у крестьян лежали в правлении колхоза.

(6) Колхозники начали получать зарплату только с 1 июля 1966 года. И несравнимо меньшую, чем в городе.

менная внутриквартальная территория принадлежит одновременно всем домам и в то же время ни одному из них... Места много, но оно не нужно, ибо организовано оно таким образом, что мы не можем признать его „своим“... Наш дом... не продолжается в пространстве города, а значит, и в пространстве нашей культуры — он обрывается на пороге собственной квартиры» [13, с. 40]. При такой структуре улица как функциональный элемент городской среды исчезает. Естественный ландшафт или маскируется, втискиваясь в рамки искусственной среды, или полностью изменяется, освобождая место новому, рукотворному [подробнее см.: 11].

Однако не только подобные внешние черты городов были непривычными для сельских мигрантов. Здесь господствовал совершенно иной социально-психологический климат. Прежде всего потому, что город заставляет человека включаться в огромное количество частных контактов с весьма аморфной массой людей. Уже в конце 1960-х годов было подсчитано, что при средней плотности сельского населения в РСФСР около 40 человек на 1 км², средней скорости человека 4 км/ч и около четырех часов движения за световой день селянин имеет возможность вступить в контакт максимум с 32, как правило, хорошо знакомыми ему людьми. Аналогичный пересчет для крупных городов давал цифру 10 тыс. контактов. Важно и то, что в большинстве своем городские контакты принудительны, имеют функционально-ролевой характер, и это делает невозможным и даже психологически вредным их личностное наполнение. Сочетаясь со спецификой организации городского пространства, это усиливает атомизацию личности и, соответственно, делает более резким контраст с традиционным сельским стилем жизни [5, с. 21].

Вместе с тем советская городская культура основывалась на иных принципах, опиралась на иную систему социальной регуляции, близкую общинно-артельному типу. Как известно, до второй половины 1950-х годов коллективные формы преобладали практически во всех сферах деятельности горожан. В бараках и коммунальных квартирах быт не мог не быть коллективным. Коллективными были и большинство досуговых форм, от коллективных чтоток и сценок до массовых

выходов в театральные-зрелищные предприятия⁽⁷⁾. Показательно, что и городские кварталы имели тогда четкую дворовую структуру, в пространстве которой формировались и функционировали домовые коллективы. И закономерно, что в этот период дифференцировать городскую культуру и культуру городов в сущностном смысле, вероятно, было нецелесообразно. Они были бытийно синонимичны. Подобная модель жизни рассматривалась тогда как закономерная для социалистического общества вообще.

Закономерно, что в культуре такого типа жизнь как различных по величине городов, так и сел при всем наборе специфических характерных черт имела много общего. Мигрант 1930-х годов, создатель фундамента советской индустрии в первые пятилетки оказывался в более знакомой для себя социально-психологической обстановке по сравнению с мигрантом 60–70-х годов, для которого адаптация к новым условиям превращалась в весьма серьезную проблему. В культуре советских городов рубежа 1960-х годов все явственней начинают пробиваться ростки специфической урбанистической городской культуры, отличающие ее от традиционной сельской. А в 1980-е годы некоторые исследователи пришли к убеждению, что развитие урбанизации на своей собственной, «городской» основе — вообще дело будущего и начнется только тогда, когда прекратятся массовые миграции из сельских районов [38]. С этой точки зрения 1960–1980-е годы можно охарактеризовать как первый этап становления и распространения современных урбанистических отношений в России.

Становление культурного многообразия

Индивидуализация, обособление человека в городе стало одним из важных моментов новой культурной ситуации. «В наши дни, — отмечал А.С. Ципко, — как бы увеличивается территория интимной личной жизни людей. Значительная часть индивидуального поведения граждан социалистического общества (включая их досуг, вкусы), которая еще 30–40 лет назад была предметом опеки и внимания разного рода

(7) «Предприятиями» стали называть театры, концертные организации, цирки с 1930-х годов.

общественных организаций, теперь отошла в сферу так называемой „личной жизни“» [37, с. 48].

Одной из первых областей, в которой отразились новые черты социального бытия, стало градостроение. Место «домов нового быта», уничтожавших индивидуальный очаг как таковой, заняла концепция отдельной квартиры для каждой семьи. Былые «коммуналки» начали исчезать, а бараки, последние памятники «артельного быта» 1930–1950-х годов, шли под снос или перестраивались.

Практически одновременно возникла и стремительно эволюционировала целая индустрия обслуживания личного быта и личного досуга — от продуктов бытового дизайна до технических средств тиражирования культуры. За современной градостроительной политикой, как и за сопутствовавшей ей системой обслуживания, стояла новая концепция советского человека — индивидуальности, для становления и развития которой и предназначается обособленное пространство жилища со всей его «начинкой».

Но изменения эти не везде протекали с одинаковой скоростью. Более подвижными оказались крупные города, концентрировавшие большой интеллектуальный и культурный потенциал и отличавшиеся более высоким общим квалификационным уровнем работающих. Самыми инертными — старые малые города. Тип поселения в современный период оказывался чрезвычайно значимым с точки зрения культурных различий. Как показали исследования, даже уровень образования, получаемого в городах различной величины и типа, неодинаков в силу особенностей учителей, разного уровня развития культурной среды, сети учреждений культуры. Пространство жизнедеятельности общества в результате стало еще более разнородным по своим культурным характеристикам, чем раньше.

Страной овладела лихорадка перемещений. В 1970–1980-е годы их число ежегодно доходило до 15–18 млн [26, с. 6]. Основная доля приходилась на межгородские перемещения. А основными двигателями здесь стало личное желание и соседские связи по месту рождения. Правительство предлагало «комсомольские стройки» в разных уголках страны в обмен на привилегии — романтику, зарплату, квартиры, ордена и т.д. Но, видимо, это был только один источник перемещения «рабочей силы». Доски объявлений и специальные бюллетени были заполнены призывами типа «Ищу работу!» или «Комбинат

предлагает...». В стране распространилось «чемоданное настроение». Многие стремились переехать из одного города в другой, а внутри города — поменять район жительства. Старая поговорка «Рыба ищет, где глубже, а человек, где лучше» приобрела новый смысл. Ясно, что старые соседские связи стали обрывочными. Город все больше отделял людей друг от друга и от их корневой культуры.

Интенсивные перемещения сделали серьезной проблемой процесс социального самоопределения значительной части не только мигрантов, но и коренных жителей в городах. Наплыв «чужих» соседей способствовал распространению психологии временного жителя. Уже в середине 1970-х годов около 80% жителей больших городов не общались со своими соседями [см.: 40]. «Красные уголки» прекратили существование даже там, где они функционировали. Жилые постройки 1960–1980-х годов не имели для них площади. Резко снизилось значение домовых комитетов. Зеленые уголки перед домами, где традиционно стояли скамейки и самодельные столики, собирались соседи поиграть в домино, шахматы, просто поболтать друг с другом, начали превращаться пустыри, потом в детские площадки и в конце концов в стоянки личных автомобилей.

Одновременно эти перемещения оказались связаны с распадом удерживавшихся на протяжении длительного времени больших трехпоколенных семей. Волны урбанистической революции обособливали семьи в пространстве городов и увеличивали дистанцию между поколениями, расслаивая семьи по возрастам. Дети стали смотреть на родителей только как на источник финансового вспомоществования. Книжки, газеты (если они были в семье) и телевизор они оставили старшим поколениям, журналы (в том числе самиздаты) и новые медиа забрали себе. И ушли из дома в открывавшиеся кафе, на дискотеки и концерты, на которых звучали новые песни, частью неподцензурные. Примерно так, приблизительно, конечно, выглядел процесс взросления общества в 1950–1990-х годах.

Горожане стали обращаться друг к другу по-другому. В ход пошли слова «дама», «гражданин», «мужчина» вместо «товарищ». Подобные слова отразили увеличивающуюся коммуникативную дистанцию между горожанами. Возникли словари, где лингвисты пытались объяснить своим согражданам, что означают те или иные слова и выражения, принятые вне современного литературного русского языка. Первым

откликнулся на потребности новой языковой картины страны самиздат. Л.М. Городин подготовил словарь арготических синонимов [1]. Затем — МВД. В репринте в 1971 году вышел сборник жаргонных слов и выражений, подготовленный для милиции И.П. Вориводой [10]. В 1973 году Академия наук СССР выпустила словарь «Новые слова и значения» [28]. Выпускник МГУ, уехавший в 1974 году в США, В.Д. Козловский стал известен собранием русских воровских словарей и арго русской гомосексуальной субкультуры, вышедшими в Нью-Йорке в 1980-е годы и быстро попавшими в СССР [21; 22]. Известный лингвист В.А. Исаченко в 1973 году начал выпускать журнал *Russian Linguistics* (издатель Springer Science+Business Media, издается в Нидерландах). В 1980-е годы на его страницах появились статьи о ненормативной лексике и об обценных выражениях современного русского языка [24; 25]. Но до 1990 года такого рода литература выпускалась или за границей, или в СССР очень маленьким тиражом и хранилась под грифом «для служебного пользования». Только после 1990-го она стала доступной, разнообразной⁽⁸⁾. Лингвисты, культурологи, социологи не без удовольствия рассматривали первые десятилетия послевоенного «языкового строительства».

Трансформации запечатлелись и в изменении ритуала такого традиционного средства установления межличностных контактов, как танец: дискотека заменила парные танцы индивидуальными и не случайно получила определение формы «коллективного одиночества», хотя еще долго в методической литературе муссировались идеи о том, как лучше превращать дискотеку в знакомый «хоровод».

Происшедшие на протяжении 1960–1980-х годов изменения в городской среде позволили говорить о возрождении элементов допетровского «теремного образа жизни». Это образ жизни отличался исключительной замкнутостью быта изолированных семейных ячеек⁽⁹⁾. В новом раскладе сил одно из ведущих мест отводится уже

(8) Жаргонных словарей и энциклопедий было выпущено с десятков, а с внедрением интернета около сотни. Появились серьезные научные работы. См., например, диссертацию С. Гойдовой на соискание ученой степени кандидата филологических наук «Молодежный жаргон в системе современного русского национального (общенародного) языка» (защищена в 2004 году на кафедре общего и русского языкознания Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина).

(9) В литературе по социальной психологии личности в это время начала активно об-

личной культуре. И не случайно уже со второй половины 1950-х годов как социально необходимая возникла категория «личного времени» и вместе с ней категория «личной жизни».

Но опора на «личный быт» сразу сделала очень существенными специфические корневые особенности культурных слоев города, поскольку, как показали этнографы, домашний быт значительно дольше и прочнее сохраняет традиционные черты, чем публичная сфера деятельности [4, с. 53]. Культурные различия в новой урбанистической среде сделались более заметными, чем раньше, и в стране практически впервые встала проблема межкультурного взаимодействия отдельных этнических и социальных групп общества.

Ее обнажил в первую очередь процесс адаптации сельского мигранта к среде урбанистического города. С одной стороны, выяснилось, что «новая среда заставляет мигрантов менять какие-то нормы поведения и ценностные ориентиры, которые существуют в городской среде». С другой стороны, было обнаружено, что мигранты осваивают не все, а только легкодоступные и престижно-знаковые модели городского образа жизни, не меняя в основном традиционные стереотипы поведения. При этом, как отметили этнографы, лишь часть старых культурных форм исчезла. Другая часть их переплелась с современными мировоззренческими ценностями, а некоторые сохранились в нетронутом «законсервированном» виде, «не развиваясь и не включаясь в современные культурные процессы» [19, с. 41, 45]. Способствует же этому система общения, основанная главным образом на родственных и земляческих контактах, особенно активных в случае миграции в иноэтническую среду. Мигранты, особенно окончившие сельские школы, как бы отгораживались от внешних воздействий новой для них культуры.

Подобный «культурный иммунитет» не всегда оказывается явным. Пожалуй, лишь всенародные и некоторые бытовые и обрядовые праздники позволяли почувствовать, что жизнь традиционных фольклорных форм не угасает и в урбанистической среде. В 1960–1970-е годы певцы, гармонисты, танцоры на улицах городов с характерно

сельской манерой исполнения, подчас поддающейся даже региональной идентификации, на краткое время делают эту жизнь публичной и зримой. Однако в сверхкрупных городах-агломерациях при высокой концентрации сельских мигрантов она оказывается ярко выявленной и регулярной.

Так, в Москве и Ленинграде, например, в 1970-е годы родились и утвердились массовые народные гулянья, по существу чисто сельского типа, получившие название «парковых пятачков». Они сложились естественным путем в окраинных парках этих городов (в Москве — в Измайловском, в Ленинграде — в Удельном) и, как показали фольклористы, почти точно воспроизвели пространственную и жанровую структуру традиционных сельских празднеств. «Пятачки» стали свидетельством живучести традиционно сельского типа сознания и обнажили значительный пласт современной культуры, городской по локализации, сельской по своим корням [15]⁽¹⁰⁾.

Подобная тенденция обнаруживает, что в современной ситуации, когда городская культура предоставляет человеку около 600 различных видов досуговой деятельности и не ограничивает в принципе свободу его выбора, носитель сельской культуры теряется, ибо само наличие такого выбора вне его обычаев и традиций. Необходимо время для освоения культурного предложения города и соответствующих способов досугового поведения. Но времени не было. «Социалистическая урбанизация» предлагала желающим народные университеты культуры, дворцы культуры, клубы для подъема культурного уровня городов. Однако бывшие крестьяне ориентировались прежде всего на своих. Не случайно они очень выборочно участвовали в городском культурном досуге и почти не были ориентированы на имеющиеся в настоящее время формы культуры. Ученые утверждали: «Само по себе строительство в городах учреждений культурного обслуживания, пусть даже самых уникальных, специализированных, не приводит автоматически к развитию городской культуры, культура не возникает „вдруг“, ее становление нельзя ускорить по принципу „каждому городу свой Большой театр“. Более того, сама целесообразность, сама

(10) Об одном из «пятачков» в 1987 году режиссер и исследователь А. Ханютин снял документальный фильм «Пятачок» (авторы сценария Н. Дегтева, И. Васильева).

потребность развития системы учреждений, с помощью которых формируют их культуру, в огромной мере определяется готовностью местных условий, зрелостью местной городской культурной среды, интенсивностью городской жизни, интеллектуальным потенциалом города, уровнем образования его населения и т.п. Потребность в театре или концертном зале должна созреть» [35, с. 26]. Но разве их кто-нибудь слушал?

Такое «созревание» возможно только тогда, когда система ценностей носит «городской» характер. А мигранты подминали социалистический город под себя. Город делал их свободными от сельских обычаев, но не мог разом привить свои. Мигрантов было много, и они заняли место пролетариата XIX века. Ни Маркс, ни Энгельс не имели в виду, когда разрабатывали идеи «Коммунистического манифеста», ситуацию в России шестидесятых прошлого века. Рабочим было что терять при социализме. В стране шел процесс «обуржуазивания» [12, с. 64]⁽¹¹⁾. И не в последнюю очередь это отразилось на разнице в благосостоянии разных страт. Незаметно в 1960-х годах зарплата рабочих сравнялась, а потом и превзошла среднюю зарплату ИТР. Квалифицированный труд в период «зрелого социализма» стал цениться меньше неквалифицированного [31]. Пирамида потребностей Маслоу [27] не перевернулась, как на Западе. Для большого количества новых советских горожан из нее просто выпали верхние «городские» звенья.

Правда, в городах было еще меньшинство. Его в России было принято называть «интеллигенцией». Часть из них работала в НИИ, ИТР, в вузах, но другая часть пополнила ряды рабочего класса. Появились бичи с высшим образованием, инженеры-шабашники, творческая молодежь подалась в дворники и сторожа.

Начались процессы, которые приведут к перестройке и «призрачным городам» в кино [39], откликаясь на трагикомические, апокалиптические и абсурдистские умонастроения, носившиеся в интеллигентской среде начиная с периода реальных, все еще советских 70-х.

(11) Интересно, что первыми этот процесс заметили на Западе.

Они знали, как надо

Они знали, как надо искать, чтобы добраться до истины. Во время войны они прошли пол-Европы. На некоторых из них висел груз ответственности за оборону, потом — за восстановление народного хозяйства. Все они видели, как живут люди там и тут. Часть из них стала задумываться, туда ли идет их страна. Писали письма в правительство, Сталину. В ответ Сталин начал закручивать гайки. С 1946 года до самой кончины генералиссимуса продолжались репрессии. Клаус Гества, заведующий Институтом восточноевропейской истории и краеведения университета им. Карла Эберхарда, довольно точно сформулировал проблему, которая стояла перед поколениями, выжившими и победившими фашизм, а также вступавшими в жизнь после войны: «Советский социализм... больше не воодушевлял, а вскоре стал объектом двусмысленного пародирования» [12, с. 66]. Все послесталинские вожди — Хрущев, Брежнев, Черненко, Горбачев, часть министров — были излюбленными объектами анекдотов и шуточных притч. Конечно, не все придерживались этой точки зрения — считали, что все-таки можно построить социализм «с человеческим лицом». Надо только постараться исправиться.

Но страна тихо бурлила. Председатель КГБ СССР в 1960-х годах В.Е. Семичастный информировал руководство ЦК КПСС: «Критиканство под флагом борьбы с культом личности, опорочивание основ социалистического строя, огульное высмеивание наших недостатков является, по существу, основной тематикой многих произведений литературы и искусства. Складывается впечатление, что для публикации или постановки произведений в некоторых издательствах, театрах и студиях в настоящее время обязательным условием является наличие в них выпадов против нашей действительности. Не случайно поэтому в репертуарах театров и киностудий часто стали появляться пьесы и картины, которые вызывают ажиотаж обывателей, всегда спешащих увидеть „скандальный“ спектакль или фильм, в которых представители государственного аппарата, да и сам аппарат изображаются как мрачная стена, стоящая на пути всего нового, передового. Такие спектакли и кинокартины серьезно влияют на подрыв авторитета власти... В театре Родзинского [так в тексте. — Ред.] „Снимается кино“. Это двусмысленная вещь, полная намеков

и иносказаний о том, с какими трудностями сталкивается творческий работник в наших условиях, и, по существу, смыкается с идеями, охотно пропагандируемыми на Западе, об отсутствии творческих свобод в Советском Союзе, о необходимости борьбы за них. При этом отсутствие якобы „свободы“ увязывается с требованием партийности в искусстве. <...> „Ленфильмом“ сделан фильм „Друзья и годы“. Он охватывает этап в жизни нашей страны с 1934 по 1960 год. На протяжении 26 лет изображается привольная, обеспеченная жизнь карьеристов, проходимцев и жуликов и мучения честных советских граждан...» [34, с. 5–6].

Министерство культуры СССР тоже озаботилось: «Работа над композицией о Высоцком, упорство в отстаивании идеологически чуждых моментов, стремление во что бы то ни стало создать шумиху вокруг этой постановки свидетельствуют о том, что Ю.П. Любимов задался целью утвердить себя в общественном мнении, особенно за рубежом, в качестве лидера „альтернативного“ театра, некоего „особого направления“ в искусстве» [18, л. 22–23].

Подобные документы не только показывают «кухню» власти этого времени, но, главное, убеждают, что художественная интеллигенция не была одинока в борьбе за идеалы культуры. Ее поддерживала «своя» публика.

С конца сороковых годов группы школьников, студентов, преподавателей, научных работников начали объединяться в небольшие «клубы» и по-новой штудировали классику марксизма-ленинизма, чтобы понять, что «классики» имели в виду, когда писали свои труды, и как это соотносится с реальной советской действительностью. Они критически обсуждали постановления власти, сравнивали наши достижения с мировыми и т.д. То тут, то там города начали подавать голоса — Москва, Ленинград, Свердловск, Пермь, Новосибирск... [34; 29]. Органы КГБ закрывали кружки, разгоняли, сажали [20]... Но медиа нельзя посадить!

Газеты, журналы, партийные и комсомольские работники, общество «Знание» ездили по стране, разъясняя политику партии и правительства. И часто сталкивались с непониманием публики. Секретарь ЦК ВЛКСМ С.П. Павлов информировал ЦК КПСС, в частности, что в Новосибирске с комсомолом плохо. Не понимают момента, вопросы задают. Например, сотрудников СО АН СССР интересовало:

— Сколько можно спекулировать на имени Ленина? История не знает примеров более спекулятивного отношения к имени великого человека...

— Почему в газетах и по радио врут о всеобщем политическом подъеме, воодушевлении и единогласном одобрении? Ведь никакого единогласия нет, а если и есть, то в том смысле, что одинокий голос ЦК тонет в ропоте массового неверия. Зачем же мы врем? Ведь все равно и за рубежом, и у нас все знают правду...

— <...> Какая разница между тайным затворничеством одного руководителя и затворничеством коллегии руководителей страны? Мы по-прежнему ничего не знаем, кто они, эти люди, которые решают наши судьбы, что они думают, что и как решают. Боже мой, неужели там не понимают, что в наше время, после Сталина, после Хрущева, все имеют право знать, что решает ЦК, — ведь это касается всех... Это рождает неуверенность, тревогу, даже страх...

— Меньшинство в партии, в комсомоле, в науке и искусстве должно иметь право агитировать за свою точку зрения теми же средствами, которыми в данный момент располагает большинство. Иначе принцип демократического централизма превращается в грубую физическую силу и становится тормозом развития...

— <...> У нас есть колхозы, это факт. А философии у нас нет. Это тоже факт, который невозможно отрицать. Почему так получилось? Существуют объективные и субъективные причины такого положения, и они, как зеркало, отражают ненормальное положение в политической жизни нашего общества...

— За рубежом над нами смеются. После снятия Хрущева стыдно встречаться с иностранцами... [32].

Возникли «самиздат» и «тамиздат». Самиздат с 1950-х годов содержал романы, новеллы, пьесы, афоризмы, анекдоты, научные исследования, публицистику, мемуары, частную переписку, декларации, манифесты, жалобы в прокуратуру и другие органы власти, открытые письма и т.д. Собранные вместе, они в 2005 году составили солидный трехтомник [3; 23]. Тамиздат, в отличие от самиздата, включал книги, журналы, статьи, изданные за границей и нелегально передававшиеся на родину. С конца 1960 года заявил о себе рок-самиздат, который описывал новую реальность в музыке [см.: 2]. С 1970 года Москов-

ский архив нового искусства (МАНИ) собрал вокруг себя независимое арт-сообщество [36] и тоже начал публикационную деятельность.

Социолог и психолог О.Т. Вите отмечал, что с конца 1950-х годов советская повседневность начала разделяться на две публичные сферы — публичную и приватно-публичную. Первая регулировалась писаными законами и правилами власти, а вторая — неписаными культурными устоями и соглашениями [9, с. 69]. Самиздат и все иные «самости» входили в круг постоянно расширяющихся видов деятельности, которые регулировались приватно-публичной сферой. Трудно не согласиться с В.В. Игруновым, который утверждал: «Без погружения в тот синкретический интеллектуальный бульон, в котором выростала инакомыслящая интеллигенция, без переживания нерасчлененности культурного многообразия этого мира и, одновременно, чуждости, противопоставленности и невероятной отдаленности советского культурного космоса и космоса диссидентства невозможно понять современную российскую историю» [17, с. 11].

Наука тоже внесла свой вклад в этот «интеллектуальный бульон». На следующий год после XX съезда КПСС, где был разоблачен культ личности Сталина, вышла книга замечательного исследователя, заведующего отделом теории ИМЛИ РАН Ю.Б. Борева «О комическом» [6] и еще через 13 лет, уже в брежневскую эпоху, — «Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия» [7]⁽¹²⁾. Автор как бы напомнил новым генеральным секретарям КПСС о функции смеха и комедии в социуме.

Почему именно эти издания можно поставить в один ряд с анти-сталинскими трудами? Исследователи сталинской эпохи, завершая книгу «Госсмех: сталинизм и комическое», подчеркивают: «Сталинизму была чужда двусмысленность, но свойственна абсолютная уверенность в своей компетентности и в праве вершить суд над всеми» [14, с. 144]. Впервые в советской эстетике комическое стало предметом серьезного научного осмысления. В книгах Ю.Б. Борева были разобраны комедийный характер и комедийные обстоятельства, комедийная деталь и сатирическое преувеличение и заострение, пародирование,

(12) Эта монография была первой по эстетике с начала 1930-х годов.

окарикатуривание, гротеск, а также разные языковые средства — «острота», «каламбур», «иносказание». Содержатся и особенно важные для России того времени параграфы — «Положительный герой. Саморазоблачение и взаиморазоблачение сатирических персонажей» и «Ирония-сарказм» [6; 7].

Ю.Б. Боров был не только философом. Он «изобрел» новую форму фольклора, которую назвал «интеллигентским». Автор писал: «В преданиях и анекдотах разворачивается художественная реальность, соотносимая с действительностью, но не тождественная ей. Неискаженное знание истории не может сложиться без обращения к устной памяти народа: лишь взаимопроверка письменных документов и устных преданий дает объемное и точное видение» [8]. Он своими методами утверждал идеи демократического общества. Его «Сталиниада» (1991) представляла собой мемуары «по чужим воспоминаниям с историческими притчами и размышлениями автора». По этому же принципу сделаны «История государства советского в преданиях и анекдотах» (1995), «Краткий курс истории XX века в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, преданиях и т.д.» (1995), «Кто против России? Ванька-встанька и состояние мира» (2004) и др. М. Розовский, обозревая эту серию книг, подчеркивал: «Читая „Сталиниаду“, я в параллель тексту думал о великой правоте Бахтина, который ставил игру и карнавализацию жизни на вершину художественности, и в этом плане собрание Борева имеет великий смысл и эффективное качество самого высшего литературного свойства. Нет, это не мелочи, не безделушки и не игрушки без видимой пользы, это важнейшие свидетельства из-за беспамятства помутненной жизни всего, что было бытом в сталинское средневековье. Если мы хотим осмыслить наше, по сути, фантомное прошлое, нам следует читать и перечитывать боревскую „Сталиниаду“» [33, с. 1].

Комедия и ее основное выразительное средство — ирония — на протяжении трех десятилетий сопровождали развитие советской России. Из более чем 1000 режиссеров, работавших для кино, выделилось всего несколько фигур, для которых этот жанр стал основным — Леонид Гайдай, Эльдар Рязанов, Георгий Данелия. Блеснули Марк Захаров, Владимир Меньшов, Виктор Титов и еще несколько фигур. И все! Все-таки сложный жанр — комедия!

Список литературы:

- 1 «А-Я». Самиздат. Словарь арготических синонимов Л.М. Городина / Под ред. В.Ф. Житникова. Свердловск, 1960. 168 с.
- 2 Алексеева А. География и некоторые особенности отечественного рок-самиздата 1980–90-х годов // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: Сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года / Отв. ред. Т.И. Науменко, А.А. Гундорова, И.С. Захарбекова. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 470–481.
- 3 Антология самиздата: Неподцензурная литература в СССР. 1950-е — 1980-е / Под ред. В.В. Игрунова; сост. М.Ш. Барбакадзе. В 3 т. М.: Международный институт гуманитарно-политических исследований, 2005. Т. 1, кн. 1. 496 с. Т. 1, кн. 2. 358 с. Т. 2. 768 с. Т. 3. 448 с.
- 4 Арутюнов С.А. Этнографическая наука и культурная динамика // Исследования по общей этнографии: Сборник статей / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая; отв. ред. Ю.В. Бромлей и др. М.: Наука, 1979. С. 24–60.
- 5 Баранов А.В. Общине по месту жительства и соседства // Социологические исследования города / Отв. ред. О.Н. Яницкий. М., [б.и.], 1969. 216 с.
- 6 Боров Ю.Б. О комическом / Акад. наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Искусство, 1957. 232 с.
- 7 Боров Ю.Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 268 с.
- 8 Боров Ю.Б. Власти-мордасти. М.: Пропаганда, 2003. 352 с. URL: <https://1001.ru/books/item/vlasti-mordasti-24> (дата обращения 11.03.2023).
- 9 Вите О.Т. Избиратели — враги народа? (Размышления об адекватности электорального проведения и факторах, на ее уровень влияющих) // Этика успеха. 1996. № 9. С. 58–71.
- 10 Воривода И.П. Сборник жаргонных слов и выражений, употребляемых в устной и письменной речи преступным элементом. Алма-Ата, 1971. 102 с.
- 11 Генисаретский О.И. Искусство и духовная жизнь общества: теоретико-методологические аспекты // Общие проблемы искусства. Обзорная информация. Вып. 2. М.: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, Информкультура, 1987. 36 с.
- 12 Гества К. Советский человек. История одного собирательного понятия // Вестник общественного мнения. 2018. № 1–2 (126). С. 58–75. <https://doi.org/10.24411/2070-5107-2018-00004>.
- 13 Гутнов А. Город и деревня: диалог сквозь века // Знание — сила. 1984. № 8. С. 39–42.
- 14 Добренко Е., Джонсон-Скрадоль Н. Госсмех: сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 768 с.
- 15 Жуланова Н.И. XX век: Молодежное фольклорное движение: Краткий обзор истории становления и тенденций развития // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999. С. 107–133.
- 16 Зиновьев А.А. Зияющие высоты // Libking.ru. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/133475-aleksandr-zinoviev-ziyayushchie-vysoty.html> (дата обращения 11.02.2023).
- 17 Игрунов В.В. Введение // Антология самиздата: Неподцензурная литература в СССР. 1950-е — 1980-е. В 3 т. Т. 1. Кн. 1. До 1966 года / Под ред. В.В. Игрунова; сост. М.Ш. Барбакадзе. М.: Международный институт гуманитарно-политических исследований, 2005. С. 8–16.
- 18 Информация министра культуры СССР П.Н. Демичева 10 ноября 1981 года. Секретно. Экз. N 1. ЦК КПСС О поведении режиссера Любимова Ю.П. в связи с подготовкой спектакля «Владимир Высоцкий» в театре на Таганке // РГАНИ. Ф. 5. Оп. 84. Д. 1014. Л. 22–23.

- 19 Коган М.Э. Поведенческие индикаторы этнокультурных ориентаций у горожан // Этнокультурные стереотипы поведения / Под ред. А.К. Байбурина. Л.: Наука, 1985. С. 34–47.
- 20 Козлов В.А. Массовые беспорядки в СССР при Хрущеве и Брежнев, 1953 – начало 1980-х гг. 3-е изд., испр. и доп. М.: РОССПЭН; Фонд первого президента России Б.Н. Ельцина, 2010. 462 с.
- 21 Козловский В. Собрание русских воровских словарей: В 4 т. New York: Chalidze Publications, 1983. Т. 1. 225 с. Т. 2. 230 с. Т. 3. 246 с. Т. 4. 200 с.
- 22 Козловский В. Арго русской гомосексуальной субкультуры. Материалы к изучению. New York, Benson (Vermont): Chalidze Publications, 1986. 228 с.
- 23 Комароми А., Кузовкин Г. Каталог периодики самиздата 1956–1986. М.: Международный Мемориал, 2018. 168 с.
- 24 Косцинский К. Ненормативная лексика и словари // Russian Linguistics. 1980. № 4. С. 363–396. <https://doi.org/10.1007/BF03545812>.
- 25 Левин Ю.И. Об общенных выражениях русского языка // Russian Linguistics. 1986. № 10. С. 61–72. <https://doi.org/10.1007/BF02551594>.
- 26 Макарова Л.В. Миграционная политика Российской Федерации: проблемы, тенденции и перспективы развития: Монография. М.: МГГЭИ, 2013. 80 с.
- 27 Маслоу А. Мотивация и личность / Пер. с англ. Т. Гутман, Н. Мухина. СПб.: Питер, 2019. 400 с.
- 28 Новые слова и значения: Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 60-х годов / Под ред. Н.З. Котеловой, Ю.С. Сорокина. М.: Советская энциклопедия, 1973. 546 с.
- 29 Общество и власть. Российская провинция. 1917–1985: Документы и материалы: В 6 т. Т. 2: 1941–1985. Пермский край / Ин-т истории и археологии УрО РАН, Агентство по делам архивов Пермского края; гл. ред. академик РАН В.В. Алексеев, отв. ред. д.и.н. А.Б. Суслев. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2008. 688 с.
- 30 Отходники: Монография / Плюснин Ю.М. [и др.]. М.: Новый Хронограф, 2013. 364 с.
- 31 Прищепа А.С. К вопросу о материальном благосостоянии советских инженерно-технических кадров (1960–1970-е гг.) // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2019. № 3 (60). С. 38–42.
- 32 РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 490. Л. 75–84.
- 33 Розовский М. Сталина надо поздравить // Московский комсомолец. 20.12.2015. С. 1.
- 34 Советская интеллигенция, Лубянка и Старая площадь в 1960-х – 1980-х годах / Публикацию подг. А.В. Новиков, предисловие Ю.В. Аксиутина // Вопросы истории. 2005. № 9. С. 3–27.
- 35 Социально-культурные функции города и пространственная среда / Л.С. Бахурина, В.Г. Вардосанидзе, С.Г. Кешишян и др.; под общ. ред. Л.Б. Когана. М.: Стройиздат, 1982. 177 с.
- 36 Федулов А.Н. Литературно-художественный самиздат в СССР в 1970–1980-е гг. // Известия Алтайского государственного университета. 2008. № 4–5. С. 219–221.
- 37 Ципко А.С. Социализм: жизнь общества и человека. (Полем. заметки). М.: Мол. гвардия, 1980. 287 с.
- 38 Шевелева Р.Н. Современные процессы урбанизации: характеристика, влияние на региональное развитие // Проблемы современной экономики: Материалы IV Международной научной конференции (Челябинск, 20–23 февраля 2015 года). Челябинск: Два комсомольца, 2015. С. 130–133. URL: <https://moluch.ru/conf/econ/archive/132/7093/> (дата обращения 28.09.2022).
- 39 Эвальд В.Д. Город-призрак в позднесоветском кинематографе // Артикульт. 2023. № 1 (49). С. 68–76. DOI: 10.28995/22276165202316876.
- 40 Янкова З.А., Родзинская И.Ю. Проблемы большого города: (Опыт социолог. исслед.). М.: Наука, 1982. 125 с.

References:

- 1 “A-Ya”. *Samizdat. Slovar' argoticheskikh sinonimov* L.M. Gorodina [“A-Ya”. Samizdat. Dictionary of Argotic Synonyms by L.M. Gorodin], ed. V.F. Zhitnikov. Sverdlovsk, 1960. 168 p. (In Russian)
- 2 Alekseeva A. Geografiya i nekotorye osobennosti otechestvennogo rok-samizdata 1980–90-kh godov [Geography and Some Features of the Domestic Rock Samizdat of the 1980s–90s]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov: k 125-letiyu uchebnykh zavedenii imeni Gnesinykh: Sbornik statei po materialam XIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii studentov i aspirantov, aprel' 2020 goda* [Research of Young Musicologists: On the 125th Anniversary of the Gnesins Educational Institutions: Collection of Articles Based on the Materials of the 13th International Scientific Conference of Students and Postgraduates, April 2020], eds. T.I. Naumenko, A.A. Gundorina, I.S. Zakharbekova. Moscow, RAM imeni Gnesinykh Publ., 2020, pp. 470–481. (In Russian)
- 3 *Antologiya samizdata: Nepodtsenzurnaya literatura v SSSR. 1950-e – 1980-e* [Anthology of Samizdat: Uncensored Literature in the USSR. 1950s – 1980s], ed. V.V. Igrunov, comp. M. Sh. Barbakadze. In 3 vols. Moscow, Mezhdunarodnyi institut gumanitarno-politicheskikh issledovaniy Publ., 2005. Vol. 1, book 1. 496 p. Vol. 1, book 2. 358 p. Vol. 2. 768 p. Vol. 3. 448 p. (In Russian)
- 4 Arutyunov S.A. Ehtnograficheskaya nauka i kul'turnaya dinamika [Ethnographic Science and Cultural Dynamics]. *Issledovaniya po obshchei ehtnografii: Sbornik statei* [Studies in General Ethnography: Collection of Articles], eds. Yu.V. Bromlei et al. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 24–60. (In Russian)
- 5 Baranov A.V. Obshchenie po mestu zhitel'stva i sosedstva [Communication at the Place of Residence and Neighborhood]. *Sotsiologicheskie issledovaniya goroda* [Sociological Studies of the City], ed. O.N. Yanitskii. Moscow, 1969. 216 p. (In Russian)
- 6 Borev Yu.B. *O komicheskom* [About the Comic], Academy of Sciences of the USSR, A.M. Gorky Institute of World Literature. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 232 p. (In Russian)
- 7 Borev Yu.B. *Komicheskoe, ili O tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchaet i obnovlyayet cheloveka i utverzhdaet radost' bytiya* [Comic, or About How Laughter Executes the Imperfection of the World, Purifies and Renews a Person and Affirms the Joy of Being]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 272 p. (In Russian)
- 8 Borev Yu.B. *Vlasti-mordasti* [Power-Faces]. Moscow, Propaganda Publ., 2003. 352 p. Available at: <https://1001.ru/books/item/vlasti-mordasti-24> (accessed 11.03.2023). (In Russian)
- 9 Vite O.T. Izbiratel' – vragi naroda? (Razmyshleniya ob adekvatnosti ehlektoral'nogo povedeniya i faktorakh, na ee uroven' vliyayushchikh) [Are Voters Enemies of the People? (Reflections on the Adequacy of Electoral Conduct and Factors Affecting Its Level)]. *Ehtika uspekha*, 1996, no. 9, pp. 58–71. (In Russian)
- 10 Vorivoda I.P. *Sbornik zhargonnykh slov i vyrazhenii, upotreblyaemykh v ustnoi i pis'mennoi rechi prestupnykh ehlementom* [A Collection of Slang Words and Expressions Used in Oral and Written Speech by Criminals]. Alma-Ata, 1971. 102 p. (In Russian)
- 11 Genisaretskii O.I. Iskusstvo i dukhovnaya zhizn': teoretiko-metodologicheskie aspekty [Art and Spiritual Life of Society: Theoretical and Methodological Aspects]. *Obshchie problemy iskusstva. Obzornaya informatsiya*. [General Problems of Art. Overview Information]. Issue 2. Moscow, Gosudarstvennaya biblioteka SSSR imeni V.I. Lenina, Informkul'tura Publ., 1987. 36 p. (In Russian)
- 12 Gestva K. Sovetskii chelovek. Istoriya odnogo sobirate'l'nogo ponyatiya [Soviet Man. The History of One Collective Concept]. *Vestnik obshchestvennogo mneniya*, 2018, no. 1–2 (126), pp. 58–75. <https://doi.org/10.24411/2070-5107-2018-00004>. (In Russian)

- 13 Gutnov A. Gorod i derevnya: dialog skvoz' veka [City and Village: Dialogue Through the Centuries]. *Znanie – sila*, 1984, no. 8, pp. 39–42. (In Russian)
- 14 Dobrenko E., Dzhonsson-Skradol' N. *Gossmekh: stalinizm i komicheskoe* [Gossmech: Stalinism and the Comic]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 768 p. (In Russian)
- 15 Zhulanova N.I. XX vek: Molodezhnoe fol'klornoe dvizhenie: Kratkii obzor istorii stanovleniya i tendentsii razvitiya [20th Century: Youth Folklore Movement: A Brief Overview of the History of Formation and Development Trends]. *Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii. Konets 1950-kh – nachalo 1990-kh godov* [Amateur Artistic Creativity in the USSR. History Essays. Late 1950s – Early 1990s]. St. Petersburg, 1999, pp. 107–133. (In Russian)
- 16 Zinov'ev A.A. Ziyayushchie vysoty [Yawning Heights]. *Libking.ru*. Available at: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/133475-aleksandr-zinovev-ziyayushchie-vysoty.html> (accessed 11.02.2023). (In Russian)
- 17 Igrunov V.V. Vvedenie [Introduction]. *Antologiya samizdata: Nepodtzensurnaya literatura v SSSR. 1950-e – 1980-e. V 3 t.* [Anthology of Samizdat: Uncensored Literature in the USSR. 1950s – 1980s. In 3 vols.]. Vol. 1, book 1: *Do 1966 goda* [Until 1966], ed. V.V. Igrunov, comp. M.Sh. Barbakadze. Moscow, Mezhdunarodnyi institut gumanitarno-politicheskikh issledovaniy Publ., 2005, pp. 8–16. (In Russian)
- 18 Informatsiya ministra kul'tury SSSR P.N. Demicheva 10 noyabrya 1981 goda. Sekretno. Ekz. N 1. TSK KPSS O povedenii rezhissera Lyubimova Yu.P. v svyazi s podgotovkoi spektaklya "Vladimir Vysotskii" v teatre na Taganke [Information of the Minister of Culture of the USSR P.N. Demichev November 10, 1981. Secret. Excerpt no. 1. The Central Committee of the CPSU on the Behavior of the Director Lyubimov Yu.P. in Connection with the Preparation of the Play "Vladimir Vysotsky" at the Taganka Theater]. *RGANI* [Russian State Archive of Contemporary History], f. 5, inv. 84, case 1014, ll. 22–23. (In Russian)
- 19 Kogan M.E. Povedencheskie indikatory ehnikul'turnykh orientatsii u gorozhan [Behavioral Indicators of Ethnocultural Orientations Among Citizens]. *Ehnikul'turnye stereotipy povedeniya* [Ethnocultural Stereotypes of Behavior], ed. A.K. Bayburin. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 34–47. (In Russian)
- 20 Kozlov V.A. *Massovye besporyadki v SSSR pri Khrushcheve i Brezhneve, 1953 – nachalo 1980-kh gg.* [Mass Riots in the USSR under Khrushchev and Brezhnev, 1953 – Early 1980s]. 3rd ed., revised and compl. Moscow, ROSSPEN, Fond pervogo prezidenta Rossii B.N. El'tsina Publ., 2010. 462 p. (In Russian)
- 21 Kozlovskii V. *Sobranie russkikh vorovskikh slovari: V 4 t.* [Collection of Russian Thieves' Dictionaries: In 4 vols.]. New York, Chalidze Publications, 1983. Vol. 1. 225 p. Vol. 2. 230 p. Vol. 3. 246 p. Vol. 4. 400 p. (In Russian)
- 22 Kozlovskii V. *Argo russkoi gomoseksual'noi subkul'tury. Materialy k izucheniyu* [Argo of the Russian Homosexual Subculture. Materials for Study]. New York, Benson (Vermont), Chalidze Publications, 1986. 228 p. (In Russian)
- 23 Komaromi A., Kuzovkin G. *Katalog periodiki samizdata 1956–1986* [Catalog of Samizdat Periodicals 1956–1986]. Moscow, Mezhdunarodnyi Memorial Publ., 2018. 168 p. (In Russian)
- 24 Kostsinskii K. Nenormativnaya leksika i slovari [Profanity and Dictionaries]. *Russian Linguistics*, 1980, no. 4, pp. 363–396. <https://doi.org/10.1007/BF03545812>. (In Russian)
- 25 Levin Yu.I. Ob obsennykh vyrazheniyakh russkogo yazyka [On Obscene Expressions of the Russian Language]. *Russian Linguistics*, 1986, no. 10, pp. 61–72. <https://doi.org/10.1007/BF02551594>. (In Russian)
- 26 Makarova L.V. *Migratsionnaya politika Rossiyskoi Federatsii: problemy, tendentsii i perspektivy razvitiya: Monografiya* [Migration Policy of the Russian Federation: Problems, Trends and Development Prospects: Monograph]. Moscow, MGGEI Publ., 2013. 80 p. (In Russian)
- 27 Maslow A. *Motivatsiya i lichnost'* [Motivation and Personality], transl. from English T. Gutman, N. Mukhina. St. Petersburg, Piter Publ., 2019. 400 p. (In Russian)
- 28 *Novye slova i znacheniya: Slovar'-spravochnik po materialam pressy i literatury 60-kh godov* [New Words and Meanings: Dictionary-Reference Book on the Materials of the Press and Literature of the 60s], eds. N.Z. Kotelova, Yu.S. Sorokin. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1973. 546 p. (In Russian)
- 29 *Obshchestvo i vlast'. Rossiyskaya provintsiya. 1917–1985: Dokumenty i materialy: V 6 t.* [Society and Power. Russian Province. 1917–1985: Documents and Materials: In 6 vols.]. Vol. 2: *1941–1985. Permskii kraj* [1941–1985. Perm Region], eds. V.V. Alekseev, A.B. Suslov. Ekaterinburg, Bank kul'turnoi informatsii Publ., 2008. 688 p. (In Russian)
- 30 *Otkhodniki: Monografiya* [Otkhodniks: Monograph], Plyusnin Yu.M. et al. Moscow, Novyi Khronograf Publ., 2013. 364 p. (In Russian)
- 31 Prishchepa A.S. K voprosu o material'nom blagosostoyanii sovetkikh inzhenerno-tekhnicheskikh kadrov (1960–1970-e gg.) [On the Issue of the Material Well-Being of Soviet Engineering and Technical Personnel (1960s–1970s)]. *Kaspiiskii region: politika, ehkonomika, kul'tura*, 2019, no. 3 (60), pp. 38–42. (In Russian)
- 32 *RGANI* [Russian State Archive of Contemporary History], f. 5, inv. 30, case 490, ll. 75–84. (In Russian)
- 33 Rozovskii M. Stalina nado pozdravit' [Stalin Should Be Congratulated]. *Moskovskii komsomolets*, 20.12.2015, p. 1. (In Russian)
- 34 *Sovetskaya intelligentsiya, Lubyanka i Staraya ploshchad' v 1960-kh – 1980-kh godakh* [Soviet Intelligentsia, Lubyanka and Staraya Square in the 1960s – 1980s], publication A.V. Novikov, foreword Yu.V. Aksyutin. *Voprosy istorii*, 2005, no. 9, pp. 3–27. (In Russian)
- 35 *Sotsial'no-kul'turnye funktsii goroda i prostranstvennaya sreda* [Socio-Cultural Functions of the City and the Spatial Environment], L.S. Bakhurina, V.G. Vardosanidze, S.G. Keshishyan et al., ed. L.B. Kogan. Moscow, Stroizdat Publ., 1982. 177 p. (In Russian)
- 36 Fedulov A.N. Literaturno-khudozhestvennyi samizdat v SSSR v 1970–1980-e gg. [Literary and Artistic Samizdat in the USSR in the 1970s–1980s]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, no. 4–5, pp. 219–221. (In Russian)
- 37 Tshipko A.S. *Sotsializm: zhizn' obshchestva i cheloveka. (Polem. zametki)* [Socialism: The Life of Society and Man. (Polemical Notes)]. Moscow, Mol. Gvardiya Publ., 1980. 287 p. (In Russian)
- 38 Sheveleva R.N. Sovremennye protsessy urbanizatsii: kharakteristika, vliyanie na regional'noe razvitie [Modern Processes of Urbanization: Characteristics, Impact on Regional Development]. *Problemy sovremennoi ehkonomiki: Materialy IV Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. (Chelyabinsk, 20–23 fevralya 2015 goda)* [Problems of Modern Economics: Materials of the 4th International Scientific Conference (Chelyabinsk, February 20–23, 2015)]. Chelyabinsk, Dva komsomol'tsa Publ., 2015, pp. 130–133. Available at: <https://moluch.ru/conf/econ/archive/132/7093/> (accessed 28.09.2022). (In Russian)
- 39 Evallyo V.D. Gorod-prizrak v pozhdnesovetskom kinematografe [Ghost City in Late Soviet Cinema]. *Articult*, 2023, no. 1 (49), pp. 68–76. DOI: 10.28995/22276165202316876. (In Russian)
- 40 Yankova Z.A., Rodzinskaya I.Yu. *Problemy bol'shogo goroda* [Big City Problems]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 125 p. (In Russian)

УДК 304.444
ББК 71.06

Мостицкая Наталья Дмитриевна

Доктор культурологии, доцент, заведующая аспирантурой,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
ResearcherID: ABD-2486-2020
mozt@rambler.ru

Михайлов Ашраф Борисович

Основатель коллекции ООО «Янгиль-Арт», 105066, Россия, Москва,
ул. Старая Басманная, 34
ORCID ID: 0000-0001-6678-212X
ResearcherID: GQY-6760-2022
yangilart@list.ru

Ключевые слова: праздничная коммуникация, трансляция ценностей,
подарок, модель праздника, функции подарка, праздничная синергия

Мостицкая Наталья Дмитриевна, Михайлов Ашраф Борисович

Философия подарка в структуре типологической модели праздников



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-62-83

Для цит.: Мостицкая Н.Д., Михайлов А.Б. Философия подарка в структуре типологической модели праздников // *Художественная культура*. 2023. № 3. С. 62–83. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-62-83>.

For cit.: Mostitskaya N.D., Mikhailov A.B. Gift-Giving Philosophy as Part of a Typological Model of Festivities. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 62–83. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-62-83>. (In Russian)

Mostitskaya Natalya D.

D. Sc. (in Cultural Studies), Associate Professor, Head of Postgraduate Course, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
ResearcherID: ABD-2486-2020
mozt@rambler.ru

Mikhailov Ashraf B.

Founder of the Yangil Art Collection, 34 Staraya Basmannaya Str., Moscow, 105066, Russia
ORCID ID: 0000-0001-6678-212X
ResearcherID: GQY-6760-2022
yangilart@list.ru

Keywords: festive communication, value transmission, gift, holiday pattern, gift functions, festive synergy

Mostitskaya Natalya D., Mikhailov Ashraf B.

Gift-Giving Philosophy as Part
of a Typological Model of Festivities

Аннотация. В статье предлагается рассмотреть авторскую типологическую модель праздников как методологическое основание для анализа феномена подарка, дара в структуре праздничной коммуникации. Актуальность исследования определяется корреляцией с такими темами, как «трансляция ценностей», «социальная память», «праздничная культура», «дар». Авторы акцентируют внимание на мнемической функции праздника и роли подарка в формировании ценностных ориентиров, транслируемых в праздничных ритуалах. Этот подход нашел отражение как в классификации праздников, представленной на примере моделей: «праздник-взрыв», «динамический праздник», «лаговый праздник» и «нейтрально-мнемный праздник», так и в гипотезе, предполагающей, что при раскрытии мнемического потенциала подарка в праздничном обряде становится возможным изменение модели праздничной коммуникации.

Основные предположения по теме статьи подтверждаются на материале анализа семантической составляющей уникального артефакта — золотого наградного портсигара с изображением первого советского герба работы С.В. Чехонина, который был вручен Н.В. Лисовским и С.И. Араловым от Реввоенсовета 12-й армии участнику освободительных боев за Киев С. Беккеру в 1920 году. Портсигар рассматривается здесь как дар, подарок и анализируется с точки зрения возможности включения его в структуру той или иной праздничной модели. Новизна исследования заключается в акцентировании внимания на функции подарка как катализатора праздничной коммуникации. Подарок рассматривается как культурный код события, как ретранслятор ценностей, знак сущностной идеи праздника, он способен как усилить, так и деконструировать коммуникативную модель праздника.

Abstract. The article explores a unique typological model of festivities as a methodological background for the gift concept analysis in the structure of festive communication. The relevance of research is recognized through correlation with such topics as “value transmission”, “social memory”, “festive culture” and “offering”. The authors of the article bring two questions to the fore: the mnemonic function of a celebration and the role of a gift in value guidelines formation, i.e. the values which were communicated during festive ceremonies. The idea has been reflected in two concepts: first — in a holiday classification pattern, with examples of “explosive holiday”, “dynamic holiday” “lagging holiday” and “neutrally mnemonic holiday”; second — in a hypothesis assuming that a festive communication pattern might be a subject to change through unveiling mnemonic potential of a gift during a festive ceremony.

The key assumptions of the article are proven through the semantic analysis of a unique artefact — a premium gold cigarette case with an image of the first Soviet coat of arms, a work by S.V. Chekhonin. N.V. Lisovskii and S.I. Aralov, who spoke for the Revolutionary Military Council of the 12th Army, awarded this case to S. Bekker, a participant in liberation battles for Kiev, in 1920. The cigarette case is considered as an offering and a gift. The authors analyse which holiday pattern the cigarette case is most likely to fit in. The novelty of research is that the authors highlight the role of a gift as a catalyst for festive communication. A gift is thought of as a cultural code of an event, value transmitter, and the very essence of a holiday idea. A gift has a great power which can either reinforce or ruin the festive communication model.

Введение

Подарок как культурный феномен рассматривается многими авторами часто в социологической парадигме как форма построения или маркировки социальных связей и иерархии в обществе. Во многом разделяя эту точку зрения, в данной статье акцентируем внимание на условиях самого акта дарения в структуре праздничной коммуникации. Исследователи солидарны в том, что праздничное событие непосредственно придает вещи статус подарка. При этом, конечно, к подарку предъявляется ряд функциональных требований. Так, например, в работе В. Ильина [2] сформулированы требования к предмету, который предполагается рассматривать как подарок: во-первых, подарок призван напомнить о принадлежности дарителя и одариваемого к одной социальной сети, быть репрезентантом этой сети в своих предметно-символических формах (желательно не утилитарным либо с памятной надписью); во-вторых, стоимость подарка воспринимается как знак вложения в сеть, та цена, которую человек отдает из собственного жизненного резерва, как своеобразная жертва (в то же время эта жертва не должна превышать возможностей ответной жертвенности одариваемого); в третьих, подарок это текст, подразумевающий образ одариваемого в представлении дарителя; в четвертых, важен необыденный статус вещи (сама по себе дорогая вещь или упакованный подарок). В трудах Н.А. Хренова указано, что праздничный ритуал выстраивается вокруг некоторого жертвоприношения [11, с. 217], в центре которого находится сакральный предмет. В качестве такового предмета уместнее всего рассматривать именно подарок. Важно учитывать, что предметность и материальность подарка как вещи обеспечивает ему возможность быть носителем знакового кода, отсылающего к памятным событиям. Как пишет американский исследователь Марк Фортни (M. Fortney, 2021), в памяти сохранится именно то, что связано с воображением и другими памятными событиями, а следовательно, принятие подарка как ценности в какой-то мере будет определять семиосферу человека, впечатываясь в памяти как культурный код. Более того, такое «интеллектуальное восприятие» [13, р. 118] позволяет через взаимодействие с артефактом погружаться в хронотоп события, меняя для себя ход времени [16]. Согласно А. Геннепу, такое мифологическое время можно назвать

«обрядом перехода» [14, р. 15], который впечатывается в знаковую кодировку подарка. Таким образом, статус предмета как подарка позволяет рассматривать на его примере весь спектр праздничной коммуникации, а также отношение дарителя и одариваемого. Акцент в данной статье предлагается сделать на изучении мнемической функции подарка, т.е. подарка как хранителя социальной памяти, получившей материально-знаковое воплощение в конкретном предмете. Поэтому нас интересует момент принятия или передачи дара в структуре праздничной коммуникации.

Философия подарка

В заявленной теме «философия подарка» предполагается раскрыть феномен подарка с точки зрения как функционализма предмета, так и со-бытийного отношения к праздничной коммуникации, закрепленного в памяти. Подарок в этом случае рассматривается как «эмерджент» [1, с. 17] взаимоотношений дарителя и одариваемого (новое качество, рождаемое в процессе взаимодействия, в снятом виде включающее качества всех субъектов диалога и приобретающее свою самостоятельность и иногда вещественность). То есть подарок выступает как некоторый вещественный знак вербальной, духовной или смысловой связи собеседников. Подарок, будучи многофункциональным предметом, встроено в саму структуру праздника как равноправный коммуникативный элемент, он способен трансформировать праздничный процесс как в сторону деконструкции «праздничности», так и в сторону усиления «праздничности». В данном исследовании под «праздником» понимается событие, призванное транслировать культурные ценности посредством особого коммуникативного пространства, выходящего за рамки повседневных ритуалов, со своим праздничным хронотопом. При этом под «праздничностью» [5, с. 130–140] в этом случае понимается опыт откровений, освоения человеком культурной ценности как безусловной истины, свободы, вневременности, всеобщности. В этом смысле укрепление «праздничности» как сущностной основы праздника связано с принятием новых ценностей, а деконструкция «праздничности» приводит к обезцениванию события, в том числе и подарков, включенных в праздничный ритуал.

Типологическая модель праздников

По существу, наличие эмоционально-радостной составляющей праздника подразумевает возможность целостного переживания события, запоминаемого как ценностное переживание, маркируемое символически детерминированной вещью, наделяемой функцией хранения этого синергичного переживания — со-бытия. Поэтому подарок здесь становится репрезентантом процесса субъект-субъектного взаимодействия (праздничной коммуникации) или «эмерджентом». В этом случае, анализируя подарок как «эмерджент» отношений дарителя и одариваемого, можно предложить новый ракурс для анализа подарка в структуре праздников. Более того, если в самом пространстве праздника подарку не уделяется много внимания, то в структуре повседневной бытовой практики коннотация подарка становится своеобразным «временным порталом» для возвращения в воспоминаниях в праздничное энергоемкое и со-бытийное пространство.

Исходя из данного тезиса, напрашиваются два варианта исследования темы: во-первых, какое влияние будет оказывать коммуникативная модель праздника на выбор подарка; во-вторых, способен ли подарок изменить эту самую коммуникативную модель праздника. Для ответа на первый вопрос воспользуемся типологией праздничных моделей, подробно описанных в диссертации «Праздничное и повседневное в коммуникативном пространстве культуры», а также в статье [6]. Обращение к данной типологии обусловлено тем, что здесь концепция памяти является методологически определяющей для обозначения различных праздничных со-бытийных ситуаций, поэтому мнемическая функция подарка в этом случае может быть корректно раскрыта.

Представим следующие модели праздников (как разрыва повседневности), обозначив при этом место подарка в каждой из них.

Первую модель «праздник-взрыв-случай» [6, с. 46–47] предлагается рассматривать как наиболее яркое событие, сохраняемое в памяти и транслируемое последующим поколениям. Праздник воспринимается как «откровение», т.е. в процессе праздничной коммуникации формируются новые ценности, впоследствии влияющие на практики повседневной жизни. В таких праздниках обязательно актуализируется соборное коллективное пространство, усиливающее понимание

всеми участниками общности целей и интересов, воспринимаемых как новые ценности, регулирующие дальнейшие жизненные стратегии. В зависимости от нравственного уровня участников коллективной синергии изменения в повседневности приобретают либо деструктивный, либо инновационный характер. Поскольку синергичность со-бытия, определяющая «взрывной» характер праздника, может возникнуть спонтанно, то можно предположить, что своеобразным катализатором синергичности способен выступить оригинальный подарок, включенный в резонанс праздничного ритуала — с одной стороны. В то же время, с другой стороны — подарок, врученный в момент соборного единения, становится знаком-символом такого коллективного общего переживания единства и целостности, своеобразным культурным кодом, в котором могут быть зашифрованы эпохальные стратегические, аксиологические, культурные изменения в жизни как отдельных людей, так и больших социальных групп.

Вторая модель «динамический праздник» [6, с. 46–47] описывает праздничное событие, призванное усилить социальные связи за счет признания общих целей и ценностей, сформировать общее соборное пространство. В отличие от первой модели стихийного праздничного «взрыва» динамический праздник конструируется как рациональная технология трансляции общих целей и ценностей в едином эмоционально-радостном коммуникативном пространстве. То есть здесь рациональность противопоставлена стихийности. Праздничное событие продумывается организаторами в рамках строгого ритуала. Авторы праздника конструируют особый хронотоп события, позволяющий организовать условия для трансляции той или иной общей ценности, положенной в основании культуры. Впоследствии данная конструкция становится традиционной формой празднования — со своим набором обрядов, позволяющих транслировать ценности, определяющие идею данного праздника.

Поскольку «динамическая модель» праздника направлена на стабилизацию практики повседневности относительно общих коллективных ценностей, объединения людей относительно общих целей, то в данной модели праздника подарки будут строго регламентированы, чтобы не вызвать непредсказуемого эффекта, разрушающего общий идеологический конструкт праздничного события. В то же время коннотация подарка может быть использована для усиления эффекта праздничного

события и перевода его на уровень модели «праздник-взрыв» хотя бы в отдельных субъективных переживаниях участников события. Но в этой ситуации многозначность в символике подарка, свободные интерпретации его символики могут дестабилизировать обряд дарения. В связи с появлением новых интерпретаций подарочной символики, которые могут возникнуть у зрителей, возможна трансформация самой идеи праздника (подарок колдуньи в сказке «Спящая царевна»).

В динамическом празднике подарок имеет огромное значение и в его функции входит формирование знаков-меток, регламентирующих движение смыслов в повседневной жизни. Сам подарок как вещь, помещаемая в бытовое пространство или используемая в повседневной практике, призван актуализировать в памяти человека праздничные переживания сакральных смыслов для того, чтобы постоянно соотносить свои действия с декларируемыми ценностями, пережитыми в праздничном соборном единстве как радостное событие или откровение. Именно эта задача подарка, на наш взгляд, является его сущностной идеей. Но такого рода подарки не могут существовать вне контекста эмоционально яркого переживания праздничных событий, откровений или соборного единения, поэтому как только праздник теряет свою соборную природу и становится формальным собранием одиночных индивидуумов, связанных только общим пространством и ритуалом, то мы наблюдаем изменение функции подарка и смену праздничной модели.

Описание третьей модели «*лаговый праздник*» [6, с. 46–47] предполагает обсуждение «псевдопраздничного» события, которое, по сути, лишено сакральности и соборности. Данные аспекты праздничности лишь фиктивно моделируются благодаря тому, что люди стараются придерживаться праздничной традиции, но при этом первоначальная идея, положенная в основу формирования традиции, полностью или частично утрачена. Традиционные ритуалы или обряды, формально именуемые праздниками, сохраняют лишь механическую последовательность совершения тех или иных практик, позволяющих сконструировать праздничный хронотоп, в то время как смысловое наполнение праздника может уходить на дальний план, а акценты ставятся на декоративно-эмоциональном оформлении события. Смысл как бы запаздывает, его надо дополнительно объяснять, поскольку сам архаический ритуал уже перестает нести функцию текста для участ-

ников праздника. В связи с этим отсутствует строгая регламентация праздничного коммуникативного пространства, это приводит к тому, что подарок становится автономным, не связанным с транслируемой в празднике идеей, т.е. при выборе подарков люди не ориентируются на идею праздника. Не случайно сейчас распространенным видом подарка становится денежная сумма, позволяющая одариваемому самому для себя определить вид подарка, а соответственно данная вещь уже не будет выполнять памятную функцию, связанную с дарителями и самим событием, поскольку вещь появится намного позже и в контексте совсем других переживаний и коммуникаций.

«Лаговый» праздник в итоге приводит к разбалансировке ценностного основания культуры, поскольку здесь культура лишается «живого праздника» как одного из важнейших инструментов поддержания, сохранения, трансляции и формирования базовых ценностей и идеалов. Что касается отношения к подарку, то он также теряет свое сущностное значение для человека и становится только предметом потребления и обмена. Феномен передаривания подарков очень точно описывает данную модель. Подарок здесь экономически детерминирован и подчиняется запросу рынка и маркетинга. В лаговом празднике подарок кладется «на полку» или используется в быту, теряя символику соотносительности с памятным событием, что, в свою очередь, нивелирует его ценность и транслируемые ценности.

Разрушение культурных традиций, цементирующих базовые ценности культуры, приводит к эффекту замещения традиционных праздников праздничными «новообразованиями», которые, с одной стороны, призваны эмоционально расслабить людей, а с другой стороны, деконструировать общепринятые нормы и ценности.

Характеризуя модель «*нейтрально-мнемного праздника*» [6, с. 46–47], надо отметить, что для проведения данного праздничного ритуала необходимы алкоголь-наркотические вещества, максимально активизирующие эмоционально-образное восприятие человека, выводящие его за рамки привычного восприятия ситуации, способствующие разрушению когнитивных моделей восприятия. Самая популярная форма таких праздников связана с использованием различных увеселительных практик и акцентирования чувственно-эмоциональной сферы. Праздник, в основу которого ставится исключительно трапеза и алкоголь, приводит к разрушению ценностей, границ праздничности и повседневности

и искаженному восприятию мира. Нейтрально-мнемный характер праздника проявляется часто в досуговой деятельности, которая для современников заменяет праздники. В праздниках такого рода используются различные формы искусственного конструирования эмоции, но при этом событие не ориентировано на процесс вербализации сакральных ценностей культуры. Скорее в этом празднике доминирует стихийность человека, его дионисийское начало, стремление к разрушению, выход за рамки культурных норм, что, в свою очередь, активно используется современными политтехнологами [15] и маркетологами. Поэтому наиболее популярно в этой модели праздников использование различного рода транквилизаторов. После данного праздника повседневность воспринимается как жесткая система ограничений, лишаящих человека индивидуальной свободы. При этом такого рода праздник предполагает не свободу выбора ценностей, а свободу выхода эмоций и проявления спонтанных чувств. «Нейтрально-мнемный» праздник предполагает разрушение ценностных ориентиров, провозглашает доминанту чувственности и телесности над рациональностью и духовностью. В структуре нейтрально-мнемного праздника основным подарком становится элемент трапезы или транквилизатор, т.е. подарок актуален только на момент праздника, и после завершения события он перестает выполнять какие-либо памятные функции или вообще перестает существовать как таковой.

Напомним, что подарок в структуре праздника выполняет функцию «эмерджента» социального взаимодействия, или является носителем рожденного в со-бытии смысла, и транслирует этот смысл в знаках и формах своей «вещности», обеспечивая его включение в практику повседневности. В этом случае подарок становится культурным артефактом, репрезентирующим модель праздничной коммуникации и культурных ценностей. Анализируя вещь, приносимую в качестве дара, мы раскрываем особенности конструирования синергичного пространства в праздничной коммуникации. Тот характер искомой энергии, сил, впечатлений, к которым стремятся собеседники в праздничной коммуникации, впечатан в символически-функциональном значении подарка, а поэтому подарок может косвенно указывать на приоритетную модель праздника, для которого он был создан или выбран.

Так, современный исследователь В. Ильин в статье «Подарок как социальный феномен» выделяет свойства вещи, которая становится

подарком: вещь должна быть памятной, с дарственной надписью, выбирается со знанием предпочтений получателя, подарок — это знак того, как даритель определяет получателя [см.: 2]. В то же время А.Е. Сериков указывает на «магические свойства подарка» [8, с. 92], подразумевая наличие метакоммуникации. В нашей интерпретации «метакоммуникация» может раскрываться посредством анализа практик или технологий конструирования социальной синергии, или символического указания на соборное единство, определенный коллектив или группу, объединенную общими ценностями и целями.

Отметим важное замечание В. Ильина, который полагает, что дистанцирование в отношениях отражается в дистанцировании при выборе подарка, на который уже оказывает влияние элементарный расчет, актуализируется утилитарность подарка. Здесь надо отметить, что момент дистанцирования свидетельствует об отсутствии праздничной соборности, а значит, можно говорить о доминанте «лаговой» модели праздника. Надо сказать, что в каждой модели праздничной коммуникации доминирует свой тип коммуникативной дистанции между собеседниками. Так, в модели «взрыва» и «динамической» дистанция максимально сокращается в момент синергичного переживания общей идеи, в то время как в «лаговой» и «нейтрально-мнемной» моделях, наоборот, дистанция увеличивается, а участники праздничной коммуникации становятся все более автономными. В то же время «нейтрально-мнемная» модель стремится преодолеть это размежевание участников события, используя действие транквилизаторов, но такое мнимое сближение сохраняется только в праздничном хронотопе, не выходя за рамки самого события.

Отметим еще одно существенное наблюдение В. Ильина, что маркером близких отношений дарителя и одариваемого является акцент на эмоциональной составляющей подарка, формальные отношения более индифферентны к эмоциям одариваемого и скорее фиксируют принадлежность к той или иной социальной группе. Таким образом, на наш взгляд, важность эмоциональной составляющей при передаче подарка свидетельствует о том, что даритель ориентирован на конструирование «динамической» модели праздника, целью которой является формирование общих ценностей и целей дарителя и одариваемого, признание одариваемого членом единой социальной общности. Также В. Ильин утверждает, что подарок становится своео-

бразной «инвестицией» в социальную сеть, он тем самым маркирует социальный обмен или установление устойчивых коммуникативных связей между всеми членами определенной социальной группы. То есть с помощью подарка можно изменить типологическую модель праздника от дистанцированного «лагового» к более близкому коммуникативному опыту «динамического» праздника.

Праздничное событие, благодаря своей эмоциональной насыщенности, позволяет создать наиболее комфортное пространство для такого рода обмена подарками и конструирования устойчивых социальных коммуникаций. Не случайно в каждой культуре существует свой календарный ритм традиционных праздников, сопровождающихся ритуалом дарения подарков. При этом чаще всего эти подарки регламентированы и ориентированы на создание социальных связей, укрепления целостности культуры.

Резюмируя рассуждения о типологии праздников и месте подарка в структуре праздников, отметим, что, во-первых, типологическая модель праздника описывает логику взаимоотношения внутри праздничного коммуникативного пространства, при этом любой праздник может развиваться как в рамках одной модели, так и динамично меняться, включая попеременно разные модели коммуникации в зависимости от использования практик, обеспечивающих соборное единство, коллективное переживание общих целей или практик, активизирующих изоляцию всех участников события. Во-вторых, подарок в структуре праздника можно рассматривать как субъективный феномен, способный трансформировать модель праздничной коммуникации, усиливая знаково-символическую составляющую события.

Так, если «динамический» праздник призван укреплять социальные связи, сокращать дистанцию между собеседниками, включая их в близкий круг общения, то появление подарка с негативной коннотацией может привести к конфликту и деконструкции «динамической» модели праздника. В то же время в «лаговой» модели праздника появление уникального, многозначного подарка-текста, раскрывающего подлинные смыслы праздничной традиции, позволит трансформировать «лаговую» модель в «динамическую» и т.д.

Рассматривая сущностные аспекты подарка как самостоятельного феномена в ритуале праздничной коммуникации, важно

обратиться к архаическим истокам возникновения традиции одаривания. Так, одним из ярких примеров языческой традиции является утилитарный принцип «ты мне — я тебе», проявляющийся в организации праздничной церемонии, на которой богам приносили жертвы-подарки, а взамен просили покровительства и жизненные блага. При этом чем дороже или ценнее жертва (наиболее ценной жертвой, конечно, являлась человеческая жизнь), тем большей помощи просили от богов. Такой рациональный функционализм подарка, безусловно, свидетельствует о его важном значении в структуре культуры, как коммуникативном, религиозном, так и социальном. Подарок как феномен культуры способен репрезентировать целую эпоху. В этом смысле можно классифицировать подарки по степени их масштабности в плане охвата исторически знаковых событий, персон. В то же время интересный подход связан и с предполагаемым ответным шагом одариваемого, который, несомненно, планируется дарителем в момент стратегического продумывания семиотического и материально воплощенного смысла подарка, поскольку в этом случае подарок выступает как участник коммуникации и на него возлагаются надежды, связанные с укреплением социальных связей, перспектив дальнейших стратегий. Не случайно в архаических приношениях основной целью было сохранение коммуникативной связи с богами, через которую осуществлялась гармонизация «космоса» социокультурной жизни человека, с обязательно обозначенной иерархической системой социальных отношений.

Если продолжить разговор о типологии праздников, то именно «динамический» праздник придает максимальное значение подарку. В этой модели праздника подарок, особенно преподносимый иерархически значимым персонам, должен быть дорогим (в денежном эквиваленте), это будет свидетельствовать о статусе одариваемого человека — с одной стороны, и с другой стороны — о некоторой «жертве» дарителя (а значит, своеобразном «эмердженте» как снятом качестве в диалоге двух субъектов коммуникативного процесса). Несомненно, в семиотике подарка в этом случае заключается текст, передающий историческую значимость праздничного события, что непосредственно важно для обозначения места и роли одариваемого в тех событиях, которые легли в основание праздничной церемонии. При этом, если

подарок имеет еще и прикладное значение, то, на наш взгляд, это только усиливает его ценность, поскольку этот предмет становится сакральным текстом, который постоянно напоминает о себе в процессе практического использования, а человек возвращается к памятным событиям, возобновляя воспоминания о своих заслугах, мотивируя себя на новые свершения.

Наградной портсигар как подарок

В качестве примера такого концептуального подарка можно привести золотой наградной портсигар с первым вариантом герба РСФСР и дарственной надписью от 1920 года.

Тогда, 100 лет назад, велись ожесточенные бои за Киев. Западная интервенция пыталась реализовать свои интересы в отношении украинской территории и ресурсов. Событие освобождения Киева было одним из переломных в Гражданской войне на пути к созданию новой государственности. Реввоенсовет 12-й армии принял решение наградить начальника экспедиционного отряда Семена Беккера памятным знаком-подарком, поддерживая таким образом боевой дух командиров.

Надо сказать, что к выбору подарка и организации самого вручения подошли очень внимательно. Знак должен был говорить о владельце, его статусе и заслугах перед молодым государством. Выбор пал на золотой портсигар, выполненный на манер золотого слитка. Такой дорогой подарок свидетельствовал о принадлежности его обладателя к кругу пассионариев, способных кардинально изменить историю России.

На портсигар поместили первый герб молодого государства (единственный на сегодняшний момент сохранившийся экземпляр по заключению эксперта по культурным ценностям, уполномоченного Министерством культуры, члена Геральдического совета при Президенте РФ С.С. Левина) и дарственную надпись «„Начупроформу XII Тов. Беккеру За умелое формирование и пополнение частей армии в самые серьезные моменты переживания фронта от Реввоенсовета XII“ — Реввоенсовет XII Аралов/Н. Лисовский 21 ноября 1920/г. Киев».

Подарок вручали на заседании Реввоенсовета, что несомненно обеспечило эмоциональный подъем для всех участников события.



Ил. 1. Портсигар в виде золотого самородка. 1908–1917. Вес — 203 г. Золото 56 пробы, напыление; сапфиры, бриллианты, аметист, изумруд, рубин, накладной герб РСФСР образца 1918–1920 годов. Автор С.В. Чехонин. Накладная монограмма «СБ» (подарок Семену Беккеру). Коллекция «Янгиль-Арт», Москва



Ил. 2. Обратная сторона портсигара. Коллекция «Янгиль-Арт», Москва



Ил. 3. Портсигар с гербом РСФСР образца 1918–1920 годов. Вручен за особые заслуги в период Киевской операции РККА 1918–1920 годов от Реввоенсовета XII армии в г. Киев 21 ноября 1920 г. Коллекция «Янгиль-Арт», Москва

В дарственной надписи на портсигаре указаны такие известные люди, как:

— Семен Иванович Аралов — участник 20 сражений Первой мировой войны, орденосец, полковник Советской Армии, первый руководитель советской военной разведки как спецслужбы, первый руководитель регистрационного штаба Реввоенсовета.

— Лисовский Николай Васильевич — офицер, награжденный несколькими орденами еще в период службы в царской армии до революционных событий, в 1920 году командующий 12-й армией.

— Семен Беккер, начавший свой путь с должности командира разведчиков, после взятия Киева становится комендантом освобожденного города. В дальнейшей биографии Семена Беккера будет период, когда он будет занимать разные должности при руководстве Реввоенсовета СССР. О военачальниках С.И. Аралове и Н.В. Лисовском подробные материалы были представлены журналистом-историком Н. Сидоровым [см.: 9; 10].

События наших дней свидетельствуют о новом историческом переломе развития государства. Портсигар как исторический артефакт,

хранящий имена влиятельных военачальников-стратегов Советской Армии, становится метасимволом победы над деструктивными силами, разрушающими единство России, и может выступать в качестве подарка, способного изменить типологическую модель праздника, выводя его на уровень «динамического» или «взрывного».

Так золотой портсигар, получая статус подарка, становится сакральным символом военных побед, исторических событий, знаком повторения истории, а также вписывает в летопись ярких личностей, создающих историю. И так такого рода вещь, включенная в праздничную коммуникацию, способна стать основой для организации праздника.

Заключение

Резюмируя вышесказанное, отметим наиболее важные сущностные характеристики подарка как феномена культуры в структуре типологической модели праздников.

Во-первых, подарок выступает как культурный код, фиксирующий значимое событие в символах и знаках предмета.

Во-вторых, часто подарок выполняет функцию трансляции ценностей, лежащих в фундаменте культуры и определяющих обыденную практику. Семантика подарка служит постоянным напоминанием о данных ценностях.

В-третьих, подарок обладает потенциалом, способным трансформировать модель праздника, усиливая или ослабляя коммуникативные связи между людьми.

В-четвертых, подарок непосредственно связан с воспоминанием об эмоциональном состоянии или «откровении», которое сопутствовало моменту получения подарка.

В-пятых, подарок символически закрепляет социальный статус одариваемого и его место в иерархической системе социальной группы.

Таким образом, задача подарка — включить человека в социальное коммуникативное пространство, основанное на признании общей системы ценностей, которые детерминируют структуру повседневных практик. Если подарок эти функции не выполняет, то он непосредственно является знаком «лаговой» или «нейтрально-мнемной» модели праздника, деконструирующей существующую культуру.

Список литературы:

- 1 Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Интеллектуальная визуализация сущности. Красноярск: Крас. госуниверситет, 1999. 223 с.
- 2 Ильин В.И. Подарок как социальный феномен // Рубеж: альманах социальных исследований. Вып. 16/17. URL: <http://www.consumers.narod.ru/book/gift.html> (дата обращения 10.10.2022).
- 3 Курбатов В.П., Верещагина И.М. Значение праздничной символики // Концепт. 2015. № 5 (май). С. 91–95. URL: <http://e-kon-sept.ru/2015/15147.htm> (дата обращения 10.10.2022).
- 4 Мосс М. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. М.: «Восточная литература» РАН, 1996. URL: http://anthro-economicus.narod.ru/files/Moss_Present.pdf (дата обращения 15.08.2022).
- 5 Мостицкая Н.Д. Праздничность и повседневность в проекции константности и динамичности бытия культуры // Философская мысль. 2016. № 4. С. 129–143. <https://doi.org/10.7256/2409-8728.2016.4.18338>. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=18338 (дата обращения 28.08.2022).
- 6 Мостицкая Н.Д. Концепция «лаг» и «взрыв» в типологизации праздников // Культура и искусство. 2018. № 9. С. 43–49. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2018.9.27419>. URL: https://e-notabene.ru/pki/article_27419.html (дата обращения 10.05.2022).
- 7 Привалова В.М. Ритуалы культуры как процесс знаково-символической инициации сознания // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2017. Т. 19. № 4. С. 104–112.
- 8 Сериков А.Е. Подарок как вещь. Опыт цинического исследования // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2008. № 1. С. 90–99. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podarok-kak-vesch-opyt-tsinicheskogo-issledovaniya/viewer> (дата обращения 12.10.2022).
- 9 Сидоров Н. Об основателе ГРУ, портсигаре и гербе РСФСР // Слово. 14.06.2021. № 11. URL: https://www.gazeta-slovo.ru/publikatsii/publikatsii_5747.html (дата обращения 12.10.2022).
- 10 Сидоров Н. Комкор Николай Лисовский // Слово. 01.07.2021. № 13. URL: https://www.gazeta-slovo.ru/publikatsii/publikatsii_6127.html (дата обращения 12.10.2022).
- 11 Хренов Н.А. Визуальная коммуникация: культурологическое исследование. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 480 с.
- 12 Хренов Н.А. Праздничный ритуал как архетип переходной ситуации в истории // Хренов Н.А. Социальная психология зрелищного общения: теория и история. 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. С. 215–219.
- 13 Fortney M. Evans on Intellectual Attention and Memory Demonstratives // *Analytic Philosophy*. 2021. Vol. 63. Issue 2. P. 118–130. URL: <https://doi.org/10.1111/phib.12222> (дата обращения 30.08.2022).
- 14 Kertzer D.I. Introduction // *Gennep A., van. The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. URL: https://press.uchicago.edu/dam/ucsp/books/pdf/course_intro/978-0-226-62949-0_course_intro.pdf (дата обращения 28.08.2022).
- 15 Mann S.R. The Reaction to Chaos // *Complexity, Global Politics, and National Security* / Ed. by D.S. Alberts, T.J. Czerwinski. Washington: National Defense University, 1997. P. 62–68.
- 16 Miller K., Norton J. If Time Can Pass, Time Can Pass at Different Rates // *Analytic Philosophy*. 2021. Vol. 62. Issue 1. P. 21–32.
- 17 Turner V.W. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press, 1974. 309 p.
- 18 Zhukovsky V.I., Pivovarov D.V. Concept of Sacral and System of Sacralization // *Journal of SFU. Humanities & Social Sciences*. 2014. № 7. P. 1216–1221.

References:

- 1 Zhukovskii V.I., Pivovarov D.V. *Intellektual'naya vizualizatsiya sushchnosti* [Intelligent Visualization of the Entity]. Krasnoyarsk, Kras. gosuniversitet Publ., 1999. 223 p. (In Russian)
- 2 Il'in V. Podarok kak sotsial'nyi fenomen [Gift as a Social Phenomenon]. *Rubezh: al'manakh sotsial'nykh issledovaniy*, issue 16/17. Available at: <http://www.consumers.narod.ru/book/gift.html> (accessed 10.10.2022). (In Russian)
- 3 Kurbatov V.P., Vereshchagina I.M. Znachenie prazdnichnoi simvoliki [The Meaning of Festive Symbols]. *Kontsept*, 2015, no. 5 (May), pp. 91–95. Available at: <http://e-kon-sept.ru/2015/15147.htm> (accessed 10.10.2022). (In Russian)
- 4 Moss M. Ocherk o dare. Forma i osnovanie obmena v arkhaischeskikh obshchestvakh [An Essay about the Gift. The Form and Basis of Exchange in Archaic Societies]. Moss M. *Obshchestva. Obmen. Lichnost'* [Societies. Exchange. Personality]. Moscow, Vostochnaya literatura RAN Publ., 1996. Available at: http://anthro-economicus.narod.ru/files/Moss_Present.pdf (accessed 15.08.2022). (In Russian)
- 5 Mostitskaya N.D. Prazdnichnost' i povsednevnost' v proektsii konstantnosti i dinamichnosti bytiya kul'tury [Festiveness and Everyday Life in the Projection of the Constancy and Dynamism of the Existence of Culture]. *Filosofskaya mysl'*, 2016, no. 4, pp. 129–143. <https://doi.org/10.7256/2409-8728.2016.4.18338>. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=18338 (accessed 28.08.2022). (In Russian)
- 6 Mostitskaya N.D. Kontseptsiya "lag" i "vzryv" v tipologizatsii prazdnikov [The Concept of "Lag" and "Explosion" in the Typologization of Holidays]. *Kul'tura i iskusstvo*, 2018, no. 9, pp. 43–49. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2018.9.27419>. Available at: https://e-notabene.ru/pki/article_27419.html (accessed 10.05.2022). (In Russian)
- 7 Privalova V.M. Ritualy kul'tury kak protsess znakovo-simvolicheskoi initsiatsii soznaniya [Rituals of Culture as a Process of Symbolic Initiation of Consciousness]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki*, 2017, vol. 19, no. 4, pp. 104–112. (In Russian)
- 8 Serikov A.E. Podarok kak veshch'. Opyt tsinicheskogo issledovaniya [A Gift as a Thing. The Experience of Cynical Research]. *Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii. Seriya "Filosofiya"*, 2008, no. 1, pp. 90–99. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/podarok-kak-vesch-opyt-tsinicheskogo-issledovaniya/viewer> (accessed 12.10.2022). (In Russian)
- 9 Sidorov N. Ob osnovatele GRU, portsigare i gerbe RSFSR [About the Founder of the GRU, Cigarette Case and Coat of Arms of the RSFSR]. *Slovo*, 14.06.2021, no. 11. Available at: https://www.gazeta-slovo.ru/publikatsii/publikatsii_5747.html (accessed 12.10.2022). (In Russian)
- 10 Sidorov N. Komkor Nikolai Lisovskii [Komkor Nikolay Lisovsky]. *Slovo*, 01.07.2021, no. 13. Available at: https://www.gazeta-slovo.ru/publikatsii/publikatsii_6127.html (accessed 12.10.2022). (In Russian)
- 11 Khrenov N.A. *Vizual'naya kommunikatsiya: kul'turologicheskoe issledovanie* [Visual Communication: Cultural Research]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2019. 480 p. (In Russian)
- 12 Khrenov N.A. Prazdnichnyi ritual kak arkhetyip perekhodnoi situatsii v istorii [Festive Ritual as an Archetype of a Transitional Situation in History]. Khrenov N.A. *Sotsial'naya psihologiya zrelischnogo obshcheniya: teoriya i istoriya* [Social Psychology of Entertainment Communication: Theory and History]. 2nd ed. Moscow, Yurayt Publ., 2019, pp. 215–219. (In Russian)
- 13 Fortney M. Evans on Intellectual Attention and Memory Demonstratives. *Analytic Philosophy*, 2021, vol. 63, issue 2, pp. 118–130. Available at: <https://doi.org/10.1111/phib.12222> (accessed 30.08.2022).

- 14 Kertzer D.I. Introduction. Gennep A., van. *The Rites of Passage*. Chicago, University of Chicago Press, 1961. Available at: https://press.uchicago.edu/dam/ucp/books/pdf/course_intro/978-0-226-62949-0_course_intro.pdf (accessed 28.08.2022).
- 15 Mann S.R. The Reaction to Chaos. *Complexity, Global Politics, and National Security*, eds. D.S. Alberts, T.J. Czerwinski. Washington, National Defense University, 1997, pp. 62–68.
- 16 Miller K., Norton J. If Time Can Pass, Time Can Pass at Different Rates. *Analytic Philosophy*, 2021, vol. 62, issue 1, pp. 21–32.
- 17 Turner V.W. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press, 1974. 309 p.
- 18 Zhukovsky V.I., Pivovarov D.V. Concept of Sacral and System of Sacralization. *Journal of SFU. Humanities & Social Sciences*, 2014, no. 7, pp. 1216–1221.

УДК 130.2; 7.011
ББК 85.103(2); 85.143(2)

Кривцун Олег Александрович

Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277

ResearcherID: ABE-8667-2021

Oleg_Krivtsun@mail.ru

Ключевые слова: язык живописи, мера человеческого, искусство, жизнь, экспрессионизм, живописное претворение негативного, художественное восприятие

Кривцун Олег Александрович

Живописцы современной России: поиск меры человеческого в искусстве



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-84-105

Для цит.: Кривцун О.А. Живописцы современной России: поиск меры человеческого в искусстве // Художественная культура. 2023. № 3. С. 84–105. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-84-105>.

For cit.: Krivtsun O.A. Painters of Modern Russia: The Search for a Measure of the Human in Art. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 84–105. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-84-105>. (In Russian)

Krivtsun Oleg A.

D. Sc. (in Philosophy), Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honoured Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277

ResearcherID: ABE-8667-2021

Oleg_Krivtsun@mail.ru

Keywords: language of painting, measure of the human, art, life, expressionism, pictorial representation of the negative, artistic perception

Krivtsun Oleg A.

Painters of Modern Russia: The Search
for a Measure of the Human in Art

Аннотация. Предмет изучения статьи — пластические и смысловые поиски современных живописцев, проходящие под знаком размышления над мерой человеческого в искусстве и в жизни. Автор полагает, что выявлять единый вектор стилового творчества среди наших современников не стоит. Большинство творческих практик наследуют наиболее значительным опытам модернизма: экспрессионизма, кубизма, абстракции, супрематизма. Наиболее востребованным оказался метод творчества, при котором художник не разрывает с фигуративностью, но значительно ее деформирует, работая на границе предметности и абстракции.

Разочарование людей в любых социально-философских теориях последнего столетия породило опасность смыслового тупика в целеполагании, мотивации их сознания и поведения. В этой ситуации художники, в частности живописцы, предлагают свои изыскания и ответы. Парадоксальное состоит в том, что преломляя в искусстве печальные, гнетущие и даже жестко-драматические ситуации, живопись демонстрирует эффект «превращенного чувства»: передает зрителям чувство *сопричастности* и тем самым облегчает их собственные внутренние состояния.

В статье анализируется творчество живописцев Виктора Калинина, Натальи Нестеровой, Ларисы Наумовой, Николая Рыбакова, Василия Шувальженко.

Abstract. The subject of this study is the plastic and semantic searches of modern painters which are marked by reflection on the measure of the human in art and in life. The author believes that it is not worth revealing a single creative style vector in our contemporaries. The majority of creative practices inherit the most significant experiences of modernism: expressionism, cubism, abstraction, and suprematism. The creative method that appears to be most popular is the one in which the artist does not break with figurativeness, but significantly deforms it, working on the border of objectivity and abstraction.

People's disappointment in any socio-philosophical theories of the last century has produced the risk of a semantic dead end in goal-setting and motivation of their consciousness and behaviour. In this situation, artists, in particular painters, offer their research and answers. The paradoxical thing is that by refracting sad, oppressive and even harshly dramatic situations in art, painting demonstrates the effect of a "transformed feeling": it conveys to the audience a sense of belonging, and thereby alleviates their own internal states.

The article analyses the work of painters Viktor Kalinin, Natalia Nesterova, Larisa Naumova, Nikolai Rybakov, and Vasily Shulzhenko.

Введение

Исследований о современной живописи России крайне мало. Чаще всего встречаются книги панорамного характера, представляющие собой сборники статей по теме [8]. Либо выпускаются в большей мере не столько аналитические изыскания, сколько альбомы, иллюстрирующие общий обзор произведений современных художников [13]. Имеются и книги, суммирующие явления художественного процесса в рамках отдельных региональных аспектов [4]. Достаточно регулярно выпускает альбомы современных художников Российская академия художеств, подводящая итоги промежуточных достижений живописцев [5; 3].

Собственно аналитические изыскания значительно чаще можно встретить в научных статьях профильных научных журналов. Здесь выделим важное исследование О.В. Беспалова, размышляющего о глубоких онтологических основах живописного письма [1]. Антропологически значимые элементы живописной формы изучает в ряде своих публикаций С.С. Ступин [11; 12]. Эстетические вопросы пластического мышления, а также эволюции языка живописи разрабатываются в публикациях автора этих строк [6; 7].

Говорить о едином векторе живописных поисков в современной России сложно, и такая задача в данной статье не стоит. Художники наследуют колоссальный объем предшествующих экспериментов, творческих практик и претворяют сегодня свои опыты в широкой палитре письма: с очевидным отпечатком эстетики кубизма, геометрической и экспрессивной абстракции, супрематизма, порой — сюрреализма. Однако чаще всего художники обращаются к опытам экспрессионизма.

Близость современных художественных поисков неэкспрессионизму

Скажем точнее: в отечественной живописи на протяжении всего XX века, а также в XXI столетии авторитетной остается такая практика, когда художник не порывает с фигуративностью изображения и вместе с тем как угодно эту фигуративность деформирует, обнажая нужные ему стороны, заостряя в изображении смысловые акценты. Но

ведь именно так поступали и все ведущие мэтры экспрессионизма более ста лет назад, с начала двадцатого века. Можно вспомнить произведения авторов группы «Мост» (основана в 1905 году) — художников Франца Марка, Макса Пехштейна, Эмиля Нольде. Позже, в 1912 году, в Мюнхене оформилась группа «Синий всадник», идеологом которой выступал Василий Кандинский. Несмотря на различия этих двух художественных объединений, в итоге мировая живопись получила такие яркие имена выдающихся экспрессионистов, как Эрнст Кирхнер, Август Макке, Марианна Веревкина, Алексей Явленский, Эгон Шиле. Резкие, нервные, пастозные мазки отличают произведения Оскара Кокошки, не менее дисгармоничные, выразительные, изломанные линии свойственны работам Хаима Сутина, Макса Бекмана, Отто Дикса и многих других.

Уже из этого перечисления видно, что представители экспрессионизма стремились к достижению наивысшей эмоциональной выразительности. И подобный накал живописного письма не снижается (если не нарастает!) на протяжении всех последующих десятилетий, вплоть до нашего времени. Да, у современных художников есть произведения и лирические, есть картины жанровые, однако и в портретах, и в пейзажах часто мы встречаем живопись «на высокой ноте». Авторы озабочены глубокими внутренними переживаниями и хотели бы донести состояние своего сознания до зрителей, вызывая в них отклик.

В данной статье пойдет речь о двух составляющих современного творчества. С одной стороны, о превалирующей технике письма, о манере, стилевых приемах. И одновременно, с другой стороны — о духовно-психологических посланиях живописцев, о содержательной наполненности их полотен. Ментальная сфера людей в последнем столетии переполнена тем, что можно обозначить как «одновременность исторического». Человечество успело за прошедшие столетия прозондировать и одни, и другие, и третьи теории, разрушало старые и вновь создавало новые методологии познания человека, однако в мире так и не появилось такой убедительной опоры, которая была бы безусловной, не связанной с какими-либо конвенциями. Выдающийся французский драматург румынского происхождения Эжен Ионеско дал такую характеристику нашему времени: «Ничто не ужасно. Все ужасно. Ничто не комично, все трагично. Ничто не трагично, все комично. Все реально, ирреально, возможно, невозможно, постижимо,

непостижимо» [цит. по: 9, с. 229]. Человек в наше время наблюдает пугающее и обезоруживающее равенство тезисов и контртезисов. Об этом, в частности, говорит и Борис Пастернак: «Безумье — доверяться здравому смыслу. Безумье — сомневаться в нем. Безумье — глядеть вперед. Безумье — жить не глядя» [10, с. 243].

Как в таком культурном контексте обрести свой путь? Что предложить зрителю если не в качестве утешения, то в качестве размышления? Одновременно с влиянием внешних факторов, не будем забывать о великой способности искусства к *самодвижению*. Художественное письмо в значительной мере само способно вести художника. Из незатейливых почеркушек, легких этюдов автора вдруг рождается предвестие чего-то сущностного, вспыхивает план действий. Комбинация на бумаге линий, цветов укрепляет намерение, и разгорается устремленность, от которой никуда не деться. Художник оказывается словно ведом своей находкой.

Кажется, что близкой манеры при сочинении своих картин придерживается крупный современный художник, академик РАХ Виктор Калинин. Мастер владеет неповторимым живописным языком, на выставках его письмо узнаешь издалека. На картинах художника — мятеж красок и рассекающих их линий. Фирменный прием — «осколочность», кажущаяся «фрагментарность» образа, своеобразная коллажность и мозаичность цветоналожения, стал узнаваемым почерком В. Калинина. Думаешь о том, что, возможно, «Портрет Воллара» Пикассо или лики врубелевских ангелов и демонов — прародители стиля нашего автора. Живописное изобилие в сочетании с подвижной композицией порождает певучесть его картин. Насыщенный фон, где борются вертикальные, горизонтальные, диагональные мазки, выразительные цветовые контрасты, — все это создает ощущение визуальной напряженности, упругой динамики холста. Пространство живописи дробится, но одновременно — и сохраняет единство. В результате в картине возникает удивительная целостность, не уничтожающая «пазлы» своей структуры, добивающаяся их сложной самоорганизации. Письмо художника — решительное, волевое, отмеченное посылом большой внутренней убежденности.

Показательно, что В. Калинин также расположен к явной цветовой палитре экспрессионистов. На его холстах — борения желтого с черным, синего с коричневым, из которых вдруг проявляется фигу-

ративность, складываются миражи образа. Художник умеет вовремя остановиться, что порождает эффект «открытой формы», дает возможность родившемуся образу остаться живым, мятущимся, сохранить внутреннюю энергию. Краски остаются играть между собой, переключаться, теснить, наплывать, сползать, разбухать, озарять, оттенять подвижную разноплановость изображения. Ощущение открытости картины обращает линии восприятия в бесконечность — а что может быть ценнее для произведения искусства, чем его неисчерпаемость.

Написанные мастером пейзажи наделены качествами символизации, обобщения и одновременно — очень красивы, чувственно притягательны. Они являют чудо открытия нашего мира как незнакомого, потенцирующего всю мощь первоначальной силы земли, ослепляюще колоритной, высвобождающей могучие дремлющие стихии («Дорога в Беловодье», 2011; «Овраг», 2011; «Мост», 2010; «Карьер I», 2008). В этих работах восхищает маэстрия художника, непредсказуемый и парадоксальный артистизм его кисти, своенравный и бушующий мазок, попадающий точно в цель. Порою авторская маэстрия превращается в вихрь дионисийства: ликуют краски в картинах «Танец в Городце» (2010), «Шествие» (2011), «Красная дорога» (2011), «Столп» (2011). Вместе с тем, сколь бы ни были прихотливы живописные фантазии В. Калинина, они никогда не превращаются в самодовлеющую декоративность. Напротив, сильный эмоциональный удар его холстов побуждает зрителя к метафизическим размышлениям. Мир серьезен, суров, печален; и одновременно он — цветущий, звенящий, поющий, мерцающий сполохами огней, неисчерпаемый в своих витальных порывах. Сильный элемент символизации переводит зримые образы в надмирный, надбытовой масштаб. Философическая приподнятость над суетным миром давно стала внутренним свойством картин В. Калинина.

Портретные модели у художника — тонкие, ранимые, задумчивые, отрешенные. Выражение лиц чаще всего смиренное, обращенное внутрь себя, словно перед исповедью. Модели открывают художнику свои тайны, и он бережно охраняет их уединение, их боль и тревогу. В «Собеседнице» (2010) захватывает сила человеческого *воления*, насыщенность внутреннего состояния, невыразимого обычной речью. Косые ракурсы, накрененные композиции портретов дают ощущение зыбкости, неустойчивости бытия. Беспokoйный мазок В. Калинина,



Ил. 1. Калинин В.Г. Диптих
«Родительская суббота».
2008. Холст, масло.
112 x 88 см. Частное
собрание



Ил. 2. Калинин В.Г. Сусанна
и старцы. 1998. Холст,
масло. 96 x 96 см. Галерея
«СОВКОМ», Москва

сгущенность цвета, контрастов делают краски «самоговорящими», тонко выявляют состояния человека в момент *вопросания*. Дополнительная заостренность смысла в ряде портретов достигается интересным приемом художника: сложно организованным соперничеством между цвето-световой композицией картины и рассекающей ее графической конструкцией («Персонаж из толпы — I», 2010; «Юноша», 2000). Всегда по-особому работает и фон портретов, на котором разворачивается собственная драматургия, усиливающая выразительность центрального образа. При всей экзистенциальной сосредоточенности, самопогруженности моделей, их портреты не мрачны. Они хранят тепло авторской сопричастности, исполнены рафинированной эстетики изображения, удивительного магнетизма, не отпускающего зрителя. Нежные сочетания золотистого с пепельным, взаимопереходы алых, изумрудных, черных тонов — всем этим великолепием автор утверждает свое мировидение, задает системы новой оптики, новой меры художественности.

Следует особо отметить: способность В. Калинина работать на границе миметических и абстрактных форм можно оценить как чрезвычайно плодотворную тенденцию, свойственную выдающимся мастерам современной мировой живописи. Этот прием я обозначил бы как «мягкое распредмечивание» картины, когда узнаваемые образы модифицируются в выразительные силуэты. А силуэты — также претерпевают сложную транскрипцию, превращаясь в цветочные пятна, контуры, блики. Итоговое изображение рождается как «извлечение из природы», ее возгонка, как процесс «испарения» материальных форм, совершенный энергией зрительного сдвига, перефокусировки глаза. Возникает как бы промежуточное состояние между художественной миметичностью и экспрессивной абстракцией. Пространство холста искусно насыщается переплетением цветовых и пластических знаков: при внимательном всматривании в, казалось бы, абстрактной картине начинает проявляться *изобразительная* структура. Такие произведения, конечно же, требуют от зрителя «насмотренности» глаза, богатой ассоциативности, воображения, сотворческого участия в игре и замысловатых переходах формы и «метаформы». Творчество В. Калинина я определил бы как новую фазу неоэкспрессионизма, чрезвычайно многообещающую в современном художественном процессе.

Притчевые основы современной живописи

Современных живописцев России объединяет боль за человека, за его судьбу, бунт против дегуманизации общества. Художники интенсивно думают об онтологической ценности человеческого духа. Отсюда — внимание к зондированию неясного, непроявленного в человеке, того, что прежде не попадало в сферу внимания. Предметом размышления живописцев стала и сфера бессознательного, подсознательного, инстинктивного. Выяснилось, что человек вовсе не так уж добр по своей природе, что им владеют множество импульсов: он может быть и агрессивен, и жесток, и завистлив, и мстителен. Одни импульсы преходящи, случайны, другие — сущностны.

Если обобщить — вполне явно можно акцентировать внимание отечественных художников-современников к той большой сфере, которая охватывается понятием внутренней, глубинной жизни человека. В сферу живописи попадает все то, что отмечено исследованием экзистенциальных пределов в жизни человека. А именно: *печаль, отчуждение человека от возвышенной жизни, изображение состояний, несущих боль, говорящих о потерянности, одиночестве человека.*

Современному художнику достаточно точно выбрать колорит, придумать композицию, сюжет своих картин, чтобы расставить едва уловимые акценты, волнующие сознание мастера. В связи с этим обратимся к произведениям недавно ушедшей Натальи Нестеровой. Сразу отмечу, меня удивило, что в появившихся после ее ухода статья творчество Нестеровой определялось как «лирическое, отмеченное любовью к жизни». Полагаю, что это какая-то очень поверхностная и даже случайная характеристика. Н. Нестерова никак не может быть названа лирическим художником. Каждая ее картина исполнена затаенного драматизма, и даже сюрреалистического оттенка. Воспринимая произведения Нестеровой, испытываешь чувство тревоги и душевного смятения. Ее герои вроде бы неплохо «встроены» в повседневное течение дел: качаются на гамаках, сидят в парке, гуляют по набережной, но на самом деле — испытывают колоссальное чувство потерянности, переживая искусственность жизни как таковой.

За внешней простотой сюжетов открывается бездна одиночества, отчужденности людей друг от друга. Такому впечатлению от живописи Нестеровой способствует и внешняя ее форма. Отчасти



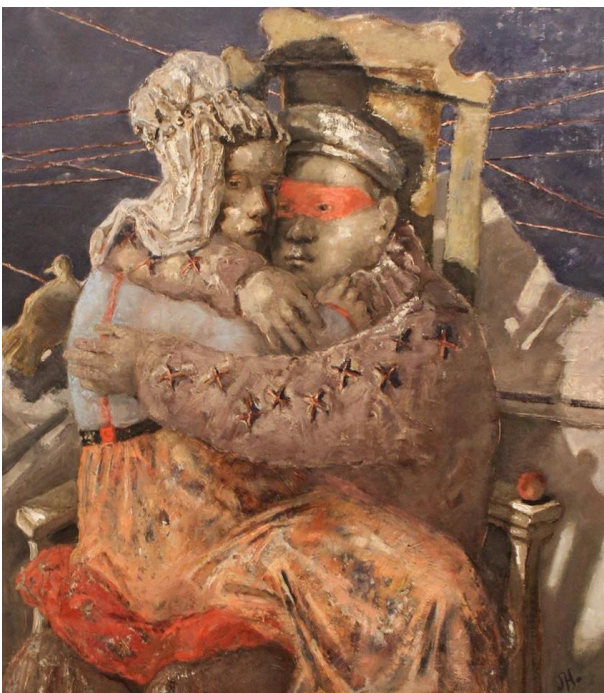
Ил. 3. Нестерова Н.И. День рождения Фаины. 2007. Холст, масло. 94 × 82 см. Частное собрание



Ил. 4. Нестерова Н.И. У моря. 2008. Холст, масло. 84 × 72 см. Частное собрание



Ил. 5. Наумова Л.И.
Лежащая женщина. 2006.
Холст, масло. 98 × 64 см.
Частное собрание



Ил. 6. Наумова Л.И.
Любовь. 2009. Холст,
масло. 92 × 92 см. Частное
собрание

она обнаруживает некоторое сходство с классическими традициями примитива. Однако «примитив» Нестеровой возникает не спонтанно, а как след глубокой рефлексии, от осознания неуместности положения людей в этой жизни — неуклюжих, пытающихся сохранить чувство собственного достоинства и молчать о своей неустроенности, и вместе с тем — беззащитных, потерянных, несчастливых (картины «На берегу», 1995; «День рождения Фаины», 2007).

Частый прием Нестеровой — почти непрорисованные лица персонажей. Ее герои говорят *осанкой*, *направлением взгляда*, *повадкой*, *позой*, *неумелостью жеста*. Большинство картин художницы выдержаны в единой стилистической и колористической манере: преобладают приглушенные серовато-синие, коричневые тона. При этом картины Нестеровой — сплошь выразительные метафоры и притчи. У них чрезвычайно высокая плотность подтекста, неиссякаемое богатство обертонов. Картины художницы таинственно молчат и не отпускают, насаивая множество догадок и недоумений. Узнаваемость и достоверность обыденных деталей — игра в карты, визиты в кафе, отдых на пляже — оборачивается странностью и абсурдом. Лица персонажей невольно напряжены, фигуры застывают в нелепых позах, вещи — в странных положениях. «Элегическое любование», как будто бы заданное сюжетом, оборачивается иронией, гротеском, насмешкой. Богатство картин Нестеровой — в насаивании смыслов, уровней восприятия, с превалирующей темой одиночества человека. Не случайно название одной из прошлых выставок Нестеровой — «Одинокие в поисках смысла жизни». Да, именно так, это точный эпиграф ко всему творчеству художницы.

В контексте данных размышлений невозможно не остановиться и на анализе произведений Ларисы Наумовой, замечательной и пока еще не оцененной по достоинству художницы.

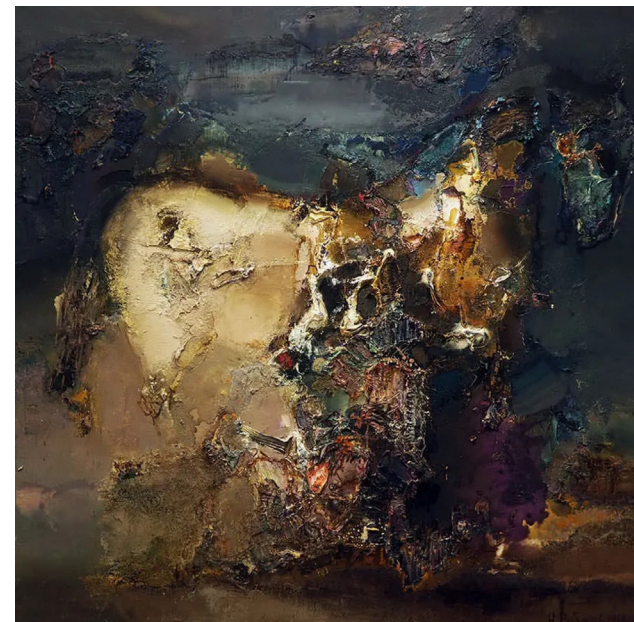
Образный строй Ларисы Наумовой насыщен странными людьми — с оттенком отрешенности от мира, отчужденности от всего привычного.

В картине «Лежащая женщина» (2006), героиню которой, как видим, голуби принимают как свою, возможно, явлен даже некий ореол юродства и даже эзотерики. И это осознанно: изображение как будто непримечательного ничем мира манифестируется как протест, как противовес миру «так называемой ПРАВИЛЬНОЙ ЖИЗНИ», как

противовес мещанскому и буржуазному миру глянца и гламура. Тяга к неприкаянным, неуклюжим, задумчивым, как бы погруженным в полусон образам мыслится у Ларисы Наумовой как некое метафизическое положение человека в жизни, *положение, «валентное человеку» по умолчанию*. Обнажается то, что скрывается за нарочитым фасадом, то есть фрагменты обыденности, которые сопровождают повседневную жизнь, причем поданные также с изрядной долей эзотерики. В этом смысле необычные, медитативные образы бытия у Наумовой можно трактовать как своего рода способ *защиты* человека художником: ограждение от любых социальных идеологий, от оглушительного прессы СМИ с их навязчивой рекламой успешного жизнеустройства. Именно такое понимание «антропного принципа» творцами искусства вытекает из многочисленных прямых и косвенных высказываний самих художников: живописец хочет и имеет право утверждать иную *человекомерность*, не растворяющуюся в мире потребления, в мире призрачных и искусственных ценностей, как и в мире политической ангажированности.

В близкой манере неоекспрессионизма, на границе абстракции и предметности работает Николай Рыбаков. Художник явно тяготеет к образам, почерпнутым из архаики времен скифов, однако не прибегает к прямому цитированию готовых архаических образов. Художник говорил, что пытается восстановить «песню первых людей земли», в которой всплывает прошлое. Для произведений Н. Рыбакова характерна сложно организованная фактура поверхности, бурные красочно-лаковые замесы картин.

Вот его картина «Поклажа» (2017), очень интересно сделанная. Я бы даже сказал — виртуозно. Здесь наслаждаешься самой маэстрией мастера. На втором плане во всю ширину простирается фигура лошади, выступающая одновременно фоном картины. А посередине — какое-то бесформенное и сложноколористическое образование-поклажа. Что и дало название картине. Все поиски живописца устремлены к тому, чтобы через пространство, форму, соотношение объемов приблизиться к огромному, безбрежному, непознаваемому, недостижимому. Скользящие и плавящиеся фактуры — фирменный прием мастера. Прием, пробуждающий сильную чувственность, вызывающий долгую созерцательность, эмпатию. Художник любит необычные «светложелезистые» тона с медным отливом, нежно-розовый ко-



Ил. 7. Рыбаков Н.И.
Поклажа. 2017. Холст, масло.
140 x 140 см. Частное
собрание



Ил. 8. Рыбаков Н.И. Лошадь
на Чулыме. 2017. Холст, масло.
122 x 96 см. Частное собрание



Ил. 9. Шульженко В.В.
Традиция. 2012. Холст,
масло. 104 x 104 см.
Частное собрание

лорит, позволяющий вызвать эффект ускользающего изображения. Безусловно, в стихии живописи Николая Рыбакова можно видеть некое космогоническое событие.

Кратко скажу и о, возможно, достаточно маргинальных для современного художественного процесса работах Василия Шульженко. Живописец озабочен размышлениями о России, о человеке с его невообразимо древним грузом первобытных инстинктов, которые не хотят подвергаться модернизации. Художник вглядывается в жизнь и отбирает запомнившееся. Однако запоминается ему чаще всего нечто удивляющее, странное, острое и даже резкое. Нередко В. Шульженко называют «хулиганом от живописи», настолько жесткие сюжеты встречаются в его полотнах, эпатазирующих зрителя. Тем не менее буквально все картины Шульженко посылают сильный эмоциональный удар. Не буду останавливаться на наиболее дерзких из них. Обращу лишь внимание на картину «Традиция» (2012).

Под традицией В. Шульженко понимает оголтелую и ожесточенную сватку на поле двух мужчин, бьющих наотмашь друг друга кнутами. Сами бойцы напоминают бомжей, они почти потеряли человеческий облик. И видно, что эта схватка добром не кончится. Здесь, как и во многих других полотнах, явлена способность живописца передавать

крайне экспрессивный накал действия, далеко превосходящий «меру человеческого». И одновременно, столь же очевидно, что эта картина *метафорична*. Она явно передает пылающее, разгоряченное состояние сознания наших современников, а также остро тревожное состояние культуры, о котором говорилось в начале статьи.

Заключение

Суммируя оценку выразительности большинства картин, о которых шла речь, можно прийти к выводу: живописцы воплощают в избранной манере, в избранных ими сюжетах и часть собственной индивидуальности, и состояние современного культурного сознания, знаки нашего времени. То есть, конечно, гораздо более широкое, чем свое творческое «я». Вспоминается известная эстетическая максима: «Истина художника в портрете. Но истина портрета — не только в художнике». Да, это так.

Надо сказать, что пластические искусства в современной резко конфликтной культуре находятся в особо сложном положении: ведь им все время приходится решать задачу претворения тревожных образов мира и вместе с тем думать о том, чтобы произведение и воспринимающий его человек «не застревали» на интонации обреченности, краха, катастрофы. Вспомним, что такова фундаментальная проблема, которую ставил и решал еще Г.Э. Лессинг в знаменитом «Лаокооне». Даже сами философы-экзистенциалисты высказывали схожие идеи: так, Ж.-П. Сартр утверждал, что экзистенциализм как течение мысли XX века есть пессимизм знания, но оптимизм веры. Эта мысль, полагаю, очень близка современным художникам. Она пронизывает большинство их намерений, претворяющих в искусстве неодолимое богатство витальности [2].

Широко известно высказывание Альбера Камю, который действительно говорил: «Надежда умирает последней». Однако журналисты всегда забывают добавить продолжение этой фразы: «Но когда она умирает, человек начинает действовать».

Все произведения искусства, о которых здесь шла речь, несмотря на их негромкость, медитативность, созерцательность, либо остроту, эмоциональный удар, полагаю, можно определить как *«аффекты жизненной силы»*. Это высокое определение вполне соразмерно энергии

картин упомянутых художников. Неординарный художественный жест, который не без труда вырабатывают современные живописцы, призван побудить зрителей к эмоциональной встряске, к рефлексии. К мобилизации у зрителей механизмов «долгого созерцания», должен дать смотрящим повод остановиться, сосредоточиться.

Нельзя не отметить, что, помимо прочего, все упомянутые картины просто сами по себе красивы, изобретательны колористически, композиционно, фигуративно. И живописный удар этих картин, по сути, гуманистичен. В этом смысле такое искусство приоткрывает нам важную мысль: сколько бы мы ни вникали в печальные или даже отчужденные образы, все равно приходим к мысли — *тайна любви больше, чем тайна смерти*. Во всех перечисленных произведениях мы видим «превращенное чувство» — *здесь происходит утверждение позитивного через отрицание*. Живописец может демонстрировать утрату человеком смысла жизни, одиночество, потрясение миром в состоянии абсурда, — а опосредованно рождается *чувство обостренной любви к жизни*. Да, такова уж сила живописной выразительности: не оставлять человека на застревании в точке апатии и отчаяния. Художник стремится укрепить человеческий дух, помочь найти опоры в этом мире таких непрочных, относительных ценностей. Постараться преодолеть негативное через изображение того, что по сути не является ВАЛЕНТНЫМ человеку.

Медитативность, порой эзотерика и даже метафизичность продемонстрированных образов современных художников показывают, что они обладают огромной силой подтекста, плотной символикой, расширяющими наши обычные представления о масштабе и силе человеческого духа.

Список литературы:

- 1 Беспалов О.В. Архетипы пластического мышления // *Художественная культура*. 2018. № 2. С. 34–63.
- 2 Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. 256 с.
- 3 Живописная Россия: Межрегиональная передвижная выставка / Российская академия художеств. М.: Творческий союз художников России, 2019. 667 с.
- 4 Искусство в современной России: Региональный аспект / [Науч. ред. Л.С. Зорилова, Л.В. Косогорова]. М.: МГУКИ, 2014. 131 с.
- 5 Красные ворота / Против течения: Межрегиональная выставка. М.: Российская академия художеств, 2014. 523 с.
- 6 Кривцун О.А. Эволюция языка искусства: культурные и художественные влияния // *Художественная культура*. 2019. № 2. С. 2–25. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00012>.
- 7 Кривцун О.А. Об имманентных стимулах исторического движения искусства // *Художественная культура*. 2020. № 4. С. 11–53. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00095>.
- 8 Культура России в XXI веке: прошлое в настоящем, настоящее в будущем / Отв. ред. С.А. Тихомиров. СПб.: Высш. шк. нар. искусств (ин-т), 2012. 452 с.
- 9 Михеева А.Н. Когда по сцене ходят носороги... Театр абсурда Эжена Ионеско // *Иностранная литература*. 1966. № 2. С. 229–256.
- 10 Пастернак Б.Л. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. 399 с.
- 11 Ступин С.С. Усложнение антропологически значимых элементов изобразительной формы в искусстве XX–XXI веков // *Художественная культура*. 2019. № 3. Т. 1. С. 52–63. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00026>.
- 12 Ступин С.С. Антропологические аспекты языка искусства // *Художественная культура*. 2020. № 3. С. 44–59. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00043>.
- 13 Традиции русской живописи. Русский импрессионизм: картины современных художников / Отв. ред. Ю.Б. Леонов. М.: Наш Изограф, 2012. 247 с.

References:

- 1 Bepalov O.V. Arkhetipy plasticheskogo myshleniya [Archetypes of Plastic Thinking]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 2, pp. 34–63. (In Russian)
- 2 *Vital'nost' iskusstva. Sovremennye proyavleniya. Analitika* [The Vitality of Art. Modern Manifestations. Analytics], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2022. 256 p. (In Russian)
- 3 *Zhivopisnaya Rossiya: Mezhhregional'naya peredvizhnaya vystavka* [Picturesque Russia: Interregional Traveling Exhibition], Russian Academy of Arts. Moscow, Tvorcheskii soyuz khudozhnikov Rossii Publ., 2019. 667 p. (In Russian)
- 4 *Iskusstvo v sovremennoi Rossii: Regional'nyi aspekt* [Art in Modern Russia: Regional Aspect], eds. L.S. Zorilova, L.V. Kosogorova. Moscow, MGUKI Publ., 2014. 131 p. (In Russian)
- 5 *Krasnye vorota / Protiv techeniya: Mezhhregional'naya vystavka* [Red Gate / Against the Current: Interregional Exhibition]. Moscow, Rossiiskaya akademiya khudozhestv Publ., 2014. 523 p. (In Russian)
- 6 Krivtsun O.A. Ehvolutsiya yazyka iskusstva: kul'turnye i khudozhestvennye vliyaniya [The Evolution of the Language of Art: Cultural and Artistic Influences]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 2, pp. 2–25. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00012>. (In Russian)
- 7 Krivtsun O.A. Ob immanentnykh stimulakh istoricheskogo dvizheniya iskusstva [On the Immanent Stimuli of the Historical Art Movement]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 4, pp. 11–53. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00095>. (In Russian)
- 8 *Kul'tura Rossii v XXI veke: proshloye v nastoyashchem, nastoyashchee v budushchem* [Russian Culture in the 21st Century: The Past in the Present, the Present in the Future], ed. S.A. Tikhomirov. St. Petersburg, Vyssh. shk. nar. iskusstv (in-t) Publ., 2012. 452 p. (In Russian)
- 9 Mikheeva A.N. Kogda po stsene khodyat nosorogi... Teatr absurda Ehzhena Ionesko [When Rhinos Walk Around the Stage... Eugene Ionesco's Theater of the Absurd]. *Inostrannaya literatura*, 1966, no. 2, pp. 229–256. (In Russian)
- 10 Pasternak B.L. *Ob iskusstve: "Okhrannaya gramota" i zametki o khudozhestvennom tvorchestve* [About Art: "Certificate of Protection" and Notes on Artistic Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 399 p. (In Russian)
- 11 Stupin S.S. Uslozhenie antropologicheski znachimykh ehlementov izobrazitel'noi formy v iskusstve XX–XXI vekov [The Complication of Anthropologically Significant Elements of the Visual Form in the Art of the 20th–21st Centuries]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 1, pp. 52–63. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00026>. (In Russian)
- 12 Stupin S.S. Antropologicheskie aspekty yazyka iskusstva [Anthropological Aspects of the Language of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 3, pp. 44–59. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00043>. (In Russian)
- 13 *Traditsii russkoi zhivopisi. Russkii impresionizm: kartiny sovremennykh khudozhnikov* [Traditions of Russian Painting. Russian Impressionism: Paintings by Contemporary Artists], ed. Yu.B. Leonov. Moscow, Nash Izograf Publ., 2012. 247 p. (In Russian)

УДК 75

ББК 85.103(2)6; 85.143(2)

Сергеева Татьяна Демьяновна

Кандидат исторических наук, профессор кафедры теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова, заслуженный работник культуры РФ, 109004, Россия, Москва, Товарищеский переулок, 30
ORCID ID: 0009-0001-4541-2389
ResearcherID: IVH-6995-2023
tdemsergeeva@gmail.com

Ключевые слова: история цвета, белый цвет, монументальная живопись, станковая живопись, творчество Марии Пак

Сергеева Татьяна Демьяновна

Колористические искания художников современной России: белая палитра станковой живописи Марии Пак



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-106-123

Для цит.: Сергеева Т.Д. Колористические искания художников современной России: белая палитра станковой живописи Марии Пак // Художественная культура. 2023. № 3. С. 106–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-106-123>.

For cit.: Sergeeva T.D. Coloristic Searches of Modern Russian Artists: The White Colour Palette of the Easel Painting by Maria Pak. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 106–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-106-123>. (In Russian)

Sergeeva Tatiana D.

PhD (in History), Professor of the Art Theory and History Department, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Honoured Worker of Culture of the Russian Federation, 30 Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia
ORCID ID: 0009-0001-4541-2389
ResearcherID: IVH-6995-2023
tdemsergeeva@gmail.com

Keywords: history of colour, white colour, monumental painting, easel painting, creative work of Maria Pak

Sergeeva Tatiana D.

Coloristic Searches of Modern Russian Artists:
The White Colour Palette of the Easel Painting by Maria Pak

Аннотация. В статье предпринимается попытка рассмотреть творчество московской художницы Марии Пак в контексте колористических исканий в русской живописи на материале работы художников с белым цветом. Статью открывает краткий абрис истории развития учения о цвете в европейском искусстве Нового и Новейшего времени. Основная часть посвящена рассмотрению последней выставки станковой живописи (март 2023 года) доцента МГАХИ им. В.И. Сурикова Марии Пак, ученицы И.Л. Лубенникова. Особое внимание сосредоточено на «зимних» полотнах, в которых решается творческая задача написать красками белое на белом. В заключении делается вывод о том, что колористические предпочтения не только обусловлены социальными, национальными и иными условиями развития художественной культуры, но и тесно связаны со способностями человека к эмоциональному сопереживанию. К такому выводу автор приходит в результате исследования белого цвета в станковой живописи М. Пак в широком культурном контексте — с привлечением не только произведений живописцев, но и поэтических творений русских писателей.

Abstract. The article attempts to consider the work of the Moscow artist Maria Pak in the context of coloristic searches in Russian painting based on artists' work with the white colour. The article opens with a brief outline of the development of the doctrine of colour in the European art of the early modern and modern periods. The main part is devoted to the analysis of the latest exhibition of the easel painting (March 2023) by Associate Professor of the V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Maria Pak, student of I.L. Lubennikov. Particular attention is focused on the "winter" canvases in which the creative task is to paint white on white. The author of the article makes the conclusion that colour preferences are not only determined by social, national and other conditions for artistic culture development, but also closely related to a person's ability to empathize. The author comes to this conclusion considering the white colour palette of M. Pak's easel painting in a broad cultural context — appealing to the works of painters as well as to the poetic creations of Russian writers.

Введение

Сколько бы ни говорили о том, как виртуозно художник работает с пространством, какой интересный и значительный им был выбран сюжет, насколько легко он владеет кистью или мастихином, если речь идет об искусстве живописи, так или иначе все упирается в то обстоятельство, какова его палитра, ибо живопись, конечно, это прежде всего взаимоотношение человека и цвета.

Тема взаимоотношения человека и цвета привлекает внимание не только с точки зрения художественной практики, в контексте развития монументальной и станковой живописи. Теоретики — искусствоведы, философы и историки также не оставляют без внимания эту тему, интерес к ней в прошлом, имеющий спорадический характер, начиная с эпохи романтизма, с теории цвета И.В. Гёте [2], становится весьма устойчивым.

Трудно переоценить заслуги французских художников XIX века — на наш взгляд, наиболее ценным в данном отношении является опыт колористических исканий Эжена Делакруа. Его открытия внимательно изучали выдающиеся современные художественные критики: Теофиль Готье, Шарль Блан, Шарль Бодлер, Эрнест Шено. Последний писал о Делакруа, что «он постиг один из великих секретов... который не изучался в школах и даже не известен многим профессорам: в природе цвет, кажущийся однотонным, образуется из множества различных оттенков, которые видит только тот, кто умеет смотреть» [20, р. 12].

Со времен Делакруа и этого высказывания о нем французского писателя и историка искусства, близкого к кругу К. Моне, художники и ученые разных стран, в том числе ученые-естествоиспытатели, химики и физики, с различных сторон изучали природу восприятия человеком цвета [например: 3]. Были открыты законы оптического разделения цвета, определена шкала основных и дополнительных цветов, их изменения на свету и эффекты контрастов, созданы учебные пособия по цветоведению [11], написаны монографии [1] и диссертации [например: 6; 7].

И тем не менее каждый живописец, приступая к новой работе, всякий раз заново ступает на этот далеко не всегда предсказуемый путь колористических исканий.

Белый цвет: от монументальной к станковой живописи

В течение марта 2023 года в выставочном пространстве театра «Школа современной пьесы» на Сретенке (Москва) состоялась персональная выставка станковой живописи Марии Пак «Дорога домой».

На двух этажах в здании театра зрители могли видеть произведения масляной живописи, весьма изысканные по колориту, далекие от стремления к декоративности, напротив, приглушенной цветовой гаммы, очень деликатного отношения к цвету — можно сказать, цветовой минимализм. Лишь белый цвет, пожалуй, в этой строгой, даже скупой цветовой гамме, на наш взгляд, обладает полнотой звучания.

Мария Ильинична Пак, доцент кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова, не нуждается в представлении [4], это уже ее третья персональная выставка в Москве (2008, 2013, 2023), в последнее десятилетие она также ежегодно участвует в групповых выставках. Выпускница мастерской монументальной живописи под руководством известного мастера Е.Н. Максимова, Мария Пак, ученица профессора И.Л. Лубенникова, владея многими секретами мастерства, полученными от своих педагогов непосредственно, что называется, из рук в руки, обладая таким образом добротной выучкой, вместе с тем сохранила ту степень искренности, которая не может оставить зрителя равнодушным.

На выставке представлены около сорока произведений разных жанров. Привлекают внимание, прежде всего, детские портреты («Серафима с персиком», 2016), городской пейзаж («Двор на Абельмановской», 2005; «Скоро весна», 2013; «Забутые санки», 2021). Сюжеты также разнообразны. Художника интересуют социальные темы («Дезинфекция. Оставайтесь дома», 2021), экологические проблемы («Потоп», 2013; «Мусор», 2017; «Доставка еды», 2021).

Мария Пак родилась во Владивостоке, там же получила начальное художественное образование, кореянка по происхождению, дочь морского офицера. Это важно отметить отнюдь не потому, что в искусстве этого художника превалирует этническая тема, либо важна географическая или, скажем, гендерная привязка. Однако вместе с тем сказанное также позволяет приблизиться к пониманию пути, пройденного мастером прежде, чем сложилось то художественное

видение, которое, на наш взгляд, позволяет говорить о ее картинах как о произведениях именно русского художника.

Чтобы не возникло желания сказанное выше каким-либо образом мистифицировать либо увести в социальную сферу, оговорим сразу же, что данное определение относится исключительно к области восприятия художником цвета. Ибо это обстоятельство, думается, объективно формируется с детства и затем на протяжении всей жизни, благодаря изучению конкретного пейзажа и тех этнотипов, которые окружают художника. Наше внимание привлекает работа художника с белым цветом.

Впрочем, так и слышится возражение со стороны живописца, может быть, весьма изощренного колориста: белый цвет — это отсутствие цвета, белая палитра — пустая палитра, это цвет грунта, белой стены, подготовительной стадии для нанесения собственно живописного слоя, палитра художника-живописца просто не может быть белой. Сказать так мог бы художник, наверное, любой другой страны, но только не русский художник.

После посещения выставки Марии Пак хочется воскликнуть: родился еще один художник, способный написать красками снежную стихию России!

Большой знаток проблемы взаимоотношения человека и цвета, французский исследователь Мишель Пастуро написал целую серию книг об истории цвета. В этой серии представлены — синий, черный, зеленый, красный, желтый. История каждого цвета рассмотрена автором, медиевистом, специалистом по сфрагистике и геральдике, на материале истории Западной Европы. Автор специально оговаривает, что Восток и Россия не входят в сферу его исследований.

Вся эта серия в настоящее время уже переведена на русский язык [13; 14; 15; 16; 17; 18]. В монографии, посвященной истории синего цвета, в самом начале М. Пастуро помещает небольшой раздел «Белый и два его антагониста», в качестве которых называет черный и красный. Эта троичная схема, основанная на белом цвете и двух его антагонистах, в Западной Европе сложилась, по его утверждению, еще в доисторические времена и претерпевает изменения в сторону более сложных цветовых комбинаторик только в период между серединой XII и серединой XIII века. Тогда же, на протяжении от эпохи Античности до Середневековья, в Западной Европе

Колористические искания художников современной России:
белая палитра станковой живописи Марии Пак

утвердились две основные шкалы измерения цвета — шкала яркости и шкала насыщенности цвета.

Исследователь высказывает предположение, что, возможно, они «возникли из этого двойного противопоставления: с одной стороны, черного и белого (из-за разного отношения к свету, к его силе и чистоте), с другой стороны, белого и красного (из-за разного отношения к красителю, к его наличию или отсутствию, к его сочности, к его концентрированности). Черное — мрачное, красное — яркое, а белое — противоположно и тому и другому» [13, с. 14]. При этом он считает необходимым отметить, что «в некоторых культурах, в частности мусульманской, черный и красный цвета связаны друг с другом напрямую, без посредничества белого» [13, с. 105].

Россия, как известно, — зона встреч цивилизаций, и в данном случае проблема взаимоотношения русского человека с белым цветом представляется нам гораздо более сложной, во всяком случае, требующей специального исследования. Думается, что историю белого цвета предстоит написать отечественному исследователю, ведь белый цвет это не только цвет снега, снежного покрова, но и цвет средневековых русских храмов, белокаменных соборов Владимирского и Суздальского кремлей, Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря, Ферапонтова монастыря, архитектурного ансамбля Московского Кремля и Коломенского...

Интересные открытия были сделаны учеными, изучающими технологию штукатурных оснований русской монументальной живописи эпохи Средневековья и раннего Нового времени [8; 9]. Результаты сравнительных исследований оснований фресковой и мозаичной живописи на Руси X–XII веков показывают, что они аналогичны и следуют византийской технологии. Эти штукатурные основания имеют характерную серую, серовато-бежевую и серовато-розовую окраску, которая получается в результате смешения различных наполнителей, состоящих из керамических добавок и глинистых известняков.

Исследователи отмечают, что такая основа была характерна только для мозаики, так как этот вид живописи не только не требовал чисто белых оснований, но в силу специфики укладки мозаичного модуля с большими швами даже избегал их. На рубеже Средневековья и раннего Нового времени изменения в русском монументальном искусстве сказались не только в художественном отношении, с точки

зрения стиля и развития иконографии, но также и в технологии приготовления штукатурных грунтов под фреску. Уже в начале XV века все штукатурные основания имели белый цвет и были выполнены из чистой извести без наполнителей и при этом, как отмечают специалисты, обладали высокой прочностью. В настенной живописи стала преобладать комбинированная техника живописи: подмалевок выполнялся в технике фрески, а моделировка — желтковой темперой.

Мария Пак как выпускница мастерской монументальной живописи, прежде чем подойти профессионально к станковой картине, должна была в полной мере изучить весь спектр взаимоотношений этих белых оснований с другими красками, как союзниками, так и антагонистами белого цвета.

Белое на белом

Для русского человека вообще весь белый свет наполнен белым цветом, особенно, конечно, в зимний период времени. Среди «зимних» картин Марии Пак, представленных на выставке, назовем следующие: «Первый снег» (2008), «Пограничная река» (2011), «Русская песня» (2007), «Ночь перед Рождеством» (2020), «Пушкин в Неопалимовском» (2011).

Подробнее рассмотрим последнюю работу. Сухая кисть, почти гризайль. В небольшом московском скверике на фоне зимнего пейзажа внимание художника привлекло скульптурное изображение поэта, исполненное Лазарем Гадаевым без привычного пафоса, без высокого постамента.

Изображение городской скульптуры в снежном уборе, которая, отметим, всегда представляет собой восхитительное зрелище, часто встречается в живописи и графике. Однако взоры художников обычно привлекает погрудное белое одеяние — головной убор и плечье. В данном случае фигура поэта, то есть его скульптурное изваяние, представлена по колено в снегу. Создается полное впечатление бредущего по снегу Пушкина, ожившего на картине Марии Пак, которая, так и хочется сказать словами поэта, «сама не зная почему, любила русскую зиму».

При просмотре «зимних» полотен Марии Пак невольно вспоминаются и строки средневековых притч, богатой на лирическую, даже интимную интонацию византийской культурной традиции:

Колористические искания художников современной России:
белая палитра станковой живописи Марии Пак



Ил. 1. Пак М.И. Пушкин в Неопалимовском. 2011. Холст, масло. 130 × 180 см.
Собственность автора

... Греческая по морям
тоска,
Как и русская по снегу,
высока...⁽¹⁾

Рассмотрим еще одну работу большого размера, занимающую центральное место в экспозиции настоящей выставки, — «Серафима» (2014). На картине изображен раскинувший ручки младенец в белой распашонке, парящий над городом на белом небесном фоне, на котором выделяются купола храмов и шпиль высотки на Котельнической набережной. Все это написано белым на белом, создавая ощущение космического пространства.

(1) См.: Аверкий Белов // Стихи.ру. URL: <https://stihi.ru/avtor/almaata72> (дата обращения 12.03.2023).



Ил. 2. Пак М.И. Серафима. 2014.
Холст, масло. 180 × 100 см.
Собственность автора

Младенец пролетает над городом, деревья, еще не расставшиеся с последней осенней листвой, готовятся к зиме. Снег уже лежит на дорогах и на крышах домов, а небо не отличить от горизонта земного бытия, где мы различаем и детскую площадку, еще свободную от снежного покрова, и машину на дороге, прижатую к обочине, и прохожих в черном одеянии.

Это видение современного художника хочется сопоставить с картинами средневекового мастера Иоахима Патинира, невольно вспоминаются его «космические» пейзажи: в этом сочетании небесного и земного чувствуется архаика, нечто патриархальное — наряду с христианской символикой и интересом живописца к особенностям реального пейзажа. Однако эти историко-художественные ассоциации

Колористические искания художников современной России:
белая палитра станковой живописи Марии Пак



Ил. 3. Пак М.И. Молодозелено. 2021. Холст, масло. 20 × 30 см.
Частная коллекция



Ил. 4. Пак М.И. Отцы. 2023. Холст, масло. 120 × 120 см.
Собственность автора

могут увести нас совсем в другие сферы — вплоть до «Прогулки» (1917) М. Шагала или «Белого на белом» (1918) К. Малевича.

Нас же интересует творческая задача написать красками белое на белом. И в данном случае нельзя не вспомнить опыт работы Владимира Вейсберга, русского художника, близкого нам по времени, который с математической точностью исследователя анализировал в своей живописи природу белого цвета [см.: 19]. Мария Пак продолжает работу в этом направлении, эта задача виртуозно решается ею, например в миниатюре «Молодо-зелено» (2021), колорит которой построен на сочетании множества оттенков белого, от голубоватого до цвета слоновой кости.

В контексте выбранного нами ракурса рассмотрения творчества Марии Пак хотелось бы обратить внимание еще на одну работу — «Отцы» (2023). Живопись решена в приглушенно-коричневой гамме, и при этом сверху донизу как бы пронизана льющимся, струящимся солнечным светом, насыщенный желтый цвет играет и на дощатом полу мастерской. На переднем плане изображена группа педагогов факультета живописи МГАХИ им. В.И. Сурикова во главе с недавно покинувшим нас деканом В.Н. Слатинским, рядом с фигурой которого запечатлена его знаменитая трость. Все изображенные на картине предметы, разнообразные сосуды для вина, стоящие на круглом столе, натурно правдоподобны, реалистичны, и вместе с тем метафоричны. Это, конечно, изображение тайной вечери.

Мастера мирно беседуют, портретное сходство поразительно. Это И.Л. Лубенников, ушедший незадолго до В.Н. Слатинского, Е.Н. Максимов, заведующий кафедрой монументальной живописи, изображенный с таксой на руках, художник С.А. Гавриляченко, спиной к зрителю повернута фигура А.Д. Корноухова, педагога по искусству мозаики и композиции, а крайняя справа сидящая фигура с одухотворенным, обращенным вверх взором — педагог по рисунку В.П. Мясоедов.

А на заднем плане, в большом зеркале трюмо, полуприкрытом траурным занавесом, отражается женская фигура в платье с белым воротничком, — это автопортрет художницы. Белый воротничок, как на школьной форме или в одеянии послушницы, создает запоминающийся образ художника на пути к мастерству.

Колористические искания художников современной России:
белая палитра станковой живописи Марии Пак

Можно представить некий воображаемый музей, стены которого выкрашены в насыщенный синий цвет, возьмем тот оттенок синего, который у нас называют «берлинская лазурь», впрочем, можно взять даже «индиго», и на этих стенах — зимние полотна А.К. Саврасова и В.И. Сурикова, А.А. Борисова и Н.К. Рериха, И.Э. Грабаря... И здесь же, на той же самой стене, неподалеку, «снежные» картины Марии Пак. В них нет, может быть, торжественного сияния, это тихая живопись, однако краски положены так, что создается почти физическое ощущение движущегося пространства.

В новейшей русской поэзии это ощущение снежной стихии как вечного круговорота жизни сумел выразить Борис Пастернак. Внимательный глаз художника найдет в строчках поэта («Снег идет», 1957) и мотив для натюрморта:

Снег идет, снег идет.
К белым звездочкам в буране
Тянутся цветы герани
За оконный переплет;

и мотив для пейзажа:

Снег идет, снег идет,
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод;

визуальные метафоры напрашиваются сами собой:

Снег идет, снег идет,
Снег идет, и все в смятении:
Убеленный пешеход,
Удивленные растения,
Перекрестка поворот⁽²⁾.

Однако не будем далее разворачивать эту перспективу в духе Андре Мальро [10; 21] и вернемся к реальности.

(2) Пастернак Б.Л. Снег идет // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/poems/13870/sneg-idet> (дата обращения 12.03.2023).

Заключение

Искусствоведы — историки искусства и теоретики, специалисты в области технологии живописи, культурологи и поэты стремятся постигнуть, разгадать тайну белого цвета. С одной стороны, колорит, конечно, строится на принципах, которые должен знать каждый художник, и здесь, казалось бы, нет и не может быть никаких тайн. Но с другой стороны, как показывают новейшие исследования истории цвета, в частности и в области искусства кино [12], колористические предпочтения и художника, и зрителя обусловлены как социальными, так и национальными условиями развития художественной культуры, и даже напрямую связаны со способностями человека к эмоциональному сопереживанию.

Наше исследование белой палитры станковой живописи московской художницы Марии Пак позволило по-новому взглянуть на «зимние» картины в русском искусстве и сделать вывод о том, что отечественные художники XIX–XX веков уже многое сделали в изучении белого цвета, его эстетической природы, его многообразной полифонии и символизма. Хочется надеяться, что в скором будущем появится оригинальная монография на русском языке, посвященная истории этого сложнейшего цвета.

Колористические искания художников современной России: белая палитра станковой живописи Марии Пак

Список литературы:

- 1 Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 213 с.
- 2 Гете И.В. Учение о цвете. Теория познания / Пер. с нем. В.О. Лихтенштадта. 6-е изд. М.: ЛЕНАНД, 2015. 195 с.
- 3 Ефимов А. Цветовые исследования М.В. Матюшина // Проблемы дизайна-3: Сборник статей / Под ред. В.Л. Глазычева. М.: Архитектура-С, 2005. С. 103–121.
- 4 Иванов Н. Мария Пак. Между идиллией и гротеском // Юный художник. 2019. № 3. С. 18–21.
- 5 Калашников В. Художник парадоксов. Портрет художника И.Л. Лубенникова // Третьяковская галерея. 2012. № 36. URL: <https://www.tretyakovgallery-m.art/articles/3-2012-36/khudozhnik-paradoksov> (дата обращения 18.03.2023).
- 6 Карева Н.А. Восприятие цвета в произведениях изобразительного искусства: Дис. ... уч. ст. кандидата философских наук: 09.00.04. М., 2004. 186 с.
- 7 Клишова Ю.Г. Теоретическая история эстетико-цветовой рефлексии в европейской мысли: Дис. ... уч. ст. кандидата философских наук: 09.00.04. М., 2004. 131 с.
- 8 Кукс Ю.М., Лукьянова Т.А. Вопросы технологии древнерусской фрески // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 4. С. 265–269.
- 9 Лукьянова Т.А., Кукс Ю.М. Памятники культуры — уникальные свидетельства древней технологии // Наука и современность-2011: Сб. материалов XIII Международной научно-практической конференции. Часть 1. Новосибирск: ООО «Центр развития научного сотрудничества», 2011. С. 75–83.
- 10 Мальро А. Воображаемый Музей: голоса безмолвия / Пер. с фр. К.С. Володина. М.: КРУК-Престиж, 2005. 253 с.
- 11 Миронова Л.Н. Учение о цвете. Минск: Вышэйш. шк., 1993. 463 с.
- 12 Михеева Ю.В. Синий цветозвук в фильме: из глубины к цвету // Художественная культура. 2022. № 3. С. 308–335. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-308-335>.
- 13 Пастуро М. Синий. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 135 с.
- 14 Пастуро М. Черный. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 161 с.
- 15 Пастуро М. Зеленый. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 164 с.
- 16 Пастуро М. Красный. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 154 с.
- 17 Пастуро М. Желтый. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 153 с.
- 18 Сергеева Т.Д. Новый опыт исторической реконструкции западного Средневековья второй половины XII — первой трети XIII века // Пастуро М. Повседневная жизнь Франции и Англии во времена рыцарей Круглого Стола / Пер. с фр. М.О. Гончар. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 209–213.
- 19 Чудецкая А.Ю. Владимир Вейсберг. От цвета к свету. М.: Искусство-XXI век, 2018. 295 с.
- 20 Chesneau E. Les chefs d'école: L. David, Gros, Gericault, Decamps, Meissonier, Ingres, H. Flandrin, E. Delacroix. Paris: Didier et C-ie, Libraires-Editeurs, 1862. 424 p.
- 21 Tannery Cl. L'Héritage spirituel de Malraux. Paris: ARLEA, 2005. 112 p.

Художественные искания художников современной России:
белая палитра станковой живописи Марии Пак

References:

- 1 Volkov N.N. *Tsvet v zhivopisi* [Color in Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 213 p. (In Russian)
- 2 Goethe J.W. *Uchenie o tsvete. Teoriya poznaniya* [The Doctrine of Color: Theory of Knowledge], transl. from German V.O. Likhentshtadt. 6th ed. Moscow, LENAND Publ., 2015. 195 p. (In Russian)
- 3 Efimov A. Tsvetovye issledovaniya M.V. Matyushina [M.V. Matyushin's Color Studies]. *Problemy dizaina-3: Sbornik statei* [Problems of Design-3: Collection of Articles], ed. V.L. Glazychev. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2005, pp. 103–121. (In Russian)
- 4 Ivanov N. Maria Pak. Mezhdru idilliei i groteskom [Maria Pak. Between Idyll and Grotesque]. *Yunyi khudozhnik*, 2019, no. 3, pp. 18–21. (In Russian)
- 5 Kalashnikov V. Khudozhnik paradoksov. Portret khudozhnika I.L. Lubennikova [Artist of Paradoxes. Portrait of the Artist I.L. Lubennikov]. *Tret'yakovskaya galereya*, 2012, no. 36. Available at: <https://www.tret'yakovgalleriy-m.art/articles/3-2012-36/khudozhnik-paradoksov> (accessed 18.03.2023).
- 6 Kareva N.A. *Vospriyatie tsveta v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva* [Perception of Color in Works of Fine Art], Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy, 09.00.04. Moscow, 2004. 186 p. (In Russian)
- 7 Klintsova Yu.G. *Teoreticheskaya istoriya ehstetiko-tsvetovoi refleksii v evropeiskoi mysli* [Theoretical History of Aesthetic and Color Reflection in European Thought], Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy, 09.00.04. Moscow, 2004. 131 p. (In Russian)
- 8 Kuks Yu.M., Luk'yanova T.A. Voprosy tekhnologii drevnerusskoi freski [Questions of Technology of Ancient Russian Fresco]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, 2012, no. 4, pp. 265–269. (In Russian)
- 9 Luk'yanova T.A., Kuks Yu.M. Pamyatniki kul'tury – unikal'nye svidetel'stva drevnei tekhnologii [Monuments of Culture – Unique Evidence of Ancient Technology]. *Nauka i sovremennost'-2011: Sb. materialov XIII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Science and Modernity: Digest of Materials of the 13th International Scientific and Practical Conference]. Part 1. Novosibirsk, OOO "Tsentr razvitiya nauchnogo sortudnichestva" Publ., 2011, pp. 75–83. (In Russian)
- 10 Malraux A. *Voobrazhaemyi Muzei: golosa bezmolviya* [Imaginary Museum: Voices of Silence], transl. from French K.S. Volodin. Moscow, KRUK-Ptrestizh Publ., 2005. 253 p. (In Russian)
- 11 Mironova L.N. *Uchenie o tsvete* [The Doctrine of Color]. Minsk, Vysheish. shk. Publ., 1993. 463 p. (In Russian)
- 12 Mikheeva Yu.V. Sinii tsvetozvuk v fil'me: iz glubiny k tsvetu [Blue Color Sound in the Film: From Depth to Color]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 308–335. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-308-335>. (In Russian)
- 13 Pastoureau M. *Sinii. Istoriya tsveta* [Blue. The History of a Color], transl. from French N. Kulish. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 135 p. (In Russian)
- 14 Pastoureau M. *Chernyi. Istoriya tsveta* [Black. The History of a Color], transl. from French N. Kulish. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 161 p. (In Russian)
- 15 Pastoureau M. *Zelenyi. Istoriya tsveta* [Green. The History of a Color], transl. from French N. Kulish. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 164 p. (In Russian)
- 16 Pastoureau M. *Krasnyi. Istoriya tsveta* [Red. The History of a Color], transl. from French N. Kulish. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 154 p. (In Russian)
- 17 Pastoureau M. *Zheltyi. Istoriya tsveta* [Yellow. The History of a Color], transl. from French N. Kulish. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 153 p. (In Russian)
- 18 Sergeeva T.D. Novyi opyt istoricheskoi rekonstruktsii zapadnogo Srednevekov'ya vtoroi poloviny XII – pervoi treti XIII veka [New Experience of Historical Reconstruction of the Western Middle Ages in the Second Half of the 12th – First Third of the 13th Centuries]. Pastoureau M. *Povsednevnyaya zhizn' Frantsii i Anglii vo vremena rytsarei Kruglogo Stola*, transl. from French M.O. Gonchar. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2009, pp. 209–213. (In Russian)
- 19 Chudetskaya A.Yu. *Vladimir Veisberg. Ot tsveta k svetu* [Vladimir Weisberg. From Color to Light]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2018. 295 p. (In Russian)
- 20 Chesneau E. *Les chefs d'ecole: L. David, Gros, Gericault, Decamps, Meissonier, Ingres, H. Flandrin, E. Delacroix*. Paris, Didier et C-ie, Libraires-Editeurs, 1862. 424 p.
- 21 Tannery Cl. *L'Héritage spirituel de Malraux*. Paris, ARLEA, 2005. 112 p.

УДК 791

ББК 85.373(3), 85.374.3(3)

Баландина Наталья Петровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
ResearcherID: IUQ-8031-2023
balannata@gmail.com

Ключевые слова: комедия по-итальянски, актерский ансамбль,
пространство, сценарий, музыкальная партитура, танец, дом, история,
неаполитанец

Баландина Наталья Петровна

Этторе Скола. Исторические и семейные хроники 1980-х



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-124-157

Для цит.: Баландина Н.П. Этторе Скола. Исторические и семейные хроники 1980-х // Художественная культура. 2023. № 3. С. 124–157. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-124-157>.

For cit.: Balandina N.P. Ettore Scola. Historical and Family Chronicles of the 1980s. *Hudozhstvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 124–157. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-124-157>. (In Russian)

Balandina Natalia P.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, 5
Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
ResearcherID: IUQ-8031-2023
balannata@gmail.com

Keywords: Italian-style comedy, ensemble cast, space, script, musical score, dance, home, story, Neapolitan

Balandina Natalia P.

Ettore Scola. Historical and Family Chronicles of the 1980s

Аннотация. В статье исследуется язык и проблематика фильмов итальянского кинорежиссера Этторе Сколы, снятых в 1980-е годы. Этот период творческой биографии мастера рассматривается в контексте общей эволюции его кинематографа и развития итальянского кино — движения от ранних комедий по-итальянски к историческим фрескам и притчам об ускользающем времени. Ленты Сколы не только отражают социальные, политические и культурные изменения, происходящие на Апеннинском полуострове в последние три десятилетия XX века, но и обращаются к универсальным, философским темам. Эти меланхолические истории нередко скрывают предупреждение об опасности, напоминание об ответственности за наши поступки, которые могут привести к непоправимым последствиям. В 1983 году режиссер снимает один из лучших и самых знаменитых своих фильмов «Бал», в котором герои не говорят ни слова. Скола, представляющий парижский танцевальный зал как модель истории, утверждает, что ценность частной жизни человека несомненна, именно он — герой, появившийся из стихии повседневности, забавный, несуразный, противоречивый, но умеющий надеяться вопреки невыносимым обстоятельствам, — главный ее фигурант. В «Семье» (1986) такой моделью оказывается римская квартира, в которой на протяжении многих десятилетий живет семья главного героя. Наконец, картина Сколы «Который час?» (1989) развивает открытия предыдущих фильмов, но в отличие от них, это не групповой портрет в интерьере на фоне XX века, а диалог двоих персонажей — отца и сына, происходящий в течение одного дня во время городской прогулки. Однако и эта камерная семейная хроника пронизана размышлениями о взаимоотношениях «обыкновенного» человека и времени большой истории.

Abstract. The article explores the language and themes of the films made by Italian film director Ettore Scola in the 1980s. The author of the article considers this period of Ettore Scola's career in the context of the general evolution of his cinematography and the development of Italian cinema — movement from early Italian-style comedies to historical frescoes and parables of elusive time. Scola's films not only reflect the social, political and cultural changes in the Apennine Peninsula in the last three decades of the 20th century, but also address universal, philosophical themes. These melancholic stories often contain a warning of danger and a reminder of responsibility for our actions which can lead to irreparable consequences. In 1983, the director made one of his best and most famous films, *Ballando, ballando*, in which the characters do not speak a word. Presenting a Parisian ballroom as a model of history, Scola argues that the value of a person's private life is undeniable, and that it is he, the hero emerging from the elements of everyday life — funny, absurd, and contradictory, but able to hope in spite of unbearable circumstances — who is its main protagonist. In *The Family* (1986), this model is a flat in Rome, where the protagonist's family has lived for decades. Finally, Scola's *What Time Is It?* (1989) develops the findings from his previous films, but unlike them, it does not present a group portrait in an interior setting against the backdrop of the 20th century but a dialogue between two characters — father and son — taking place during a city walk on a single day. However, this chamber family chronicle is also imbued with reflections on the relationship between an "ordinary" man and the time of big history.

В истории итальянского кино Этторе Сколе выпала роль посредника между поколениями, собирателя и хранителя кинематографической памяти. Дебютант 1960-х, он почитает Де Сикку и близко дружит с Феллини, но принадлежит к другой «славной» компании — тем, кто снимает лихие комедии по-итальянски, едкие и насмешливые, заряжаясь задиристой политической атмосферой эпохи. В его окружении — Дино Ризи, Луиджи Коменчини, Марио Моничелли, использующие метод социальной сатиры, приемы гротеска, гиперболы, технику короткого юмористического рассказа, анекдота⁽¹⁾. Однако в отличие от многих коллег Этторе Скола нередко смешивает иронию и ностальгию, остро ощущая бег ускользающего времени, чувствуя право и ответственность рассказывать о судьбах одного или нескольких поколений. После выхода фильма «Мы так любили друг друга» (1974) становится ясно, что в лице Сколы итальянское кино и итальянская история находят своего летописца, умеющего не только шутить, но и рассказывать об утраченных иллюзиях, несбывшихся надеждах, одиночестве, напоминать о необходимости признавать и исправлять собственные ошибки. Местоимение «мы» ярко характеризует стиль и художественное мировоззрение Сколы, вероятно, глубоко усвоившего традиции неореализма, в особенности формулу «коллективного отцовства» — обычай сочинять фильм и писать сценарий сообща. Чувство «единства поколения», переданное по наследству, определило круг тем и интонацию его кинематографа. Примечательно, что сотрудником съемочной группы Сколы дважды был Серджио Амидеи, один из авторов сценария «Рим — открытый город» (1945) Роберто Росселлини.

С ведущим сценаристом этого фильма Федерико Феллини юный Этторе Скола познакомится в конце 1940-х, в студенческие годы поступив на работу в редакцию газеты «Марк Аврелий». «То, что осталось от наших прекрасных дебютов в „Марке Аврелии“, — вспоминал режиссер, — это метод работы. Это была сатирическая газета, которая выходила два раза в неделю. Мы работали все вместе на собраниях редколлегии. Каждый показывал другим то, что собирался опублико-

вать, — тексты, новеллы или иллюстрации. Мы слушали отклики. Эти газетные столкновения были важным рабочим инструментом для тех, кто потом устремится в кино: Моничелли, Эйдж и Скарпелли⁽²⁾, Руджеро Маккари... Комедия по-итальянски, всегда злободневная, — это как раз метод анализа проблем и характеров, но непременно под увеличительным стеклом юмора и иронии» [10].

Так же, как Федерико Феллини, Этторе Скола прежде всего приобретает профессию художника-карикатуриста, а в кино долгое время пишет сценарии для других режиссеров. Первый фильм он снимет лишь одиннадцать лет спустя после прихода на киностудию. Привычка облекать свои фантазии в рисунки, воплощать замысел фильма в эскизах на бумажном листе сохранится на всю жизнь. Мышление художника-сатирика, портретиста, подмечающего смешное и несуразное, подчеркивающего характерное и странное, интерес к длительному наблюдению за персонажами в обстоятельствах эпохи определяют его подход к работе с материалом в кино. Этот аспект раскрывают две выставки рисунков Этторе Сколы, организованные в 2008 и в 2012 году в Париже («Графическая мысль» и «Особенная выставка»), подтверждающие, что во Франции его любят едва ли не меньше, чем в Италии. И не только потому, что режиссер часто объединяет итальянских и французских актеров в своих экранных историях, создавая тесный круг исполнителей и персонажей, похожих на близких родственников, но и потому что Франция в какой-то момент наметит направление его художественных поисков. Как отмечает Шарль Бео (Ch. Beaud, 2013), автор монографии «История Италии через творчество Этторе Сколы», итальянский режиссер, верный своим актерам, сохраняет верность и другим сотрудникам съемочной группы — «композитору Тровайоли, художнику Риччери и монтажержу Крочани» [6]. Исследователь подчеркивает, что эта команда создает кино, которое привлекает не только «трансальпийского», но и французского зрителя. Фильмы Сколы выявляют тенденцию, характерную для европейского кино 1960–80-х годов: все большее распространение получают «культурные обмены» между Италией

(1) Неслучайно в итальянском кино 1960–70-х годов широкое распространение получает жанр киноальманаха, сборника скетчей.

(2) Эйдж — Скарпелли — псевдоним, обозначающий тандем сценаристов Адженора Инкроччи и Фурио Скарпелли. Вместе они написали сценарии около сотни фильмов.

и Францией, связанные и с актерским творчеством, и с кинопроизводством — числом копродукций. Создается общая кинематографическая среда, единое пространство, пронизанное связями между итальянской и французской культурой, скрепленное профессиональными и дружескими взаимоотношениями. Например, Жан-Луи Трентиньян, сыгравший в дуэте с Витторио Гассманом в классической «комедии по-итальянски» «Обгон» (1962) Дино Ризи, впоследствии исполнит роль одного из разочарованных итальянских интеллектуалов в «Террасе» (1979) Этторе Сколы, названной критиками «прощанием с золотым веком итальянской комедии». Герои Трентиньяна, таким образом, обрамляют целую эпоху в итальянском кино, запечатлев атмосферу периода «экономического чуда» и поздних «свинцовых лет». Через образ сценариста, потерявшего вдохновение и разучившегося писать смешные истории, Этторе Скола острее всего дает почувствовать горечь людей своего круга и поколения, пораженного апатией и депрессией. Однако именно рефлексия об утраченных идеалах юности, сделках с совестью и компромиссах, на которые идти не должно, обозначила вступление кинематографа в возраст «зрелости». Творчество Сколы, по меткому выражению критика Лоренцо Витроне (L. Vitrone, 2022), становится «мостом между ранней комедией по-итальянски, самой задиристой, как „Обгон“ (одним из сценаристов которой является, кстати, Скола), и комедией более зрелой, менее прямолинейной, но способной размышлять о собственной исторической, политической и социальной памяти...» [14].

Напомним, что в 1970-е годы многие произведения итальянского искусства ярко окрашены в политические тона: спектакли-диспуты так же, как фильмы-диспуты — характерное явление эпохи. Об этом, в частности, напоминает Мария Скорнякова в контексте разговора о театре Джорджо Стреллера: «Бурные 1970-е по времени совпали с нефтяным кризисом и жесткой экономией в государственной политике страны, что в немалой степени усугубляло напряженность и драматизировало ситуацию в обществе. Борьба трудящихся за политические свободы и социальные права продолжалась» [5, с. 118]. С 1974 года начинается период расцвета кинематографа Этторе Сколы, который продлится до конца 1980-х. Любопытно, что сняв один из самых безнадежных своих фильмов, зафиксировав в «Террасе» разлом эпохи, режиссер словно обретает второе дыхание и входит в 80-е освобожденным от

груза традиции злободневной «комедии по-итальянски», от «повинности» социальной сатиры и разоблачительного пафоса.

В отличие от своего героя в исполнении Трентиньяна, Этторе Скола находит новые источники вдохновения, расширяет арсенал тем и выразительных средств и выходит за пределы разговора об итальянской действительности. Как будто ему нужна дистанция, чтобы осмотреться и точнее понять то, что слишком близко, и вместе с тем он стремится к жанру притчи и поэтического обобщения. Кроме того, освоение нового материала и киноязыка подарит опыт, необходимый для дальнейшего осмысления национальной истории и одновременно — беседы со зрителем любого уголка мира. Эту тему затрагивает исследователь Эннио Биспури (E. Bisपुरi, 2006) в своем труде «Этторе Скола — гуманист итальянского кино». Герои многих фильмов Сколы, кажется, просто не могут обойтись без обстоятельных объяснений, словесных перепалок и продолжительных дискуссий, тем более что построение диалога и речевое действие — необходимый атрибут «кинокомедии по-итальянски», которая к концу 1970-х становится все более желчной и драматичной. Поток слов в «Террасе» прикрывает ощущение пустоты, страх, растерянность, паралич воли. В 1983 году Скола снимает фильм, в котором герои не произносят ни слова, но их тесное взаимодействие и общение красноречивее самого искусного диалога. В некотором смысле режиссер опирается на другую национальную традицию, связанную с комедией дель арте, — принцип пантомимы и персонажа-маски.

«Бал»

Однако непосредственный источник сценария фильма «Бал» — постановка французского режиссера Жан-Клода Пеншена в «Театре дю Компаньоль». Именно ему принадлежит идея представить полвека французской истории в пространстве одного танцевального зала, куда каждый вечер приходят посетители, чтобы стеснительно, дерзко, неумело или бесшабашно окунуться в стихию танца. Пеншена, актеру Арианы Мнушкиной (в частности, спектакля «1789») и соучредителю «Театра дю Солей», близок коллективный принцип построения произведения и интерес к групповому портрету персонажей, созвучные рабочему методу и «хоральным» сценариям

Сколы. Между тем в «Бале» итальянский кинорежиссер отказывается от своего правила разрабатывать сюжет, опираясь на знаменитых актеров, любимых звезд, переходящих из фильма в фильм, — стиль Витторио Гассмана, Марчелло Мастоляни, Нино Манфреди, Стефании Сандрелли, Жан-Луи Трентиньяна... Скола принимает решение перенести в картину актерский состав спектакля Пеншена, который состоял из неизвестных исполнителей, «анонимных» персонажей, взятых из жизни и чуть «исправленных» карандашом художника-карикатуриста. Подчеркивая смешные, странные, трогательные, некрасивые черты своих танцоров, Скола и Пеншена превращают их в образы, чем-то похожие на типы итальянской комедии (скорее в интерпретации Гольдони) и одновременно людей, увиденных в уличном кафе. Здесь есть фанфарон, несчастный влюбленный, напыщенный вояка, «старая дева», трактирщик, трусливый пройдоха... И вместе с тем каждая эпоха наделяет персонажей дополнительными социальными характеристиками, рождая все новые модификации: так возникают конкретно-исторические типы, отражающие стиль и атмосферу периода Народного фронта, оккупации, Сопротивления, Освобождения, 1950-х, отмеченных влиянием американской культуры, и, наконец, 1968 года. Любопытно, что 1970-е годы почему-то остаются за кадром. «Рамка» этого режиссерского путешествия во времени — начало 1980-х, связывающих пролог и эпилог танцевальной одиссеи, в которой меняются поколения и образы (хотя есть и сквозные персонажи), но не меняются лица.

Двенадцать пар разыгрывают сюжет «Бала», переодеваясь и причесываясь по моде эпохи, откликаясь на новые ритмы и напевы, следуя за новыми нравами и настроениями или сопротивляясь им. Танец как диалог или битва со временем, попытка найти в нем свое место или изменить его, благодарно принять его дары или (и) выдержать его удары. «Бал» выражает по крайней мере две заветные темы Сколы: судьба маленького человека в большой истории и «мужское — женское». Можно вспомнить фразу героя из фильма «Мы так любили друг друга» (1974), бывшего участника движения Сопротивления: «Мы хотели изменить мир, но мир изменил нас». Меланхолические истории Сколы скрывают предупреждение об опасности, напоминание об ответственности за наши поступки, которые могут привести к непоправимым последствиям. Исторические вехи, выстраивающие

повествование в «Бале» — 1983, 1936, 1940, 1944, 1946, 1956, 1968, — показывают «диаграмму» общественных настроений, радостных и трагических потрясений, социальных бурь и моментов единения. Персонажи пролога и эпилога, посетители дансинга 1983 года, танцующие в финале в ритме диско, — настороженные, чуть отчужденные, но вопреки всему не теряющие надежду на встречу. Однако некоторые кавалеры так увлечены собой, что забывают о партнерше, которая в испуге отскакивает в сторону.

В начале фильма кажется, что герои встретились спустя много лет и им нужно время, чтобы привыкнуть друг к другу и обрести смелость и уверенность. Однако мелодия Шарля Азнавура «Les plaisirs démodés» помогает растопить лед и сделать первый шаг. Она — из другого времени, в котором не было скованности и одиночества, приглашающего «*danser joue contre joue*»⁽³⁾. И первый танец сразу намечает тему поединка-диалога дамы и кавалера — «Цыганское танго». Вспомним, что дебютный фильм Сколы называется «Если позволите, поговорим о женщинах» (1964). Режиссер увлеченно исследует взаимоотношения мужчин и женщин как представителей двух миров, которым так трудно, но необходимо понять друг друга. Этот сравнительный ракурс часто появляется в его работах, например в «Террасе» галерея мужских характеров представлена на фоне женских персонажей и каждая группа — это сообщество, объединенное близкими интересами и темами. Мужчины, которые много лет подряд собираются на террасе одного дома в компании своих жен и подруг, с удивлением отмечают, что в отличие от них их женщины совсем не постарели. Драматургия перекрестных взглядов выстраивает фабулу «Бала»: они раскрывают все нюансы взаимоотношений между героями, создают и развивают интригу, намечают «второй план» действия. Если на сцене трудно использовать это выразительное средство в полной мере, то крупный план и раскадровка легко справляются с этой задачей. По выражению критика Сергея Кудрявцева, спектакль «Театра дю Компаньоль» «разыгран именно кинематографически» [2].

Примечательно, что Скола почти сразу заставляет зрителя полюбить своих героев, сумасбродных, чудаковатых, претенциозных, но

(3) «*Dansons joue contre joue*» («Потанцуем, щека к щеке») — рефрен этой песни 1972 года.

искренних и простодушных. Взгляды, походка, пластика персонажей «Бала» обладают особой выразительностью, которую подчеркивает взгляд камеры: как ни странно, но можно говорить о фотогении «чистого кино», родившегося из театрального спектакля. Возникает впечатление, что язык киноповествования, очищенный от всего лишнего, случайного, иллюстративного, как будто доказывает, что для блестящего экранного рассказа не требуется ничего, кроме действия и движения. «Не меньшее значение имеет меняющийся во время танца ракурс. Весь фильм наполнен постоянными переходами от крупного плана к общему и наоборот: эти переходы плавны и органично вписаны в общую картину действия. Монтаж оформляет в единое целое картину и отражает замысел автора», — отмечает Е. Никитина в статье «Визуальный образ французской истории XX века (на примере фильма Э. Сколы „Бал“)» [4, с. 246]. Звукошумовая партитура, танец и актерская игра — инструменты, организующие ритмическую структуру фильма. Паузы, разделяющие исторические эпохи, отсчитывающие годы и десятилетия, создает прием стоп-кадра, имитирующий вспышку фотокамеры: щелк — и реальность превращается в застывшую фотографию. Но вот снова продолжается неутомимый бег — времени, популярных мелодий, танцевальных ритмов, будней и праздников...

Переработав материал спектакля в фильм, Скола усовершенствовал его центральный принцип — обращение к общей памяти зрителей. Кинематограф, чьим адресатом является многомиллионная аудитория, усиливает «энергетическое поле» воспоминаний, к которому подключается публика. Режиссер словно подчеркивает, что речь идет не только о французской, но в целом о европейской истории, и почти все зрители фильма в той или иной степени составляют часть этого архипелага. Скола отмечает общечеловеческие, универсальные черты в поведении и взаимоотношениях персонажей, то, что узнаваемо и не нуждается в объяснениях. Его герои мечтают, влюбляются, ревнуют, сочувствуют, борются со страхом и одиночеством, обижаются, мнят, стареют. А исторические коллизии — это просто «ландшафт», конкретные обстоятельства, в которых разворачиваются эпизоды из их жизни. Но этот «ландшафт» — эскиз, набросок, беглая зарисовка реального времени, и поэтому Скола хочет и его сделать предельно узнаваемым, чтобы зритель сразу ощутил свою причастность. Создание такой «коллективной памяти» посредством синтетического

художественного языка — одно из главных достижений авторов «Бала». Этторе Скола, оператор Рикардо Аронович и композитор Владимир Косма обращаются не только к музыкальной, но и в огромной степени кинематографической эрудиции публики, включая в сюжет разнообразные цитаты и аллюзии, образы киноперсонажей и звезд. Причем «синефильский» пласт «Бала» отражает характерную черту индивидуального стиля кинорежиссера. Сцены с участием Витторио де Сики и Федерико Феллини в качестве персонажей и исполнителей, цитаты из «Сладкой жизни» и «Броненосца „Потемкин“», и, наконец, сюжетная линия героя Николы в фильме «Мы так любили друг друга» — яркий пример игры с историей кино в творчестве Сколы.

Один из самых изобретательных фрагментов «Бала» — эпизод, воссоздающий атмосферу 1936 года, когда дамы и их кавалеры были молоды и счастливы, кружились в быстром вальсе или, взявшись за руки, плясали «danse du tapis». Кажется, что люди в ту пору были деликатны и внимательны друг к другу, высоко ценили дружбу и чувство солидарности, быстро сближались, не обращая внимания на сословные предрассудки. Именно поэтому в фильме Жана Ренуара «На дне» 1936 года появляется подробная сцена, посвященная знакомству будущего Барона и Васьки Пепла, которой, конечно, нет в пьесе Горького. Одна из самых запоминающихся новелл «Бала» — приход в народный танцзал блондинки в мехах и господина с моноклем и их встреча с незнакомцем, похожим на героев Жана Габена, чуть было не ставшая роковой. Сразу две пары оказываются жертвами властного неотразимого обаяния таинственного гостя. Однако заканчивается эта история рождением взаимопонимания и почти дружбы между несчастным аристократом и покорителем женских сердец. В кодекс героя «поэтического реализма» входит идея мужской солидарности и ненависть к насилию, поэтому он непременно должен все исправить. Знатный посетитель уводит свою даму, бросая благодарный взгляд сопернику. А как только и он удаляется из зала, наваждение исчезает и ревнивая брюнетка возвращается в общий круг, забыв о том, что произошло. Еще один интересный персонаж в эпизоде 1936 года — девушка со шляпной коробкой, которая не может отложить ее в сторону и, прижав к себе, грациозно танцует со своим кавалером. А потом вдруг раскрывает ее, показывая содержимое своему партнеру,

и они продолжают кружиться в вальсе, любуясь изящной соломенной шляпкой и друг другом.

Сцену в бомбоубежище, в которое превращается танцевальный зал в 1940 году, сопровождает шумовая партитура: гул моторов самолетов. Кажется, что музыка уже не может сюда вернуться. Среди людей, сидящих на полу, внимание зрителя привлекает девушка, обнимающая скрипичный футляр. И вот гроза временно миновала, звук бомбежки затих. Почти все разошлись. Молодой человек, похожий на итальянца, будущий хозяин этого заведения, ставит пластинку и уходит за стойку готовить ужин. Девушка вынимает скрипку и начинает аккомпанировать мелодии, звучащей в патефоне, и вот постепенно страх исчезает, музыка дарит надежду. Для выполнения этой миссии Скола выбрал песню «Parlami d'amore, Mariu» в исполнении Витторио де Сики, своего любимого режиссера, который в 1932 году, когда была написана эта мелодия, был одним из самых популярных актеров итальянского кино. Именно под эту песню молодые люди ужинают посреди войны — юноша угощает свою подругу спагетти с мясным соусом, и то, как они едят, обмениваясь взглядами, — одна из самых сильных драматических сцен «Бала». Кажется, что во всем пространстве большого зала жизнь пульсирует только в одном уголке, где мерцает свет этих взглядов — благодарности и восторга, с которыми девушка следит за тем, как ее друг заботливо раскладывает угощение по тарелкам, и — сочувствия и нежности, с которыми он сам, в свою очередь, смотрит на то, как ест его спутница. Заметив, что ее порция подходит к концу, он предлагает ей свою тарелку, она с улыбкой отказывается, но он ловко меняет ее пустую тарелку на свою, в которой еще осталась еда.

Песенная ткань «Бала» состоит из самых разных мелодий: от попури полек и вальсов-мюзетов до «Лили Марлен» и джазовых композиций Глена Миллера. Время после освобождения Парижа, о наступлении которого оповещают колокола, описывает попури из песен в жанре «danse du tapis à libération», в частности песня Мориса Шевалье. Тот самый «цветок Парижа», в честь которого названа эта песня, приколот к одежде всех женщин и мужчин, радующихся окончанию войны. Но есть композиция, которая незаметно появляется в звуковой партитуре каждой эпохи «Бала»: она звучит, как внутренний голос автора, к которому прислушиваются герои. Она словно заставляет

их оставаться самими собой, пытаться сохранить то, что им даровано в юности. Это мелодия-лейтмотив композитора Владимира Косма, простегивающая пестрое музыкальное полотно фильма.

В рецензии Жака Сиклье (J. Siclier, 1983), опубликованной в газете *Le Monde* после премьеры «Бала» в декабре 1983 года, подчеркивается идея утраченных исторических иллюзий и таящих надежд, пронизывающая атмосферу фильма. По мнению критика, его сквозная тема — это образ ускользающего времени. «Эйфорию „Народного фронта“ 1936 года стирает эпоха войны и оккупации, радость Освобождения сменяется модой на американский образ жизни, Алжирская война ложится на судьбы людей вслед за войной в Индокитае, ярко вспыхивает молодежная революция 1968 года...» [12].

Нужно подчеркнуть, что если в первой части «Бала» проблема культурных связей раскрывается как тема переключек и параллелей, поиск диалога, то в эпизодах «1956 год», «1968 год» и «1983» разговор идет уже о процессах глобализации и влиянии молодежной контркультуры. Два контрастных примера: кадр из зарисовок 1946 года, в котором американский солдат вдруг достает саксофон и начинает исполнять «La vie en rose» Эдит Пиаф, и сцена парижской дискотеки 1983 года — неистовый танец под песню «T'es ok» группы Ottavan⁽⁴⁾. Но заканчивается фильм темой песни Шарля Трене «Que reste-t-il de nos amours?», строчка которой дала название фильму «Украденные поцелуи» (1968) Франсуа Трюффо. Хозяин заведения провожает последних посетителей и выключает свет.

В картине проявляется особенное качество таланта Этторе Сколы, сближающее его с Витторио де Сикой, — «любовь автора к своим персонажам», о которой писал Андре Базен по отношению к режиссеру «Похитителей велосипедов». «Любовь Росселлини к его персонажам окружает их с безнадежным сознанием некоммуникабельности всего живого, тогда как любовь Де Сики, наоборот, излучается самими персонажами. Они такие, какие есть, но изнутри они освещены его нежностью к ним» [1, с. 281]. Скола, представляющий парижский танцевальный зал как модель истории, утверждает, что ценность частной

(4) Участники группы, как правило, сразу делали две версии одной и той же песни, англоязычную и франкоязычную. Версия песни «T'es ok» на хинди исполнена в фильме «Танцор диско» (1982) Баббара Субхаша.

жизни человека несомненна, именно он — герой, появившийся из стихии повседневности, забавный, несуразный, противоречивый, страдающий, совершающий ошибки, но умеющий надеяться вопреки невыносимым обстоятельствам, — главный ее фигурант. Поэтому 24 исполнителя, сыгравшие 140 персонажей «Бала», рассказывают о каждом из нас.

Киновед Жан-Луи Кой (Jean-Louis Coy, 2016) проводит параллель между режиссерским методом Сколы и понятием «микроистории», которая с конца 1970-х годов обозначает новое направление исторической науки [9, р. 18–19]. Его основоположник Карло Гинзбург размышлял об «изменении опыта» современников: речь идет об «ослаблении» идентификации человека с более крупными общностями, будь то нация или государство. Таким образом, первостепенное значение приобретает «частное, особенное и конкретное в истории». Гинзбург и Леви привлекают внимание к историческим реконструкциям и интерпретациям, осуществленным «благодаря концентрации на ограниченном поле наблюдения, будь то деревня, часть города, социальная группа или даже один или несколько индивидов» [3, с. 197]. Действительно, события «большой истории» Сколы часто выносятся за пределы кадра, выстраивая сюжет на принципе «эха» — отголосков, шумов, обрывков новостей, доносящихся извне. Например, в «Особенном дне» (1976) фоном для рассказа о знакомстве соседей одного дома, героев Софи Лорен и Марчелло Матростройни, становится радиотрансляция парада по случаю встречи двух диктаторов — Бенито Муссолини и Адольфа Гитлера, приехавшего с визитом в Рим. Таким образом, в некоторых фильмах режиссер четко разделяет пространство сюжета на внутреннее и внешнее, активно используя возможности закадрового повествования.

Сколу и правда прежде всего интересуют «микромиры», даже если он рассказывает о нескольких исторических эпохах и поколениях или организует фабулу вокруг крупного исторического события или памятной даты. Ему важно, что эта дата пробуждает личную память, заводит ее механизм, позволяя восстановить прошлое, воскресить его атмосферу — краски, запахи, чувства. В сущности, он осознает себя учеником М. Пруста, не забывая, как печенье мадлен подействовало на его героя. В одном из фильмов Сколы ту же функцию выполняет сладкий крем с бисквитами «Джентилини», который каждый день

мама героя подавала к пятичасовому чаю. Метод «микроистории», которая, по выражению Джованни Леви, «означает не разглядывание мелочей, а рассмотрение в подробностях», ему по-настоящему близок. С такой оптикой связан хронометраж его фильмов и тягучий ритм повествования, дотошное внимание к деталям, а порой — и назойливость диалогов.

«Семья»

После выхода «Бала» Сколы, научившись превращать пространство в «машину времени», разрабатывать сюжет в замкнутой среде и использовать театральную условность, намеревается применить свои находки в новом материале. В 1986 году он снимает фильм «Семья», ограничивая себя одной декорацией — квартиры с длинной анфиладой комнат. На протяжении двух с лишним часов действие не выходит за пределы лестничного пролета дома, при этом разворачивается в течение восьми десятилетий. Развивая некоторые композиционные и тематические принципы предыдущего фильма, режиссер на этот раз сосредотачивается на внутреннем мире героев и хронике жизни одной семьи, в которой сменяется несколько поколений. В противоположность анонимным персонажам «Бала» повествование в «Семье» окрашено личной, почти автобиографической интонацией и построено от первого лица. При этом на материале фильма Сколы можно изучать не только повседневный быт и правила этикета итальянцев на протяжении почти века (от посуды и разговоров за семейным обедом до привычек, связанных с отходом ко сну), не только домашние традиции римской интеллигенции разных эпох, но и менталитет людей, живущих сегодня, так как очень многие черты и обычаи передаются из поколения в поколение.

И все же сюжет построен вокруг центрального героя — Карло, который описывает почти всю свою жизнь, происходящую в окружении многочисленных родственников. Не случайно историю обрамляют два семейных торжества — в честь его крещения и восьмидесятилетия (1906 год — 1986 год). Первая и последняя сцена — постановка групповой семейной фотографии, излюбленный прием автора. И в том, и в другом случае фотограф так долго выстраивает композицию и «натурщиков» в кадре, что слышит один и тот же ворчливый ком-

ментарий: «Ну сколько нам еще ждать?!» Этторе Скола так бережно, тонко и подробно исследует взаимоотношения между всеми членами семьи, что, кажется, здесь почти нет второстепенных персонажей, каждый заслуживает пристального внимания, и столь же важны все связи, высвечивающие общую смысловую структуру фильма. Закадровый голос героя-рассказчика иногда вмешивается в повествование, намечая семейные и исторические вехи, лаконично комментируя некоторые события.

В «Семье» режиссер не только собирает всех своих персонажей в одном пространстве, но и по своему обыкновению создает ансамбль свидетелей, советчиков, рассказчиков, конфидентов — людей, «которые сопровождают Историю» [9, р. 18]. В данном случае это, прежде всего, история семьи, но ветер общественной и политической жизни страны врывается в форточки, проскальзывает сквозь дверные щели, прячется в складках уличной одежды. Об атмосфере времени зритель узнает из споров за ужином, детских игр, рассказов гостей и недо-молвок родных. Вот главный герой, которому исполнилось десять лет, его брат и кузен играют в «сражение с австрийцами», бегая друг за другом по коридору; вот повзрослевший кузен Энрике, глядя в окно, сетует, что ничего не остается, как уехать из Италии, как можно жить дальше при фашистском режиме? Куда? Конечно, в Париж. «А если мы все уедем, все это быстрее закончится?» — спрашивает Карло и остается. Энрике уезжает.

Озорная и симпатичная ученица Карло, Беатриче, приводит слова их преподавателя о том, что «цель искусства — благо нации», а вовсе не человек, как говорит ее репетитор. Им весело вместе заниматься, поэтому просто можно посмеяться над тем, кто так усердно старается держаться «правильной линии» партии. Но вот главный герой с женой (той самой Беатриче) и детьми слушает, как их гость дядя Никола за столом рассказывает о своей встрече с Муссолини и сокрушается, что все так зыбко, что он может оказаться «не у дел, как Карло». Эта реплика вызывает яростный спор между братьями — Карло и Джулио, взгляды и мнения которых часто не совпадают. Вопрос о нравственном выборе становится все острее. А быт все сложнее: женщины, возвращаясь домой, замечают, что цены растут с каждым днем; в другой раз жена Карло, входя в прихожую, объясняет, что они долгое время стояли в очереди, чтобы купить полкило картошки. Однако все ново-

сти с улицы значат меньше, чем жизнь семьи — личные отношения между родителями, между родителями и детьми, между братьями, между повзрослевшими сыновьями и их избранницами... Так что герои «Семьи» вряд ли могли бы повторить реплику: «Мы хотели изменить мир, но мир изменил нас». У них есть слишком сильная опора, чтобы поддаваться влиянию внешних обстоятельств. Какие бы дуновения ни просачивались в этот дом, какие бы циклоны его ни раскачивали, какие бы лавины ни захлестывали, он будет стоять, как прежде.

Примечательно, что звуки и признаки самых разных стихийных явлений действительно возникают в фильме, взаимодействие дома с грозой, ливнем, снегом — лейтмотив киноповествования. Гроза в Риме — обычное явление, она может быть и летом, и зимой, но у Сколы она отсчитывает любовные потрясения. Первое — объяснение Карло и Адрианы, старшей сестры Беатриче, которые бросаются в объятия друг друга, словно испугавшись звука грома и еще чего-то, но в их отношениях гроза будет длиться всегда, и это свидание заканчивается разрывом, за которым последует женитьба героя на младшей сестре, выбор, определивший его судьбу. Почти все будущие визиты Адрианы в этот дом и уходы из него будут сопровождаться шумом ливня и раскатами грома. А вот снег выпадает в Риме нечасто, и поэтому его появление у героев связано с радостными детскими воспоминаниями и счастливыми объяснениями супругов. «Когда в последний раз шел снег? В 1951-м?». «Мне пришла одна мысль. <...> Я тебя люблю». «В последний раз ты мне об этом говорил в 1951-м». Во многих эпизодах резко хлопают окна от ветра, нужно успеть их закрыть, чтобы не разбилось стекло, и прикрывать двери, чтобы не было сквозняков. В этот дом входят только те, кого знают хозяева, — друзья и родственники, исключение — молодежь, которая собирается на вечеринку. Чужие здесь не ходят.

Если в «Бале» режиссер часто использовал боковое движение в построении мизансцен, широко охватывая пространство, передавая его объемность, то в «Семье» он в первую очередь разрабатывает осевое движение: повторяющийся прием — движение камеры по длинному коридору в глубину кадра. Таким образом, пространство сужено, чуть-чуть сплющено, но не имеет конца, как «коридор времени». Проход по нему означает пересечение новой эпохи, намечает ее поворот, следующий виток истории. Авторы представляют портреты разных

персонажей в интерьере их комнат, то есть сюжет и архитектура фильма складываются из многих частных пространств, из мозаики домашних новелл.

Одна из них — история о родителях главного героя: папе, который все свободное время занимался живописью, и маме, так и не ставшей оперной певицей, но воспитавшей детей в атмосфере любви к музыке и пению. Чего стоит сцена, в которой взрослый сын, вернувшийся из плена и долгое время не находящий в себе сил справиться с депрессией, лежа в постели с широкой улыбкой и отменным аппетитом поглощает пасту, которой его кормит мама, исполняющая арию «Casta Diva». Или рассказ о том, как отец пишет портрет мамы, которая в это время пишет длинные письма своему кузену. Но ей не хватает дисциплинированности и нужно постоянно возвращаться к домашним обязанностям, и поэтому портрет так и останется незавершенным. Другая история — о братьях, дерущихся перед сном в детской, подтрунивающих друг над другом, очень непохожих, постоянно выясняющих отношения, но все-таки умеющих, став взрослыми, сохранить дружбу. Карло — профессор литературы, гордость семьи, стремящийся наладить мир в их отношениях, Джулио — безалаберный, не всегда честный, ранимый и обидчивый, он мечтает писать увлекательные романы, но пока пытается заниматься коммерцией, держит маленькую лавку.

Одна из самых забавных и трогательных зарисовок в этой «портретной галерее» родственников — образы тетюшек главного героя. Три сестры матери, удивительно похожие, с одинаковыми прическами, яркой внешностью и эксцентричным характером, на протяжении всего фильма постоянно скандалят, громко ссорятся с ритуалом битья старинной посуды, потом мирятся, шутят и весело болтают как ни в чем не бывало и не чают души друг в друге. В первой сцене фильма эти три барышни невероятно хороши, и все они ухаживают за гостем — молодым доктором, другом и врачом их семьи. Однако ни одна из них так и не выйдет замуж, они как будто не смогут расстаться друг с другом и всю жизнь вместе проживут в этом доме, в одной комнате. Эту линию — то, как они общаются между собой, то, как они взрослеют, стареют и наблюдают за сменой поколений в семье, — легко можно было бы превратить в самостоятельный сюжет. Некоторые детали и атмосфера фильма Этторе Сколы напоминают о чеховских мотивах. В определенном смысле «Семья» сделана на фоне Чехова,

присутствие которого очень заметно в итальянском кинематографе конца 70-х — 80-х годов. В 1977 году выходит «Чайка» Марко Беллоккьо, в 1978-м — «Вишневый сад» Карло Баттистони с Валентиной Кортезе как кинематографическая реплика на постановку Джорджо Стрелера, в 1979 году — телевизионный фильм «Дядя Ваня» Марио Миссироли, в 1983-м — мини-сериал «Три года» Сальваторе Ночита, наконец, в 1987-м — русско-итальянские «Очи черные» Никиты Михалкова. Мир Чехова с глубоким анализом человеческих отношений и семейных связей — источник вдохновения Этторе Сколы, рассматривающего тему родового гнезда, заставляя своих героев размышлять об отъезде и возвращении. Впрочем, тайна этого дома в том, что сюда суждено возвращаться, словно он передает своим обитателям неистощимую энергию, мощный заряд жизненной силы. И поэтому главная интонация фильма — не ностальгия, не тоска по ушедшему времени, пролетевшему детству и ускользнувшей юности, разлуке со старшим поколением, а чувство полноты жизни, способной обновляться и течь дальше по невидимым коридорам времени.

И все же едва ли не самый яркий эпизод фильма — танцевальная молодежная вечеринка конца 1920-х и описание дня, когда произошло знакомство Карло с Адрианой. Возможности и особенности языка танца в кинематографическом материале Скола освоил еще до создания «Бала». В «Особенном дне» (1977) герой Марчелло Мастоляни учит свою соседку танцевать румбу, передвигаясь по отметкам, нарисованным на полу квартиры. Она не расположена общаться и хочет поскорее уйти, несмотря на уговоры хозяина, но заинтересовавшись узором под ногами, слушает объяснения своего нового знакомого, который очень изящно под красивую мелодию показывает движения танца. Страх перед чужим человеком, зажатость и скованность постепенно исчезают. Второй танец героев происходит на крыше, где сушится выстиранное белье, и это снова попытка найти язык, способный вызвать доверие, улыбку, открыть путь к сердцу другого.

В фильме «Семья» в разгар светской вечеринки в дверь звонит незнакомая девушка, сразу привлекающая внимание всех обитателей и гостей дома. Эта красавица — Адриана, которая принесла Карло сочинение своей сестры, и их первый разговор станет завязкой длинной истории несбывшейся любви. Кажется, что они знают друг друга давно, чувствуют себя легко и свободно, в их отношениях насмешли-

вость и ирония смешаны с нежностью. Но Адриану приглашает на танец бойкий Джулио, а Карло остается роль наблюдателя: именно его глазами мы смотрим на пируэты танцевальных пар в гостиной. Рядом с ним стоит кузен Энрике, из коридора выглядывают тетюшки, недовольные короткой прической, мини-юбкой таинственной гостьи, ее гордой манерой держаться («Кто это? Наверное, актриса. Назовем ее актрисой»). А молодежь уже танцует чарльстон так, словно участвует в блистательной феерии — задорно, артистично, дерзко и смело, и солирует в этом ансамбле Адриана. На следующий танец ее приглашает Энрике, а Карло продолжает просто смотреть на них, как будто утратил способность действовать. Однако с того момента, как Адриана вошла в гостиную, и потом, во время танцев с Джулио и Энрике, она и Карло не отрывают друг от друга глаз. Кажется, что в комнате больше никого нет и все внешние действия — лишь видимость, главное событие происходит между ними. Танцую с другими, Адриана мысленно рядом с молодым преподавателем литературы, который стоит в стороне. Эта мизансцена — метафора их будущей судьбы.

В фильме «Семья» режиссер возвращается к своей манере выстраивать сценарий, отталкиваясь от индивидуальности актера. Приглашая любимых звезд, он словно продолжает вместе с ними сочинять мифологию своего кинематографа, учитывая аллюзии, ассоциации и подтексты, которые вносит в сюжет известный актер, сыгравший персонажей в его предыдущих фильмах. Режиссер прибегает к помощи своих постоянных сценаристов — Руджеро Маккари и Фурио Скапелли⁽⁵⁾, пишущих реплики и диалоги, созвучные личности и характеру исполнителя. В «Семье» роль главного героя в зрелом возрасте сыграл Витторио Гассман, сотрудничество с которым началось с первого фильма Сколы: безусловно, в сагу о профессоре литературы актер вносит шлейф его героев из «комедий по-итальянски» и ключевых картин 1970-х, в частности «Террасы». Режиссер словно показывает, что его собственная творческая биография — это тоже в некотором роде «семейная» сага, в которой меняются персонажи и поколения,

но почти не меняются лица. И поэтому роль Беатриче⁽⁶⁾ во взрослом возрасте исполняет Стефания Сандрелли, муза Сколы, воплотившая образ Лючии, в которую были влюблены три друга в «Мы так любили друг друга» (1974). Таким образом пара (В. Гассман — С. Сандрелли) из этой картины перемещается в «Семью», где выстраивается иная конфигурация — две сестры влюблены в одного мужчину, но сохраняется конфликт чувства и долга. Карло будет счастлив с Беатриче, без которой, по его словам, «не было бы ничего — ни семьи, ни дома», но будет рваться к Адриане, тосковать по ней. Она, в свою очередь, чувствуя себя одинокой, не захочет причинять боль сестре. Впрочем, актерский ансамбль на этот раз сам по себе скрывает интригу, потому что на роль Адрианы Этторе Скола пригласил французскую звезду — Фанни Ардан, музу Франсуа Трюффо, присутствие которой подчеркнет мотив итальянско-французских связей в этой истории. Вспомним, что кузен Энрике в начале фильма уезжает в Париж, убегая от фашистского режима, а разрыв Карло с Адрианой происходит потому, что она хочет отправиться учиться музыке во Францию, совершенствовать свой исполнительский талант, а он не хочет расставаться с ней. Значит, в закадровом пространстве фильма остаются два города — Рим⁽⁷⁾ и Париж, они — соперники, «родственники», партнеры, участники диалога. Париж станет домом для Энрике и Адрианы, которая будет звонить Беатриче, рассказывая, что «это чудесный город, свободный, ты можешь говорить и думать что угодно, даже на людях». После вопроса героини «А в Италии как идут дела?» раздастся звонок в дверь и появляется дядя Никола в фашистской форме, вернувшийся с заседания секретарей городской администрации.

Кстати, именно в сцене телефонного разговора, когда на несколько секунд в двух кадрах мы видим лицо Адрианы, освещенное желтым театральным светом, — как будто бы в воображении Беатриче, — меняется актриса. В последнем кадре это уже не Джо Чампа, которая играла героиню в юности, а Фанни Ардан. Так словно через разговор сестер Франция проникает в пространство фильма, и с этого момента

(5) Сценарий также написан совместно с режиссером и Дианой Грациано.

(6) Имя героини, естественно, выбрано не случайно. Оно говорит само за себя.

(7) Вдохновение, которое дарит Рим кинематографу Этторе Сколы, — предмет исследования Мишеля Спортисса (M. Sportisse, 2019), автора монографии «Рим Этторе Сколы» [13].

произойдет переплетение разных культурных, стилистических и национальных пластов в его повествовательной и образной структуре. Не случайно в сцене первого возвращения Адрианы в Рим в гости к сестре после войны появляется еще один французский актер — она приезжает не одна, а со своим французским женихом, которого играет Филипп Нуаре. Разговор за ужином во время приема гостей — это самый долгий и бурный спор в картине Сколы, который завершится скандалом. Карло назовет французского гостя «болваном» и выскочит из-за стола. Причем собеседники действительно затрагивают острые темы, обсуждая общественную и политическую ситуацию в послевоенной Италии. Возможно, со стороны милого и любезного жениха Адрианы, прямолинейность которого, впрочем, иногда граничит с бестактностью, было слишком дерзко говорить о том, что еще очень болезненно для восприятия итальянцев, но реакция хозяина дома все же кажется оскорбительной и неадекватной. «Несмотря на политические контрасты, которые вас разделяют, мне кажется здесь, в Италии, сегодня большое напряжение умов, импульсов... Даже после молчания, к которому вас принудил фашизм», — замечает гость, обращаясь к Карло, которому эти разглагольствования совсем не по вкусу. И следующую фразу «Вы, итальянцы, сейчас переживаете явно вдохновляющий момент» он язвительно комментирует: «Неизвестно почему, но чем сложнее ситуация в Италии, тем она для вас, французов, кажется более вдохновляющей». И дальше начинается словесная схватка Карло с ничего не понимающим женихом Адрианы, который безуспешно пытается убедить своего собеседника, что они говорят об одном и том же. Профессор литературы словно хочет сказать гостю: «Вы не имеете права так легко, со стороны рассуждать о том, что мы переживаем как трагедию. И... не имеете права предлагать руку Адриане». Но почему-то продолжает рассуждать о политике и упрекать французов в том, что они не похожи на итальянцев.

Самый ожесточенный момент диалога, в котором Карло противопоставляет итальянцев и французов, снят «восьмеркой», из-за плеча гостя. Взгляд из-за спины — крупный план части затылка и уха, подчеркивающий возраст собеседника, усиливает ощущение его незащищенности и растерянности. В остальных фрагментах разговора кадр с хозяином дома и его женой монтируется с планом с героем Нуаре и его невестой. В эту монтажную цепочку иногда

включены кадры, в которых Беатриче знаками общается с сестрой. После завершения эпизода зритель испытывает большую симпатию к французскому гостю, который на протяжении всего ужина пытался смягчить гнев Карло и, услышав, что тот обозвал его «болваном», не обиделся, а попытался всех успокоить и, обращаясь к своим сотрапезникам, с улыбкой пошутил: «Он меня обозвал „болваном“, а я даже и не заметил. Может быть, он прав, как вы думаете?»

Однако внешне пара героев Фанни Ардан и Филиппа Нуаре выглядит чуть-чуть искусственно и комично. Она — высокая, стройная, в черном кружевном вечернем платье, словно зажатая в тугий корсет, молчаливая, уверенная и независимая, и он — полноватый, добродушный, говорливый, любезный, с детской извиняющейся улыбкой. Характер Адрианы скорее созвучен нраву и темпераменту Карло (именно поэтому между ними так часто вспыхивают искры), и даже внешне они чем-то похожи. Образ Ардан легко вписался в эту большую римскую семью, но с другой стороны, ее присутствие вносит новую тему в фильм Сколы — сочетание французской элегантности и трагедийности. «Тетя Адриана всегда такая беспокойная», — говорит сын Карло. Планы с Фанни Ардан в кульминационные моменты эпизодов звенят и сверкают, как отточенная сталь.

Так, например, воздействует на зрителя финал сцены, в которой Карло приходит в комнату, где Адриана, приехавшая по делам в Рим, готовится ко сну. Вся семья уехала в отпуск на море, и дом опустел. Героиня Ардан со своей маленькой собачкой устраивается в огромной квартире, проходит по комнатам, вспоминая о прошлом. Неожиданное появление Карло, который, прервав каникулы, заехал на несколько дней домой, пугает гостью. Они вместе смотрят телевизор, который во второй части фильма становится главным источником политических новостей, молчат или говорят о пустяках. Однако вечером герой все-таки предпринимает попытку объясниться, и это прерванное незавершенное объяснение, снятое почти без реплик на крупных планах — пример яркой психологической игры, передающей колоссальное усилие сдерживать свои чувства, проглотить их, выпустив наружу лишь то, что можно тут же смахнуть платком.

Во многих эпизодах оператор и режиссер подчеркивают особый разрез глаз Витторио Гассмана и выражение, возникающее в определенный момент: своеобразный прищур полуопущенных

век, создающий ощущение строгости и насупленности, как грозно сдвинутые брови. И кажется, что его профессорская требовательность перешла в черту характера, и вместе с тем она отражает внутреннее недовольство собой, скрытую тоску и беспокойство. Со временем выражение лица Карло, похожее чем-то на маску, будет передавать его вспыльчивость, ворчливость, желчность, прежде всего в разговорах с Адрианой. Но одновременно и ранимость, тем более что эти порывы раздражительности быстро проходят — не случайно он неизменно вызывает расположение и любовь всех членов семьи, с ним очень хочет общаться его взрослый сын, его обожают внуки и племянники. Этторе Сколу, в отличие от некоторых других итальянских мастеров, например Лукино Висконти и Марко Беллоккьо, не интересует драма разложения семьи, он рассказывает не о конфликте, а о связи поколений. И финальный эпизод, в котором собираются гости на восьмидесятилетие главы семьи и зритель сбивается со счета, считая компании, входящие в квартиру с приветствием «Привет, Карлетто!», — лучшее доказательство этой связи. Карлетто, внук главного героя, организовал этот праздник, и теперь он выступает также в роли фотографа, выстраивающего композицию кадра.

«Который час?»

В 1989 году Этторе Скола снимет еще одну семейную хронику, считая, что эта тема не только не исчерпана, а, наоборот, дает мощный импульс его кинематографу. Только на этот раз он ограничивает себя не декорацией закрытого пространства, а временем одного дня: мы знаем, что его интерес к эпосу и большим временным интервалам сочетается с умением использовать и противоположный принцип, что подтверждает «Особенный день» (1977) — одна из его лучших работ. Сюжет фильма «Который час?» — описание другого «особенного дня», не связанного ни с какими крупными политическими событиями и знаменательными датами. Здесь нет отчетливого исторического фона и «шума времени», кроме тех отголосков, которые слышны в диалогах главных героев. Исключительность этого дня состоит в том, что его проводят вместе отец и взрослый сын, которые очень давно не виделись.

Это одна из самых камерных историй Сколы, в которой сохраняется единство времени и действия, а место как раз, в отличие от предыдущего фильма, меняется, но в пределах только одного города. Освоение пространства Чивитавеккьи — это одновременно форма поиска взаимопонимания, восстановления утерянных связей, исправления старых ошибок... Почти документальная стилистика съемки города — своего рода контрапункт по отношению к заданной и отчасти условной драматической ситуации: прогулка отца и сына во время его увольнительной, построенная на принципе непрерывного диалога. Поток слов и темп речи отражают не только характер и привычки героев, но и попытку найти язык, интонацию, необходимые слова в отпущенное им время, успеть узнать друг друга. Полагаю, что сценарий был написан специально для актерского дуэта, то есть история придумана для исполнителей, с которыми режиссеру хотелось продолжить работать. Роль отца сыграл Марчелло Мастоляни, а его сына — Массимо Троизи. И диалог их индивидуальностей, актерских стилей, манер речи, темпераментов, фактур — подлинный сюжет картины Сколы. Поэтому такую важную роль играет словесное действие, что, кстати, иногда вызывает раздражение у зрителя, который не успевает следить за движением беседы в кадре и удивляется монотонности повествования. Действительно, Скола словно жертвует кинематографической выразительностью и спецификой киноязыка ради того, чтобы зритель стал свидетелем и слушателем общения выдающихся артистов, примеряющих на себя роли отца и сына.

Массимо Троизи дебютировал у Сколы в фильме «Сплendor», вышедшем на экран в феврале 1989 года, да так успешно, что маэстро, сразу же, видимо, в конце зимы — начале весны решил снять новую историю, объединив двух актеров из предыдущей картины. Простота выразительных средств связана с методом «молниеносного штурма», созданием «маленького фильма» (хотя его хронометраж 1 час 37 минут, но для Сколы это непривычно короткая форма), авторы которого просто следуют с камерой за персонажами в их перемещениях. Главный герой «Сплendor» в исполнении Мастоляни — владелец кинотеатра в маленьком итальянском городке, беззаветно влюбленный в кино и тяжело переживающий кризис, связанный с бумом телевидения. Однако не только он, но и его друзья и единомышленники, сотрудники кинотеатра — героиня Марины Влади и механик-киноман, которого

сыграл Массимо Троизи, пытаются бороться с равнодушием зрителей к их любимому делу, апатией и ленью местной публики. Тем более что они помнят лучшие времена, когда зал «Спландора» был переполнен и оставались только стоячие места на галерке. Это одна из первых драматических ролей Троизи, который заявил о себе в кино в начале 1980-х прежде всего как комедийный актер и талантливый кинорежиссер. В 1981 году он написал сценарий и сыграл главную роль в своем первом фильме — «Начну с трех», переосмысливая традиции «комедии по-итальянски». Заставив говорить о себе как о режиссере итальянской новой волны 80-х, Троизи делает картину вместе с Роберто Бенини «Нам остается только плакать» (1984), используя мотив путешествия героев во времени. Их режиссерский и актерский дуэт рождает каскад гэгов и изобретательных шуток, которыми пронизаны диалоги фильма. Однако работа Троизи с Этторе Сколой — это начало нового этапа в творчестве каждого из них, мастера и художника молодого поколения. По мнению критиков, благодаря этому сотрудничеству Скола обретает второе дыхание, и, вероятно, если бы артист не ушел так рано из жизни, то их совместная работа продолжилась бы в новую эпоху.

Трудно сказать, кто ведет в дуэте отца и сына в фильме «Который час?». Мне кажется, что Троизи — по крайней мере, именно он создает особое напряжение в сюжете, интригу, которая заставляет нас не отвлекаться от непрерывного и равномерного ритма диалогов, внимательно следить за развитием взаимоотношений персонажей. Его стеснительная и непосредственная манера поведения, сбивчивая речь, по-заячьи петляющие фразы, скороговорка, передающая смущение, пришепывание и горячее желание высказать свою мысль, скромность и открытость сразу вызывают зрительскую симпатию. Он — настоящий, наделяющий своих героев зарядом документальности, и вместе с тем — сам по себе как художественный персонаж, с необычной жестикуляцией и мимикой, рисующей причудливый узор. Обаяние хрупкого, деликатного человека, косноязычного и артистичного, обладающего душой поэта — тема, которая появляется и в других ролях Троизи, его главная актерская тема.

В разговоре отца и сына оратор — первый: герой Мastroяни, римский адвокат, задает вопросы, раздает обещания, строит планы, устраивает сюрпризы, предлагает отправиться в далекое путешествие.

Но почему-то именно реакция сына делает коллизию достоверной и увлекательной, вызывая сочувствие зрителя. Точнее, импульс действию дает то, как тихий парень, умный и глубокий юноша резонирует с энтузиазмом и бурным прожектерством отца, который, вероятно, не так часто появлялся в жизни сына. Звенья истории скрепляет именно «приглушенность» героя Троизи рядом с персонажем Марчелло Мastroяни, который хочет осыпать сына дождем подарков — предлагает ему квартиру в центре Рима, машину, наконец, водительские права. Но тот не горит желанием круто поменять свою жизнь: переехать в новый дом, ездить на роскошной машине, строить карьеру... У него другой характер, другое мировосприятие, другие привязанности («Зачем мне верхний этаж дома возле виллы Боргезе? У меня что — совместное предприятие?»). Он не хочет, чтобы за него строили его жизнь. И вместе с тем, не желая обидеть отца, Микеле (так зовут героя Троизи) не говорит об этом прямо, не отвергает его подарки, но просто тактично дает понять, что все это не для него.

И все же один отцовский сувенир приходится ему по сердцу: возвращаясь к столу, за которым они обедают, он видит коробочку в оберточной бумаге, открывает ее и вынимает старинные серебряные часы на цепочке. «Это же дедушкины часы с паровозом!» Микеле сияет от счастья, вспоминая, как в раннем детстве он каждую минуту спрашивал деда, который час, потому что ему нравилось, как тот вынимает из кармана блестящие большие часы и сообщает ему время. «Я так гордился, — вспоминает он. — У меня был дедушка, который водил поезд!» Сначала Микеле даже не хочет принимать такой подарок, считая, что отцу жаль расставаться с семейной реликвией, но после уговоров с благодарностью берет часы, прикрепляя их к карману джинсов. И теперь он с удовольствием разыгрывает сцену из своего детства, исполняя роль деда: на вопрос отца «Который час?», заданный несколько раз подряд с перерывом в полминуты, он называет точное время с указанием минут и секунд, с гордостью вынимая из кармана часы.

Массимо Троизи так пылко и искренно исполняет этот этюд, что, кажется, он сам его и придумал или эта тема связана с его собственной биографией. Дело в том, что артист в своем творчестве всегда опирался на личный опыт взросления и воспоминания о традициях и особенностях неаполитанской семьи, размышляя о характере

и менталитете южан. Троици рос в большой семье, в которой было шестеро детей: в их доме в маленьком городке Сан-Джорджо-а-Кремона под Неаполем проживало семнадцать человек. Позже он замечал, что испытывает острое одиночество, когда рядом с ним меньше пятнадцати человек. Ему еще не было шестнадцати лет, когда он дебютировал в городской театральной труппе, создав вместе с друзьями комическое трио, а впоследствии — кабаре «Гримаса», скетчи которого получают широкую известность — сначала на радио, а в конце 70-х — на телевидении. Разрабатывая свою маску, он отталкивается от традиции выдающихся неаполитанских комиков — Тото, Пепино и Эдуардо де Филиппо. Троици — автор в полном смысле этого слова, он пишет тексты, исполняет их на сцене, создает постановки и, наконец, становится кинорежиссером. Во всех фильмах он будет рассказывать о современной жизни неаполитанцев, вплетая в сюжет детали своей биографии.

История о «дедушке, который водил поезда», рассказана так ярко и достоверно в картине Сколы в частности потому, что она — из детства Массимо Троици, отец которого был железнодорожным инженером. Это его собственное воспоминание. И очевидно, не случайно один из скрытых конфликтов в отношениях героев основан на соперничестве римлян и неаполитанцев: почти сразу мы узнаем, что мама Микеле и ее родственники — южане, а отец — уроженец Рима. В начале фильма герой Мастоаянни мягко упрекает сына в том, что он так редко ему звонит: «Тебе хватает разговоров с мамой. <...> Ты хочешь разговаривать только со своими неаполитанцами». Сам Троици шутит по этому поводу. В сцене на площади, где герои катаются на детских каруселях, отец с восторгом рассказывает об Америке («Вот там-то настоящий парк аттракционов!») и предлагает сыну туда отправиться. В этот момент герой Мастоаянни смешно кружится на гноме, все время как бы уезжая от собеседника и одновременно пытаясь дотянуться до него. «Ведь ты же знаешь английский!» — «Да нет, не знаю». — «Но я сам слышал, как ты говорил по-английски». — «Это, наверное, я говорил по-неаполитански», — отвечает герой Троици. В финале шутливая ирония на этот счет и легкий укоризненный тон отца сменяются бурной ревностью и вспышками гнева. Это «противостояние» пробуждает старые обиды и воинственные настроения.

Микеле — «мамин сын», у него яркий неаполитанский диалект, который Троици давно превратил в выразительное средство, краску своего актерского образа. Этот аспект исследован в итальянской монографии, вышедшей пару лет назад, — «Массимо Троици, один современный неаполитанец» (Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, Carolina Stromboli, 2020) [7]. «Кто такой неаполитанец сегодня?» — спрашивает себя Троици. «Это бедняга, приговоренный к собственной карикатуре. Сумма клише, выражающих каждую черту этого города, в котором смешиваются музыка, лукавство, находчивость, солнце, грязь и одиночество» [11].

Однако отношения между отцом и сыном в фильме «Который час?» помогает раскрыть атмосфера совсем другого пространства — маленького портового города Чивитавеккья, расположенного в 80 километрах от Рима. Здесь служит Микеле, который успел приручить и освоить это место, узнать и полюбить его жителей, о чем его отец сначала даже не догадывается, но вскоре это открытие обрушивается на него, как торнадо. Герой Мастоаянни осознает, что он совсем не знает своего сына, зато его знают и уважают многие люди, живущие в этом чужом захолустном городе. И почему-то его камерный мир нравится герою Троици. Прогулка по дождливым улицам, мимо кофейен и витрин магазинов, встречи с прохожими, остановки — на набережной, на площади, в баре, в кинотеатре — дают героям возможность присмотреться друг к другу, ощутить, какие они разные, почувствовать, что их разъединяет и что объединяет. Это фланирование в межсезонье в приморском городе словно отражает «переходный возраст» их отношений: сын стал взрослым, а отец, который прежде не слишком часто проявлял родительскую заботу, решил наверстать упущенное. Вместе с тем порт с разгрузкой кораблей, за которой они наблюдают, подъемными кранами, мелькающими в окне кафе, туманом и гудками, напоминающими о близости отъезда и готовности к поворотам судьбы, выражает образ перепутья, перекрестка, на котором оказались герои. Именно в эпизоде в порту в их разговоре появляется тема времени.

Отец вспоминает о серебряных ложечках, которые брала с собой его мама, когда нужно было прятаться в бомбоубежище во время войны. «Жалко...» — вдруг произносит Микеле. «Что жалко?» — не понимает отец. «Жалко, что была война, фашисты, нацисты. А иначе,

это было бы наверняка хорошее время». «А что, тебе нынешнее время не нравится?» — недоумевает герой Мастроянни. «Какое? Конец столетия?» — «Да». — «А тебе оно кажется милым?» — «Скажешь тоже. Это конец столетия, как и всякий конец столетия». — «А какой обычно конец столетия?» — «Не знаю, мы можем только знать, какой этот». Герой Троизи, который вместе с отцом сидит на горе корабельных канатов, как на маленькой смотровой площадке, подхватывая его реплику, придумывает целую историю в духе Андерсена о серебряных ложечках, которые «чувствовали свою значимость». По всей видимости, это импровизация Троизи, сочинившего «новеллу», не имеющую отношения к сюжету, но высвечивающую характер его героя — философа, рассказчика, от которого отец ждет сообщений о личной жизни.

И когда в конце дня сын приводит отца в портовый кабачок, где герой Троизи чувствует себя как дома, близко дружит с хозяином, хорошо знает посетителей, хозяйничает за стойкой, наступает окончательный перелом в развитии сюжета. Добродушный владелец заведения встречает «господина адвоката» как почетного гостя, наливает ему кофе с мятной граппой («Ведь вы ее любите, нам Микеле рассказывал»), объясняет, что «с тех пор, как здесь появился ваш сын, отношения стали более дружескими». Герой Мастроянни видит, что, оказывается, его стеснительный немногословный Микеле обладает подлинным даром общения. Он так радуется возможности самостоятельно приготовить кофе не только для отца, но и для моряка, который об этом вдруг попросил. Он счастлив, что может чем-то помочь, даже просто назвать точное время: «Пожалуйста, я ведь теперь при часах!» И жгучее чувство вины, ревности, гнева на самого себя гонит героя Мастроянни вон из этого дружеского круга, на улицу, на вокзал, в Рим. Сын хочет его проводить, но по дороге отец узнает, что Микеле после окончания службы не собирается сразу уезжать из этого города и к тому же у него нет никаких больших планов на будущее. Их спор закончится разрывом отношений, так как герой Троизи, справившийся с детскими обидами и проявлявший искреннюю заботу и внимание к отцу, возмущен его желанием очернить образ матери. Они расходятся в разные стороны.

Финальная сцена снята статичным общим планом, как «на сцене». Прямоугольная плоская композиция представляет купе вагона

с двумя сиденьями по разным сторонам кадра. На одном сидит герой Мастроянни и ждет отправления поезда. Вдруг в купе входит Микеле, который принес вещи, забытые отцом. Он садится напротив, оба молчат, но вот герой Мастроянни спрашивает сына: «Который час?», — и тот вынимает часы с цепочкой и сообщает время. Игра продолжается.

Этторе Скола заканчивает 1980-е годы фильмом, в котором не изображает прошедшее, не перемещает нас во времени, не высмеивает общество и не рисует карикатуру на нынешнего интеллектуала. Да, он сетует, что раньше трубач играл отбой, а теперь включают кассету, раньше мальчишеский свист выражал разные оттенки настроений, а теперь это не принято, но все же он скорее прислушивается, как течет время в настоящем, и пытается понять, как пережить и переступить конец века. «Ведь мы можем только знать, какой этот». Пора начинать жить «здесь и сейчас». Современная эпоха на пороге нового века сама превращается в главный предмет исследования для историка и художника.

Сквозная тема фильмов Сколы, которая становится особенно актуальной в 80-е — поиски универсального языка, ключа, шифра, позволяющего преодолеть отчуждение и противоречия и попробовать понять друг друга, когда другие средства не помогают: это может быть танец, любимый фильм, снег, вдруг выпавший в Риме, фотография, мятная граппа или дедушкины часы с цепочкой... Сам режиссер в этот момент нашел ключ к современности во многом благодаря артисту Массимо Троизи, «современному неаполитанцу» и «сентиментальному комику», который в следующем фильме Сколы — «Капитан Фракасс», снятом в первом году нового десятилетия, воплотит образ Пульчинеллы, самого неаполитанского персонажа итальянского театра.

Список литературы:

- 1 Базен А. Что такое кино? / Пер. с фр. М.: Искусство, 1972. 384 с.
- 2 Кудрявцев С.В. Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия. [https://megabook.ru/article/%D0%91%D0%B0%D0%BB%20\(%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F\)](https://megabook.ru/article/%D0%91%D0%B0%D0%BB%20(%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F))
- 3 Медик Х. Микроистория // THESIS. 1994. Вып. 4. С. 193–202.
- 4 Никитина Е.А. Визуальный образ французской истории XX века (на примере фильма Э. Сколы «Бал») // Политическая лингвистика. 2012. № 2 (40). С. 243–247.
- 5 Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: Государственный институт искусствознания, 2012. 352 с.
- 6 Beaud Ch. L'Italie à travers l'oeuvre d'Ettore Scola. LettMotif, 2013. 180 p. URL: <https://www.amazon.com/-/es/Charles-Beaud-ebook/dp/B00EUCAEYG?asin=B00EUCAEYG&revisionId=ea28cecf&format=1&depth=1>
- 7 Bianchi P., De Blasi N., Stromboli C. Massimo Troisi, un napoletano moderno. Franco Cesati Editore, 2020. 154 p.
- 8 Bispuri E. Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano. Roma: Bulzoni Editore, 2006. 416 p.
- 9 Coy J.-L. Ettore Scola: Micro-histoire et cinema // La chaine d'union. 2016/2. № 76. P. 18–19.
- 10 Heuzé R. Ettore Scola, à l'école de Fellini // Le Figaro. 08.07.2014. URL: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2014/07/08/03002-20140708ARTFIG00338-ettore-scola-a-l-ecole-de-fellini.php> (дата обращения 18.02.2023).
- 11 Florence M. Le facteur ne sonnera plus // L'Express. 18.04.1996. URL: https://www.lexpress.fr/informations/le-facteur-ne-sonnera-plus_613639.html (дата обращения 18.02.2023).
- 12 Siclier J. “Le Bal”, un film d'Ettore Scola. Et valsent les espoirs // Le Monde. 22.12.1983. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1983/12/22/le-bal-un-film-d-ettore-scola-et-valsent-les-espoirs_3081140_1819218.html (дата обращения 20.02.2023).
- 13 Sportisse M. La Rome d'Ettore Scola. Editions Le Clos Jouve, 2019. 144 p.
- 14 Vitrone L. Chi Risi non Rosi. Il cinema corale di Ettore Scola tra Altman e politica // ODG. 10.05.2022. URL: <https://www.odgmagazine.com/chi-risi-non-rosi-il-cinema-corale-di-ettore-scola/> (дата обращения 20.02.2023).

References:

- 1 Bazen A. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?], transl. from French. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 384 p. (In Russian)
- 2 Kudryavtsev S.V. “Bal”, Kirill and Methodius MegaEncyclopedia [https://megabook.ru/article/%D0%91%D0%B0%D0%BB%20\(%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F\)](https://megabook.ru/article/%D0%91%D0%B0%D0%BB%20(%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F)). (In Russian)
- 3 Medik H. Mikroistoria [Micro-History]. THESIS, 1994, issue 4, pp. 193–202. (In Russian)
- 4 Nikitina E.A. Vizualinyi obraz frantsuzkoi istorii XX veka (na primere filma E. Skoly “Bal”) [A Visual Image of French History of the 20th Century (Exemplified in Ettore Scola’s film *Ballando ballando*)]. *Politicheskaya lingvistika*, 2012, no. 2 (40), pp. 243–247. (In Russian)
- 5 Skornyakova M.G. *Dzhordzho Streler i “Pikkolo teatro di Milano”* [Giorgio Strehler and “Piccolo teatro di Milano”]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2012. 352 p. (In Russian)
- 6 Beaud Ch. *L'Italie à travers l'oeuvre d'Ettore Scola*. LettMotif, 2013. 180 p. Available at: <https://www.amazon.com/-/es/Charles-Beaud-ebook/dp/B00EUCAEYG?asin=B00EUCAEYG&revisionId=ea28cecf&format=1&depth=1>
- 7 Bianchi P., De Blasi N., Stromboli C. *Massimo Troisi, un napoletano moderno*. Franco Cesati Editore, 2020. 154 p.
- 8 Bispuri E. *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*. Roma, Bulzoni Editore, 2006. 416 p.
- 9 Coy J.-L. Ettore Scola: Micro-histoire et cinema. *La chaine d'union*, 2016/2, no. 76, pp. 18–19.
- 10 Heuzé R. Ettore Scola, à l'école de Fellini. *Le Figaro*, 08.07.2014. Available at: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2014/07/08/03002-20140708ARTFIG00338-ettore-scola-a-l-ecole-de-fellini.php> (accessed 18.02.2023).
- 11 Florence M. Le facteur ne sonnera plus. *L'Express*, 18.04.1996. Available at: https://www.lexpress.fr/informations/le-facteur-ne-sonnera-plus_613639.html (accessed 18.02.2023).
- 12 Siclier J. “Le Bal”, un film d'Ettore Scola. Et valsent les espoirs. *Le Monde*, 22.12.1983. Available at: https://www.lemonde.fr/archives/article/1983/12/22/le-bal-un-film-d-ettore-scola-et-valsent-les-espoirs_3081140_1819218.html (accessed 20.02.2023).
- 13 Sportisse M. *La Rome d'Ettore Scola*. Editions Le Clos Jouve, 2019. 144 p.
- 14 Vitrone L. Chi Risi non Rosi. Il cinema corale di Ettore Scola tra Altman e politica. *ODG*, 10.05.2022. Available at: <https://www.odgmagazine.com/chi-risi-non-rosi-il-cinema-corale-di-ettore-scola/> (accessed 20.02.2023).

УДК 82-2; 821.161.1
ББК 84(2)

Горбачёв Игорь Николаевич

Старший преподаватель кафедры режиссуры игрового кино, режиссерский факультет; соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0001-7861-0421
ResearcherID: IUQ-2258-2023
igorgorbachoff@gmail.com

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Три сестры», биография



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-158-183

Для цит.: Горбачёв И.Н. Криптограф. Заметки для ненаписанных биографий Чехова // Художественная культура. 2023. № 3. С. 158-183. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-158-183>.

For cit.: Gorbachev I.N. Cryptographer. Notes for Unwritten Biographies of Chekhov. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 158-183. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-158-183>. (In Russian)

Горбачёв Игорь Николаевич

Криптограф. Заметки для ненаписанных биографий Чехова

Gorbachev Igor N.

Senior Lecturer at the Department of Feature Film Directing, Directing Faculty; Candidate for the Academic Degree of PhD (in Art History), Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7861-0421
ResearcherID: IUQ-2258-2023
igorgorbachoff@gmail.com

Keywords: A.P. Chekhov, The Three Sisters, biography

Gorbachev Igor N.

Cryptographer. Notes for Unwritten Biographies of Chekhov

Аннотация. В основе статьи — анализ пьесы А.П. Чехова «Три сестры», выполненный по «вновь открывшимся обстоятельствам», иначе говоря, с опорой на разнообразные факты, которые прежде в расчет не принимались: от тонкостей течения времени в пьесе до юридических особенностей прав состояния в России конца XIX — начала XX века. Предпринятый анализ позволяет утверждать, что привычный взгляд на пьесу может быть скорректирован, поскольку порождает не вполне адекватное восприятие и трактовку «Трех сестер». На этом строится основной конфликт первой части статьи.

Во второй части приводится тезис о том, что новые данные в «Трех сестрах» позволяют выйти за пределы самого текста и взглянуть на обстоятельства жизни автора пьесы и, возможно, все его творчество под другим, несколько неожиданным углом. Рассказы и пьесы Чехова традиционно рассматривались как слепки с социально-политических реалий России 80–90-х годов XIX века, практически лишенные такой особенности, как литературная игра. Чтобы показать и доказать неправомерность подобного взгляда, некоторые «вновь открывшиеся обстоятельства» из «Трех сестер» экстраполируются на биографию автора пьесы. Это позволяет задать правомерные вопросы, касающиеся не только жизни, но и *modus operandi* автора «Трех сестер», а также сделать вывод, что привычный нарратив жизни Чехова, традиционно определяемый как «интеллигент, сделавший себя сам», распадается и требует переосмысления.

Abstract. The article is based on the analysis of A.P. Chekhov's play *The Three Sisters*. It is executed according to “newly discovered circumstances”, in other words, based on the facts that were not taken into account before: from the subtleties of the passage of time in the play to the legal features of status rights in Russia in the late 19th — early 20th century. The undertaken analysis allows us to assert that the conventional view on the play can be corrected, since it generates an inadequate perception and interpretation of *The Three Sisters*. This is the main conflict of the first part of the article.

The second part presents the thesis that the new data in *The Three Sisters* allow us to go beyond the text itself and look at the life circumstances of the author and, perhaps, his entire work from a different, somewhat unexpected angle. Chekhov's stories and plays were traditionally regarded as casts of the socio-political realities of Russia in the 1880s-1890s, practically devoid of such a feature as literary play. To show and prove the unsoundness of such a view, some “newly discovered circumstances” from *The Three Sisters* are extrapolated to the biography of the author of the play. This allows us to ask legitimate questions concerning not only the life but also the *modus operandi* of the author of *The Three Sisters* and to conclude that the conventional narrative of Chekhov's life, where he is traditionally defined as “a self-made intellectual”, is falling apart and requires rethinking.

Введение

Если составить список всех возможных определений личности Антона Чехова, то слову «криптограф» в нем взяться, казалось бы, неоткуда. Сдержанный, ироничный, немного грустный доктор, любитель прекрасного пола. В мастерстве своем, как утверждают, новатор.

Но шифровальщик?! Как?

Ответить на этот вопрос (или хотя бы осознать его справедливость) можно, прочитав внимательно и без оглядки на сложившуюся традицию толкования пьесы «Три сестры». «Без оглядки на сложившуюся традицию толкования» означает, что во внимание стоит принимать *только* (и это слово нужно дважды подчеркнуть) факты.

Педагог и режиссер Джудит Уэстон, автор популярного учебника по режиссуре, писала: «Слишком часто актеры и режиссеры недооценивают силу фактов. Им свойственно приукрашивать их пояснениями. Пояснения ослабляют факты, так как они субъективны и могут быть интерпретированы по-разному; факты же объективны. Сила пояснений зависит от способности объясняющего к убеждению. Факты, напротив, говорят сами за себя и часто гораздо красноречивее.

Существует два вида фактов, полезных для режиссеров и актеров: факты сценарные (те, которые составляют фактическую предысторию и события сценария) и факты, в сценарии отсутствующие (которые представляют собой воображаемые решения в предыстории).

Важной составляющей анализа является выявление фактов в самом сценарии. <...> Всевозможные сценарные факты — предыстория, утвержденная в тексте, обстоятельства и события, выведенные путем умозаключений, и различные творческие решения в предыстории, которые превращают голый каркас сценарных фактов в богатую, сформированную вселенную, — могут быть поистине волшебными» [7, с. 55].

Попробуем выявить сценарные и несценарные факты в пьесе «Три сестры» и осмыслить их.



Ил. 1. Три сестры. Обложка первого издания пьесы

Что известно о семье Прозоровых?

Это семья из четырех человек: сестры Ольга, Маша, Ирина и брат Андрей. Их мать скончалась больше одиннадцати лет назад; отец (на момент первого действия пьесы) — ровно год назад.

В первом диалоге с Ириной Ольга вспоминает, что их отец был генералом и командовал бригадой, но народу на похороны пришло мало [9, с. 119]. Фраза скупая и лаконичная, но в ней много информации и о карьере генерала, и о его характере. В армии Российской империи бригадой, как правило, называли соединение из 6 батарей [9, с. 173]. Батарея — это 6 офицеров, 27 унтер-офицеров, 290 солдат. В ее составе также находились 206 лошадей и 8 орудий. Следует учитывать, что бригада Прозорова могла быть не до конца укомплектованной, но в любом случае под его командованием было около 2 тысяч человек, 48 орудий и примерно 1200 голов лошадей. Можно представить уровень его обязанностей и ответственности.

Вероятнее всего, Прозоров был генерал-майором артиллерии — это первый, самый нижний генеральский чин Русской Императорской армии и флота. Согласно «Табели о рангах», звание это соответствовало IV классу гражданской службы, его обладатели становились (если до этого не были) потомственными дворянами.

В России конца XIX века, чтобы получить чин полковника (предыдущий перед генерал-майором), нужно было прослужить чуть больше 24 лет (в 1903-м этот показатель составлял 29,2 года). Средний возраст поступления на службу был 20,6 года [1, с. 100]. Помимо этого, с 1882 года для получения генеральского чина нужно было отслужить полковником не менее 10 лет (кроме особо выдающихся случаев) [1, с. 96].

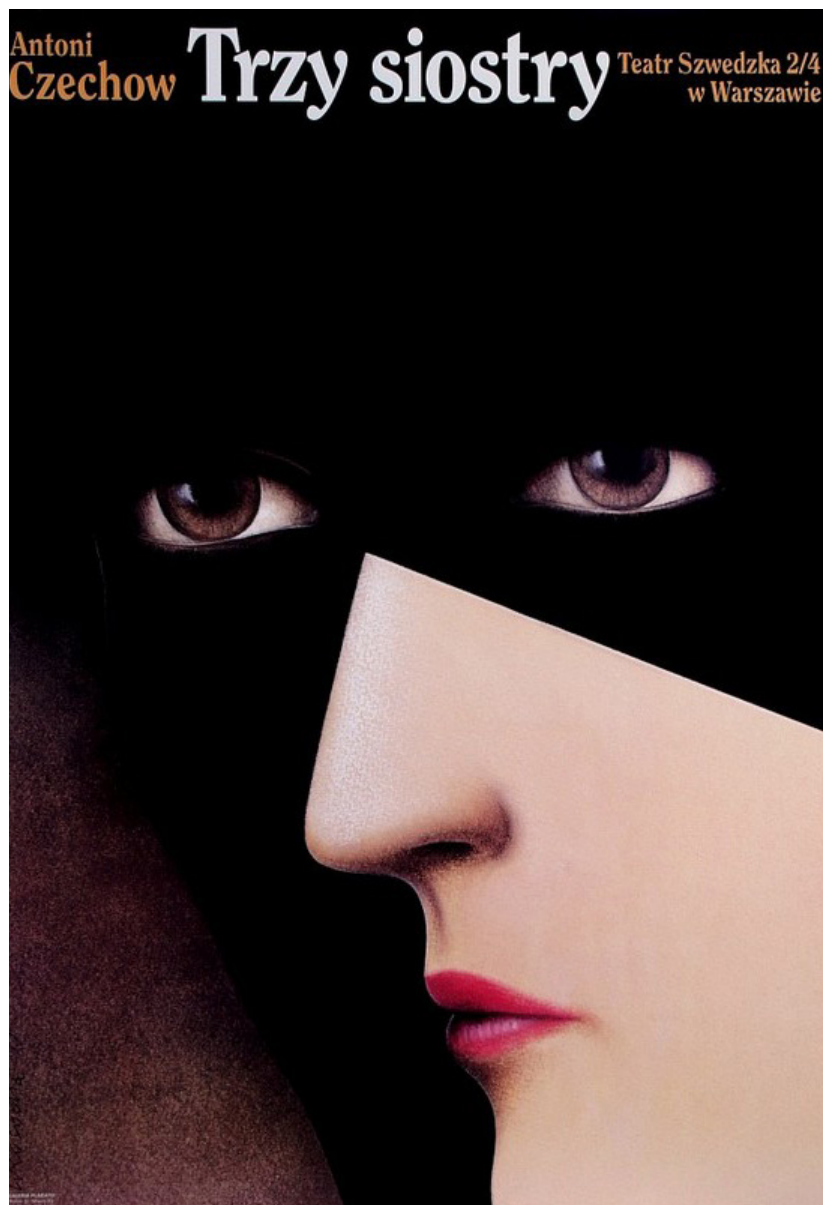
Если Прозоров-старший поступил на службу в 20 лет, затем потратил 25–30 лет, пока дослужился до полковника, потом еще 10, пока стал генерал-майором, и еще несколько лет он носил это звание (он умер не на следующий день после получения генеральского чина), то, следовательно, на момент смерти ему было примерно 65 лет. В военной литературе можно найти сведения, что бригадные генералы после своего назначения, как правило, не делали дальнейшей карьеры в армии. Звание Прозорова — фактически потолок его карьеры.



Ил. 2. Три сестры. Афиша Teatr Powszechny, Польша

Однозначно сказать, был или нет Прозоров-старший дворянином по рождению, сложно. Однако есть одна деталь: он хотел дать своим детям первоклассное образование. Английский язык, а тем более итальянский по тем временам — это роскошь, в ходу были, как правило, французский или немецкий. Люди со «старыми деньгами», для которых хорошее образование — сама собой разумеющаяся вещь, так себя не ведут. Тип поведения Прозорова-старшего характерен для «новичков». Скорее всего, он в начале своей карьеры вообще не принадлежал к привилегированному сословию или происходил из обедневшего дворянского рода.

В то же время желание дать детям первоклассное образование может характеризовать Прозорова и как человека, который ставит перед собой и окружающими не вполне обоснованные и разумные цели. Напомним, его сын Андрей говорит, что отец «угнетал» детей воспитанием. Возможно, из-за такого образа мысли Прозорова не любили в полку. Народу на его похоронах, как уже упоминалось, было мало.



Ил. 3. Три сестры. Афиша театра Teatr Szwedzka 2/4, Польша

В город, где происходит действие пьесы (Чехов имел в виду Пермь [8, с. 133]), Прозоров был переведен около 11 лет назад. Скорее всего, тогда его и назначили командовать батареей. Вероятно, он еще не был генералом, как и его преемник — полковник Вершинин.

Дом, где живут Прозоровы, — не родовое поместье. В Москве семья недвижимостью не владела [9, с. 127]. Дом куплен примерно за 35 тысяч рублей несколько лет назад. В доме два этажа и больше 8 комнат. Наверху «гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал» и по меньшей мере еще 4 комнаты. На первом этаже кроме кухни, людской и подсобных помещений есть три отдельные комнаты, в которых живут военный врач Чебутыкин, офицеры Тузенбах и Соленый.

Теперь вкратце о детях Прозорова. Формат статьи не позволяет подробно говорить об их биографии, остановимся на их возрасте. Почему — станет понятно чуть позже.

В первом действии пьесы указывается, что старшей сестре Ольге 28 лет, а младшей Ирине — 20. Сколько лет средней сестре Маше, можно вычислить, проанализировав два факта. В первом действии Ирина упоминает, что Маша вышла замуж восемнадцати лет. Во втором — Кулыгин говорит, что женат на Маше семь лет. Следовательно, Маше — 25.

Сколько лет Андрею? Сравнивая возраст сестер, легко прийти к выводу, что дети в семье Прозоровых рождались с перерывом примерно в 3 года. Соответственно, Андрей может быть либо года на три старше Ирины, либо на столько же младше.

Вершинин, вспоминая о визитах к Прозоровым в Москве, не упоминает Андрея, а говорит только о трех девочках. Возможно, Андрей — самый младший ребенок в семье. Вершинин его не запомнил, вполне вероятно, потому что не видел: Андрей или еще не родился, или был настолько мал, что не мог (ему могли не разрешать) посещать «взрослые» мероприятия.

Прозоров-старший хотел, чтобы Андрей сделал ученую карьеру. Однако сын не учится ни в гимназии, ни и в университете, хотя все кругом говорят о его профессорстве. Соответственно, ему не может быть 23 года. Какая тут профессорская карьера, если нет высшего обра-

зования? Следовательно, Андрею 17 или 18 лет⁽¹⁾. Эти предположения подтверждаются фактами: рамочки для фотографий, сделанные собственными руками (которые Андрей дарит сестрам), — характерный ход мысли для последнего, самого младшего ребенка в семье, которого балуют и родители, и старшие братья-сестры.

Почему возраст Андрея так важен?

Переведем на бытовой язык лейтмотив жизни трех сестер: «в Москву, в Москву!» Выждав год после смерти отца, Ольга, Маша и Ирина хотят продать дом в провинции и на вырученные деньги вернуться в родной город. Нужно принимать во внимание, что законодательство Российской империи делало практически невозможным наследование женщинами недвижимости. Их доля составляла незначительную часть имущества [3, с. 309]. Соответственно Ольга, Маша и Ирина не являются наследницами генерала Прозорова и, следовательно, совладелицами дома. Единственный наследник — их брат Андрей.

Однако в Российской империи действовали так называемые «права состояния»: политические и гражданские нормы, регламентирующие такие аспекты жизни личности, как возраст вступления в брак, участия в выборах, свидетельствования в суде, а также (что нас и интересует) управления имуществом и заключения договоров. Нечто подобное существует и в современной России: паспорт получают в 14, а возможность голосовать на выборах — в 18 лет.

В «Руководстве к Российским законам», составленном Николаем Рождественским, указывается возраст управления имуществом и заключения договоров: 17 лет с попечителем и 21 год без попечителя [5, с. 149]. Попечителя у Андрея не было, стало быть, ему нужно было ждать по крайней мере три года, чтобы вступить во владение домом. В свои 17 или 18 лет Андрей просто не может проводить операции с недвижимостью. То есть с момента смерти генерала Прозорова дом — будто ничейный. Формально им владеет младший брат Андрей, но в реальности распоряжаться им не может.

(1) Этот факт (разница в три года между детьми) дает основания полагать, что в семье Прозоровых, возможно, был еще один ребенок — между Машей и Ириной.



Ил. 4. Три сестры. Афиша Gradsko dramsko kazalište Gavella, Хорватия

Событийная канва: что осталось «за скобками»

События в пьесе начинаются 5 мая. В конце первого действия мы узнаем и день недели (его называет Кулыгин) — воскресенье. Самый близкий год с таким днем к моменту написания «Трех сестер» — 1896-й, а не, как обычно считается, 1901-й. Итак, мы знаем время начала пьесы с точностью до дня.

В начале второго акта Наташа, уже супруга Андрея, упоминает, что сейчас масленичная неделя: домочадцы ждут ряженных [9, с. 139]. Чуть позже Андрей уточняет: «Завтра пятница, у нас нет присутствия, но я все равно приду...» [9, с. 141]. Соответственно, дело происходит вечером в строгий четверг.

Зададим неожиданный вопрос. А какой сейчас год? Вопрос странный. Сейчас, конечно же, 1897-й. У Андрея и Наташи родился сын, значит, с конца первого акта прошло больше 7–9 месяцев.

Но есть одно обстоятельство. Во втором действии вернувшаяся со службы Ирина (кстати, женщинам было запрещено работать в этот день, а Ирина и Ольга засиживаются на службе допоздна) считает, сколько им остается до переезда в Москву («Мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная. *(Смеется.)* Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода!»), и выясняется, что действие происходит в феврале. Ближайшая к 1896 году масленичная неделя, выпавшая на февраль, была в... 1898 году, а именно 12 февраля.

Между первым и вторым действием проходит почти 2 года [15, р. 66–67]! И Чехов нигде не говорит об этом впрямую, только намеками. В отличие от той же «Чайки», где прямо сказано, что между третьим и четвертым актом проходит такое же время. Соответственно, во втором действии «Трех сестер» Ольге уже 30 лет, Маше — 27, Ирине — 22, а Андрею — 20! И через год он сможет распоряжаться недвижимостью!

Именно во втором действии Андрей начинает играть в карты. Его первые долги шокируют весь город. Однако суммы проигранной пока не слишком значительные.

Но в «Трех сестрах» есть еще один довольно большой промежуток — между вторым и третьим действием. К третьему акту у Андрея и Наташи рождается еще один ребенок — Софочка. Соответственно,



Ил. 5. Три сестры. Афиша Pima Community College, США

на дворе уже 1899 год, и Андрею — 21! Это подтверждают и слова Ирины о том, что ей идет двадцать четвертый год [9, с. 166].

Вот почему важен возраст Андрея! Именно в третьем акте его долги достигают таких показателей, что для их уплаты он вынужден заложить дом. Ведь теперь он может это сделать. Чем это кончается — известно.

В четвертом действии Софочка еще очень мала, Андрей катает ее в коляске, соответственно, времени между актами прошло совсем немного. То есть на дворе осень 1899 года (о том, что сейчас осень, говорит Ирина в конце пьесы [9, с. 187]).

Зашифровав время действия в «Трех сестрах», Чехов «вынес за скобки» событий пьесы огромный пласт информации.

Наташа (Наталья Ивановна) — девица без средств и без положения, ей нужно как-то устраиваться в жизни. Единственный путь — удачное замужество. Она сходится с Протопоповым, которого, судя по его манере поведения, можно охарактеризовать как «тертого калача». Возможно, Наталья пытается увести Протопопова из семьи. Тот, однако, на поводу у девицы не идет, но связь с ней сохраняет.

Тем временем в городе умирает заметное лицо — генерал Прозоров. Единственный наследник — его интеллигентный и неопытный (читай — глупый) младший сын. Сестры, понятное дело, не в счет. Наталья Ивановна понимает: это шанс. Возможно, это подсказал ей ее любовник Протопопов.

Она знакомится с Андреем и делает все, что должна делать. Однако Андрей молод и еще несколько лет не сможет распоряжаться своим домом (он будет считаться его сестрами «общим»).

Наталья Ивановна умеет ждать. Чтобы удержать Андрея, она выходит за него замуж и перед самым его совершеннолетием рождает ему ребенка.

Если в первом действии кажется, что это Андрей проводит секретную операцию против сестер, чтобы оставить дом себе, а их «с носом», то во втором становится ясно, что такую операцию против Андрея провела Наташа.

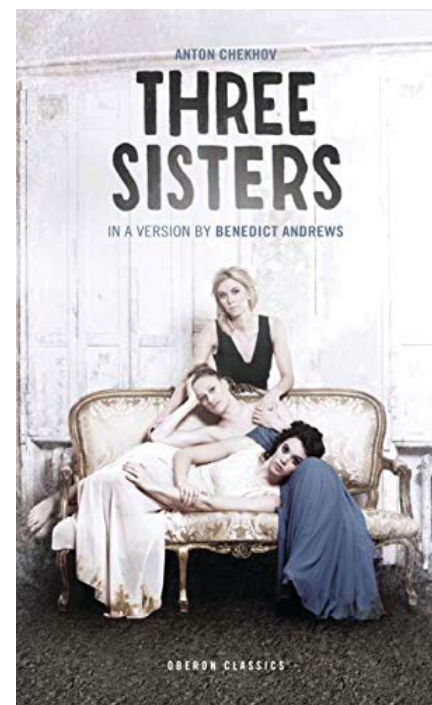
В ход шли любые методы: в начале второго действия у Андрея и Наташи — новорожденный мальчик, который еще не умеет ходить, ребенку, стало быть, не больше года. Соответственно, он родился весной-летом 1897-го, а Андрей и Наташа поженились, скорее всего, летом 1896-го. Наталья Ивановна понимала: чтобы по-настоящему привязать Андрея, одного только брака с ним ей мало. Нужен был стопроцентный вариант: ребенок. При этом она создает такую обстановку в семье, что молодой и влюбленный мужчина начинает искать развлечения на стороне. Адюльтер для Андрея слишком рискованный вариант, а вот игра в карты — в самый раз. Он начинает и проигрывает.

Зададимся вопросом: что могло заинтересовать такую женщину, как Наталья Ивановна, в таком мужчине, как Андрей? Внешность? Волевые качества? Профессорская карьера? Едва ли. Ей нужно было что-то более материальное и осязаемое. Недвижимость. А потомственное дворянство детей — очень приятное дополнение.

Когда дело было сделано, Наталья Ивановна просто забрала деньги, которые Андрею дали под залог дома [9, с. 165]. Сестры Андрея, особенно Маша, разумеется, все это видели, но поделать ничего не могли.

Чехов, по сути, показывает нам 4 картины из жизни семьи Прозоровых: птица-ржанка разоряет чужое гнездо и делает его своим.

Это не предположения, это факты. То, что второе действие происходит в 1898 году, подтверждает реплика Вершинина [9, с. 149],



Ил. 6. Три сестры. Афиша театра Old Vic, Великобритания



Ил. 7. Три сестры. Афиша театра La Mama, Австралия

в которой он упоминает недавно прочитанный «дневник одного французского министра, осужденного за Панаму». Комментаторы полного собрания сочинений и писем Чехова указывают, что речь идет о министре общественных работ Ш. Байо. Он был замешан в «панамском скандале», связанном с разоблачением крупнейших злоупотреблений во «Всеобщей компании по строительству межконтинентального канала» и коррупции парламентских верхов Франции. Байо осудили в 1893 году за полученную крупную взятку. Выйдя на свободу, он выпустил написанные в форме дневника «Записки заключенного» — *Impressions cellulaires*. Книга вышла в Париже в 1898 году⁽²⁾.

(2) По данным Йорга Шульте, это произошло в 1897 году [15, р. 68–69]. Если книга вышла в конце 1897 года, в выходных данных вполне мог стоять 1898-й. Это обычная практика издательства.

Давайте на секунду представим этот сюжет, но не на почве критического реализма русской литературы. Огромное наследство, призрак отца-генерала, малолетний неопытный сын, коварная невестка, понукаемая любовником, сестры, пытающиеся вразумить брата, офицеры, погибающие на дуэлях. Каково! А говорят, у Чехова пьесы, в которых ничего не происходит.

Криптографическая игра Чехова vs исследователи

Исследователи Чехова, рассуждая о «Трех сестрах», любят вопрошать: «Кто виноват, что сестры Прозоровы, вместо отъезда в Москву, погружаются все глубже в серость и туман провинциальной жизни? Кто виноват, что их знания и светлые чувства не находят себе применения и вянут зря?» И через несколько строк сами себе дают ответ: «Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, и нет прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается помимо их воли, и страдание приходит само собой. <...> Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы» [6, с. 426].

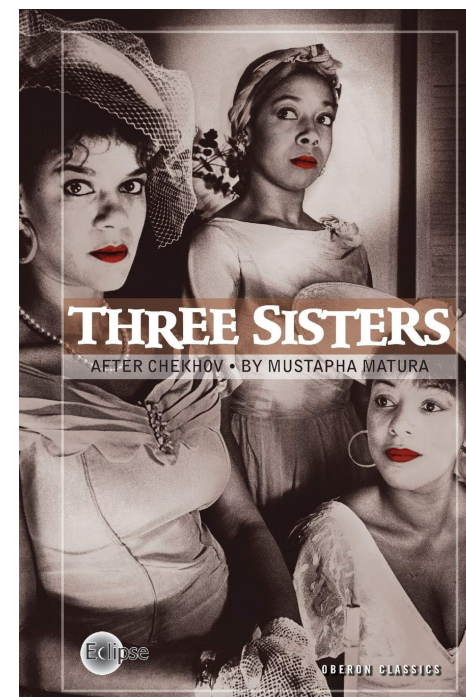
Отвечая исследователям, можно уверенно сказать: здесь точно есть виноватые, есть противники и есть борьба.

В «Трех сестрах» Чехов сводит вместе два мотива — наследства и времени. Обстоятельства, касающиеся первого, современники еще могли расшифровать и понять⁽³⁾. Для понимания второго нужно было не просто внимательно посмотреть (или лучше прочесть) пьесу. Нужно было обладать опытом человека, прожившего весь XX век и имеющего в арсенале интеллектуальные приемы для интерпретации подобного рода текстов.

(3) Почему этого не произошло — отдельная история. Она будет изложена в одной из готовящихся к публикации статей.



Ил. 8. Три сестры. Афиша Utopia Theatre, Великобритания



Ил. 9. Три сестры. Обложка издания пьесы, адаптированной Мустафой Матура, драматургом из Тринидада

Однако вопрос не в том, почему современная трактовка «Трех сестер» совершенно не учитывает заложенные Чеховым смыслы. Вернее, не совсем в этом.

Творчество Чехова — весьма популярная тема для разного рода штудий. Исследователи приспособливают рассказы, пьесы и жизненные обстоятельства Антона Павловича для собственных нужд. К примеру, пьесу «Три сестры» используют как материал для анализа языка, в частности речевых актов похвалы [2]. Или оценивают ее влияние на некоторых авторов юга Соединенных Штатов [11]. Или проверяют, прав был или нет театровед Питер Сонди, когда утверждал, что Чехов в «Трех сестрах» отказывается от важнейших элементов драматической формы — действия и диалога [12]. Или рассматривают как протопостструктуралистский эксперимент [14], драматическую



Илл. 10. Три сестры. Национальный театр, Великобритания

иронию [10] или предтечу постмодернизма (из-за кажущейся автору несомненной «деконструкции традиционных ценностей») [13].

В этих исследованиях есть одна общая черта: «Три сестры» анализируются как социально-политический слепок России конца XIX — начала XX века. А это не совсем так.

Когда биографы Чехова рассуждают о времени написания «Трех сестер», из-под их пера выходят примерно такие пассажи (приведем пример из нашумевшей биографии Чехова за авторством англичанина Дональда Рейффилда): «Антон вернулся в прогретую августовским солнцем Ялту, а Ольга [Леонардовна Книппер] уехала в Москву. Пьесу „Три сестры“, которая уже давно сложилась у Чехова в голове, предстояло перенести на бумагу. Ее сюжет затрагивал в душе Антона сугубо личные струны: после сестер Гольден, Марковых, Яновых, Линтваревых и Шавровых Чехову стало казаться, что три сестры, как мотив волшебной сказки, будут вновь и вновь возникать в его жизни» [4, с. 702].

Далее Рейффилд упоминает о — по его мнению, имевшем место — английском источнике «Трех сестер»: судьбе сестер Бронте и оперетте «Гейша» С. Джоунса, рассказывающей о любовных похождениях трех английских офицеров. Рейффилд методично объясняет: «Пошли в переработку и воспоминания прошлых лет: офицеры, с которыми Антон водил дружбу в Воскресенске летом 1884 года, военные попутчики по дороге на Сахалин. Как и в рассказе „Дама с собачкой“, супружество в пьесе „Три сестры“ трактуется как форма тирании, а напряженность в отношениях между реальными Машей [Чеховой] и Ольгой [Книппер] предвосхищается судьбой кротких сестер, постепенно вытесняемых из собственного дома плодотворной невесткой, — жестоко обошелся драматург Чехов с сестрами Прозоровыми, бесспорно достойными лучшей доли» [4, с. 703]. Разобравшись таким образом с мотивами, побудившими Чехова взяться за перо, Рейффилд, как из волшебного мешка, достает бытовые подробности жизни Антона Павловича и щедро бросает их благодарному читателю.

Здесь и жена Немировича-Данченко — Катишь, заходившая в гости в ялтинский дом Чехова и болтавшая о чепухе, и бегство от незваных гостей в Гурзуф, и надоедливые дамы, и чета Станиславских, и переписка с будущей женой, и два журавля, первый, ослепший на один глаз, и второй, покинувший своего хозяина, и то обстоятельство, что

Чехов заканчивал работу над «Тремя сестрами», питаясь в основном постными супами и рыбой. Список можно продолжать еще долго.

Нет здесь только ответа на один вопрос. Зачем было Чехову шифровать время действия пьесы? Этот вопрос автоматически тянет за собой еще несколько. Может быть, это какое-то послание? Если да, то в чем его суть? Почему оно составлено в такой форме? Почему его можно было отправить только в виде шифра? Кому оно предназначалось? Получил ли его адресат? Если получил, то сумел ли прочесть? Какова была его реакция? И написал ли он ответ?

Вопросы, казалось бы, простые. Однако ответа на них нет. Есть две даты: 5 мая 1896-го; 12 февраля 1898-го. Первая мысль — посмотреть опубликованную переписку Чехова, но она, к сожалению, ничего не дает.

Заключение

История культуры часто сохраняет в одном слове суть жизни тех, кого принято называть творцами. Непоседа Моцарт. Затворник Кафка. Оглуший Бетховен. Актер Шекспир. Заточивший себя в башню из слоновой кости Флобер. Гелертер Бах. Слепец Борхес. Задира Лермонтов. Правдоискатель Толстой. Аристократ Набоков.

Здесь за каждым эпитетом видна не только биографическая синусоида, но и вехи творчества. Что складывается в общий нарратив жизни той или иной личности. Именно такими они живут в современной культуре.

Нарратив чеховской жизни сводится к слову «интеллигент». В его случае это понятие вмещает в себя еще и «человек из народа, сделавший себя сам». Факты биографии, на первый взгляд, сами выстраиваются в понятную всем историю. Дед выкупил себя из крепостных, отец стал лавочником, сын окончил медицинский факультет. Все события его жизни прекрасно вписываются в эти привычные и понятные рамки.

В случае Чехова отчетливо видна деформация его подлинного нарратива. Современники и потомки так старательно пытались хоть как-то объяснить самим себе этого человека, что выстраивали казавшиеся им логичными истории и не замечали очевидных фактов, лежащих к тому же на поверхности.



Илл. 11. Три сестры. Афиша Northeastern University College of Art Media and Design, США

История про потомка крестьянина, ставшего писателем, слишком напоминает историю золушки или хозяина Кота в сапогах. Поэтому она так легко приклеилась к реальному Чехову. Его проще всего было идентифицировать именно через такой трафарет. Все, что не укладывалось в привычные рамки, выбивалось из понятных и привычных категорий каталогизации, просто отбрасывалось за ненадобностью, а после — терялось.

Настоящая суть человека, который виртуозно криптографировал свои сны и фантазии, все время ускользала и по-прежнему ускользает от членов его семьи, поклонников, режиссеров, актеров, исследователей, писателей-коллег и читателей.

Но о сути криптографической игры Чехова можно выдвинуть еще одно предположение. Что, если адресат «Трех сестер» — не Суворин и вообще не современники Антона Павловича? Что, если это те, кто первыми сумеет взломать чеховскую «Энигму», прочесть шифр и задать себе вопрос: каковы были подлинные обстоятельства жизни и мотивы человека, который вынужден был поступать подобным образом?

Сейчас можно точно сказать, что адресат получил послание. Теперь ход за ним: сумеет ли он взломать шифр. И напишет ли после ответ.

Список литературы:

- 1 Волков С.В. Русский офицерский корпус. М.: Центрполиграф, 2003. 414 с.
- 2 Makarova V.A. Self-Praise and Positive Self-Assessment in Chekhov's Plays [Макарова В.А. Похвальба и позитивная самооценка в пьесах А.П. Чехова] // Два века русской классики. 2021. Т. 3. № 2. С. 202–229. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-2-202-229>.
- 3 Победоносцев К.П. Курс гражданского права: В 3 ч. Ч. 2: Права семейственные, наследственные и завещательные. СПб.: Синодальная типография, 1896. 676 с.
- 4 Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. М.: КоЛибри, 2014. 896 с.
- 5 Рождественский Н.Ф. Руководство к российским законам. СПб.: Тип. Э. Праца, 1848. 509 с.
- 6 Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. 544 с.
- 7 Уэстон Дж. Режиссер и актеры. Как снимать хорошее кино, работая вместе / Пер. с англ. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021. 368 с.
- 8 Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 9. М.: Наука, 1986. 616 с.
- 9 Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1986. 525 с.
- 10 Do Nascimento R.A. As Três Irmãs, de Tchêkhov: conflito de tempos e ironia dramática // RUS. 2022. Vol. 13. № 21: TEATRO RUSSO. P. 126–146. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194969>.
- 11 Edge J.P. Russian Roots in Southern Soil: Dis. ... the Degree of Doctor of Philosophy. Columbia, 2019. 164 p.
- 12 Horváth G.S. The Place of Čechov's Dramas in Peter Szondi's "Theory of Drama" // LEA. 2018. Vol. 7. P. 615–628. <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24424>.
- 13 Weider C.H. Family Systems Theory in Chekhov's "Big Four" Plays: Thesis for Dissertation for the Degree of Master of Arts. University of Missouri, Kansas City, 2018. 86 p.
- 14 Wyman S. Chekhov's *Three Sisters*: A Proto-Poststructuralist Experiment // Theatre History Studies. 2017. Vol. 36. P. 183–210.
- 15 Zwischen den Zeiten: Einblicke in Werk und Rezeption Anton Cechovs. Gerhard Ressel zum 65. Geburtstag / Herausgegeben von Henrieke Stahl und Karoline Thaidigsmann. München; Berlin; Washington D.C.: Peter Lang International Academic Publishers, 2014. 252 p.

References:

- 1 Volkov S.V. *Russkii ofitserkii korpus* [Russian Officer Corps]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2003. 414 p. (In Russian)
- 2 Makarova V.A. Self-Praise and Positive Self-Assessment in Chekhov's Plays [Pohval'ba i pozitivnaya samootsenka v p'esakh A.P. Chekhova]. *Dva veka russkoi klassiki* [Two Centuries of Russian Classics], 2021, vol. 3, no. 2, pp. 202–229. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-2-202-229>. (In English)
- 3 Pobedonostsev K.P. *Kurs grazhdanskogo prava: V 3 ch. Ch. 2: Prava semeistvennye, nasledstvennyye i zaveshchatel'nyye* [Civil Law Course: In 3 parts. Part 2: Family, Hereditary and Testamentary Rights]. St. Petersburg, Sinodal'naya tipografiya Publ., 1896. 676 p. (In Russian)
- 4 Rayfield D. *Zhizn' Antona Chekhova* [Anton Chekhov: A Life], transl. from English. Moscow, KoLibri Publ., 2014. 896 p. (In Russian)
- 5 Rozhdestvenskii N.F. *Rukovodstvo k rossiyskim zakonam* [Guide to Russian Laws]. St. Petersburg, Tip. E. Pratsa Publ., 1848. 509 p. (In Russian)
- 6 Skaftymov A.P. *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisatelei: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [Moral Searches of Russian Writers: Articles and Research on Russian Classics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 544 p. (In Russian)
- 7 Weston J. *Rezhisser i aktery. Kak snimat' khoroshee kino, rabotaya vmeste* [Directing Actors. Creating Memorable Performances for Film & Television]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2021. 368 p. (In Russian)
- 8 Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 30 t.* [The Complete Works and Letters: In 30 vols.]. Vol. 9. Moscow, Nauka Publ., 1986. 616 p. (In Russian)
- 9 Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 30 t.* [The Complete Works and Letters: In 30 vols.]. Vol. 13. Moscow, Nauka Publ., 1986. 525 p. (In Russian)
- 10 Do Nascimento R.A. As Três Irmãs, de Tchekhov: conflito de tempos e ironia dramática. *RUS*, 2022, vol. 13, no. 21: TEATRO RUSSO, pp. 126–146. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194969>.
- 11 Edge J.P. *Russian Roots in Southern Soil*: Dis. ... the Degree of Doctor of Philosophy. Columbia, 2019. 164 p.
- 12 Horváth G.S. The Place of Čechov's Dramas in Peter Szondi's "Theory of Drama". *LEA*, 2018, vol. 7, pp. 615–628. <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24424>.
- 13 Welder C.H. *Family Systems Theory in Chekhov's "Big Four" Plays*: Thesis for Dissertation for the Degree of Master of Arts. University of Missouri, Kansas City, 2018. 86 p.
- 14 Wyman S. Chekhov's *Three Sisters*: A Proto-Poststructuralist Experiment. *Theatre History Studies*, 2017, vol. 36, pp. 183–210.
- 15 *Zwischen den Zeiten: Einblicke in Werk und Rezeption Anton Cechovs. Gerhard Ressel zum 65. Geburtstag*, Herausgegeben von Henrieke Stahl und Karoline Thaidigsmann. München, Berlin, Washington D.C., Peter Lang International Academic Publishers, 2014. 252 p.

УДК 792.7; 792.071

ББК 85.36; 85.33

Сариева Елена Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, 125009, 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, монолог в образе, импровизационный
рассказ, И.Ф. Горбунов, В.Ф. Лебедев, М.С. Щепкин, П.М. Садовский,
сценка, разговорный жанр

Сариева Елена Анатольевна

«Околотеа- тральный» рассказ на дореволюци- онной концертной эстраде



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-184-201

Для цит.: Сариева Е.А. «Околотеатральный» рассказ на
дореволюционной концертной эстраде // Художественная культура.
2023. № 3. С. 184–201. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-184-201>.

For cit.: Sarieva E.A. “Near-theatrical” Story on the Pre-Revolutionary Concert
Estrada. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3,
pp. 184–201. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-184-201>. (In Russian)

Sarieva Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, 5
Kozitsky Lane, Moscow, 125009, 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, estrada, character monologue, improvisational
story, I.F. Gorbunov, V.F. Lebedev, M.S. Shchepkin, P.M. Sadovsky, scene,
stand-up

Sarieva Elena A.

“Near-Theatrical” Story on the Pre-Revolutionary
Concert Estrada

Аннотация. В статье рассматривается эволюция импровизационного рассказа на дореволюционной концертной эстраде на примере рассказов на театральные темы. Рассказов таких на концертной эстраде было множество, так как с ними выступали актеры, хорошо знавшие театральную среду.

В первой половине XIX века утвердился самый простой тип рассказа — близкие анекдотам «бывальщины» — устные рассказы о достоверных событиях, в которые рассказчик обязательно добавлял что-то свое, фантазируя и импровизируя. Исполнением анекдотов и «бывальщин» славился М.С. Щепкин. В творчестве П.М. Садовского появляется более сложный вид рассказа — «сказ», где автора подменяет рассказчик. Впервые в импровизационный рассказ Садовским были введены социальные типы — купца, солдата, мастерового, от лица которых велось повествование. В таких случаях речь строилась на бытовой и социальной характерности в зависимости от представляемого образа. Сегодня этот жанр разговорной эстрады чаще называют «монолог в образе». Самый сложный тип устного рассказа, «сцену», отличает разговор, происходящий между двумя или большим количеством действующих лиц. Первым на концертной эстраде «сцены» начал исполнять И.Ф. Горбунов. Обычно «сцены» на театральные темы представляли собой заочную полемику и выражали отношение рассказчика к театральным и литературным деятелям.

Сюжет импровизационных рассказов на театральные темы намеренно сводился к минимуму, потому что главным было мастерство речевых перевоплощений и импровизация. И здесь также огромное значение имело счастливое соединение в одном лице автора и исполнителя.

Abstract. The article discusses the evolution of the genre of improvisational story on the pre-revolutionary concert estrada using the example of stories on theatrical themes. Such stories were many on the concert estrada, as the performers who presented them knew the theatrical environment well.

In the first half of the 19th century, the simplest type of story (close to true story anecdotes, “byvalschina”) was established — stories about reliable events in which the narrator was sure to add something of his own, fantasizing and improvising. The actor to be famous for performing true story anecdotes and byvalschina was M.S. Shchepkin. In the creative work of P.M. Sadovsky, there appears a more complex story type — a “skaz” where the author is replaced by the narrator. For the first time in the improvisational story, Sadovsky introduced social types — a merchant, a soldier, and a craftsman on whose behalf the story was narrated. In such cases, the speech conveyed the peculiarities and social characteristics, depending on the image being presented. Today, this genre of stand-up is often called “monologue in character”. The most complex story type, a “scene”, is distinguished by a dialogue that takes place between two or more characters. The first to perform “scenes” on the concert estrada was I.F. Gorbunov. Usually, “scenes” on theatrical themes were polemical and expressed the narrator’s attitude towards theatrical and literary figures.

The plot of improvisational stories on theatrical themes was deliberately kept to a minimum because the main thing was the skill of speech transformations and improvisation. The happy combination of the author and the performer in one person was also of great importance.

Введение

Авторский импровизационный (или бытовой) рассказ на дореволюционной концертной эстраде складывался и утверждался как жанр постепенно. В процессе становления рассказы звучали сначала в литературных кофейнях, трактирах, литературных салонах, клубах, на дружеских вечеринках, в редакциях журналов и газет, позже — в концертных программах театральных бенефисов, увеселительных садов и кафешантанов.

Проводя классификацию авторского импровизационного (или бытового) рассказа, писатель и драматург В.Е. Ардов справедливо утверждал, что существуют три его разновидности. Первая — это рассказ, написанный или рассказанный в повествовательной манере, когда рассказчик «только иногда передает прямую речь действующих лиц». Укороченный вариант такого рассказа принято называть анекдотом, более развернутый — «бывальщиной». Исполнением анекдотов и бывальщин славился М.С. Щепкин. Вторую разновидность В.Е. Ардов называет «сказом», здесь автора подменяет рассказчик. Сказ излагает события и диалог только с точки зрения персонажа, от имени которого исполняется произведение. Такого типа рассказы первым начал исполнять П.М. Садовский, им впервые в импровизационный рассказ были введены социальные типы — купца, солдата, мастерового и т.д., от лица которых велось повествование. «Никогда описание действий и событий, внешности персонажей и обстановки, сделанное в беллетристической форме, не будет таким смешным, как пересказ комической фабулы комическим же персонажем — рассказчиком... Изложение комической фабулы только выигрывает от прямой речи», — отмечал В.Е. Ардов [1, с. 43–44]. Сегодня этот жанр разговорной эстрады чаще называют «монолог в образе». Третьей формой бытового рассказа В.Е. Ардов считает разговор, происходящий между двумя или большим количеством персонажей. Авторские ремарки и комментарии при исполнении тоже возможны в начале, середине или в конце рассказа. Такие рассказы именуются «сценками», и их появлением на эстраде мы обязаны И.Ф. Горбунову. Все три типа рассказа можно найти в рассказах на театральные темы. Рассказов таких на концертной эстраде было множество, так как с ними выступали актеры, хорошо знавшие театральную среду.

«Чему свидетель в жизни был». Бывальщины М.С. Щепкина

Первый тип околотеатральных рассказов — это бывальщины, близкие анекдотам — устные рассказы о достоверных событиях, в которых рассказчик обязательно добавлял что-то свое, фантазируя и импровизируя. В отличие от анекдотов, бывальщины не всегда описывали комические ситуации. Первым рассказчиком история отечественного театра называет Михаила Семеновича Щепкина (1788–1863). За долгую прожитую жизнь М.С. Щепкин переиграл сотни ролей, объездил с гастролью всю Россию, собрал огромный материал впечатлений и наблюдений. Память, врожденная литературность и актерское дарование — все это придавало рассказам М.С. Щепкина непередаваемое обаяние и выразительность. Рассказы не были им придуманы, обычно он рассказывал то, «чему свидетель в жизни был», и рассказы не записывал. До нас дошло несколько художественных пересказов щепкинских повествований. Особый интерес представляют рассказы М.С. Щепкина, получившие литературную обработку с попытками не только сохранить смысл рассказываемого, но и передать тон рассказа. Широкую известность получила «Сорока-воровка» (1845) А.И. Герцена, где художественно обработан цикл рассказов М.С. Щепкина об орловском помещике Каменском и его крепостном театре. Н.С. Лесков, положив в свой рассказ «Тупейный художник» воспоминания М.С. Щепкина, указал точное место действия и подлинное имя орловского помещика, владельца крепостного театра, и откровенно описал чинимые им ужасы. Известны также два очерка Ф.К. Сологуба «Собачка» (1845) и «Воспитанница» (1845) из быта странствующих провинциальных трупп. Документальность обоих рассказов, лишь слегка прикрытая прозрачными и легко раскрываемыми псевдонимами действующих лиц и мест действия, подтверждена автором и самим М.С. Щепкиным в его «Записках» [см.: 11].

«Диалектологические» рассказы П.М. Садовского и И.Ф. Горбунова

Пров Михайлович Садовский (1818–1873) пошел дальше в развитии жанра эстрадного импровизационного рассказа. Все рассказы сочинялись и исполнялись П.М. Садовским в основном с 1839 по 1853 год, большинство в форме монолога для исполнения «в образе». В таких

случаях речь строилась на бытовой и социальной характерности в зависимости от представляемого образа, что позволило Е.М. Кузнецову даже дать определение рассказам П.М. Садовского — он называет их «диалектологическими» [9, с. 45]. Сам П.М. Садовский никогда не записывал своих рассказов, они были в полном смысле устными.

П.М. Садовский, выходец из провинциальной мещанской среды, любил рассказывать о купцах, побывавших в театре и делящихся своими впечатлениями. В этих рассказах П.М. Садовский хотел передать тот наивный восторг, то душевное потрясение, которое простодушные люди с живым воображением выносят из театра под воздействием гениальной игры подлинных художников сцены. Выбор спектаклей, на которых побывали купцы П.М. Садовского, и выбор актера, который произвел на них сильнейшее впечатление, весьма показательны. Это — представление драмы Н.А. Полевого «Честь или смерть» с П.С. Мочаловым в роли ремесленника Гюга Бидермана и представление «Гамлета» в переводе Н.А. Полевого с П.С. Мочаловым в главной роли.

В первом рассказе П.М. Садовского московский купец из далеко не «именитых тузов Замоскворечья» передает свои впечатления от посещения спектакля. Драма Н.А. Полевого была поставлена в Малом театре в 1839 году, в котором сам П.М. Садовский вступил на московскую сцену. Он неоднократно видел П.С. Мочалова в этой роли и, видимо, зорко наблюдал за тем, какое впечатление игра П.С. Мочалова производила на зрителей не во фраках, а в зипунах, чуйках, ярмаках. Драма Н.А. Полевого давала возможность П.С. Мочалову проявить в полной мере свое дарование — искренность чувств, темперамент при защите человечности и свободы, протест против врага и т.д. К сожалению, до нас не дошло ни одной записи этого рассказа, но он довольно часто упоминается в воспоминаниях слышавших его. Идея рассказа совершенно ясна — не искушенный французским театром и итальянской оперой зритель оценил мораль и человеческие чувства простого ремесленника в исполнении П.С. Мочалова. Хотя выражения купца были неуклюжи, безграмотны и корявы, но чувства, пробужденные в нем великим трагиком, были искренни и серьезны.

Другой рассказ П.М. Садовского изображал того же купца из «неименитых» после посещения спектакля «Гамлет» с П.С. Мочаловым в роли принца Датского. Гамлет был самой прославленной ролью

П.С. Мочалова, на представление «Гамлета» в Большом театре стекалась вся Москва. По признанию самого П.М. Садовского, П.С. Мочалов в роли Гамлета открыл для него великий смысл искусства и призвания актера. Тем увлекательнее была задача для П.М. Садовского выразить в живом рассказе то впечатление, которое выносил посетитель райка, ничего не слышавший о У. Шекспире и впервые встретившийся с П.С. Мочаловым в роли Гамлета. Рассказ купца, смотревшего «Гамлета», также сохранился в памяти многих актеров и старых московских театралов, но в полном виде его никто не записал. Некоторые сцены, вызывавшие наибольший смех и где проявлялся настоящий комический талант П.М. Садовского, сохранились в романе А.Ф. Писемского «Масоны», написанном по молодым воспоминаниям автора. В романе живо представлена кофейня Печкина и ее посетители. Среди действующих лиц выведена фигура П.М. Садовского — общего любимца всех собиравшихся в литературной кофейне. Его просят рассказать о том, «как купцы говорят о пьесе „Гамлет“». В ответ П.М. Садовский в образе купца «без всякого ломания, съев и выпив малую толику», рассказывает: «Идем, судырь ты мой, мы с Иваном Петровым мимо тиатера. Я говорю: „Иван Петров, загляни в объявлениице, Мочалов значится тут?“ — „Значится-с!“ — говорит. — „Захвати два билетчика!..“ Пришли-с... Занавеска еще не поднималась... Ради скуки по десяточку яблочков сжевали... Наконец пошло дело настоящим манером, и какую, я тебе, братец ты мой, скажу, эти шельмы-ахтеры штуку подвели... на удивление только!.. Кажут они нам лесище густейший, — одно слово, роща целая, хоть на сруб покупай, — и выходит в эту самую рощу принец, печальный-распечальный, как бы по торговле что случилось али с хозяйшкой поразмолвился...» и т.д. [10]. При всей забавности суждений купца о фабуле «Гамлета», основным был простодушный и искренний восторг перед гением П.С. Мочалова. Для этих малограмотных людей многое остается непонятым и в игре П.С. Мочалова, и в трагедии У. Шекспира, и в самом спектакле, но они потрясены игрой великого трагика и спешат поделиться с другими своим потрясением.

В 1880 году И.Ф. Горбуновым был написан и впервые исполнен перед императорской семьей монолог «Травиата. Рассказ купца» — впечатления купца об оперном спектакле в исполнении итальянской труппы [4, с. 232–233]. Выбор еще одного театрального произведения «высокого жанра» неслучаен. Обращает на себя внимание, что при

исполнении имело место «двойное пародирование» — пародирование оперного либретто и условностей самого оперного жанра, с одной стороны, с другой — пародирование поведения и речевой характеристики определенного социального типа (речевая пародия). Монолог И.Ф. Горбунова «Травиата. Рассказ купца», скорее всего, не задумывался автором как пародия на саму оперу Дж. Верди. Для него было гораздо привлекательнее исполнение монолога в образе купца. Опера, рассчитанная на постановку и описание высоким стилем, где бушуют высокие страсти (им соответствуют либретто и музыка), пересказывается низким стилем — бытовой, малограмотной речью: «Хоша вы, говорит, меня при всей публике осрамили, но при всем том, я вас очень люблю! Вот вам мой патрет на память, а я, между прочим, помереть должна...». «Попела еще с полчаса, да Богу душу и отдала», — так заканчивается колоритный и обаятельный монолог купца «Травиата» [см.: 12]. В монологе слышится ирония над несуразностями или условностью самого жанра, что впоследствии будет воплощаться в театральных оперных пародиях, самая известная из которых — «Вампука, невеста африканская», поставленная театром-кабаре «Кривое зеркало» в 1908 году.

Монологи «в образах» В.Ф. Лебедева

В начале XX века артист Малого театра Владимир Федорович Лебедев (1871–1952) начинает создавать собственные рассказы. Первый рассказ, который он написал на театральную тему, «Рассказ кухарки Станиславского о Художественном театре» — переживания простой, недалекой женщины, неожиданно попавшей в театр, в среду разодетых, важных господ [3, с. 3]. Она принимает происходящее на сцене за чистую монету и удивляется способности «господ» так «натурально представлять». Еще один рассказ «кухарки Станиславского» — «О своих господах» — был записан в 1913 году рижским обществом «Граммфон» и сохранился. Рассказы кухарки Станиславского не были вымыслом, как литературные произведения, предназначенные для исполнения с эстрады. О том, как кухарка К.С. Станиславского ходила в театр своего «барина» и много там «начудесила», В.Ф. Лебедев рассказал однажды в дружеском кружке с чьих-то слов. Это было так смешно и правдоподобно, что вся театральная Москва переспрашивала друг

у друга: «А вы слышали, как кухарка Станиславского?..» В.Ф. Лебедева заставляли по несколько раз повторять этот рассказ, и в конце концов он повторил его с эстрады.

Из этой же серии — речь подвыпившего «негоцианта», который «взъерепенился» на юбилее А.И. Южина и произнес дикую речь (рассказ «Тост на юбилее Южина»). В рассказе «Извозчик о Шалыпине» Лебедеву замечательно удавалось передать нижегородский говор трогательного старичка-извозчика, который везет актера и вступает с ним в беседу: «Из актеров будете? Видать, что из актеров. Вас сразу угадаешь. Личность уж такая. Люблю господ актеров. Так надо говорить — лучше их никто на чай не дает. Веселая нация. Только одно горе — ...у них редко бывают деньги — вот в чем беда... Говорят, только перед высокой публикой и поет. Как значит за границу приезжает, сейчас зовут императоров по телефону, соберут их всех, — а они его дожидаются, а он чай только пьет. И как напьется чайку, — сейчас посылает эстафету, дескать — еду, приготовьтесь... А они се боятся, что как каприз разыграется, и он опять за чай сядет... И как первую песню спел, сейчас денежки пожалуйте, и все золотом, чистым золотом, он кредитными не берет, не доверяет...» [8, л. 33–34]. «Отзывы извозчика и тост купца на юбилее блещут великолепной мимикой и звукоподражанием», — восхищался репортер газеты «Уссурийская окраина» [3, с. 7]. В журнале «Рампа и жизнь» публиковались и другие «околотеатральные» рассказы: «Балерина Гельцер», «Приемные экзамены в театральное училище», «Театральный разъезд после Гамлета» и др.

В фондах РГАЛИ сохранился монолог В.Ф. Лебедева от лица «человека из ресторана» — Дормедонта Ферापонтовича Евстигнеева, обслуживающего К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко во время их исторической встречи в «Славянском базаре» в 1897 году. Рассказ был впервые произнесен при В.И. Немировиче-Данченко и начинался прямым обращением: «Владимир Иванович! Господи (спохватывается)... Простите. Силы небесные!.. Простите. Какой коллово́рот житейский... „Судьба играет человеком“! Века промчались, а я явственно вижу, какой на вас пинжачок был...». Характерным «московским языком», обращаясь от полноты чувств ко всем присутствующим, бывший официант «смакует» меню знаменитого завтрака: «...И вот подаю я завтрак. Граждане! Милые! Сердечные! Все передо

мной, как в живности. По заказу вижу — люди деловые — никаких разносолов. Меню строгое — помню в точности: икорка паюсная, балычок, кокиль из осетрины, картофель пай, чтобы корочка зарумянилась и хрустела; из вегетарианства — зеленый горошек, а для начала даже простая селедочка с испанским луком — глазками в кружочках, гарнитур. Правда, селедочка в нашем ресторане славилась на всю Европу: прежде, чем идти в пищеварение, она по системе профессора Мечникова две недели в молоке плавала и лактобациллином шпиговалась, имела наименование — „королевская суперфлю а-ля-Вильгельм“. И, конечно, как полагается в Российском государстве того века, графинчик в ледяном охлаждении с лимончиком для обоняния».

«Человек из ресторана» повидал на своем веку всяких гостей и привык по заказанным блюдам, по «рописи вин», по «темпам потребления» и подслушанным обрывкам разговора угадывать, что за посетители перед ним. Сначала полагал, что они по чугунолитейному делу, формы отливают, когда было произнесено слово «штамп» («с Урала какие-нибудь»). Потом, услышав слово «зерно» («Именно сердцевина, отбор от шелухи, самый чистоган»), решил, что они «партию пшеницы закупают для интендантства», перед ним — служащие с элеватора. Когда прозвучало «сквозное действие», его совсем с «панталыку сбили» («действительно наскрозь; в полном объеме надо пронизать»). Он решил, что «орудие изобретают по пушечной части, двенадцатидюймовку какую-нибудь...». Все разрешилось только к обеду: «И тут первый: Надо, главное, пиесу... Второй весь всколыхнулся: Именно лепертуар надоть аховый в духе времени. И оба в один голос: Тогда театр станет на ночи! Тут у меня просияние ума: „Антрепренеры!!! Сезон открывают!!!“ <...> А они уже в азарт вошли, в забвение чувств — и я стою свободно и все секреты постигаю. Уже обед подаю. Меню парижское: суп гратен с пашотом; руанская утка с яблоками, соус — „эшарп кузен“, грибы. Мороженое — „тюрлюрю-атлас-глясе“. Как невольный свидетель настоящего таинства, «человек из ресторана» доверительно и почти с гордостью сообщал собравшимся: «И ночь прошла, и утро засветилось, и ужин подал, и за третьим графинчиком сбегал, и, когда счетик предоставил, то любопытное событие обозначилось: все графинчики рядком стоят в полной неприкосновенности, — ни капли, ни синь-пороха не тронули, даже не пригубили, и только, когда свой театр утвердили,

просили заморозить шампанского „Кордон-Вер“ — модная марка по тогдашнему времени. Мне на чай по-директорски убогатворили, как два директора и за двое суток» [8, л. 24–28].

Театральная полемика в «сценах»

Околотеатральные рассказы выполняли и другие функции, а именно функцию заочной театральной полемики. Они представляют собой третий тип рассказа — сценку, построенную на репликах множества действующих лиц. Один из рассказов В.Ф. Лебедева «Синяя птица» посвящен был сетованиям артистов провинциальной труппы. Актеры в ужасе от содержания пьесы Метерлинка. Один из артистов — «крепкий бытовик» — делится со зрителями, что не понимает, как играть неодушевленные предметы: хлеб, молоко, дерево и т.д. Сентиментально-кокетливым тоном провинциальная инженеру рассказывает, что ей предложили сыграть «неродившуюся душу». Хотя действие происходит в провинциальном театре, сведущие зрители понимали, что за рассказом стоят отклики на события, волновавшие в то время театральную и околотеатральную Москву. При постановке «Синей птицы» в МХТ шли поиски иной сценической выразительности, и некоторые актеры не понимали и не принимали этих исканий.

Сцены И.Ф. Горбунова были посвящены гастролям Сары Бернар в 1881 году. В рассказе «Об Саре Бернар» завсегдатаи петербургского клуба обсуждают в столовой предстоящие гастроли знаменитой французской актрисы. К приезду знаменитости готовится весь город — «по Невскому теперича мальчишки с патретами ея бегают», «билеты-то выправляли — у конторы три ночи ночевали». Один из героев сообщает, что к предстоящим гастролям секретарь актрисы «книжку сочинил», где все «обозначено: какого она звания, по каким землям ездила, какое вино кушает...». На что один из завсегдатаев резонно замечает: «Нашего, должно быть, не употребляет, потому от нашего одна меланхолия, а игры настоящей быть не может». «А какая у них игра: куплеты поют, аль что?» — спрашивает другой. «Игра разговорная, — следует авторитетное мнение. — Очень, говорят, чувствительно делает. Такие поступки производит — на удивление!.. Ты то возьми: раз по двенадцати в представление переодевается!» — «На счет телесного сложения, говорят, не совсем, а что игра — на совесть!»

Хотя И.Ф. Горбунов не конкретизирует место действия, можно предположить, что оно происходит в Петербургском купеческом клубе, а обсуждающие приезд знаменитости посетители — купцы. В их купеческой среде «никаких театров, кроме цыганов», переносить не могут. Один из героев честно признается, зачем он ходит в итальянскую оперу: «Жене с дочерью требуется, а мне одна тоска. Кабы буфета не было...». Другой, видимо, более образованный, поклонник театра, видевший и Э. Рашель, и А. Ристори, признает, что для него Сара Бернар — «высшее проявление драматического искусства». Невежа Иван Гаврилович старается уклониться от разговора: «Чего понимать не могу, об том и разговору не имею... Одно осталось — выпить с горя». Внимание к Саре Бернар сводится в результате к наличию вина, которое пьет Сара Бернар, и стерляди à la Сара Бернар. Видимо, самому образованному из купцов и принадлежит знаменитая фраза «Экой дикий народ-то! Печенег!» На что один из купцов самодовольно замечает: «Дикий... верно! Деньги на темную ставим... Своего купеческого звания не роняем. Кто хошь приезжай — заплатим» [5, с. 329–334].

Приезду Сары Бернар И.Ф. Горбунов посвятил также два фельетона «Я у Сары Бернар» и «Съезд бернардистов», где высмеивается ажиотаж вокруг имени знаменитой француженки и преувеличенно восторженные отзывы «об ее игре» силами журналистской братии. В фельетоне «Я у Сары Бернар» некий корреспондент провинциальных газет посещает знаменитую артистку [7, с. 335–338]. Сара Бернар возлежит на маленьком триповом канапе и беседует с журналистом провинциальных газет. Ее светло-русовая голова окутана черной кружевной косынкой, а стан облачен в тяжелый капот из малинового бархата. Из этой беседы мы узнаем, что Саре Бернар не нравится здешний климат: «Теперь я только понимаю, почему Наполеон потерял в Москве свою великую армию!» — говорит Сара Бернар. Ее, оказывается, посетили три поклонника драматического искусства. Один из них, профессор Д.Д. Коровяков, преподает в драматической академии теорию мимики и жестикуляции: «Такого подвижного лица, способного запечатлеть все душевные движения, я не встречала», — восхищается Сара Бернар. Еще один профессор академии П.Д. Боборыкин, по словам артистки, ее старинный друг и друг президента Л.М. Гамбетты, известен в парижском театральном мире и как писатель, и как

профессор драматургии: «Его знаменитый трактат о переливании и застоях крови во время сильного драматического возбуждения на сцене был предметом обсуждения в парижской академии изящных искусств». П.Д. Боборыкин жаловался Саре Бернар, что «все его усилия поставить в своем отечестве драматическое искусство на должную высоту разбиваются об непроницаемую броню чиновничества». Только разрешение частных театров и отмена монополии, как считает П.Д. Боборыкин, «развязывает ему руки, и искусство найдет в нем доброго руководителя». Следующий посетитель — К.А. Тарновский, который перевел с французского языка, по его словам, семьсот пьес. К.А. Тарновский со слезами на глазах описывал артистке «бедственное положение русского театра» и кричал, что он один «несет непосильную тягость для своих соотечественников». Эти высказывания были, видимо, услышаны И.Ф. Горбуновым от К.А. Тарновского при других обстоятельствах и внесены в фельетон намеренно. С иронией описывает И.Ф. Горбунов внешний вид драматурга В.А. Крылова (Виктора Александрова) — в «новых рижского трико брюках и в высоком цилиндре».

Ввод в фельетон этих деятелей театрального мира⁽¹⁾, стремившихся засвидетельствовать свое почтение знаменитой француженке, носит иронический характер и представляет собой, безусловно, заочную полемику и отношение к ним самого И.Ф. Горбунова. «А известен в Париже Крылов?» — «Который переводил басни Лафонтена?» — спрашивает Сара Бернар. «Нет, Виктор Александров?» — «Он будет у меня сегодня обедать... нет, он неизвестен». С такой иронией И.Ф. Горбунов выражал свое несогласие с репертуарной политикой Александринского театра конца 1880-х годов, где господствовал Виктор Крылов — «великий мастер перекраивать чужие мысли и слова», по меткому замечанию В.Н. Давыдова [2, с. 9].

(1) В рассказе упоминаются: Д.Д. Коровяков (1849–1895) — писатель, критик и театральный педагог, основатель Общества любителей сценического искусства — первой частной драматической школы, преподавал там декламацию; П.Д. Боборыкин (1836–1921) — русский писатель, драматург, критик, театральный деятель, переводчик, автор юмористических рассказов; К.А. Тарновский (1826–1892) — драматург и музыкант, инспектор репертуара дирекции московских императорских театров, написал, перевел и переделал до 150 пьес; В.А. Крылов (1838–1908) — драматург, писавший под псевдонимом Виктор Александров.

Фельетон «Съезд бернардинов. Сон на Новый год» описывает оживленное зрелище в зале Кононова в Петербурге, где заочно и публично выражалась благодарность великой артистке и выносился окончательный приговор о ее художественной деятельности [6, с. 339–345]. Для этого собрались «пресса малая и большая, совершенно различных взглядов и оттенков». Планировалось заслушать два реферата — профессора П. Д. Боборыкина «О неуловимых междометиях в игре Сары Бернар» и издателя газеты «Эхо» «Интендантская часть в труппе Сары Бернар во время ее передвижения».

Работа съезда постоянно прерывается репликами и распрями акул пера и их хозяев. Первым встает представитель желтой прессы Н. И. Пастухов, издатель «Московского листка» — массовой газеты сомнительной репутации. «Все недовольны направлением моей газеты, — жалуется Н. И. Пастухов. — Уподобляют ее питейному заведению...» «А какое направление у вашей газеты?» — интересуется председатель собрания. «Да собственно никакого. Кормимся». Собравшиеся никак не хотят перейти к обсуждению существа вопроса, а продолжают выяснять между собой отношения, разругавшись вконец. «Слышен ужасающий крик. У Шрейера лопнул галстук. Стенографы положили карандаши. Соколов красный как вареный омар, неистовствует. Зазулин обмахивает его программой съезда. Публика повскакала с мест и с недоумением смотрит на происходящее...»⁽²⁾. Во время объявленного перерыва (чтобы все успокоились) к репортеру «Петербургского листка» подходит актриса. «Вы Театральный Нигилист? Я давно искала случая познакомиться с вами...» — начала она с ласковой улыбкой. Под псевдонимом Театральный Нигилист скрывался в «Петербургском листке» А. А. Соколов — журналист, драматург и романист. Актриса продолжает: «В одной из ваших статей о театре вы сказали, что вы чуть ли не избранник божий, ниспосланный провидением для спасения русского театра. Я стала следить за вашей литературой. Признаюсь вам, мне, как женщине, противно было читать ваши статьи о театре, писанные языком театральных кучеров... Теперь я вам совет дам: не

пишите статей о театре... Петр-то Дмитриевич Боборыкин почище вас: и образованный, и умный, и ученый, на нашу кафедру-то, как Фаэтон на колесницу Феба вскочил, да долго ль насиделся? В Москву ее передвигал, да и там ничего не вышло — „свои его не прияша“. Так где же вам-то? С вашими мозгами? А ругаться-то всякий умеет, чем человек необразованнее, тем он хуже ругается... Забыла вам сказать: не играйте в клубах. Отвратительно!.. Вы так кричите, словно вас бьют поленом... Еще забыла. Не пишите драматических глупостей», — «добила» актриса Театрального Нигилиста, который «мало-помалу окрашивался в пунцовый цвет». «Просыпаюсь, бьет 12 часов. С новым Годом, читатель», — так заканчивается фельетон с надеждой на лучшие изменения в театральном искусстве.

Использование имени Сары Бернар в названии фельетона — только повод. Основная часть текста, для которой, собственно, и затевался фельетон, крылась в монологе неизвестной актрисы, и свои мысли и воззрения ее устами высказывал сам И. Ф. Горбунов. Наличие авторских ремарок и фамилий перед репликами превращает фельетон в драматическую сцену. Нет сомнений, что он был написан для исполнения в лицах и, скорее всего, пародировались известные в то время журналисты и театральные деятели.

Заключение

Сюжет импровизационных рассказов намеренно сводился к минимуму, потому что главным было мастерство речевых перевоплощений и импровизация. И здесь также огромное значение имело счастливое соединение в одном лице исполнителя и автора, то есть литературный материал напрямую был связан с исполнительским стилем рассказчика. Впоследствии все три разновидности импровизационного рассказа полноправно вошли в практику советской эстрады.

(2) В рассказе упоминаются: Н. И. Пастухов (1831–1911) — предприниматель, издатель и писатель; Ю. О. Шрейер (1835–1887) — писатель и переводчик, журналист; И. П. Зазулин (1857–1893) — актер, театральный деятель, антрепренер, драматург, прозаик; А. А. Соколов (1840–1913) — журналист, драматург и романист, выступал как актер.

Список литературы:

- 1 Ардов В.Е. Разговорные жанры эстрады и цирка. Заметки писателя. М.: Искусство, 1968. 186 с.
- 2 Белая Э.Н. Владимир Николаевич Давыдов // Давыдов В.Н. Рассказ о прошлом / Вступ. ст., примеч. Э.Н. Белой. М.; Л.: Искусство, 1962. С. 5–21.
- 3 Вечер рассказов (импровизации) В.Ф. Лебедева. М.: Дирекция М.М. Вольского, 1913. 12 с.
- 4 Горбунов И.Ф. Травиата. Рассказ купца // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 1. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1904. С. 232–233.
- 5 Горбунов И.Ф. Об Саре Бернар // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 2. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. С. 329–334.
- 6 Горбунов И.Ф. Съезд бернардинов. Сон на Новый год // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 2. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. С. 339–345.
- 7 Горбунов И.Ф. Я у Сары Бернар // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 2. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. С. 335–338.
- 8 Дурьин С.Н. Владимир Федорович Лебедев. Очерк творчества // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 2. Ед. хр. 65. 101 л.
- 9 Кузнецов Е.М. Иван Федорович Горбунов. Л.: Ленинградское отделение ВТО, 1947. 112 с.
- 10 Писемский А.Ф. Масоны // Картаслов.ру. URL: https://kartaslov.ru/русская-классика/Писемский_А_Ф/Масоны/48?ysclid=lgz9zhwaqo806528316 (дата обращения 24.04.2023).
- 11 Сариева Е.А. Анекдоты и бивальщины М.С. Щепкина: становление жанра «импровизационного» рассказа на концертной эстраде // Культурное наследие России. 2020. № 2. С. 59–65.
- 12 Сариева Е.А. «Травиата» в оперных пародиях // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 67–77.

References:

- 1 Ardiv V.E. *Razgovornye zhanry ehstrady i tsirka. Zаметki pisatelya* [Conversational Genres of Estrada and Circus. Writer's Notes]. Moscow, Iskustvo Publ., 1968. 186 p. (In Russian)
- 2 Belaya E.N. Vladimir Nikolaevich Davydov [Vladimir Nikolaevich Davydov]. Davydov V.N. *Rasskaz o proshlom* [Story of the Past], introd. article, comments E.N. Belaya. Moscow, Leningrad, Iskustvo Publ., 1962, pp. 5–21. (In Russian)
- 3 *Veчер rasskazov (improvizatsii) V.F. Lebedeva* [Evening of Stories (Improvisation) by V.F. Lebedev]. Moscow, Direktsiya M.M. Vol'skogo Publ., 1913. 12 p. (In Russian)
- 4 Gorbunov I.F. Traviata. Rasskaz kuptsa [Traviata. Merchant's Tale]. *Soch. I.F. Gorbunova v 3 t.* [The Works of I.F. Gorbunov in 3 vols.]. Vol. 1. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1904, pp. 232–233. (In Russian)
- 5 Gorbunov I.F. Ob Sare Bernar [About Sarah Bernhardt]. *Soch. I.F. Gorbunova v 3 t.* [The Works of I.F. Gorbunov in 3 vols.]. Vol. 2. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907, pp. 329–334. (In Russian)
- 6 Gorbunov I.F. S'ezd bernardistov. Son na Novyi god [Congress of the Bernardists. Dream on the New Year]. *Soch. I.F. Gorbunova v 3 t.* [The Works of I.F. Gorbunov in 3 vols.]. Vol. 2. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907, pp. 339–345. (In Russian)
- 7 Gorbunov I.F. Ja u Sary Bernar [I'm at Sarah Bernhardt's]. *Soch. I.F. Gorbunova v 3 t.* [The Works of I.F. Gorbunov in 3 vols.]. Vol. 2. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907, pp. 335–338. (In Russian)
- 8 Durylin S.N. Vladimir Fedorovich Lebedev. Oчерk tvorchestva [Vladimir Fedorovich Lebedev. Essay on His Oeuvre]. *RGALJ* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2980, inv. 2, unit of storage 65, 101 l. (In Russian)
- 9 Kuznetsov E.M. *Ivan Fedorovich Gorbunov* [Ivan Fedorovich Gorbunov]. Leningrad, Leningradskoe otdelenie VTO Publ., 1947. 112 p. (In Russian)
- 10 Pisemskii A.F. Masony [Masons]. *Kartaslov.ru*. Available at: https://kartaslov.ru/русская-классика/Писемский_А_Ф/Масоны/48?ysclid=lgz9zhwaqo806528316 (accessed 24.04.2023). (In Russian)
- 11 Sarieva E.A. Anekdoty i byval'shchiny M.S. Shchepkina: stanovlenie zhanra "improvizatsionnogo" rasskaza na kontsertnoi ehstrade [Stories and Anecdotes of Bystanders by M.S. Shchepkin: The Formation of the Genre of "Improvisational" Story on the Concert Stage]. *Kul'turnoe nasledie Rossii*, 2020, no. 2, pp. 59–65. (In Russian)
- 12 Sarieva E.A. "Traviata" v opernykh parodiyakh [La Traviata in Opera Parodies]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2020, no. 4, pp. 67–77. (In Russian)

УДК 7.04
ББК 85.103(2)

Подледнов Денис Дмитриевич

Преподаватель, департамент медиа, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 190068, Россия, Санкт-Петербург, набережная Канала Грибоедова, 123, лит. А; младший научный сотрудник, Государственное бюджетное учреждение культуры Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий „Пермь-36“», 614060, Россия, Пермь, бульвар Гагарина, 10
ORCID ID: 0000-0003-3500-8603
ResearcherID: HNB-7946-2023
denis.podliodnov@gmail.com

Казанцева Елена Дмитриевна

Заведующий экспозиционно-выставочным отделом, Государственное бюджетное учреждение культуры Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий „Пермь-36“», 614060, Россия, Пермь, бульвар Гагарина, 10
ORCID ID: 0000-0003-1656-8138
ResearcherID: HNB-7208-2023
helenakazantseva@mail.ru

Ключевые слова: постпамять, Петр Белов, история политических репрессий, визуальная культура, антисталинский цикл, советское искусство, визуальный язык

Подледнов Денис Дмитриевич, Казанцева Елена Дмитриевна

Феномен постпамяти и его эстетика на примере «антисталинского цикла» Петра Белова



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-202-227

Для цит.: Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д. Феномен постпамяти и его эстетика на примере «антисталинского цикла» Петра Белова // Художественная культура. 2023. № 3. С. 202–227. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-202-227>.

For cit.: Podlednov D.D., Kazantseva E.D. The Phenomenon of Post-Memory and Its Aesthetics on the Example of Pyotr Belov's "Anti-Stalinist Cycle". *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 202–227. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-202-227>. (In Russian)

Podlednov Denis D.

Lecturer at the Department of Media Studies, National Research University Higher School of Economics, 123A Canal Griboedova Emb., St. Petersburg, 190068, Russia; Junior Researcher, State Budgetary Institution of Culture of Perm Krai "The Perm-36 Memorial Reserve Museum of the History of Political Repression", 10 Gagarin Boulevard, Perm, 614060, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3500-8603
ResearcherID: HNB-7946-2023
denis.podliodnov@gmail.com

Kazantseva Elena D.

Head of the Exhibition Department, State Budgetary Institution of Culture of Perm Krai "The Perm-36 Memorial Reserve Museum of the History of Political Repression", 10 Gagarin Boulevard, Perm, 614060, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1656-8138
ResearcherID: HNB-7208-2023
helenakazantseva@mail.ru

Keywords: post-memory, Pyotr Belov, history of political repressions, visual culture, anti-Stalinist cycle, Soviet art, visual language

Podlednov Denis D., Kazantseva Elena D.

The Phenomenon of Post-Memory and Its Aesthetics on the Example of Pyotr Belov's "Anti-Stalinist Cycle"

Аннотация. Статья посвящена анализу живописного ряда картин советского художника Петра Алексеевича Белова (1929–1988). Впервые данные работы были представлены в 1988 году в Москве, на посмертной выставке художника, раскрывающей сложные вопросы истории СССР. Впоследствии картины, представленные на выставке, были отнесены к «антисталинскому циклу». В 2020 году Музей истории ГУЛАГа (Москва) принял в коллекцию эти живописные работы, была организована выставка «Очередь за правдой». Авторы статьи опираются на концепцию постпамяти, полагая, что художника можно отнести к «первому» поколению — поколению свидетелей травмирующих событий истории, в данном случае это очевидцы тоталитарного режима, при которых происходило развитие системы ГУЛАГа. В рамках данного цикла Петр Белов обращается к различным нарративам, как коллективным, так и индивидуальным: репрезентирует историю СССР через образы власти, узнаваемые элементы и символы повседневной культуры СССР, а также повествует о личной истории и истории своей семьи. С помощью семиотического и формально-стилистических методов анализа были рассмотрены произведения, представленные на выставке «Очередь за правдой». В выводах авторы акцентируют внимание на индивидуальных характерных особенностях живописной манеры письма Петра Белова (которые проявляются только в «антисталинском цикле»), на сюжетах картин и на той эпистеме, которая повлияла на написание живописного цикла в 1980-х годах.

Abstract. The article is dedicated to the analysis of numerous paintings by the Soviet artist Pyotr A. Belov (1929–1988). For the first time, these artworks were presented in Moscow in 1988, at the posthumous exhibition of the artist, revealing complex issues in the history of the USSR. The paintings presented at the exhibition were later referred to the “anti-Stalinist cycle”. In 2020, the GULAG History Museum (Moscow) accepted these paintings into the collection and organized the exhibition *The Queue for the Truth*. The authors of the article rely on the concept of post-memory believing that the artist can be attributed to the “first generation” — the generation of witnesses to the traumatic events of history, in this case, the totalitarian regime under which the GULAG system developed. Within the framework of this cycle, Pyotr Belov addresses various narratives, both collective and individual: he represents the history of the USSR through images of power, recognizable elements and symbols of everyday culture of the USSR, as well as tells about his personal history and the history of his family. The authors of the article consider works presented at *The Queue for the Truth* exhibition using the semiotic and formal-stylistic methods of analysis. In the conclusion section of the article, the authors focus on the features of Pyotr Belov’s painting style (which appear only in the “anti-Stalinist cycle”), the plots of the paintings, and the episteme that influenced the creation of the painting cycle in the 1980s.

Введение

Рефлексия о различных аспектах истории, культуры и политического режима советского периода по сей день остается актуальной в различных медиумах культуры. Одним из примеров такой визуальной рефлексии является «антисталинский цикл» Петра Алексеевича Белова (1929–1988) — советского театрального художника, живописца, заслуженного художника РСФСР. Петр Белов в разное время работал главным художником в театре Советской Армии в Румынии, в Московском областном ТЮЗе, в Московском драматическом театре Н.В. Гоголя, в Центральном академическом театре Советской Армии [5, с. 26].

Художник создавал «антисталинский цикл» три года, с 1985 по 1988 год. В живописном цикле репрезентируются разнообразные нарративы, как индивидуального, так и коллективного уровней, например: политический контекст эпохи, надежда на спасение через обращение к религиозным образам и символам, семейная история. Вместе с этим через осмысление собственного жизненного пути художник представляет индивидуальное понимание времени как сложного философского понятия, обращается к вопросу межпоколенческих связей, что отсылает к концепции постпамяти.

В рамках данного исследования проанализированы следующие темы «антисталинского цикла»: политическая элита СССР (художник обращается как к прямому портретному изображению В.И. Ленина, И.В. Сталина, так и к использованию различных визуальных кодов, через которые зритель может идентифицировать политического деятеля), представители сферы культуры и искусства СССР и репрессивная политика, направленная на их произведения (сюжеты, связанные с биографией и творчеством Б.Л. Пастернака, В.Э. Мейерхольда, М.А. Булгакова).

Объектом настоящего исследования являются репрезентативные образы сталинского периода, представленные в живописи; другими словами, визуальная рефлексия о событиях с начала 1930-х годов, когда начинается «цементирование» властного дискурса, обусловленное изменением идеологии и политики государства. Предметом исследования выступает «антисталинский цикл» советского художника театра Петра Белова.

Теоретико-методологическая основа исследования обусловлена междисциплинарным характером. С помощью семиотического и формально-стилистического анализа предпринята попытка определить смысловые границы живописной серии, сопоставить сюжеты картин с биографией художника. Зачастую XX век называют посттравматическим [17], поэтому особое место занимает концепция постпамяти (postmemory), предложенная Марианной Хирш (M. Hirsch, 1997) [18]. В рамках данной концепции под постпамятью понимается специфический механизм передачи травматического опыта, в том числе через произведения художественной культуры. Этот механизм помогает осмысливать трагический травмирующий нарратив и передавать его от «первого» поколения (поколения участников, жертв и свидетелей событий) ко «второму» и последующим (поколениям потомков) [12]. П. Белов фактически входит в круг «первого» поколения — это те лица, при которых происходило кардинальное ужесточение политического фона, создание и развитие системы ГУЛАГа. Отметим, что сам художник не подвергся репрессивной политике, но он был свидетелем эпохи, находился среди тех людей, которые день за днем рисковали стать узниками пенитенциарной системы. В данном случае через искусство художник репрезентирует собственное индивидуальное свидетельство этих сложных событий истории XX века, проживая травматический опыт свидетеля и сопереживая пострадавшим. Его живописный цикл является тем культурным наследием, которое передает «второму» и «третьему» поколению переживание личной и коллективной травмы.

Актуальность данного исследования заключается в том, что впервые предпринята попытка проанализировать живописный цикл художника с помощью семиотического анализа и через концепцию постпамяти. Так, «антисталинский цикл» П. Белова основан на его личной истории и истории его семьи, а также отдельное внимание в данном цикле уделено религиозным, политическим и социальным контекстам СССР. Известен провенанс данного цикла картин: первые работы были представлены публике в 1988 году (после смерти художника) на выставке в Доме актера (Москва), далее картины были представлены в Свердловске (Екатеринбурге), Перми, Воронеже, Великом Новгороде и других городах России, а также за границей — во Франции (Париж), Германии (Геттинген), Польше (Радом, Гожув). Одна

из работ художественного цикла, «Песочные часы», экспонировалась на выставке «100 лет русского искусства 1889–1989. Из частных коллекций СССР» в Лондоне в 1989 году [5, с. 4]. Долгое время картины хранились в семейной коллекции художника и не экспонировались. В 2020 году работы были приняты в коллекцию Государственного музея истории ГУЛАГа (Москва), в 2021–2022 году были представлены на выставке «Очередь за правдой».

Репрезентация сталинской эпохи в культуре и искусстве

В период управления страной И.В. Сталиным стремительно развивается новый тип культуры, который включает в себя специфическую систему смыслов и ценностей, основанную на новой идеологии и искусственно созданной мифологии. В системе тоталитарной политики искусство выступает равнозначно, как с эстетической стороны, так и нормативной, являясь мощнейшим механизмом борьбы за власть [16, р. 187]. Конец тоталитарной политики СССР приходится на середину 1950-х годов: в 1953 году — смерть И.В. Сталина, в 1956 году на XX съезде КПСС — доклад о культе личности И.В. Сталина и его последствиях. Сталинская политика включала в себя множество аспектов. В искусстве это создание нового типа эстетики — соцреализма. Неотъемлемой частью и следствием ужесточения идеологии являлось создание системы исправительно-трудовых лагерей и использования принудительного труда — системы ГУЛАГа, где отбывали наказание люди, признанные «врагами народа», «инакомыслящими». Среди них могли оказаться представители разных слоев населения: от обычных рабочих до представителей творческой и научной интеллигенции.

Существует значительный пласт исследований, посвященных анализу репрезентативных образов репрессивной политики СССР 1930–1950-х годов, представленных в культуре и искусстве. В преобладающую группу входят исследования, анализирующие литературные произведения о системе и культуре ГУЛАГа. Например, довольно подробно изучена биография и творчество Е.А. Керсновской, которая опубликовала 12 частей (тетрадей) мемуаров, значительная часть которых посвящена пребыванию в ГУЛАГе. Пример творчества Е.А. Керсновской является уникальным, так как она не только описывает культуру и быт ГУЛАГа, но и сопровождает текст визуальным

материалом, собственноручно нарисованными иллюстрациями [6]. Н. Адлер (N. Adler, 2002) в своем исследовании анализирует произведения Б. Окуджавы, В. Шаламова, сопоставляя факты из так называемого лагерного периода их биографий с их дальнейшим творчеством [15, р. 175–179].

Рефлексия о репрессивной политике государства прослеживается и в образах изобразительного искусства, при этом по сравнению с литературным творчеством визуальные образы могут быть менее конкретизированными, более условными, символическими. Травмирующие истории прочитываются в творчестве художников, отбывавших наказание в исправительно-трудовых лагерях. Так, творчество репрессированных художников можно разделить на два блока — по времени создания произведений: это лагерное творчество (то есть созданное непосредственно в лагере или тюрьме) и послелагерное творчество (сюжеты на тему лагерной повседневности, но созданные художником уже после освобождения). Сцены повседневности ГУЛАГа представлены в лагерных рисунках известного советского художника-карикатуриста К.П. Ротова, который находился в Усольском исправительно-трудовом лагере (Усольлаге) в Соликамске Пермского края [8, с. 51–55]. Некоторые художники посвящали целые циклы работ теме репрессий и ГУЛАГа уже после своей реабилитации. В данный ареал можно включить творчество пермского художника Р.Б. Веденеева, который в 1990-х годах участвовал в экспедициях по местам расположения бывших политических лагерей в СССР (Колыма, Чукотка, Соловецкие острова). Итогом этих экспедиций становились серии живописных пейзажных полотен [9, с. 108]. Другой пример — И. Белокрылов, приговоренный к 25 годам лагерей. После досрочного освобождения и реабилитации И. Белокрылов посвящает все свое творчество воспоминаниям о ГУЛАГе и работает в жанре наивного искусства [13, с. 98–103].

Совсем другая сторона осмысления данного исторического периода прочитывается в творчестве тех людей, которые жили в тоталитарную эпоху, но фактически не подвергались репрессиям. Однако и в их творчестве могут быть явными нарративы, репрезентирующие травму, как личную, так и коллективную. В этот немногочисленный круг входит художник П. Белов. Много лет посвятив созданию театральных декораций, в конце жизни он обратился к живописи и написал,

наверное, наиболее яркие свои работы, получившие неофициальное название «антисталинский цикл».

Советская повседневность и дискурс власти в «антисталинском цикле»

Первой в «антисталинском цикле» стала картина «Беломорканал», написанная в 1985 году, во время гастролей Театра Советской Армии в Одессе. Сюжет картины является визуальной метафорой: толпа людей друг за другом движется в открытую пачку папирос «Беломорканал». Строительство Беломорско-Балтийского канала было одной из самых масштабных строек первой пятилетки и первым полностью лагерным строительством. Канал строился силами заключенных Белбалтлага (Беломорско-Балтийский исправительно-трудовой лагерь) в рекордно короткие сроки (21 месяц); на строительстве канала работало около 92 тысяч заключенных. Более 12 тысяч заключенных умерло, а неоправданно завышенные темпы работ при полном отсутствии на начальном этапе жилья, строительных механизмов, дорог и автотранспорта лишили здоровья и даже жизни многих людей, как узников лагерей, так и спецпоселенцев [4].

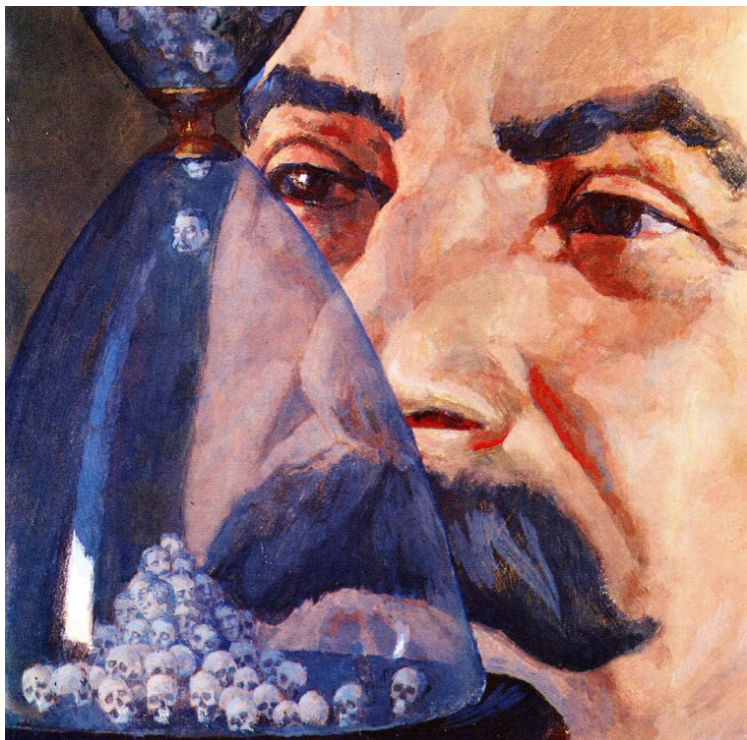
Художник использует здесь узнаваемый символ советской повседневности — пачку папирос «Беломорканал», которые были массово распространены в СССР главным образом из-за своей низкой цены. Люди в толпе изображены со спины, они одинаково одеты в простую одежду неярких цветов, обезличены. При «входе» в пачку самых дешевых сигарет их жизни как бы символически теряют свою ценность, судьба каждого отдельно взятого человека становится лишь одной из множества историй пострадавших и погибших во имя Великих строек. Стоит отметить, что из открытой пачки «Беломорканала» художник не изображает выхода: люди, попавшие туда, не имеют возможности вернуться. Цветовая гамма картины по большей части построена на темных серо-коричневых тонах: так окрашено почти все пространство картины в отсутствие воздушной перспективы и светотеневого контраста, одежда людей и заградительные столбы с натянутой колючей проволокой. Единственное цветовое пятно — это пачка папирос, акцентирующая на себе внимание зрителя и являющаяся «отправным» смыслом среди объектов. Интересным также



Ил. 1. Белов П.А. Беломорканал. 1985. Картон, темпера, гуашь. 24 × 35,4 см. Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва

представляется тот факт из биографии художника, что так называемый «антисталинский цикл» был начат им именно с изображения Беломорканала имени Иосифа Сталина.

Одно из самых красноречивых визуальных высказываний представлено на картине «Песочные часы» (1987): здесь изображено крупным планом лицо Иосифа Сталина, равнодушным взглядом наблюдающего за ходом песочных часов. Несмотря на то что данный портретный образ создан намного позже существования культа личности Сталина, изображение вполне соответствует тенденциям эпохи культа. Сакральность этому образу придает в том числе масштаб изображения. Как отмечает исследователь Я. Плампер, взгляд вождя на портретах периода культа личности (1929–1953), как правило, направлен в фокальную точку за пределами картины, так как «Сталин воспринимался как воплощение поступательной, марксистской исторической силы. Он — собственно говоря, только он — мог видеть финал утопической временной шкалы — светлое коммунистическое будущее» [7, с. 11]. Возможно, именно это направление взгляда за пределы картины и «сквозь часы» создает выражение равнодушия



Ил. 2. Белов П.А.
Песочные часы. 1987.
Картон, темпера,
гуашь. 37,2 × 39,5 см.
Государственный
музей истории
ГУЛАГа, Москва

на его лице. Белов изображает Сталина по канону визуальной репрезентации вождя в так называемой «послевоенной парадигме»: с морщинами, волосами, зачесанными назад, сединой, усами, подчеркнутыми вверх [7, с. 80].

В верхней части двухчастной конструкции часов вместо песчинок зритель видит человеческие лица, а в нижней части — черепа. Отличительной особенностью данной работы является то, что лицо Сталина выступает фоном для основного действия на переднем плане картины. Явно прослеживается соприкосновение дискурса власти и дискурсов жестокости и смерти. Человеческая личность и жизнь выступают в виде символа — песчинки, чего-то незаметного, незначительного для правителей. Песочные часы интерпретируются как символ неумолимого движения времени, и время в данной концепции является конечным: при переворачивании часов песчинки-черепа не превратятся вновь

в живых людей, их время истекло безвозвратно. Стоит отметить, что в данной работе, в отличие от предыдущей, художник индивидуализирует лица людей внутри часов, наделяет их индивидуальными чертами и эмоциональным выражением, несмотря на то что у всех персонажей закрыты глаза. Таким образом акцентируется внимание на значимости каждого отдельного человека.

Схожее по смыслу визуальное высказывание представлено в работе «Одуванчики» (1987): на картине изображено поле с созревшими белыми одуванчиками, они покрывают все видимое пространство — вплоть до линии горизонта. В правой части изображения — ноги человека в военных сапогах. За ногами — цветов нет, очевидно, что они были вытоптаны или скошены. При ближайшем рассмотрении видно, что в каждом цветке изображено человеческое лицо. Здесь также художник обращается к дискурсу власти, приравнивая власть и жестокость, пренебрежение к человеческой жизни, к индивидуальности. Кирзовые армейские сапоги являются узнаваемым символом И.В. Сталина: известно, что это был его любимый вид обуви, а также существуют устойчивые мифы об удивительном аскетизме вождя, наличии у него всего лишь одной пары сапог, носке обуви до дыр и т.д. [1, с. 257–258].

На картине «1941 год» (1987) Белов вновь обращается не напрямую к портретному изображению Сталина, а к его персонификации через узнаваемые атрибуты: курительная трубка, военный китель, властная рука. Визуальные репрезентации Сталина в газетных фотографиях и на живописных полотнах 1930–1950-х годов также часто сопровождалось свойственными вождю атрибутами: трубка в руке, карта, газета или книга (например, Ю.М. Непринцев, «Товарищ Сталин на строительстве оборонительных рубежей под Москвой», 1948; К.И. Финогенов, «И.В. Сталин в блиндаже», 1948 [10]). Трубку как символ Сталина (а значит, и государства) можно встретить и в плакатном искусстве: трубка, набитая табаком, воспринималась как семиотический код «правильного», социалистического советского строя, в то время как оппозицией ей выступала сигара, являвшаяся атрибутом Уинстона Черчилля и символом западного капиталистического общества.

Название картины — «1941 год» — напрямую говорит, что изображенный сюжет относится к году начала Великой отечественной войны. Однако 1941 год являлся при этом также годом, когда макси-

мальное количество человек было направлено отбывать наказание в исправительно-трудовые лагеря ГУЛАГа (за период с 1934 по 1947 год [4]), множество людей получили обвинения в шпионаже. По сюжету картины властная рука правителя «направляет» маленькие фигурки людей, словно игрушечных солдатиков на поле боя. Там, где прошла рука, видны павшие в сражении жертвы, на дальнем плане — силуэты танков. С отдалением планов фигуры людей становятся все более размытыми, превращаясь в единый серый объект. В центральной части композиции на толпе людей художник размещает сгоревшую спичку. Таким образом, сгоревшая спичка и слитное серое пространство толпы могут быть интерпретированы как пепел в трубке вождя. Метафора — люди, чьи жизни «сгорают» во имя великих целей, — полностью соотносится с концепцией всего художественного цикла.

Одна из ранних работ рассматриваемого цикла — «Великий Ленин» (1985). Петр Белов вновь обращается к сочетанию несочетаемого: использует максимально официальный, парадный образ советской власти — масштабный портрет Владимира Ленина — и помещает его изображение на асфальт. Соединяя в одной картине и при этом противопоставляя художественный язык соцреализма и художественный язык граффити.

Как отмечают исследователи [7, с. 47], первый культ партийного вождя сформировался именно вокруг фигуры В.И. Ленина после его смерти. Хронологически динамику развития образа В.И. Ленина можно охарактеризовать следующим образом: «от условно „неканонического“, фольклорного образа к каноническому, „партийному“ и снова — к народному, но уже с постмодернистским, „пересмешническим“ оттенком» [11, с. 91–92]. Репрезентация образа Ленина в советской культуре была непрерывной: живописные портреты в рабочих кабинетах, объекты монументального искусства на площадях, портреты на знаменах, плакатах, значках и т.д. Отголоски этой глорификации можно встретить на постсоветском пространстве по сей день.

Элементом абсурда является то, что самый тиражируемый образ власти размещен на асфальте, под ногами художника — Петр Белов встраивает в данный сюжет автопортрет, что подтверждается не только визуальным сходством, но и воспоминаниями дочери художника. Нельзя точно определить — пишет ли он этот портрет, или, наоборот, закрашивает. В зависимости от этого работа может быть интерпре-

Феномен постпамяти и его эстетика на примере «антисталинского цикла» Петра Белова



Ил. 3. Белов П.А. Великий Ленин. 1985. Картон, темпера, гуашь. 29,9 × 33,5 см. Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва

тирована по-разному: если художник закрашивает портрет — это может быть рассмотрено как своего рода «прощание» с принятыми в обществе ценностями; а если художник создает портрет Ленина — как ироничное высказывание, сатира над излишней официозностью советской культуры. В подтверждение ироничности данной работы может рассматриваться также размер самой картины — всего лишь 29 × 33 см, небольшой формат работы словно противопоставлен монументальному масштабному изображению Ленина.

«Творец и власть»: судьбы представителей творческой интеллигенции

Картина «Грачи прилетели, или Апрельский пленум» (1987) посвящена позднесоветской культуре второй половины 80-х годов XX века. Название картины является отсылкой к известному пейзажу Алексея Саврасова (1871). На дальнем плане в водной глади отражается



Ил. 4. Белов П.А.
Грачи прилетели, или
Апрельский пленум.
1987. Холст, темпера,
гуашь. 75,7 × 75,5 см.
Государственный
музей истории
ГУЛАГа, Москва

одна из кремлевских башен на Красной площади. Большую часть холста занимает изображение льда, покрывающего реку; на одной из льдин — грачи, на другой — разбросанный мусор: окурки, смятые письма и газеты, консервные банки и обрывки колючей проволоки.

Художник вкладывает в сюжет несколько смысловых уровней. На переднем плане картины в глубине воды изображены портреты представителей творческой интеллигенции СССР: Марины Цветаевой, Владимира Высоцкого, Андрея Тарковского и Осипа Мандельштама. В разное время эти деятели искусства подвергались запретам и цензуре, находились в открытых или завуалированных конфликтах с властью. Стилистически портреты в воде схожи с изображением на картине «Песочные часы»: разное эмоциональное выражение, узнаваемые индивидуальные черты и закрытые глаза. Художник помещает эти образы под толщу воды, в дальнейшем этот прием будет исполь-

зован Беловым в жанровых портретах М. Булгакова и Б. Пастернака. На момент написания картины никого из вышеперечисленных уже не было в живых, что соотносится с помещением их в подводное, или метафорически в подземное или загробное пространство.

На одной из льдин изображены грачи, которые могут быть интерпретированы как символ приходящей весны, обновления природы. Так и Апрельский пленум ЦК КПСС 1985 года поставил основной целью обновление советской экономики, ускорение социально-экономического развития страны. Среди куч мусора можно увидеть смятую газету «Правда» с портретом Л.И. Брежнева — официальное издание ЦК КПСС, транслировавшее идеологическую линию правительства (образ «смятой правды» с портретом Н.С. Хрущева будет также использован живописцем в работе «Пастернак»).

Таким образом, художник противопоставляет то, что на поверхности, и то, что находится в отражении и под толщей воды: под водой — официальный символ власти — башня Кремля, творцы искусства, чьи произведения, их члены семьи или они сами подвергались репрессиям со стороны государства; на ледяной поверхности — мусор и грачи как символ скорых изменений, обновления.

Картина «Пастернак» (1987) представляет собой жанровый портрет писателя Бориса Пастернака: художник изображает видимым для зрителя лишь лицо и правую руку писателя с указующим жестом, большая часть его тела вмурована в стену из красного кирпича. На переднем плане помещено ведро с разведенной штукатуркой, небрежно брошен строительный шпатель, насыпан горкой песок — работа еще не закончена. Вторым акцентом на картине, помимо главного образа, является газета «Правда» с изображением Никиты Хрущева. Именно в «Правде» 26 октября 1958 года вышла статья Д. Заславского «Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка»: автор статьи клеймил Пастернака «озлобленным обывателем», «самовлюбленным Нарциссом», роман «Доктор Живаго», удостоившийся Нобелевской премии, — «политическим пасквилом», «реакционной беллетристической низкого пошиба», «поклепом на передовую интеллигенцию» [3]. По отношению к писателю была развернута травля: запрет на публикацию романа, исключение из Союза писателей, Союза переводчиков, угрозы лишения советского гражданства и обвинения в «измене Родине».



Ил. 5. Белов П.А. Пастернак. 1987. Картон, темпера, гуашь. 80 × 43,5 см. Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва

Перед Хрущевым за Пастернака пытались вступить индийский политический деятель Джавахарлал Неру и французский философ и писатель Альбер Камю, но это не принесло результатов. Писатель был вынужден отказаться от Нобелевской премии, но отказался покинуть страну в письме Н.С. Хрущеву: «Выезд за пределы моей Родины для меня равносителен смерти, и поэтому я прошу не принимать по отношению ко мне этой крайней меры»⁽¹⁾. В конечном итоге травля привела писателя к обострению болезней и скорой смерти.

На картине Белова писатель изображен в пожилом возрасте: его волосы седые, лоб исчерчен морщинами, тени на впалых щеках, выражение лица свидетельствует о глубокой задумчивости или даже напряжении, тревоге, сдерживаемой боли. Изображение лица и руки отсылает к жанру парадного портрета. Классический парадный портрет подразумевает изображение героя в полный рост, в богато украшенных одеяниях, в интерьере, соответствующем его высокому статусу. На портрете Пастернака художник использует позу и ракурс

парадного портрета, однако отказывается от его панегирической составляющей. Еще одним противопоставлением является формат картины и ее оформление: парадные портреты, как правило, отличаются крупным форматом, оформляются в багетные рамы со множеством декоративных элементов — Белов же обращается

к сравнительно небольшому формату (80 × 43,5 см), работа оформлена в скромную деревянную багетную раму, окрашенную в серый цвет, подходящий под колористическое решение картины. Взгляд героя направлен напрямую на зрителя, что создает ощущение своеобразного безмолвного диалога. Обличающий жест указывает вниз — туда, где расположена первая страница газеты «Правда» с портретом Хрущева. Аллегорией в данной работе является и то, что передовая страница газеты с узнаваемым заголовком «Правда» испачкана песком и штукатуркой: правда оказывается брошенной на землю, замаранной, никому не нужной, а тот, кто указывает на правду, не имеет возможности что-либо предпринять, так как буквально вмурован в стену. В советское время газета «Правда» была главным информационным каналом политической повестки и пропаганды. Образ улыбающегося Хрущева на передовице газеты полярно противопоставлен образу Пастернака — как по эмоциональному окрасу, так и по социокультурному контексту: известное отношение политика к искусству и представителям творческой интеллигенции являлось резонансной темой как для современников, так и для исследователей последующих поколений.

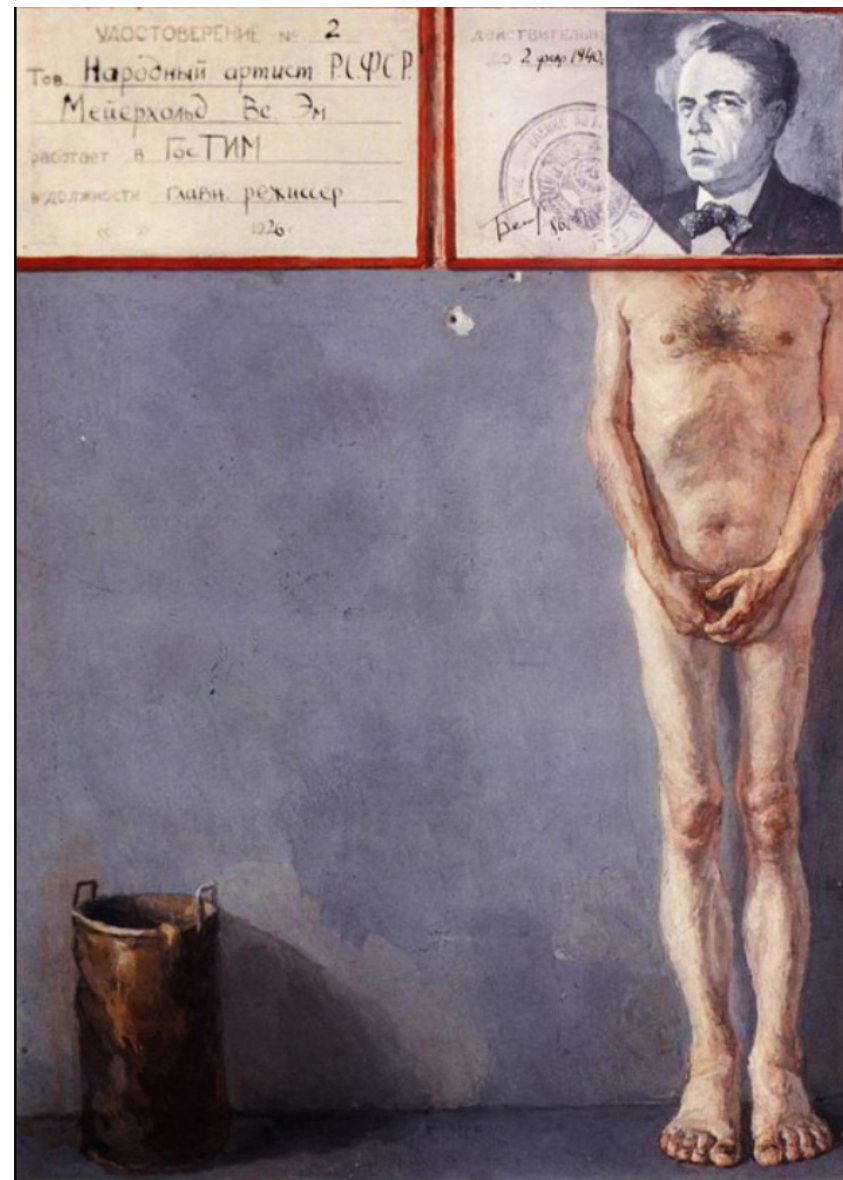
Образ, подобранный художником, аллегорично иллюстрирует действия со стороны государства: действительно, Пастернак не был репрессирован, не был выслан в исправительно-трудовой лагерь, но был «обездвижен» в сфере творчества, а ухудшение здоровья в конце жизни фактически приковало его к постели. После смерти писателя (1960) отношение власти к его творчеству постепенно менялось, уже через пять лет было опубликовано практически полное собрание стихотворных произведений Пастернака. В 1987-м, году создания Петром Беловым данной картины, было принято решение отменить исключение Пастернака из Союза писателей, роман «Доктор Живаго» был впервые напечатан в СССР, а наследники писателя получили присужденную ему награду — диплом и медаль лауреата Нобелевской премии. Через два года произведения Пастернака были включены в школьную программу по литературе. Таким образом, картина «Пастернак», созданная Беловым в 1987 году, становится своего рода визуальным символом реабилитации творческого наследия писателя и поэта.

(1) Пастернак Б.Л. Письмо Н.С. Хрущеву: 31 октября 1958 года // Pasternak.niv.ru. URL: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/dokumenty/pasternak-i-vlast/10-1958-pismo-pasternaka-hrushevuu.htm> (дата обращения 12.10.2022).

Живописная работа «Мейерхольд» создана в 1986 году. Художник обращается к своеобразной композиции — в верхней части работы поверх изображения словно приложено удостоверение народного артиста РСФСР. Таким образом, Петр Белов вновь противопоставляет официальное и неофициальное, парадное и скрытое: фотография на удостоверении является своего рода парадным портретом, само по себе удостоверение как средоточие официальности в целостном образе человека — его внешнего вида, должности, подтверждения его работы в определенной организации, заверенное печатью. Вторым содержательным слоем здесь является неофициальный образ героя, более реалистичный — изможденное тело старика, босого и обнаженного, стоящего спиной к стене. В стене несколько пулевых отверстий, «уходящих» под изображение удостоверения. Как известно, Всеволод Мейерхольд был арестован в 1939 году по обвинению в контрреволюционной деятельности, после нескольких недель жестоких пыток он подписал признательные показания и 1 февраля 1940 года был приговорен к высшей мере наказания — расстрелу. Уже на следующий день приговор был исполнен. Мейерхольд вместе с другими жертвами расстрела (согласно приказу председателя Военной коллегии Военного суда СССР расстрелу подверглись 346 человек) был кремирован и захоронен в общей могиле. До конца 1980-х годов никаких сведений о дате и месте смерти Мейерхольда не было известно. Лишь в 1988 году внучке Мейерхольда было позволено ознакомиться с его следственным делом и стала известна дата его смерти.

Петр Белов пишет на удостоверении точную дату: «Действительно до 2 февраля 1940 г.» — это и есть дата смерти великого режиссера. По воспоминаниям дочери художника, Екатерины Петровны Беловой, дата стала известна благодаря тому, что в то время она работала в Государственном институте искусствознания (в 1970–1980-е годы — Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания (ВНИИИ)) и была знакома с крупнейшим исследователем творчества Мейерхольда — Константином Рудницким.

Художник в данной работе прибегает к двойной экспозиции — плечевой портрет на удостоверении под углом в три четверти и изображение тела анфас, расположенное словно под удостоверением. Таким образом, художник совмещает в одном образе статику и динамику, а также вновь соединяет и противопоставляет официальное



Ил. 6. Белов П.А. Мейерхольд. 1986. Картон, темпера, гуашь, тушь. 49 × 36 см. Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва

и скрытое. Взгляд Мейерхольда на «фотографии» направлен прямо на зрителя, слегка приподнята одна бровь, меланхоличный взгляд, пышные волосы и галстук-бабочка в мелкий горошек дают представление о харизматичности, характерности героя. Телесность характеризуется непропорциональной худобой, увеличенными суставами, стыдливой позой. Художник пишет режиссера полностью обнаженным, акцентируя внимание зрителя на его уязвимости. Положение тела подчеркивает травматичность ситуации — вплотную спиной к грязно-серой тюремной стене, рядом с ржавым бачком. (Не случайно в разговорной речи с начала XX века существует эвфемизм «поставить в стенке», в значении «расстрелять», «казнить».)

В сравнении с предыдущей работой, посвященной Пастернаку, которая интерпретируется как символ реабилитации, портрет Мейерхольда фиксирует самую неприглядную пору его жизни, но в ней нет обличительной составляющей. Великий режиссер изображен в наиболее трагичный период, представлен слабым, изможденным и измученным стариком (на момент расстрела ему было почти 66 лет). Герой картины вызывает жалость, но это ощущение не принижает и не умаляет его безусловных заслуг и масштаба его наследия для русской театральной культуры. В данной работе художник словно призывает зрителя не отворачиваться от травмирующего опыта: увидеть тщательно скрываемое и неопубликованное — дату смерти Мейерхольда, ощутить, каким несправедливым страданиям, как духовным, так и физическим, был подвергнут этот человек — и проявить человечность.

Картина «Проталина. М. Булгаков» (1986) написана Беловым в синтетическом жанре — соединении портрета и пейзажа. Почти все пространство картины занимает изображение поля, покрытого снегом, вдали — заснеженные деревья. На переднем плане — небольшая проталина, в которой видны листы бумаги с рукописными текстами и черно-белые фотографии. Акцентом здесь является портретная фотография Михаила Булгакова.

Михаил Булгаков не раз получал в свой адрес формулировку «антисоветский писатель» и конфликтовал с государственной властью. Он не скрывал своего критического отношения к советскому строю, воспринимал Революцию как национальную катастрофу и признавался в своем предпочтении Белого движения. Его литературные

произведения были запрещены, писатель в письмах напрямую обращался к правительству, в том числе И.В. Сталину, призывал к свободе печати: «Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, — мой писательский долг, так же как и призывы к свободе печати». Булгаков остро воспринимал запрет на свои публикации: «...невозможность писать равносильна для меня погребению заживо», просил позволить ему выехать из СССР в сопровождении жены [2].

Образ «погребения заживо» как запрет на творчество вписывается в концепцию всего «антисталинского цикла» Белова: Борис Пастернак на картине «погребен» — замурован в стену, Марина Цветаева, Андрей Тарковский и Владимир Высоцкий «погребены» под толщей ледяной воды (на картине «Грачи прилетели...»), Михаил Булгаков «погребен» под сугробами на пустынном поле. Таким образом, художник обращается к известному в искусстве нарративу «творец и власть», противопоставляя творческую и политическую силы и иллюстрируя частные случаи этих зачастую трагических столкновений.

Заключение

По результатам анализа картин «антисталинского цикла» Петра Белова можно отметить следующие особенности. Исходя из концепции постпамяти, П. Белов — художник так называемого «первого» поколения — поколения участников и свидетелей, лично заставший при жизни разные хронологические этапы Советского Союза: от эпохи сталинских репрессий до эпохи перестройки. В рассматриваемом цикле работ художник рефлексирует о различных вопросах политики памяти и коллективной травмы на примерах периода культа личности и гласности. Период культа личности, Большого террора, несомненно, является по сей день травматичной темой, а значит, для преодоления этой травмы человеческой психике требуется проведение так называемой «работы горя»: многократное и осознанное «повторение» травмирующих событий в безопасных условиях. Такие социокультурные травмы, как государственный террор, влияют на несколько поколений, помимо поколения пострадавших. Для поколения пострадавших и первого поколения их потомков свойственны коллективные собрания в одном месте для разделения трагического опыта

и посещения мест памяти. Последующие поколения реже выражают траур вовне, для них более характерно воплощение травматических переживаний во внутренней работе, в результатах интеллектуального и творческого труда. Таким образом, репрезентация травмы перемещается в искусство, литературу, кинематограф, театр и т.д.

При этом, по оценкам историков [14, с. 182], для создания убедительного нарратива, репрезентирующего трагическое прошлое и, что важно, одобряемого современниками, должно пройти около пятидесяти лет (смена двух поколений) — именно столько времени необходимо, чтобы эмоционально «отстранить» трагическое прошлое и проанализировать его опыт. Петр Белов создает «антисталинский цикл» в конце 1980-х, что подтверждает вышеуказанную идею о принятии травматичных событий по прошествии пятидесяти лет. В работах «антисталинского цикла» художник осмысляет роль лично И.В. Сталина в репрессивной политике государства, в некоторых работах напрямую приравнивая образ власти и образ смерти, в других — завуалированно обличая диктатора через персонифицированные атрибуты.

Художник обращается к повторяющимся символам, отсылающим к советской повседневной культуре. Символы советской повседневности в работах Белова являются репрезентативными для массового зрителя: в них можно увидеть аллюзии на плакатное искусство, прямое прочтение визуального изображения как семиотического кода — например, образы испорченной, смятой или испачканной «Правды», «замурованных в стену», погребенных под толщей воды или льда деятелей искусства.

Отличительной особенностью произведений «антисталинского цикла» является работа с различными противопоставлениями, антитезами — официального и неофициального, известного и скрытого, возвышенного и обыденного: художник объединяет в одной работе стилистические тенденции соцреализма, парадного портрета и граффити, открывает для зрителя ранее не опубликованные исторические факты (например, дату смерти В. Мейерхольда), соединяет религиозные символы, связанные с вечной жизнью души, и символы телесной смерти.

Список литературы:

- 1 *Анискин И.А.* Сталин. Большая книга о нем. М.: АСТ, 2014. 800 с.
- 2 *Булгаков М.А.* Письмо Правительству СССР: 28 марта 1930 // Новый мир. 1987. № 8. URL: <http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/ruslit/bulg/bulgakov.htm> (дата обращения 17.07.2022).
- 3 *Заславский Д.* Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка // Правда. 28 октября 1958. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/PASTERNAK-58/PAST5.HTM> (дата обращения 14.07.2022).
- 4 *Земсков В.И.* ГУЛАГ (Историко-социологический аспект) // Социологические исследования. 1991. № 6, 7. URL: https://vk.com/@boring_history-vn-zemskov-gulag-istoriko-sociologicheskii-aspekt (дата обращения 15.07.2022).
- 5 Каталог выставки «Петр Белов. Очередь за правдой». М.: Музей истории ГУЛАГа, Фонд памяти, 2021. 150 с.
- 6 *Керсновская Е.А.* Правда как свет: иллюстрированные воспоминания о сороковых-пятидесятых. В 2 кн. М.: ИП Подгорская Н.О., 2014. Кн. 1. 412 с. Кн. 2. 432 с.
- 7 *Плампер Я.* Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве / Пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 496 с.
- 8 *Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д.* Узник Усоляга: художественный язык К.П. Ротова // Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции «Творческая интеллигенция в Прикамье в 1920–1950 гг. Личность и власть». Пермь: Пермский национальный исследовательский политехнический университет, 2020. С. 44–58.
- 9 *Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д.* Художественное осмысление политических репрессий на примере творчества Рудольфа Веденева 1970–1990-х гг. // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2021. Т. 7. № 1. С. 95–110. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2021-7-1-0-10>.
- 10 *Руцинская И.И.* Типология образов Сталина в советском искусстве послевоенной эпохи // Человек и культура. 2019. № 6. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2019.6.31689>. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31689 (дата обращения 09.07.2022).
- 11 *Спирidonova В.А.* Образ Ленина: традиции «пересмешничества» или новый взгляд? // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 91–99. <https://doi.org/10.24412/2658-3437-2021-3-91-99>.
- 12 *Хирш М.* Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста / Пер. Н. Эппле. М.: Новое издательство, 2021. 428 с.
- 13 *Художники, наивно увидевшие мир / Сост. И.М. Аликина.* В 3 т. Т. 1. Коломна: Музей органической культуры / Музей традиции, 2020. 476 с.
- 14 *Эткинд А.М.* Кривое горе: Память о непогребенных / Пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 328 с.
- 15 *Adler N.* GULAG Survivor: Beyond the Soviet System. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2002. 290 p.
- 16 *Boobbyer P.* The Stalin Era. London; New York: Routledge, 2000. 250 p.
- 17 *Felman Sh., Laub D.* Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York: Taylor & Francis, 1992. 312 p.
- 18 *Hirsch M.* Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. 304 p.

References:

- 1 Aniskin I.A. *Stalin. Bol'shaya kniga o nem* [Stalin. A Big Book about Him], Moscow, AST Publ., 2014. 800 p. (In Russian)
- 2 Bulgakov M.A. Pis'mo Pravitel'stvu SSSR: 28 marta 1930 [Letter to the Government of the USSR: March 28, 1930]. *Novyi mir*, 1987, no. 8. Available at: <http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/ruslit/bulg/bulgakov.htm> (accessed 17.07.2022). (In Russian)
- 3 Zaslavsky D. Shumikha reaktsionnoi propagandy vokrug literaturnogo sornyaka [The Buzz of Reactionary Propaganda around the Literary Weed]. *Pravda*, October 28, 1958. Available at: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/PASTERNAK-58/PAST5.HTM> (accessed 17.07.2022). (In Russian)
- 4 Zemskov V.I. GULAG (Istoriko-sotsiologicheskii aspekt) [GULAG (Historical and Sociological Aspect)]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 1991, no. 6, 7. Available at: https://vk.com/@boring_history-vn-zemskov-gulag-istoriko-sociologicheskii-aspekt (accessed 15.07.2022). (In Russian)
- 5 *Katalog vystavki "Petr Belov. Ochered' za pravdoi"* [Catalog of the Exhibition "Pyotr Belov. Queue for the Truth"]. Moscow, Muzei istorii GULAGa, Fond pamyati Publ., 2021. 150 p. (In Russian)
- 6 Kersnovskaya E.A. *Pravda kak svet: illyustrirovannye vospominaniya o sorokovykh-pyatidesyatykh* [Truth Like Light: An Illustrated Memoir of the Forties and Fifties]. In 2 books. Moscow, IP Podgorskaya N.O. Publ., 2014. Book 1. 412 p. Book 2. 432 p. (In Russian)
- 7 Plamper YA. *Alkhimiya vlasti. Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstve* [Alchemy of Power. The Cult of Stalin in the Fine Arts], transl. from English N. Edel'man. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. p. 496. (In Russian)
- 8 Podlednov D.D., Kazantseva E.D. Uznik Usol'laga: khudozhestvennyi yazyk K.P. Rotova [Prisoner of Usollag: The Artistic Language of K.P. Rotov]. *Materialy IV Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii "Tvorcheskaya intelligentsiya v Prikam'e v 1920–1950 gg. Lichnost' i vlast'"* [Materials of the 4th All-Russian Scientific-Practical Conference "Creative Intelligentsia in the Kama Region in 1920–1950s. Personality and Power"]. Perm, 2020, pp. 44–58. (In Russian)
- 9 Podlednov D.D., Kazantseva E.D. Khudozhestvennoe osmyslenie politicheskikh repressii na primere tvorchestva Rudol'fa Vedeneeva 1970–1990-kh gg. [Artistic Understanding of Political Repressions on the Example of the Work of Rudolf Vedeneev in the 1970s–1990s.]. *Nauchnyi rezul'tat. Sotsial'nye i gumanitarnye issledovaniya*, 2021, vol. 7, no. 1, pp. 95–110. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2021-7-1-0-10>. (In Russian)
- 10 Rutsinskaya I.I. Tipologiya obrazov Stalina v sovetskom iskusstve poslevoennoi epokhi [Typology of Stalin's Images in the Soviet Art of the Post-War Era]. *Chelovek i kul'tura*, 2019, no. 6. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2019.6.31689>. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31689 (accessed 09.07.2022). (In Russian)
- 11 Spiridonova V.A. Obraz Lenina: traditsii "peremeshnichestva" ili novyi vzglyad? [The Image of Lenin: Traditions of "Mocking" or a New Look?]. *Novoe iskusstvovoznanie*, 2021, no. 3, pp. 91–99. <https://doi.org/10.24412/2658-3437-2021-3-91-99>. (In Russian)
- 12 Hirsh M. *Pokolenie postpamyati: Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta* [The Post-Memory Generation: Writing and Visual Culture after the Holocaust]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2021. 428 p. (In Russian)
- 13 *Khudozhniki, naivno uvidevshie mir* [Artists Who Naively Saw the World], comp. I.M. Alikina. In 3 vols. Vol. 1. Kolonna, Muzei organicheskoi kul'tury / Muzei traditsii Publ., 2020. 476 p. (In Russian)
- 14 Etkind A.M. *Krivoie gore: Pamyat' o nepogrebennykh* [Warped Mourning: Memory of the Unburied], transl. from English V. Makarov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 328 p. (In Russian)
- 15 Adler N. *GULAG Survivor: Beyond the Soviet System*. New Brunswick, N.J., Transaction Publishers, 2002. 290 p.
- 16 Boobbyer P. *The Stalin Era*. London, New York, Routledge, 2000. 250 p.
- 17 Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York, Taylor & Francis, 1992. 312 p.
- 18 Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997. 304 p.

УДК 7.072.5
ББК 85.143(3)

Шарко Светлана Юрьевна

Магистр искусствоведения, младший научный сотрудник,
Государственный исторический музей, 109012, Россия, Москва, Красная
площадь, 1

ORCID ID: 0000-0002-8561-0267

ResearcherID: IVH-7219-2023

svetlana874svetlana@yandex.ru

Ключевые слова: атрибуция живописи, Государственный исторический
музей, голландская живопись, Голландия, XVII век, Клас Муайрт

Шарко Светлана Юрьевна

К вопросу об атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва)



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-228-239

Для цит.: Шарко С.Ю. К вопросу об атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва) // *Художественная культура*. 2023. № 3. С. 228–239. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-228-239>.

For cit.: Sharko S.Yu. On Attribution of a Painting by an Unknown Dutch Painter of the 17th Century from the Collection of the State Historical Museum (Moscow). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 228–239. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-228-239>. (In Russian)

Sharko Svetlana Yu.

Master of Arts, Junior Researcher, State Historical Museum, 1 Red Square,
Moscow, 109012, Russian

ORCID ID: 0000-0002-8561-0267

ResearcherID: IVH-7219-2023

svetlana874svetlana@yandex.ru

Keywords: attribution of painting, the State Historical Museum, Dutch painting, Netherlands, 17th century, Claes Moeyaert

Sharko Svetlana Yu.

On Attribution of a Painting by an Unknown Dutch Painter of the 17th Century from the Collection of the State Historical Museum (Moscow)

К вопросу об атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва)

Аннотация. В статье предпринята попытка атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва). На основании технико-технологических характеристик картины, выявленных при первичном осмотре, а также расшифровки подписи художника, обнаруженной автором статьи, высказывается предположение о принадлежности произведения кисти Николаса (Класа) Корнелисзоона Муйарта (1591–1655), причисляемого исследователями к группе амстердамских художников-«прерембрандтистов», чья творческая манера оказала влияние на молодого Рембрандта. Мастер был известен многофигурными композициями на исторические и библейские сюжеты. Немногочисленность работ Муйарта в российских музейных коллекциях расширяет культурно-историческое значение картины из собрания ГИМ и подчеркивает необходимость ее дальнейшего исследования.

Abstract. The article attempts to attribute a painting by an unknown 17th century Dutch painter from the collection of the State Historical Museum (Moscow). On the basis of the technical and technological characteristics of the painting revealed through initial examination, as well as deciphering of the artist's signature discovered by the author of the article, the work is supposed to have been painted by Nicholas (Claes) Corneliszoon Moeyaert (1591–1655), one of the so-called “Pre-Rembrandtists”, the group of Amsterdam-based artists whose creative style influenced the young Rembrandt. The master was known for multi-figure compositions on historical and biblical subjects. The small number of Moeyaert's works in Russian museum collections increases the cultural and historical significance of the painting from the collection of the State Historical Museum and emphasizes the need for its further research.

Введение

В собрании Государственного исторического музея в Москве (далее — ГИМ) хранится картина неизвестного, предположительно, голландского живописца XVII века на неизвестный библейский сюжет. Насколько это известно, попытки определить автора картины не предпринимались с момента ее поступления в музей. Все нижеследующие сведения получены при первичном внешнем осмотре живописи без применения дополнительных инструментов, за исключением лупы с трехкратным увеличением. Автор статьи отдает себе отчет в недостаточности этих средств для утверждения окончательной атрибуции произведения и надеется, что более подробное исследование, и прежде всего — лабораторное, сможет однозначно подтвердить или опровергнуть высказываемое далее предположение об авторстве картины.

Произведение горизонтального формата, размером 75,5 × 105,7 см [1], написано масляными красками на тонированном светло-коричневом грунте, просматриваемом в местах утраты красочного слоя. Картина составлена не менее чем из двух частей, причем верхняя гораздо меньше нижней (нижних?); на лицевой стороне картины виден стыковочный след. Материал основы — дерево (дуб?); волокна расположены горизонтально и соответствуют формату произведения и направлению живописи. Вместе с тем наиболее сильным аргументом против датировки доски XVII веком способно выступить просматриваемое в левой части картины волнообразное искривление волокон, свидетельствующее как о более низком, чем это было принято в голландских гильдиях [3, с. 46, 70], качестве использованной древесины, так и об изначально допущенных технологических неточностях при работе с доской [4, с. 38–39]; окончательно этот вопрос могло бы решить ее лабораторное исследование.

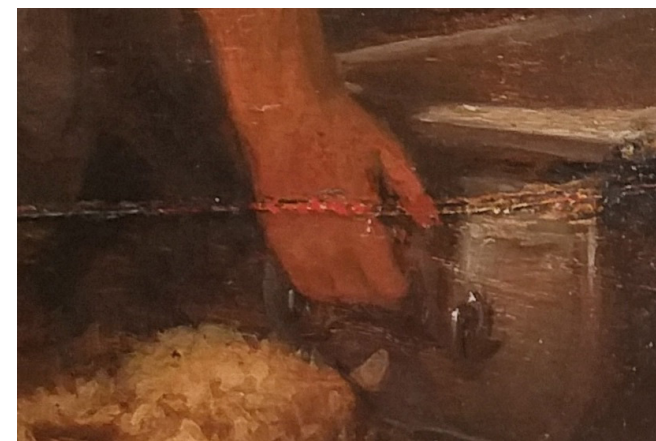
В прошлом картина подверглась случайному или преднамеренному механическому воздействию (упала или была сброшена с некоторой высоты), что привело к образованию глубоких трещин в ее левой части; самопроизвольное образование столь серьезных повреждений в процессе естественного разрушения дерева из-за выросших сучков возможно, но скорее маловероятно.

Следы бывшей реставрации видны во многих частях картины. Под уже упомянутые утраты красочного слоя в местах трещин подведены

К вопросу об атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва)



Ил. 1. Неизвестный голландский мастер XVII века (Николас (Клас) Корнелисзон Муйарт, 1591–1655). Неизвестный библейский сюжет (Приведение отрока Самуила к Или). 1641. Дерево (дуб), масло. Государственный исторический музей, Москва. Фото автора



Ил. 2. Фрагмент картины ГИМ. Пример тонировок, подведенных прежним реставратором картины и не совпадающих по тону с авторской живописью. Фото автора статьи

тонировки, во многих случаях практически не совпадающие с тоном оригинальной живописи. При боковом освещении в нижнем правом углу картины видны три вертикальных следа прямоугольной формы одинакового размера — вероятнее всего, в этих местах проводились пробы по регенерации лака по методу Петтенкофера. Также при боковом освещении в левой части картины хорошо просматриваются кругообразные следы прежних промывок живописи.

Фактура живописи сглаженная, красочный слой неравномерный, его толщина уменьшается по мере отдаления от фигур первого плана, имеющих наибольшую рельефность.

Картина заключена в простую деревянную раму светло-коричневого цвета, вероятно, второй половины XX века; оригинальная рама не сохранилась.

Изображение и монограмма. Муйарт?

На картине изображена многофигурная композиция на библейский, предположительно, ветхозаветный сюжет, о чем свидетельствуют подчеркнута «восточные» элементы костюма (тюрбаны, затейливый орнамент вышивки, бахромы). На переднем плане расположена группа из четырех персонажей — старца, женщины, мужчины и мальчика; справа от них помещены дополнительные персонажи — собака и козел. Также на переднем плане расположена лежащая на земле барабаном вперед часть колонны, обвитой плющом. На втором плане находится изображение религиозной процессии с участием людей и животных; особенно выделяется фигура носильщика в тюрбане, держащего в руках прямоугольный ящик. На дальнем плане написан архитектурный пейзаж из нескольких зданий и арочного моста; трехъярусная башня дана в неправильной перспективе и потому кажется немного «заваливающейся». Возможно, сюжет картины взят из 1-й книги Царств и представляет приведение отрока Самуила его родителями к Илию, в дом божий в Силом (1 Царств 1:1–28)⁽¹⁾.

(1) Автор статьи выражает признательность А.В. Пожидаевой и Н.В. Проказиной за данное уточнение.

К вопросу об атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва)



Ил. 3. Слева — Питер Ластман. Триумф Мардохея. 1617. Дом-музей Рембрандта, Амстердам. Справа — картина ГИМ. Фото автора. Местоположение авторских подписей отмечено автором статьи красной стрелкой



Ил. 4. Вверху — фрагмент картины ГИМ. Подпись художника «C.L.M. fe. / 16(4?)1». Фото автора. Слева внизу — Николас (Клас) Корнелисзон Муйарт (1590/1591–1655). Лот и два ангела (фрагмент). Офорт. 1612–1655. Рейксмузеум, Амстердам. Справа внизу — Клас Корнелисзон Муйарт. Пастух (фрагмент). Офорт. 1638. Художественный музей Филадельфии, США

На барабане колонны автором данной статьи была обнаружена подпись художника, изначально ошибочно отождествленная с подписью учителя Рембрандта Питера Ластмана как на основании общего сходства очертаний начальных букв монограммы, так и расположения подписи, совпадающего с положением авторской подписи на картине Ластмана «Триумф Мардохея» (1617, Дом-музей Рембрандта, Амстердам).

Однако более внимательное изучение обнаруженной монограммы с применением лупы с трехкратным увеличением показало обязательное наличие в одной из составных частей монограммы начальной буквы «М», что вкупе с общим уровнем живописи и целым комплексом стилистических несоответствий с индивидуальной манерой Ластмана заставило пересмотреть атрибуцию.

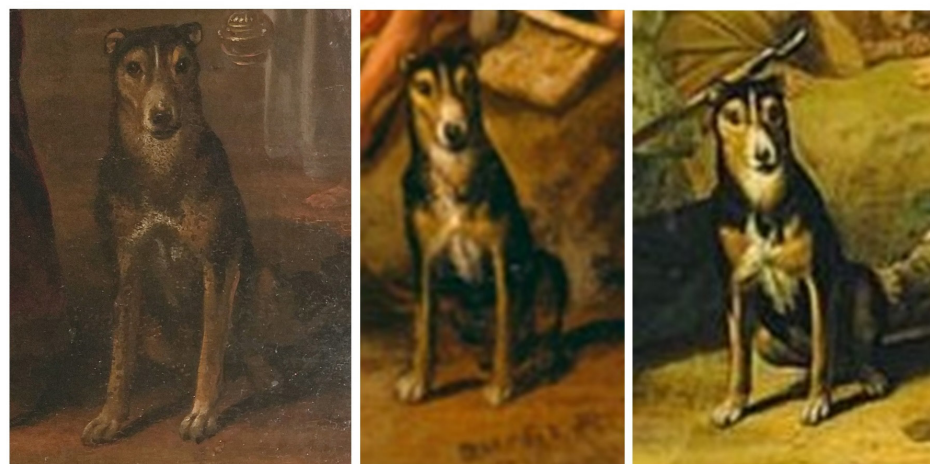
Авторство Николаса (Класа) Корнелиссоона Муийарта предлагается автором статьи на основании полного совпадения хорошо читаемых авторских подписей на гравюрах этого художника с монограммой на московской картине.

Кроме того, у отдельных персонажей картины из собрания ГИМ имеются практически полные иконографические соответствия на других работах Муийарта, что наводит на мысль о возможном существовании готовых набросков, использовавшихся художником на протяжении многих лет. Пока их обнаружить не удалось, но подобная практика была широко распространена среди голландских мастеров XVII столетия. Также следует отметить наличие на московской картине характерного для многих работ Муийарта дробного пастозного мазка [2, с. 133].

Плохо различимую третью цифру в указании даты, вероятнее всего, следует читать как «4», что позволяет отнести картину из собрания ГИМ к 1641 году — периоду наивысшей творческой активности Муийарта.

Николас (Клас) Корнелиссоон Муийарт (Claes Cornelisz. Moeuaert, 1591–1655) — голландский художник, известный своими многофигурными композициями на исторические и библейские сюжеты. Наряду с Ластманом Муийарт причисляется исследователями к так называемым «перембрандтистам» [7, р. 1] — условному наименованию группы амстердамских исторических живописцев, чье творчество оказало влияние на молодого Рембрандта. Впервые в качестве художника Муийарт упоминается в Амстердаме в 1618 году [7, р. 17].

К вопросу об атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва)



Ил. 5. Слева — фрагмент картины ГИМ. Фото автора. По центру — Клас Корнелиссоон Муийарт. Пейзаж с пастухами и античными руинами (фрагмент). Дерево, [масло]. Музей Бредиуса, Гаага. Справа — Клас Корнелиссоон Муийарт. Проповедь Иоанна Крестителя в пустыне (фрагмент). Дерево, масло. Национальный музей, Стокгольм

Известно о его тесном сотрудничестве с Амстердамским театром: написанные Муийартом декорации использовались в постановках театра в 1639 и 1640 годах, а в 1640 и 1641 годах художник входил в его попечительский совет [7, р. 14, 21]. Также Муийарт участвовал в мероприятиях, приуроченных к торжественному прибытию королевы Марии Медичи в Амстердам в 1638 году; в частности, художник занимался украшением триумфальных арок — сохранились гравюры Питера Нольпа, воспроизводящие подготовленные Муийартом аллегорические композиции. Умер художник в 1655 году, был похоронен в амстердамской Аудекерк.

Среди работ Муийарта, находившихся в доме его зятя Балтазара Схаутена (Balthasar Schouten) и внесенных Иоханнесом Вoorхаутом (Johannes Voorhout) и Герардом ван Хаутеном (Gerard van Houten) в инвентарную опись имущества этого дома по состоянию на 12 апреля 1682 года [6, р. 257–260], ни одна картина не может быть с полной уверенностью отождествлена с картиной из собрания ГИМ. Описи же из прочих домов Муийарта и его наследников в Амстердаме и Харлеме пока обнаружить не удалось.

Исходя из сюжетных особенностей картины, с известной долей осторожности можно предположить, что ее заказчик был протестантом; сам Муйарт был католиком [7, р. 133] и скорее предпочитал сюжеты из Нового Завета или античной мифологии — по крайней мере, именно на эти темы написано подавляющее большинство картин из дома Схаутена. Некоторые из этих произведений являются еще и наиболее дорогими во всем творческом наследии художника (№ 4 («Ифигения»; 100 гульденов), № 11 («Сокровища небесные и земные» [Аллегория христианской веры]; 250 гульденов) по описи 1682 года). В то же время следует отметить, что сюжеты произведений Муйарта уже в конце XIX века не поддавались однозначному толкованию: так, Бредиус в своем каталоге собрания Маурицхейса (1891) [5, р. 36] указал картину с изображением некой «библейской сцены» — сейчас ее сюжет определяется как «Гиппократ, посещающий Демокрита».

Заключение

Немногочисленность работ Муйарта в крупнейших российских музейных собраниях (три работы в Государственном Эрмитаже, одна в ГМИИ имени А. С. Пушкина) придает картине из собрания ГИМ дополнительную культурную и историческую ценность. Дальнейшее исследование этого произведения способно пролить свет на его ранее неизвестные особенности и уточнить выдвинутую в настоящей статье атрибуцию.

К вопросу об атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва)

Список литературы:

- 1 Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения 11.12.2022).
- 2 Линник И.В. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л.: Искусство, 1980. 248 с.
- 3 Максимова Т.В. Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии: Вопросы стиля и технологии. М.: Рос. научно.-исслед. ин-т культур. и природ. наследия им. Д.С. Лихачева, 2002. 255 с.
- 4 Максимова Т.В. Технология голландской живописи XVII века: деревянная и тканая основы. М.: Ин-т наследия, 2013. 383 с.
- 5 Bredius A. Catalogue sommaire des tableaux et sculptures du Musée Royal de tableaux (Mauritshuis) à La Haye / Par A. Bredius. La Haye: Martinus Hijhoff, 1891. 74 p.
- 6 Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte herausgegeben unter der Leitung von Dr.C. Hofstede de Groot: V: Künstler-Inventare urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts / Von Dr.A. Bredius unter Mitwirkung von Dr.O. Hirschman. Erster Teil mit 2 Abbildungen. Haag: Martinus Nijhoff, 1915. 370 p.
- 7 Tümpel A. Claes Cornelisz. Moeyaert // Oud Holland. 1974. Vol. 88, № 1/2. P. 1-164.

References:

- 1 Gosudarstvennyi katalog Muzeinogo fonda Rossiiskoi Federatsii [State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation]. Available at: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (accessed 11.12.2022). (In Russian)
- 2 Linnik I.V. *Gollandskaya zhivopis' XVII veka i problemy atributsii kartin* [17th Century Dutch Painting and Attribution Problems]. Leningrad, Iskustvo Publ., 1980. 248 p. (In Russian)
- 3 Maksimova T.V. *Gollandskie zhyvopistsy XVII veka i ikh nemetskie imitatory v XVIII stoletii: Voprosy stilya i tekhnologii* [17th Century Dutch Painters and Their German Imitators in the 18th Century: Questions of Style and Technology]. Moscow, Ros. nauchno-issled. in-t kul'tur. i prirod. naslediya im. D.S. Likhacheva Publ., 2002. 255 p. (In Russian)
- 4 Maksimova T.V. *Tekhnologiya gollandskoi zhivopisi XVII veka: derevyannaya i tkanaya osnovy* [17th Century Dutch Painting Technology: Wooden and Woven Basis]. Moscow, In-t naslediya Publ., 2013. 383 p. (In Russian)
- 5 Bredius A. *Catalogue sommaire des tableaux et sculptures du Musée Royal de tableaux (Mauritshuis) à La Haye*, par A. Bredius. La Haye, Martinus Hijhoff, 1891. 74 p.
- 6 *Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte herausgegeben unter der Leitung von Dr.C. Hofstede de Groot: V: Künstler-Inventare urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, Von Dr.A. Bredius unter Mitwirkung von Dr.O. Hirschman. Erster Teil mit 2 Abbildungen. Haag, Martinus Nijhoff, 1915. 370 p.
- 7 Tümpel A. Claes Cornelisz. Moeyaert. *Oud Holland*, 1974, vol. 88, no. 1/2, pp. 1-164.

УДК 792.021
ББК 85.33

Войтова Рамиля Даниловна

Бакалавр истории искусства, факультет истории искусства, кафедра кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0001-7818-3167
ResearcherID: HGB-3235-2022
ramilya.voitova@yandex.ru

Ключевые слова: Золотой петушок, Гончарова, Дягилев, Русские сезоны, Фокин, Мир искусства, футуризм

Войтова Рамиля Даниловна

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-240-293

Для цит.: *Войтова Р.Д.* «Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения // *Художественная культура*. 2023. № 3. С. 240–293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-240-293>.

For cit.: *Voytova R.D.* The Golden Cockerel, 1914 and 1937, Designed by N. Goncharova. Specificity and Differences of Stage Design. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 240–293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-240-293>. (In Russian)

Voytova Ramilya D.

Bachelor (in Art History), Faculty of Art History, Department of Film and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7818-3167
ResearcherID: HGB-3235-2022
ramilya.voitova@yandex.ru

Keywords: The Golden Cockerel, Goncharova, Diaghilev, Ballet Russes, Fokin, Mir iskusstva, Futurism

Voytova Ramilya D.

The Golden Cockerel, 1914 and 1937, Designed by N. Goncharova. Specificity and Differences of Stage Design

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценографического решения

Аннотация. Статья посвящена изучению эволюции художественной манеры Н. Гончаровой на примере сценографического решения постановки «Золотого петушка» 1914 и 1937 годов. Постановка оперы-балета «Золотой петушок» часто и подробно описывается в работах, посвященных С. Дягилеву и его антрепризе, творчеству Н. Гончаровой и М. Ларионова, однако из-за того, что графическое наследие Н. Гончаровой 1930–1950-х годов до сих пор мало изучено, сценография балетной версии 1937 года почти не рассматривается, так же как и не связывается с общей эволюцией художественной манеры Н. Гончаровой. Сопоставление двух версий одной постановки, оформленной с разницей в 23 года, а также определение влияния изменившихся внешних факторов и социального контекста дают возможность наглядного рассмотрения изменений, произошедших с художественной манерой Н. Гончаровой за время, проведенное в эмиграции.

Abstract. This article is devoted to the study of evolution of N. Goncharova's artistic manner on the example of stage design for her 1914 and 1937 productions of *The Golden Cockerel*. The production of operaballet *The Golden Cockerel* is often described in detail in works devoted to S. Diaghilev and his enterprise and to the works of N. Goncharova and M. Larionov, but due to the fact that Goncharova's graphic heritage of 1930s-1950s has been little studied so far, the set design of the 1937 ballet version is almost not considered, nor is it connected with the general evolution of N. Goncharova's style. The comparison of two versions of one production, designed with a difference of 23 years, as well as the determination of the influence of changed external factors and the social context make it possible to visually examine the changes that have occurred with the artistic manner of N. Goncharova during the time spent in emigration.

Введение

Изучение графики Н. Гончаровой сегодня находится на определенном пике: несмотря на то что уже при жизни художницы о ней часто писали современники (В. Маяковский, М. Цветаева, Г. Аполлинер) [13, с. 657–658; 27, с. 178–188; 32, р. 479], в советском искусствознании обращение к творчеству Н. Гончаровой, так же как и других эмигрантов, было скорее исключением, нежели правилом. Одними из первых к ее наследию обращаются Н. Харджиев [25], Г. Пospelов [15] и Д. Сарабьянов [19].

С 2000-х годов и по настоящее время упоминания непосредственно о постановке оперы-балета «Золотой петушок» в интерпретации М. Фокина все чаще встречаются в отдельных монографиях [12, с. 223–233], в трудах, посвященных феномену эмиграции [23, с. 255–263] и антрепризе С. Дягилева [21, с. 443–446; 5, с. 26–27]. Учитывая близкую связь художницы и «Русских сезонов», особенно полезными оказываются исследования последних годов [3, с. 130–138], в которых раскрывались взаимоотношения хореографии и художественного оформления постановок, а также влияние экономической сферы на существование труппы, — благодаря чему можно дополнить знание о влиянии внешних факторов на художественную манеру Н. Гончаровой.

Однако из-за рассмотрения сценографии художницы в связи с «Русскими сезонами», ее графика 1930–1950-х годов, исполненная уже после распада антрепризы, остается малоизученной. Наглядным примером изменений художественной манеры Н. Гончаровой может стать рассмотрение двух версий одной постановки «Золотого петушка», оформленных в 1914 и 1937 годах. Для этого сперва обозначено положение «Русских сезонов» в 1910-х годах, определены предпосылки, побудившие С. Дягилева к сотрудничеству с Н. Гончаровой, а также сформулирована ее позиция между эстетикой «Мира искусства» и футуризма. Затем проанализировано непосредственно сценографическое решение постановки «Золотого петушка» 1914 года и обозначены основные характерные черты манеры Н. Гончаровой 1910-х годов.

В отношении балетной версии постановки рассмотрены изменившиеся внешние факторы, связанные как с эмиграцией художницы, распадом «Русских сезонов», так и с новыми социокультурными условиями времени. После проанализировано новое сценографическое

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения

решение балета и выявлены изменившиеся черты художественной манеры Н. Гончаровой, что позволяет дополнить существующее знание о постановке «Золотого петушка» 1937 года.

«Золотой петушок» 1914 года. Оперно-балетная версия

В 1913 году, по рекомендации А. Бенуа, С. Дягилев обращается к Н. Гончаровой с предложением оформить постановку «Золотой петушок» для «Русских сезонов». На первый взгляд выбор Н. Гончаровой может показаться неожиданным: прежде с Дягилевым не работали художники, стоявшие вне традиции «Мира искусства». У художницы же к этому времени почти не было опыта оформления театральных постановок⁽¹⁾. Многочисленные работы в другом направлении графики, иллюстрации, были связаны с футуристическим книжным экспериментом и вызывали только негодование со стороны мирискусников⁽²⁾. Однако если обратиться к предшествующим этому приглашению событиям, то оно выглядит абсолютно закономерным.

1910-е годы стали временем глубоких преобразований в концепции «Русских сезонов», временем быстрого перехода от эстетики модерна к авангарду: если в 1913 году французская публика освистала «Весну священную» И. Стравинского [5, с. 13], ожидая привычных ориентализма и экзотики в духе «Шехерезады», оформленной А. Бенуа и Л. Бакстом, то уже в 1917 году с восторгом встретила «Парад» — постановку, с которой традиционно начинается отсчет модернизма в антрепризе «Русских сезонов» [3, с. 122].

То есть для понимания новой образности необходимо было не просто подготовить зрителя, но фактически создать его заново. Подобного рода переворот С. Дягилев встречал с энтузиазмом. Отзываясь о провале «Весны священной», он писал: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность, и свистит только условная маска. Увидите следствия» [цит. по: 17].

- (1) Единственный опыт в этом направлении — оформление пантомимы «Свадьба Зобеиды», поставленной по стихотворению Г. Гофманстале. О декорациях известно только, что решены они были с применением обратной перспективы, с примитивистской стилизацией [подробнее см.: 27, с. 187].
- (2) Так, А. Бенуа называл первые издания футуристов «ско-морощими альбомчиками» [см.: 8, с. 11].

В это же время происходит и разрыв с М. Фокиным — первым хореографом антрепризы. Он никогда не входил в объединение «Мир искусства», однако их подход к творчеству тесно переплетался [2, с. 88]. Становление М. Фокина как хореографа пришлось на время забастовок в Императорских театрах 1905 года, и многие им утверждаемые идеи находились в полемике с подходом академических балетов [22, с. 534].

Во-первых, он считал, что искусство должно быть натуралистичным, а потому не просто следовать классическим установлениям, но достоверно изображать выбранную эпоху. Так, уже в 1904 году в заметке к либретто «Дафниса и Хлои» он писал: «Балетмейстеры не должны совершать подобной ошибки: ставить танцы для русских крестьян в стиле Людовика 15 или... сочинять танцы в манере русского трепака к французскому сюжету. Зачем повторять одну и ту же ошибку, ставя древнегреческие сюжеты: заставляя греков танцевать на французский манер?» [40, р. 175]. Подход, свойственный и представителям «Мира искусства». Так, работая над оформлением «Петрушки», А. Бенуа создал более сотни костюмов по моде 1830–1840-х годов для представителей разных социальных слоев [3, с. 55].

В «Петрушке» же отчетливо проявился и второй принцип М. Фокина — переход от выразительности индивидуального к коллективному. Если в постановках М. Петипа кордебалет служил фоном для балерины и располагался вокруг нее, отражая существующую иерархию Мариинского театра (яркие примеры — это сцены-видения «Баядерки» и «Спящей красавицы»), то в работах М. Фокина балерина стала иллюстрацией положения о «выразительности массового танца всей толпы» [24, с. 353].

В-третьих, это активное задействование в хореографии корпуса и рук. Если прежде подвижность была сконцентрирована в ногах, а корпус подчинялся вертикальной линии, то в своих работах М. Фокин отказывается от этого принципа, полагая, что и талия, и спина, и конечности должны быть в равной степени гибки и выразительны. От новой хореографии происходил и новый тип костюма. Наиболее созвучен М. Фокину в этом отношении оказался Л. Бакст: отсутствие корсетов, струящиеся ткани, восточные шаровары и туники, дополняемые широкими разрезами. Костюмы художника были подчинены движениям тела, подчеркивая динамику и изгибы линий.

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сцениграфического решения

Именно экзотическими постановками (восточными или русскими) М. Фокин прославится в Париже. Публика жаждала экстравагантного восточного колорита, и каждый год получала вариацию на эту тему: «Клеопатра» (1909), «Шахерезада», «Жар-птица» (1910), «Садко» и «Петрушка» (1911), «Тамара» и «Синий бог» (1912). Впрочем, несмотря на успех у зрителей, а во многом из-за него, разногласия между хореографом и антрепренером только росли: С. Дягилев создавал балетмейстера из В. Нижинского, считая, что М. Фокин «выдохся и устарел» [24, с. 163]. Окончательный разрыв последовал после постановки балета «Дафнис и Хлоя» в 1912 году: по мнению хореографа, со стороны С. Дягилева произошло несколько попыток сорвать премьеру [24, с. 164].

После ухода М. Фокина, в 1913 году В. Нижинский ставит «Весну священную», и для дальнейшего развития событий важны два обстоятельства. Во-первых, увлечение С. Дягилева идеями футуризма, совпавшее с выходом манифеста Ф.Т. Маринетти «Театр Варьете», среди ключевых положений которого — антинатурализм: «Современный театр... вызывает наше глубокое отвращение по причине его тупого колебания между исторической реконструкцией (пастиччо или плагиат) и фотографическим воспроизведением нашей повседневной жизни; жеманный, замедленный, рассудочный и обескровленный театр, достойный в общем и целом эпохи керосиновых ламп» [37, р. 126–127]. Критиковалась не только историческая правдоподобность, но и психологизм персонажей — то есть именно то, что принесла с собой эстетика М. Фокина.

Но, во-вторых, важно также и то, что «Весна священная», как уже говорилось, провалилась у зрителя: ритмически сложная музыка И. Стравинского, хореография В. Нижинского, в которой танцоры, одетые Н. Рерихом в широкие сарафаны и рубахи, громоздкие лапти, почти не отрывали ног от сцены, отбивая ритм в пол. Будучи прорывом в хореографическом и музыкальном отношении, постановка встретила непонимание. С. Дягилев все так же полагал изменить вид «Русских балетов», но учитывая вкусы зрителей, он изменяет тактику: в 1913 году снова обращается к М. Фокину, убедив его вернуться на последний предвоенный сезон труппы. Совместно с А. Бенуа было решено поставить оперу-балет «Золотой петушок» на музыку Н. Римского-Корсакова.

Для хореографа подобное решение являлось своеобразным компромиссом в его мечте поставить балет на музыку «Золотого

петушка»⁽³⁾, а также новой вариацией в вопросе соотношения балетных и оперных исполнителей: предыдущий опыт в этом отношении был предпринят в 1911 году, когда при постановке оперы «Орфей и Эвридика» М. Фокин смешал их таким образом, что «нельзя было отличить, где хор, где балет» [24, с. 178]. В случае же «Золотого петушка», напротив, было принято решение разъединить вокальную и танцевальную партии: «Странность, „новизна“ такого дублированного приема постановки (неприменимого к большинству реалистических опер) была особенно уместна в этой „небылице в лицах“, требующей от действующих лиц много танцев и стилизованной пластики. Она придала опере особую фантастичность, кукольную забавность, местами мистическую жуть» [24, с. 176].

Оформление же было решено поручить Н. Гончаровой — тем самым продолжая путь к авангарду. В декабре 1913 года в мастерской художницы состоялось ее знакомство с М. Фокиным — к тому времени хореограф знал о Н. Гончаровой только то, что она принадлежала к группе московских футуристов, и потому отнесся к выбору настояроженно [24, с. 175]. Однако уже к концу первой встречи он изменил свое мнение и покинул мастерскую «в совершенном убеждении, что Гончарова даст нечто неожиданное, красочно-прекрасное, глубоко национальное и в то же время сказочное» [24, с. 175]. Работа над постановкой началась еще в Москве, а в апреле 1914 года Н. Гончарова и М. Ларионов прибудут в Париж [14, с. 200].

По замыслу А. Бенуа и М. Фокина, главенствовать на сцене должен был балет. Певцы же не участвовали в действии: и хор, и солисты амфитеатром располагались по бокам сцены, таким образом становясь обрамлением для действия. Их одинаковые костюмы теплых красно-коричневых тонов усиливали эффект декоративности, сталкиваясь с пылающей ярко-желтыми красками сценой.

Для каждого из трех актов Н. Гончарова создала отдельные декорации, выдержанные в стиле неопримитивизма. Первый акт

(3) В 1913 году, во время ссоры с С. Дягилевым, к М. Фокину обратилась балерина А. Павлова с просьбой поставить балеты для ее антрепризы. Тогда хореограф впервые предложил балет «Золотой петушок»: это была только сюита, созданная А. Глазуновым и М. Штейнбергом из оперы Н. Римского-Корсакова, но по своей длине и содержанию она вполне соответствовала самостоятельному произведению. Тогда замысел остался неосуществленным [см.: 24, с. 173–174; 16, с. 123].

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения

открывался пейзажем, в котором переплетались стилизованный огненный город, желтое небо и красное солнце в виде лица (прием, активно использовавшийся в лубочных изображениях). На подобном фоне вырастали фантазийные деревья в виде цветов — ни намек на натуралистичность. Напротив — исключительные декоративность и сказочность, происходящие из источников, вдохновлявших как М. Фокина, так и Н. Гончарову: иконы, лубка, кустарных игрушек. Подобные образы способствовали достижению той кукольности действия, которая бы оказалась созвучна словам Звездочета в финале: «Разве я лишь да царица / Были здесь живые лица, / Остальные — бред, мечта, / Призрак бледный, пустота...» [цит. по: 24, с. 177].

Строго говоря, искусственность происходящего была продиктована не только либретто, но и самой музыкой. Так, А. Кандинский писал о том, что «композитор лишь изображает — и обычно с оттенком ироничности — чувства персонажей, но не воплощает их всерьез» [цит. по: 4, с. 76]. Ярким примером может служить музыкальная тема Додона: призванная утверждать величие правителя, она действительно выдержана в характере помпезного марша. Только марш этот оказывается такой же пародией, как и образ самого царя.

В том же характере было выдержано и третье действие, в котором огненные оттенки царского дворца усиливались богатым флоральным орнаментом. В обоих случаях пространство трактовалось как плоскостное, с отсутствием четкой линейной перспективы, ярко выраженной в эскизах к «Золотому петушку» 1908–1909 годов И. Билибина.

Декоративность оформления распространялась и на костюмы персонажей, намеренно лишенных исторической достоверности: если служанка в постановке «Золотого петушка», оформленной И. Билибиным, была с покрытой головой и носила закрытый кафтан, похожий на тюркский национальный костюм, то Н. Гончарова создает исключительно сказочный образ из пестрых и полупрозрачных тканей, по подобию Л. Бакста обнажая руки и живот героини.

Схожесть эскизов служанок с ориентальными костюмами Л. Бакста была не случайна и происходила из замысла М. Фокина, хореографии которого, как уже говорилось, были близки силуэты художника. Подобную чуткость в отношении замысла автора Н. Гончарова проявляла уже в работе над книгой.

Наиболее ярко демонстрирует подобное отношение иллюстрация к самописному сборнику «Мирсконца» В. Хлебникова «Вила и леший». Художница изображает природные элементы, такие как крона деревьев или холмы, из которых формируется монументальный образ вилы. И если традиционно вила — это женский дух, владеющий колодцами и озерами (что роднит ее с русалками восточных славян) [11, с. 348], то у В. Хлебникова это персонифицированный образ природы, что подтверждается и первоначальным заглавием «Природа и леший».

Еще одна особенность решения сценографии, происходящая из опыта книжной иллюстрации, — это живописность графики Н. Гончаровой. Уже в оформлении книг «Игра в аду» и «Мирсконца» 1912 года можно наблюдать решение иллюстраций как самостоятельных, монументальных изображений: в оформлении произведений даже отсутствовали концовки, замененные страничными иллюстрациями.

Участие Н. Гончаровой в книжном футуристическом эксперименте, ставившем своей целью «разрыв с предшествующей традицией»⁽⁴⁾, видится особенно любопытным, учитывая прочную фольклорную основу ее творчества. Однако в этом не было противоречия, если предположить, что в оформлении книг поэтов-футуристов для Н. Гончаровой этот «разрыв» не подразумевался⁽⁵⁾. Напротив, исповедуя «всечество», художница считала возможным использовать любые стили для своих целей, утверждая, что «...для всякого предмета может быть бесконечное множество форм выражения» [30, с. 19].

И в работе над театральным оформлением она так же, как и при оформлении книги, не отказывается от опыта модерна — представляя не разрыв с предшествующей традицией, но аккуратный переход. В совместной с М. Ларионовым статье Н. Гончарова в духе футуристов

высказывается о самостоятельности декораций: «Декорации балета не должны иметь единственным намерением установить, в соответствии с либретто, время и место действия. <...> Декорация, кроме всего прочего, является независимым созданием, поддерживающим дух исполняемого произведения» [цит. по: 3, с. 131]. При этом художница в работе над декорациями и костюмами посещает археологические музеи, беседует с ремесленниками, обращается к образцам ковроткачества, крестьянского костюма, царских одежд и перстней [33, р. 15].

Премьера «Золотого петушка» в Париже состоялась 24 мая 1914 года и, по словам очевидцев, имела оглушительный успех. Так, Ю. Анненков вспоминал: «Успех Гончаровой, сумевшей слить тончайшую красочную изысканность с наивностью русского лубка, был огромный, обеспечивший художнице бесконечную вереницу новых театральных заказов» [1, с. 220]. Столь восторженная реакция у публики способствовала тому, что уже 15 июня того же года спектакль был показан в Лондоне, на сцене Друри Лейн⁽⁶⁾.

Однако столь же бурной, как восторг зрителей, оказалась и критика со стороны родственников композитора: вскоре после премьеры в журнале «Аполлон» появилась статья сына композитора, А. Римского-Корсакова, полагавшего неправомерным использование музыки из оперы в подобном эксперименте, так как «...опыт вынесения всей вокальной части оперы за скобки сценического действия... ставит движение и пластику, в ущерб музыкальному достоинству произведения, на первый план, иначе говоря — искажает основные черты оперного произведения» [18, с. 48].

Помимо этого, благодаря конвенции об авторском праве, подписанной между Россией и Францией, вдове композитора удалось добиться взыскания крупного штрафа с С. Дягилева. [16, с. 123–124; 21, с. 443–446]. Подобные препятствия помешали вхождению «Золотого петушка» в постоянный репертуар антрепризы. Однако несмотря

(4) Первые самописные издания относились к докладу И. Зданевича «Футуризм Маринетти» и манифесту «Пощечина общественному вкусу» поэтов-футуристов. Среди прочего, в обоих говорилось о разрыве с существующей традицией [см.: 8].

(5) Возможный вариант, учитывая высказывания В. Хлебникова о том, что, во-первых, «настроение изменяет почерк во время написания», а во-вторых, что «почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов», и вывод о том, что автор должен сам писать книгу или «вручить свое детище не наборщику, а художнику» [26, с. 248]. То есть происходила именно литературная революция, в ходе которой поэтический текст не мог больше существовать без художника. Художнику же не было необходимости отказываться от какой бы то ни было традиции.

(6) Ч. Рикеттс писал о «Золотом петушке»: «В невероятном восторге. <...> Музыка тонкая, завораживающая и оригинальная; идея разместить певцов по обе стороны сцены, как в оратории, а в центре — пантомиму и танцы — восхитительна. <...> Танцы и мимика Карсавиной... несравненны, как и интеллектуальность организации спектакля и хореографической изобретательности» [39, р. 139].

на это, трудно было бы переоценить его значение для дальнейшего развития «Русских сезонов».

Так, о труппе впервые заговорили представители французского авангарда — Г. Аполлинер писал об успехе «Золотого петушка»: «Не повторяя отношения публики и высоких кругов французского общества к своим молодым художникам, русские обеспечили бешеный успех мадам Гончаровой. <...> Вот так русский футуризм будет проявляться в Опере во всем своем великолепии, в то время как новую французскую живопись... здесь по-прежнему только осмеивают» [32, р. 479]. Тем самым признавая, что, благодаря угаданному соотношению привычной русской экзотики в сочетании с «новой живописью» Н. Гончаровой, С. Дягилеву удалось подготовить публику для дальнейших, уже более смелых экспериментов.

«Золотой петушок» 1937 года. Балетная версия

Н. Гончарова вернется к работе над «Золотым петушком» только спустя 23 года, когда в 1937 году В. Воскресенский предпримет возобновление прежних постановок М. Фокина и обратится к художнице за разрешением использовать ее оформление [24, с. 179]. Так как к этому времени Н. Гончарова уже не обладала всеми необходимыми эскизами, она создает их заново [5, с. 27].

На этот раз предполагалась исключительно балетная версия, без оперной составляющей. Как это часто бывало у М. Фокина, замысел развивался по нарастающей. Сперва планировалось возобновление постановки 1914 года (учитывая теплый прием «Золотого петушка» английской публикой, — решение закономерное), дополненной отдельной балетной сьютой, предназначенной для показа в предстоящем турне.

Однако пользуясь благоприятными обстоятельствами, хореограф снова предпринимает попытку осуществить свою давнюю мечту — поставить балет на музыку «Золотого петушка». На сей раз удачно: «Я просил Базиля, чтобы он добился отмены оперной постановки и предоставил мне возможность поставить новую, чисто балетную редакцию. Это ему удалось, и я, после работы в Лондоне над другими моими балетами, воспользовавшись перерывом в сезоне, поехал сочинять новую, балетную версию постановки „Петушка“ в Швейцарию» [24, с. 179–180].

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сцениграфического решения

Новая версия требовала большого количества сокращений. Помня о критических отзывах, сопровождавших постановку 1914 года, М. Фокин подходил к работе над купюрами с крайней осторожностью. Именно по этой причине по дороге в Швейцарию он останавливается у композитора и ученика Н. Римского-Корсакова, Н. Черепнина.

Позднее хореограф описывал эту встречу так: «Николай Николаевич посмотрел мой проект, одобрил большинство купюр, даже изменил и, между прочим, нашел купюру в 72 такта, указанную самим композитором. Он пометил, какими инструментами следует заменить голоса певцов и хора, и благословил меня на работу» [24, с. 180]. Таким образом, все вокальные партии были заменены оркестром.

Закономерно, что изменения, затронувшие жанр постановки, коснулись и ее оформления. Сцениграфическое решение Н. Гончаровой, во многом схожее с первоначальным вариантом, имело немало отличий, происходящих не только из нового замысла хореографа, но и изменившейся манеры самой художницы, нового культурного контекста.

1930-е годы стали определенной линией разлома в жизни многих русских художников-эмигрантов. 19 августа 1929 года скончался С. Дягилев. Его уход означал и распад «Русских балетов», из которых образовались различные гастролирующие труппы, унаследовавшие их репертуар. Одной из таких и являлся «Русский балет Монте-Карло», основанный в 1934 году В. Воскресенским (Полковник де Базиль).

Положение усугублялось экономическим кризисом, нанесшим серьезный удар как по Франции, так и по русским эмигрантам в частности. Вспоминая об этом периоде, К. Сомов писал в своих мемуарах: «У нас все только и говорят о скверных делах, о разорениях и тому подобном. Русским здесь особенно плохо. Многие потеряли занятия и мыкаются, не зная, что предпринять... Во Франции постепенно всем иностранцам становится хуже и хуже...» [цит. по: 31, с. 100].

Ухудшению отношения непосредственно к русским эмигрантам послужило также убийство президента Французской Республики П. Думера, совершенное в Париже 6 мая 1932 года П. Горгуловым, членом Общества молодых русских писателей Парижа [20, с. 78–79].

Будучи консультантом в антрепризе Полковника де Базиля, М. Ларионов вспоминал, что «Париж стал во время кризиса скуден, иностранцы разъехались, театры дают мало нового — развился национализм, первым долгом дают... работу и заказы французам и только

то, что нельзя сделать своими силами, — иностранцам» [цит. по: 12, с. 448]. В эти годы он действительно перестает работать для театра, однако Н. Гончарова, напротив, из-за финансовых осложнений старается брать все больше заказов: только в 1939 году она создала оформление 10 балетов [14, с. 25].

Подобная востребованность объяснялась тем, что художнице удалось приладить свою художественную манеру под изменившиеся вкусы публики. Перемены же эти были существенными: реакцией на Первую мировую войну стало обращение к фигуративной живописи, к наследию мастеров Возрождения и академизма [34, р. 12]. В массовом сознании футуризм был неразрывно связан с эстетикой войны, и потому утрачивал лидирующие позиции.

Так, в своем манифесте, посвященном войне в Эфиопии, Ф.Т. Маринетти сопоставлял ее с футуристической революцией: «Война прекрасна, потому что создает новую архитектуру, такую как архитектура тяжелых танков, геометрических фигур авиационных эскадрилий, столбов дыма, поднимающихся над горящими деревьями, и многое другое... Поэты и художники футуризма, вспомните об этих принципах эстетики войны, чтобы они осветили... вашу борьбу за новую поэзию и новую пластику!» [38]. Однако в 1920-х годах формируется новая эстетика, утвержденная в эссе Ж. Кокто «Возвращение к порядку» [36].

Ее влияние распространялось и на театр. В 1923 году состоялась премьера балета «Свадебка» в хореографии Б. Нижинской — постановки, от которой традиционно начинается отсчет неоклассицизма в балете [3, с. 183]. «Свадебка» окажется переломной как для эстетики «Русских балетов» в целом, так и для художественной манеры Н. Гончаровой в частности. Главным образом потому, что в теории Б. Нижинской постановка рассматривалась как область, полностью принадлежащая хореографу, и если прежде балеты С. Дягилева были в первую очередь творением художников, то теперь на первый план выходил хореограф. Костюм же, как и театральные декорации, оказывался в подчинении у танца.

В окончательном варианте эскизов Н. Гончаровой к «Свадебке» отчетливо видно, как изменяется силуэт танцовщиков — из рисунка пропадает монументальность, появляется несвойственная прежде тонкость и гибкость. Впоследствии об оформлении балета писали: «Сами по себе декорации и костюмы лишены значения; они не су-

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения

ществуют самостоятельно, не привлекают внимание; нужно сделать усилие над собою, чтобы заметить их, нужно отвлечься от целого...» [29, с. 2–3]. Этот момент — ключевой для эволюции сценографии художницы 1930–1940-х годов, когда определяющим становится замысел хореографа, а главным изобразительным средством — не костюм, но само тело танцовщика.

В таком контексте Н. Гончарова снова берется за оформление «Золотого петушка». По сохранившимся фотографиям спектакля 1937 года видно, что декорации решались без кардинальных изменений, почти полностью повторяя первоначальный вариант.

Однако если обратиться к эскизам, то можно заметить остро возросшую роль декоративности оформления. Так, задник третьего акта обрастает множеством подробностей: на этот раз его обрамляют тщательно проработанные кулисы, архитектурные сооружения дополняются множеством деталей и расписываются ажурным орнаментом.

С той же подробностью решены и изображаемые персонажи. Возрастает изящность и легкость повозки царя, запряженных в нее лошадей. Тщательно прорабатывается каждая фигура из толпы, встречающей царя, взамен прошлому условному изображению. Даже небо на этот раз дополняется раскидывающимся позади основной декорации городом — тем самым углубляя пространство.

Та же возросшая декоративность обнаруживается и в эскизах костюмов. Даже в тех случаях, когда общая композиция не отличается от первоначального варианта. Рисунки баб 1914 и 1937 годов во многом схожи: в обоих случаях монументальные фигуры танцовщиц изображаются анфас и скрываются за громоздкими платьями, расписанными крупным узором в ярких цветах. Однако во втором случае исчезает обобщенная условность, свойственная раннему образу.

Плоскостное, тяжеловесное решение костюма также сменяется вариантом, в котором одежда подчеркивает тело, — перемена, происходящая из опыта оформления «Свадебки». Впрочем, существовал еще один, промежуточный эскиз 1934 года: сотрудничая с «Русским балетом Монте-Карло», среди прочих постановок Н. Гончарова оформляет балет «Игрушки» — в эскизе крестьянки повторялась и поза, и схематичный, монументальный костюм бабы из «Золотого петушка», но в нем уже проявились как возросшая натуралистичность, так и более подробная прорисовка лица танцовщицы. Еще

один пример повторения одной и той же композиции, но с разной степенью проработки можно наблюдать в эскизах плясуньи — сохраняя прежнюю динамичность позы, художница тщательно прописывает все элементы прежнего костюма.

Другой вариант — это не повтор, но переработка образа. К этому типу можно отнести костюм ключницы Амелфы: если в первоначальном варианте широкий простой костюм решался с живописной условностью, крупными заливками цвета, то теперь Н. Гончарова облачает героиню в одежды, дополненные обильным декором и расписанные дробным, тщательным орнаментом.

Художница отходит от прежней условности примитивизма не только в решении костюмов, но и в интерпретации образов самих героев, наполняя их психологизмом, портретными деталями. Та же возросшая роль натурализма и декоративности сказывается в образе царя, туника которого сменяется богато декорированной шубой. Еще одна перемена, которую можно наблюдать в обоих случаях, — это отказ от синего цвета в костюмах, их включение в общую, красно-желтую цветовую палитру. Возможно, подобное решение было принято для большего контраста с другой группой персонажей: Звездочета и Шамаханской царицы — «дочери воздуха» в интерпретации М. Фокина — только они выбивались из общего колористического решения.

В новой версии их роли оказываются ключевыми. Н. Гончарова создает два костюма для Шамаханской царицы. Первый представлял собой тяжеловесное, с густым флоральным орнаментом покрывало, дополненное массивными украшениями, которое полностью скрывало тело героини. Второй же предназначался для последующего танцевального номера, и потому отличался большим удобством: легкая туника, расписанные восточным узором шаровары — силуэт, снова возвращающий к эстетике Л. Бакста.

Воздушность этого образа, применение легких тканей и нежно-розовых оттенков должны были отличать «дочь воздуха» от других героев. Однако подобное решение объяснялось и практической необходимостью. В версии 1914 года танцевальная часть состояла из «большого танца на одном широком движении (*Pas balancé*)» [24, с. 183] и отводилась только служанкам, дополняющим арию Шамаханской царицы, которая стояла неподвижно. Теперь же, с отсутствием

оперной части, она исполняла собственный танец, наполненный «труднейшими, виртуознейшими» элементами [24, с. 182].

В датировке эскизов Шамаханской царицы до сих пор существует неопределенность. Так, лист, подписанный «Т. Karsavina dans le role de la Reine de Chemakha» [33], часто датируется 1914 годом. И действительно, Т. Карсавина участвовала только в первой постановке; но утонченный, вытянутый силуэт и тщательная проработка деталей рисунка, как уже говорилось, становятся свойственными манере художницы только в 1920–1930-х годах. Разумеется, это вопрос для отдельного исследования, однако характерная манера и изменившийся колорит дают основания для предположения о том, что этот рисунок относится к 1930-м годам. Подпись, в таком случае, может объясняться следующим образом. Известно, что иногда Н. Гончарова создавала отдельные эскизы для танцоров: так, для танцовщицы Кариатис в 1921 году были изготовлены два костюма по эскизам к неосуществленной «Триане» [6], а в 1929 году художница создала театральный костюм для К. Сахаровой, исполнявшей хореографическую миниатюру «Жар-птица» [12, с. 423].

Также рисунок мог быть выполнен в качестве подарка для Т. Карсавиной, которая жила в это время в Лондоне [9, с. 369–370]. Такое предположение может подтверждаться схожим подарком для М. Фокина, исполненным в 1937 году, — эскизом декорации к первому акту постановки, подписанным «Дорогому Михаилу Михайловичу Фокину. На память о Золотом Петушке 1914 года в Париже» [35].

Говоря об изменившейся манере исполнения костюмов, необходимо упомянуть еще один балет, из оформления которого Н. Гончарова активно заимствовала новые образы — «Жар-птица» 1926 года⁽⁷⁾.

Как уже говорилось, главная танцевальная роль в новой постановке отводилась Шамаханской царице, в связи с чем ориентальные костюмы ее служанок были заменены более лаконичными, закрытыми платьями приталенного силуэта, черного и красного цветов. Подобная нейтральность кроя костюма, его вторичная роль по отношению к телу, а также колористическое решение происходили из костюма

(7) Решив возобновить балет 1908 года (сценография А. Головина и Л. Бакста), С. Дягилев заказывает новое оформление Н. Гончаровой.

жены Кощея балета «Жар-птица». В его оформлении использовался тот же прием противопоставления одной группы персонажей другим: костюмы героев светлого и «поганого» царств не сливались в единую пеструю массу, как это было в постановке 1908 года, но противопоставлялись друг другу. С тем только отличием, что в «Золотом петушке» подобное решение удовлетворяло замысел хореографа. В работе же над «Жар-птицей» оно привело к разобщению единого ансамбля и встретило крайне негативную оценку М. Фокина, который впоследствии писал о художественном оформлении постановки: «Гончарова, с которой я так счастливо работал два раза над „Золотым петушком“ и потом над балетом „Золушка“, художница, талант которой я так высоко ценю и люблю, нанесла смертельный удар „Жар-птице“» [24, с. 143].

Учтенный опыт работы над «Жар-птицей» отразился и на создании костюма Петушка. В новой версии постановки вместо птицы из папье-маше это была полноценная танцевальная роль для балерины. В балете 1926 года образ птицы хореограф также выделял особенно. Н. Гончарова отказалась от предполагаемого ориентализма в виде восточных шаровар Л. Бакста, в продолжение идеи неоклассицизма используя пачку, декорированную перьями.

Это обстоятельство стало отдельным пунктом недовольства М. Фокина: «При создании балета я более всего хотел, чтобы в нем не было „балерины“ с ее балетными юбочками. ...Этот образ подменили обычным, шаблонным, надоевшим видом балерины» [24, с. 149]. Поэтому в этот раз костюм представлял собой компромисс: укороченный комбинезон с аккуратным, не стеснявшим движений хвостом, рукава-крылья и небольшой гребешок, венчающий голову танцовщицы. Таким образом, положение костюма снова оказывалось вторичным по отношению к телу.

Особенно в новой постановке вырастает роль Звездочета. Как уже говорилось, он и Шамаханская царица образовывали отдельную группу персонажей, отчего происходило и иное прочтение его образа. Прежде костюм представлял собой длинное восточное платье, дополненное тюрбаном, — все выдержано в насыщенных желтых, сиреневых и красных цветах. Подобное решение объединяло его с карнавальной атмосферой царства Дадона. Совершенно отличным был вариант 1937 года. В нем Звездочет изображался одетым в черный бархатный костюм и плащ с подкладкой в виде ночного неба, расшитого звез-

дами. Так же, как и в оформлении «Жар-птицы», его герой черной фигурой выделялся на фоне всеобщей пестроты. Строго говоря, даже профиль Звездочета во многом заимствуется оттуда, представляя более изящную и мрачную версию горбуна из свиты Кощея.

То есть новый образ Звездочета во многом формируется уже в 1920-е годы. Помимо эскизов к балету, Н. Гончарова использовала его и при оформлении панно для прихожей особняка С. Кусевицкого [6] — фигура Звездочета почти полностью повторяла эскиз к балету. Оттуда же происходило и оформление костюмов сыновей царя Дадона: фотографии 1937 года демонстрируют схожесть обмундирования, изогнутых мечей и расписанных ликами щитов, с изображениями Полкана и Гвидона на эскизах к панно.

Заключение

Премьера возобновленной постановки «Золотого петушка» состоялась 24 мая 1937 года в Ковент-Гарден и имела тот же успех, что и первоначальный вариант. Обе версии стали определенными рубежами в творчестве Н. Гончаровой: происходящие от неопрIMITИВИЗМА яркость и плоскостность в трактовке образов 1914 года привели к форме, в которой хореография оказывается подчинена оформлению. Тем самым задавая новое направление антрепризе С. Дягилева и предвещая более радикальные сценографические решения балетов «Литургия», «Триана» и «Испания».

Оформление второй постановки отчетливо показывает развитие декоративной линии в художественной манере Н. Гончаровой, постепенный отказ от прежней живописности. Оба обстоятельства происходили от сокращенной роли костюма по отношению к танцу. Как хореограф, М. Фокин особенно оценил подобные перемены, считая эту работу «одной из самых прекрасных, которую только приходилось видеть на сцене» [24, с. 179]. Однако в тех же чертах уже было заложено последующее истончение характерной манеры, которое проявится особенно ярко в последних работах художницы для театра⁽⁸⁾.

(8) В 1957 году в Монте-Карло были возобновлены семь балетов М. Фокина — мероприятие было приурочено к 15-летней годовщине смерти хореографа. Среди прочих балетов Н. Гончарова оформляет «Эрос» и «Исламей».

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценографического решения

Список литературы:

- 1 Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 2. М.: Художественная литература, 1991. 306 с.
- 2 Бенуа А.Н. Воспоминания о балете. Часть 5 // Русские записки. 1939. № 20–21. С. 82–95.
- 3 Гарафоло Л. Русский балет Дягилева. М.: Колибри, 2021. 656 с.
- 4 Горячих В.В. «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: Диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 1999. 158 с.
- 5 Дягилев. Генеральная репетиция. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2022. 220 с.
- 6 Илюхина Е. Вилла Сергея Кусевитского. История одного заказа // Третьяковская галерея. 2014. № 1. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/villa-sergeya-kusevitskogo-istoriya-odnogo-zakaza> (дата обращения 20.11.2022).
- 7 Илюхина Е. Испанская феерия Наталии Гончаровой // Третьяковская галерея. 2015. № 4. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (дата обращения 20.11.2022).
- 8 Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. 229 с.
- 9 Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2: Танцовщики. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 521 с.
- 10 Лифарь С.М. Мемуары Икара. М.: Искусство, 1995. 358 с.
- 11 Лось И. Вилы, русалки // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 5. СПб., 1892. С. 348.
- 12 Луканова А.Г. Наталия Гончарова. 1881–1962. М.: Искусство-XXI век, 2017. 536 с.
- 13 Маяковский В.В. Семидневный смотр французской живописи, 1923 // Маяковский В.В. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1987. С. 657–658.
- 14 Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия: Живопись / Авт.-сост. А.Г. Луканова. М.: ГТГ; RA, 1999. 237 с.
- 15 Поспелов Г.Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
- 16 Потяркина Е.Е. Оперные спектакли в «Русских сезонах» С.П. Дягилева: Н.А. Римский-Корсаков // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 2. С. 119–126. URL: <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/1363> (дата обращения 07.02.2023).
- 17 Рерих Н.К. Венок Дягилеву // Журнал Лиги композиторов. Нью-Йорк, 1930. URL: <https://goerich-lib.ru/n-k-rerikh-khudozhniki-zhizni/383-venok-dyagilevu> (дата обращения 07.02.2023).
- 18 Римский-Корсаков А.Н. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 46–54.
- 19 Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 431 с.
- 20 Сеславинский М.В. Французская книга в оформлении русских художников-эмигрантов: 1920–1940-е годы: Диссертация ... канд. ист. наук: 05.25.03. М., 2010. 430 с.
- 21 Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / Пер. с нидерланд. Н. Возненко и С. Князьковой. М.: Азбука-Аттикус; Колибри, 2016. 608 с.
- 22 Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 924 с.
- 23 Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство-XXI век, 2005. 383 с.
- 24 Фокин М.М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- 25 Харджиев Н.И. Памяти Наталии Гончаровой (1881–1962) и Михаила Ларионова (1881–1964) // Искусство книги. Вып. 5. М.: Искусство, 1968. С. 306–318.
- 26 Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая: 1913 // Хлебников В. Собрание произведений: в 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. 5. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. С. 248.
- 27 Цветаева М. Наталия Гончарова (Жизнь и творчество) // Прометей. Т. 7 / Ред.-сост. С. Резник. М., 1969. С. 178–188.
- 28 Цетлин М. Цельное чувство. М.: Водолей, 2011. 400 с.
- 29 Шлецер Б. «Свадебка» // Звено. 1923. № 21, 25 июня. С. 2–3.
- 30 Эганбюри Э. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов / И. Зданевич. М.: Изд. Ц. Мюнстер, 1913. 39 с.
- 31 Эмдин А. Василий Иванович Шухаев – иллюстратор и оформитель «Пиковой дамы» // Пушкин А.С. Пиковая дама. М.: HGS, 2004. С. 97–103.
- 32 Appolinaire G. Chroniques d'art, 1902–1918. Paris: Gallimard, 1960. 524 p.
- 33 Chamot M. Goncharova: Stage Designs and Paintings. Oresko Books, 1979. 104 p.
- 34 Cowling E., Mundy J. On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930. London: Tate Gallery, 1990. 264 p.
- 35 Diaghilev's "Ballets Russes", 1909–1929: Twenty Years That Changed the World of Art // Houghton Library, President and Fellows of Harvard College. 2018. URL: https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/onlineexhibits/diaghilev/ionic_designs/24_2.html (дата обращения 13.11.2022).
- 36 Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925 / J. Laude at al. Université de Saint-Étienne, 1986. 339 p.
- 37 Marinetti F.T. "The Variety Theatre", Futurist performance // Lacedra, Florence. 1913. 01 October. P. 126–127. URL: <https://writingstudio2010.files.wordpress.com/2010/09/variety-stage.pdf> (дата обращения 21.02.2023).
- 38 Marinetti F.T. Estetica futurista della Guerra // Gazzetta del Popolo, Torino. 1935. 27 October. URL: <https://collections.libraryale.edu/catalog/10661081> (дата обращения 21.02.2023).
- 39 Ricketts Ch. Self-portrait. London: Peter Davies, 1939. 442 p.
- 40 Roslavleva N.P. Era of the Russian Ballet 1770–1965. London: Victor Gollancz, 1966. 320 p.

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценографического решения

References:

- 1 Annenkov Yu.P. *Dnevnik moikh vstrech. Tsikl tragedii* [The Diary of My Meetings. The Cycle of Tragedies]. Vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991. 306 p. (In Russian)
- 2 Benua A.N. Vospominaniya o balete. Chast' 5 [Memories of Ballet. Part 5]. *Russkie zapiski*, 1939, no. 20–21, pp. 82–95. (In Russian)
- 3 Garafola L. *Russkii balet Dyagileva* [Diaghilev's Ballets Russes]. Moscow, Kolibri Publ., 2021. 656 p. (In Russian)
- 4 Goryachikh V.V. "Zolotoi petushok" N.A. Rimskogo-Korsakova. K probleme zhanra i stilya [N. Rimsky-Korsakov's "The Golden Cockerel". To the Problem of Genre and Style]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.02. St. Petersburg, 1999. 158 p. (In Russian)
- 5 *Dyagilev. General'naya repetitsiya* [Diaghilev. The General Rehearsal]. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2022. 220 p. (In Russian)
- 6 Ilyukhina E. Villa Sergeya Kusevitskogo. Istoriya odnogo zakaza [Sergei Koussevitzky's Villa. The Story of One Order]. *Tretyakovskaya galereya*, 2014, no. 1. Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/villa-sergeya-kusevitskogo-istoriya-odnogo-zakaza> (accessed 20.11.2022). (In Russian)
- 7 Ilyukhina E. Ispanskaya feeriya Natalii Goncharovoi [Natalia Goncharova's Spanish Extravaganza]. *Tretyakovskaya galereya*, 2015, no. 4. Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (accessed 02.11.2022). (In Russian)
- 8 Kovtun E.F. *Russkaya futuristicheskaya kniga* [Russian Futuristic Book]. Moscow, RIP-holding Publ., 2014. 229 p. (In Russian)
- 9 Krasovskaya V.M. *Russkii baletnyi teatr nachala XX veka. Ch. 2: Tantsovshchiki* [Russian Ballet Theatre in Early 20th Century. Part 2: Dancers]. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2009. 521 p. (In Russian)
- 10 Lifar' S.M. *Memuary Ikaru* [Memoirs of Ikarus]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 358 p. (In Russian)
- 11 Los' I. Vily, rusalki [Fairies and Mermaids]. *Entsiklopedicheskii slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona* [F.A. Brokgauz and I.A. Efron Encyclopedic Dictionary]. Vol. 5. St. Petersburg, 1892, p. 348. (In Russian)
- 12 Lukanova A.G. *Nataliya Goncharova. 1881–1962*. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2017. 536 p. (In Russian)
- 13 Mayakovskii V.V. Semidnevnyi smotr frantsuzskoi zhivopisi, 1923. [A Seven-Day Review of French Painting, 1923]. Mayakovskii V.V. *Sochineniya v 2 t.* [Essays in 2 vols.]. Vol. 2. Moscow, Pravda Publ., 1987, pp. 657–658. (In Russian)
- 14 *Mikhail Larionov – Nataliya Goncharova. Shedevry iz parizhskogo naslediya: Zhivopis'* [Mikhail Larionov – Natalia Goncharova. Masterpieces from the Parisian Heritage: Paintings], comp. A.G. Lukanova. Moscow, GTG Publ., RA Publ., 1999. 237 p. (In Russian)
- 15 Pospelov G.G. *Bubnovyi valet: Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoi zhivopisi 1910-kh godov* [Bubnovy Valet: Primitive and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1990. 272 p. (In Russian)
- 16 Potyarkina E.E. Opernye spektakli v "Russkikh sezonakh" S.P. Dyagileva: N.A. Rimskii-Korsakov [Opera Performances in "Russian Seasons" by Sergey Diaghilev: N.A. Rimsky-Korsakov]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 2022, no. 2, pp. 119–126. Available at: <https://musicsholar.ru/index.php/PMN/article/view/1363> (accessed 07.02.2023). (In Russian)
- 17 Rerikh N.K. Venok Dyagilevu [Wreath to Diaghilev]. *Zhurnal Ligi kompozitorov* [League of Composers Magazine]. New York, 1930. Available at: <https://roerich-ilib.ru/n-k-rerikh-khudozhniki-zhizni/383-venok-dyagilevu> (accessed 07.02.2023).
- 18 Rimskii-Korsakov A.N. "Zolotoi petushok" na parizhskoi i londonskoi stsenakh ["The Golden Cockerel" on the Paris and London Stages]. *Apollon*, 1914, no. 6–7, pp. 46–54. (In Russian)
- 19 Sarabyanov D.V. *Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati* [Russian Painting. Awakening Memories]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1998. 431 p. (In Russian)
- 20 Seslavinskii M.V. *Frantsuzskaya kniga v oformlenii russkikh khudozhnikov-emigrantov: 1920–1940-e gody* [French Book Designed by Russian Emigre Artists between the 1920s and the 1940s]: Dissertation for the Degree of Candidate of History, 05.25.03. Moscow, 2010. 430 p. (In Russian)
- 21 Skheyen Sh. *Sergei Dyagilev. "Russkie sezony" navsegda* [Sergei Diaghilev. "Russian Seasons" Forever], transl. from Dutch N. Voznenko, S. Knyaz'kova. Moscow, Azbuka-Attikus Publ., KoLibri Publ., 2010. 608 p. (In Russian)
- 22 Telyakovskii V.A. *Dnevnik direktora Imperatorskikh teatrov. 1903–1906. Sankt-Peterburg* [Diaries of the Director of the Imperial Theatres. 1903–1906. St. Petersburg]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2006. 924 p. (In Russian)
- 23 Tolstoy A.V. *Khudozhniki russkoi emigratsii* [Artists of the Russian Emigration]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2005. 383 p. (In Russian)
- 24 Fokin M.M. *Protiv techeniya* [Against the Current]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russian)
- 25 Khardzhiev N.I. Pamyati Natalii Goncharovoi (1881–1962) i Mikhaila Larionova (1881–1964) [In Memory of Natalia Goncharova (1881–1962) and Mikhail Larionov (1881–1964)]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 306–318. (In Russian)
- 26 Khlebnikov V., Kruchenikh A. Bukva kak takovaya: 1913. [A Letter as Such, 1913]. Khlebnikov V. *Sobranie proizvedenii: v 5 t.* [Collection of Works: in 5 vols.], eds. Yu. Tynyanov, N. Stepanov. Vol. 5. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade Publ., 1933, p. 248. (In Russian)
- 27 Tsvetaeva M. Natal'ya Goncharova (Zhizn' i tvorchestvo) [Natalia Goncharova (Life and Art Work)]. *Prometei* [Prometheus]. Vol. 7, ed.-comp. S. Reznik. Moscow, 1969, pp. 178–188. (In Russian)
- 28 Tsetlin M. *Tsel'noe chuvstvo* [A Solid Feeling]. Moscow, Vodolei Publ., 2011. 400 p. (In Russian)
- 29 Shletser B. "Svadebka" ["Wedding"]. *Zveno*, 1923, no. 21, June 25, pp. 2–3. (In Russian)
- 30 Eganbyuri E. *Nataliya Goncharova. Mikhail Larionov*. I. Zdanevich. Moscow, Izd. Ts. Myunster Publ., 1913. 39 p. (In Russian)
- 31 Ermdin A. Vasilii Ivanovich Shuhaev – illyustrator i oformitel' "Pikovoi damy" [Vasily Shukhaev – Illustrator and Designer of "The Queen of Spades"]. Pushkin A.S. *Pikovaya dama* [The Queen of Spades]. Moscow, HGS Publ., 2004, pp. 97–103. (In Russian)
- 32 Appolinaire G. *Chroniques d'art, 1902–1918*. Paris, Gallimard, 1960. 524 p.
- 33 Chamot M. *Goncharova: Stage Designs and Paintings*. Oresko Books, 1979. 104 p.
- 34 Cowling E., Mundy J. *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930*. London, Tate Gallery, 1990. 264 p.
- 35 Diaghilev's "Ballets Russes", 1909–1929: Twenty Years That Changed the World of Art. *Houghton Library, President and Fellows of Harvard College*. 2018. Available at: https://library.harvard.edu/sites/default/files/onlineexhibits/diaghilev/iconic_designs/24_2.html (accessed 13.11.2022).
- 36 *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925* / J. Laude at al. Université de Saint-Étienne, 1986. 339 p.
- 37 Marinetti F.T. "The Variety Theatre", Futurist Performance. *Lacebra*, Florence, 1913, 01 October, pp. 126–127. Available at: <https://writingstudio2010.files.wordpress.com/2010/09/variety-stage.pdf> (accessed 21.02.2023).
- 38 Marinetti F.T. Estetica futurista della Guerra. *Gazetta del Popolo*, Torino, 1935, 27 October. Available at: <https://collections.libraryale.edu/catalog/10661081> (accessed 21.02.2023).
- 39 Ricketts Ch. *Self-portrait*. London, Peter Davies, 1939. 442 p.
- 40 Roslavleva N.P. *Era of the Russian Ballet 1770–1965*. London, Victor Gollancz, 1966. 320 p.



Ил. 1. Гончарова Н. Эскиз декорации к третьему акту постановки «Золотой петушок». 1914. Картон, графитный карандаш, акварель, аппликация, белила. 66,1 × 99,9 см. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва

Fig. 1. Goncharova N. The design of the scenery for the third act of *The Golden Cockerel*. 1914. Cardboard, graphite pencil, watercolor, appliqué, whitewash. 66.1 × 99.9 cm. A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow

→

Ил. 2. Гончарова Н. Эскиз костюма Ключницы для постановки «Золотой петушок». 1914. Бумага, графитный карандаш, акварель, тушь. 38,8 × 26,3 см. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва

Fig. 2. Goncharova N. Costume design for the Housekeeper for *The Golden Cockerel*. 1914. Paper, graphite pencil, watercolor, ink. 38.8 × 26.3 cm. A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценографического решения





«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценического решения

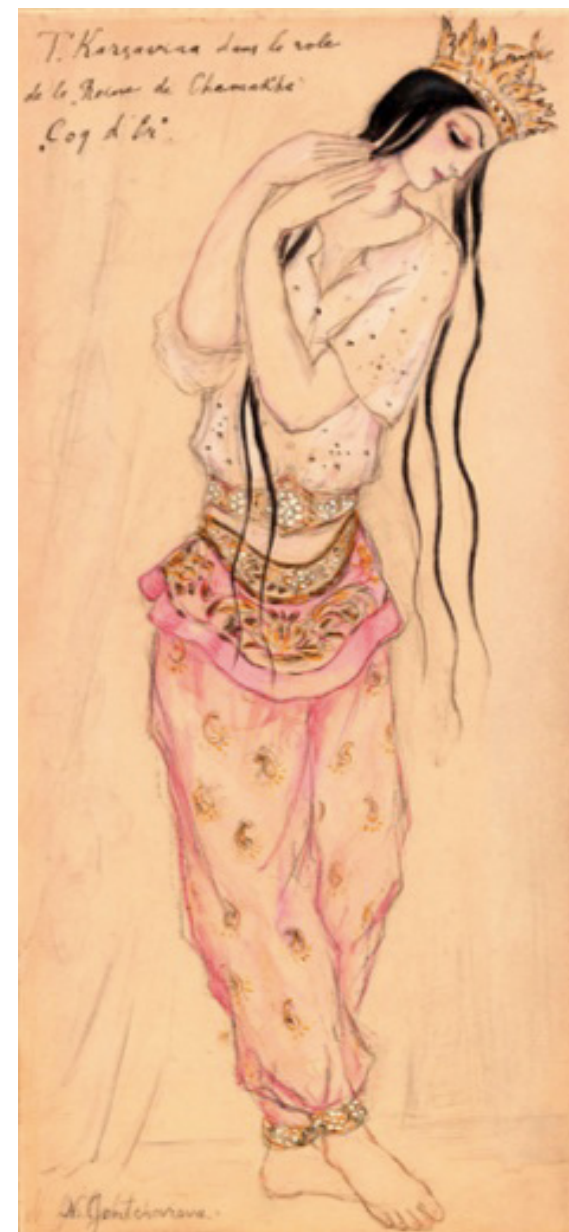
←

Ил. 3. Гончарова Н. Эскиз костюма Ключницы для постановки «Золотой петушок». 1937. Картон, акварель, бронзовая краска, графитный карандаш, белила. 45,7 x 30 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Fig. 3. Goncharova N. Costume design for the Housekeeper for the *The Golden Cockerel*. 1937. Cardboard, watercolor, bronze paint, graphite pencil, whitewash. 45.7 x 30 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

Ил. 4. Гончарова Н. Эскиз Тамары Карсавиной в роли Шамаханской царицы, постановки «Золотой петушок». 1914 (предположительно – 1930 годы). Бумага, акварель, тушь, графитный карандаш. Театральная коллекция Гарвардской библиотеки Хоутон, Кембридж

Fig. 4. Goncharova N. The design of Tamara Karsavina in the character of the Queen of Shamakhan of *The Golden Cockerel*. 1914 (presumably – 1930). Paper, watercolor, ink, graphite pencil. Theater Collection Harvard Library Houghton, Cambridge





Ил. 5. Гончарова Н. Костюм Золотого петушка из постановки «Золотой петушок». 1937. Трикотаж с металлизированной нитью, ламе, шелк, позолоченная кожа, сетка. Размеры: длина по центру спины (купальник): 68,58 см. Общая длина (головной убор): 25,4 × 35,56 см. Длина крыла: 83,82 см. Музей искусств округа Лос-Анджелес (LACMA), Калифорния

Fig. 5. Goncharova N. Costume of the Golden Cockerel from *The Golden Cockerel*. 1937. Knitwear with metallic thread, lamé, silk, gilded leather, mesh. Measurements: Center back length (leotard): 68.58 cm. Overall length (headpiece): 25.4 × 35.56 cm. Wing length: 83.82 cm. Los Angeles County Museum of Art (LACMA), California

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения



→

Ил. 6. Гончарова Н. Эскиз костюма Звездочета для постановки «Золотой петушок». 1937. Картон, акварель, графитный карандаш. 45 × 30 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Fig. 6. Goncharova N. Astrologer costume design for *The Golden Cockerel*. 1937. Cardboard, watercolor, graphite pencil. 45 × 30 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

UDC 792.021
LBC 85.33

Voytova Ramilya D.

Bachelor (in Art History), Faculty of Art History, Department of Film and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7818-3167
ResearcherID: HGB-3235-2022
ramilya.voitova@yandex.ru

Keywords: The Golden Cockerel, Goncharova, Diaghilev, Ballet Russes, Fokine, Mir Iskusstva, Futurism

Voytova Ramilya D.

The Golden Cockerel, 1914 and 1917, Designed by N. Goncharova. Specificity and Differences of Stage Design



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-240-293

For cit.: Voytova R.D. The Golden Cockerel, 1914 and 1937, Designed by N. Goncharova. Specificity and Differences of Stage Design. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 240–293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-240-293>. (In Russian)

Для цит.: Войтова Р.Д. «Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения // Художественная культура. 2023. № 3. С. 240–293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-240-293>.

Войтова Рамила Даниловна

Бакалавр истории искусства, факультет истории искусства, кафедра кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0001-7818-3167
ResearcherID: HGB-3235-2022
ramilya.voitova@yandex.ru

Ключевые слова: Золотой петушок, Гончарова, Дягилев, Русские сезоны, Фокин, Мир искусства, футуризм

Войтова Рамила Даниловна

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения

Abstract. This article is devoted to the study of the evolution of N. Goncharova's artistic manner on the example of her stage designs for the 1914 and 1937 productions of *The Golden Cockerel*. The opera-ballet version of *The Golden Cockerel* is often described in detail in works devoted to S. Diaghilev and his theatre company, and the creative work of N. Goncharova and M. Larionov. However, due to the fact that Goncharova's graphic heritage of the 1930s-1950s has been little studied so far, the scene design of the 1937 ballet version is almost not considered, nor is it traced within the general evolution of N. Goncharova's style. Comparing the two versions of scene design, 23 years apart, as well as identifying the influence of the changed external factors and the social context makes it possible to visually examine the changes in N. Goncharova's artistic manner during emigration.

Аннотация. Статья посвящена изучению эволюции художественной манеры Н. Гончаровой на примере сценографического решения постановки «Золотого петушка» 1914 и 1937 годов. Постановка оперы-балета «Золотой петушок» часто и подробно описывается в работах, посвященных С. Дягилеву и его антрепризе, творчеству Н. Гончаровой и М. Ларионова, однако из-за того, что графическое наследие Н. Гончаровой 1930–1950-х годов до сих пор мало изучено, сценография балетной версии 1937 года почти не рассматривается, так же как и не связывается с общей эволюцией художественной манеры Н. Гончаровой. Сопоставление двух версий одной постановки, оформленной с разницей в 23 года, а также определение влияния изменившихся внешних факторов и социального контекста дают возможность наглядного рассмотрения изменений, произошедших с художественной манерой Н. Гончаровой за время, проведенное в эмиграции.

Introduction

Research on Natalya Goncharova's graphic work is currently at a certain peak: despite the fact that during her lifetime she was often written about by her contemporaries (e.g. V. Mayakovsky, M. Tsvetaeva, G. Apollinaire) [13, p. 657–658; 27, p. 178–188; 32, p. 479], in Soviet art history, the appeal to the creative work of N. Goncharova, as well as of other emigrants, was still the exception rather than the norm. Some of the first to address her artistic legacy were N. Khardzhiev [25], G. Pospelov [15], and D. Sarabyanov [19].

Since the 2000s, references to the production of *The Golden Cockerel* opera-ballet in M. Fokine's interpretation have been increasingly common in individual monographs [12, p. 223–233] and in the works devoted to emigration [23, p. 255–263] and S. Diaghilev's theatre company [21, p. 443–446; 5, p. 26–27]. Taking into account N. Goncharova's close relationship with the Ballets Russes, the studies that appear to be particularly useful are the recent ones [3, p. 130–138] revealing the connection between choreography and stage design, as well as the influence of economy on the existence of the troupe, which allows adding to the knowledge of the influence of external factors on N. Goncharova's artistic style.

However, due the fact that N. Goncharova's stage design is commonly considered in connection with the Ballets Russes, her graphic work of the 1930s–1950s, produced after the end of S. Diaghilev's theatre company, remains understudied. An illustrative example of the changes in N. Goncharova's artistic style can be the analysis of the stage design she created for two productions of *The Golden Cockerel*, the 1914 and 1937 ones. In order to perform this analysis, first, we need to define the position of the Ballets Russes in the 1910s, then recognize the prerequisites for S. Diaghilev's cooperation with N. Goncharova and identify her artistic statement between the aesthetics of *Mir Iskusstva* and futurism. Then we analyse the stage design solution for the 1914 production of *The Golden Cockerel* and the main features of N. Goncharova's style in the 1910s.

With regard to the ballet version of *The Golden Cockerel*, we consider the changed external factors associated not only with N. Goncharova's emigration and the end of the Ballets Russes, but also with the new socio-cultural conditions. Finally, we analyse the new stage design solution for the ballet and identify the changed features of N. Goncharova's artistic manner, which adds to the existing knowledge of the 1937 production of *The Golden Cockerel*.

The 1914 production of *The Golden Cockerel*. The opera-ballet version

In 1913, upon the recommendation of A. Benois, S. Diaghilev approached N. Goncharova with a proposal to create stage design of *The Golden Cockerel* for the Ballets Russes. At first glance, the choice of N. Goncharova may seem unexpected, as previously S. Diaghilev had not collaborated with artists outside the tradition of *Mir Iskusstva*. As for N. Goncharova, by that time she had almost had no experience in stage design for theatrical productions⁽¹⁾. Her numerous works in another graphic direction, illustration, were associated with futuristic book experiments and aroused nothing but resentment among the members of the *Mir Iskusstva* movement⁽²⁾. However, if we appeal to the events preceding the proposal, it looks quite predictable.

The 1910s became a time of profound transformations in the concept of the avant-garde. Thus, if in 1913, the French audience booed I. Stravinsky's *The Rite of Spring* [5, p. 13] expecting the familiar orientalism and exoticism in keeping with the spirit of *Scheherazade* designed by A. Benois and L. Bakst, already in 1917, they were enthralled by *Parade* — the production that traditionally marks the beginning modernism in the Ballets Russes [3, p. 122].

That is, in order for the new imagery to be understood, it was necessary not just to prepare the audience but to recreate it. S. Diaghilev met this change with enthusiasm. Commenting on the failure of *The Rite of Spring* he wrote, “This is an outright victory! Let them whistle and rage! Inwardly, they already feel the value, and whistling is just a mask. You will see the consequences” [cit. ex: 17].

At the same time, there was a breach in relations with the first choreographer of S. Diaghilev's theatre company, M. Fokine. He was never a member of the *Mir Iskusstva* movement, but their creative approaches intertwined [2, p. 88]. The formation of M. Fokine as a choreographer took place against the background of the 1905 strikes at the Imperial Theatres, so many of the ideas he approved were marked by the controversy with the academic ballet approach [22, p. 534].

- (1) Her only experience in this direction was the design of the pantomime *Zobeida's Wedding*, based on the poem by H. Hofmannsthal. What is known about the stage design solution is that it implied a reverse perspective and had a primitivist stylization [See: 27, p. 187].
- (2) A. Benois, for instance, called the futurist editions the “buffoon albums” [See: 8, p. 11].

First, M. Fokine believed that art should be naturalistic, and therefore it should not just follow the classical rules, but accurately depict the chosen time period. Already in 1904, in a note to the libretto for *Daphnis et Chloé*, he wrote, “Choreographers should not make a mistake of staging dance for Russian peasants in the style of Louis XV or ... creating a trepak-like dance to a French plot. Why make the same mistake again, staging ancient Greek scenes — forcing the Greeks to dance in the French style?” [40, p. 175]. That was an approach also characteristic of the representatives of the *Mir Iskusstva* movement. Therefore, while working on the design of *Petrushka*, A. Benois created over a hundred costumes in the fashion of the 1830s-1840s for different social groups [3, p. 55].

Petrushka clearly manifested M. Fokine’s second principle — transition from the expressiveness of the individual to that of the collective. If in the productions by M. Petipa the corps de ballet surrounded the ballerina and served as a background reflecting the existing hierarchy of the Mariinsky Theater (bright examples are the scenes from *La Bayadère* and *The Sleeping Beauty*), in the works by M. Fokine the ballerina illustrated “the expressiveness of mass dance of the entire crowd” [24, p. 353].

Third is the active involvement of body and hands in choreography. Earlier, movement had been concentrated in legs, and body obeyed the vertical; M. Fokine, however, reversed that principle in his works believing that waist, back, and limbs should be equally flexible and expressive. New choreography resulted in a new type of costume. The costume designer to be most consonant with M. Fokine in this regard was L. Bakst: the absence of corsets, softly flowing fabrics, oriental harem trousers and tunics with slits — the costumes were adjusted to body movements, emphasizing the dynamics and inflexion.

It is with exotic productions (oriental and Russian) that M. Fokine became well-known in Paris. The audience craved extravagant oriental flavour, and every year got a variation on the theme: *Cleopatra* (1909), *Scheherazade* and *The Firebird* (1910), *Sadko* and *Petrushka* (1911), *Tamara* and *Le Dieu Bleu* (1912). However, despite the success with the audience (and largely because of it), the friction between the choreographer and the impresario was growing: S. Diaghilev was rearing a choreographer in V. Nijinsky, believing that M. Fokine “was exhausted and out of date” [24, p. 163]. The definitive break happened after the production of the ballet

Daphnis et Chloé in 1912: according to the choreographer, S. Diaghilev had made several attempts to disrupt the premiere [24, p. 164].

In 1913, after M. Fokine left the theatre company, V. Nijinsky staged *The Rite of Spring*. There are two circumstances we consider significant for the further development of events. The first is S. Diaghilev’s fascination with the ideas of futurism, which coincided with the release of F.T. Marinetti’s manifesto *The Variety Theatre* among the key provisions of which is anti-naturalism: “We are deeply disgusted with the contemporary theatre <...> because it vacillates stupidly between historical reconstruction (pastiche or plagiarism) and photographic reproduction of our daily life; a finicking, slow, analytic, and diluted theatre worthy all in all, of the age of the oil lamp.” [37, p. 126–127]. Not only historical credibility was criticized but also the psychologism of the characters — that is, exactly what was brought by M. Fokine’s aesthetics.

The second important point is that *The Rite of Spring*, as already mentioned, was not well-received by the audience: the rhythmically complex music by I. Stravinsky and the choreography by V. Nijinsky in which the dancers dressed by N. Roerich in wide sundresses, shirts, and bulky bast shoes hardly took their feet off the stage, beating the rhythm to the floor. A breakthrough in terms of choreography and music, the production ran into incomprehension. S. Diaghilev still considered changing the form of the Ballets Russes, but taking into account the preferences of the audience, he changed tactics: in 1913, he turned to M. Fokine again, convincing him to return for the last pre-war season. Together with A. Benois, they decided to stage the opera-ballet *The Golden Cockerel* to the music by N. Rimsky-Korsakov.

For M. Fokine, that decision was a compromise in his dream to choreograph a ballet to the music of *The Golden Cockerel*⁽³⁾, as well as a new variation on the issue of the proportion of ballet and opera performers: the previous attempt in this regard had been undertaken in 1911 when staging the opera *Orpheus and Eurydice* M. Fokine mixed ballet and opera

(3) In 1913, during the argument with S. Diaghilev, the ballerina A. Pavlova addressed M. Fokine with a request to stage ballets for her enterprise. At that point, the choreographer first proposed the ballet *The Golden Cockerel*: it was only a suite created by A. Glazunov and M. Steinberg based on the opera by N. Rimsky-Korsakov, but in terms of its length and content, it could make an independent work. However, the plan remained unfulfilled then [See: 24, p. 173–174; 16, p. 123].

performers in such a way that “it was impossible to distinguish where was the choir and where was the ballet” [24, p. 178]. In the case of *The Golden Cockerel* another decision was made — to separate the vocal and dance parts: “The peculiarity, the “novelty” of such a duplicated staging technique (not applicable to most realistic operas) was particularly appropriate in this “fiction in faces”, which required much dancing and stylized plasticity from actors. It added a special fabulousness, dollish pleasantness, and sometimes a mystical dread” [24, p. 176].

It was decided that the design should be entrusted to N. Goncharova — thereby continuing the path towards the avant-garde. In December 1913, in her workshop, N. Goncharova met M. Fokine. The only thing the choreographer had known about N. Goncharova by that time was that she belonged to the group of Moscow futurists, which was the reason for him to be wary of the choice [24, p. 175]. However, already by the time their first meeting finished, he had changed his mind and left the workshop “having this absolute conviction that Goncharova would produce something unexpected, colourful and picturesque, deeply national and at the same time fabulous” [24, p. 175]. It was in Moscow that N. Goncharova started working on the production; in April, 1914, she and M. Larionov left for Paris [14, p. 200].

As conceived by A. Benois and M. Fokine, ballet was supposed to dominate the stage. The singers did not participate in the action: both the choir and the soloists were amphitheatred on the sides of the stage, thus framing the action. Their identical maroon costumes multiplied the decorative effect, colliding with the blazing yellow of the stage.

For each of the three acts, N. Goncharova designed separate sets in the neo-primitivist style. Act one opened with a landscape in which a stylized fiery city intertwined with a yellow sky and a red sun in the form of a face (a technique commonly used in lubok images). Against such a background, fantasy trees in the shape of flowers grew — not a hint of naturalism; just the contrary — exceptional decorativeness and fabulousness, originating from sources that inspired both M. Fokine and N. Goncharova: icons, lubok images, and handicraft toys. Such imagery contributed to that unnaturalness of the action which could be in line with the words of Astrologer in the closing part: “Perhaps the Queen and I / Were the only living people in it / The rest were — a delirium, a dream / A pale spectre, nothing more ...” [cit. ex: 24, p. 177].

Technically, the artificiality of what was happening was fuelled not only by the libretto, but also by the music itself. As stated by A. Kandinsky,

“the composer only depicts — usually with a touch of irony — the feelings of the characters, but does not express them in earnest” [cit. ex: 4, p. 76]. An illustrative example is the musical theme of Dodon: designed to proclaim the greatness of the tsar, the music truly follows the features of a pompous march. However, just like the image of the tsar himself, the march appears to be a parody.

The stage design for act three was sustained in the same style, with the fiery shades of the royal palace supplemented by lavish floral ornaments. In both cases, the space was interpreted as flat, devoid of that clear linear perspective pronounced in the 1908–1909 sketches for *The Golden Cockerel* by I. Bilibin.

The decorativeness of design also extended to the costumes of characters who were deliberately devoid of historical authenticity. In I. Bilibin’s design for the production, the maid had her head covered and wore a caftan resembling a Turkic national costume, whereas N. Goncharova created a fabulous image by means of appealing to colourful semi-transparent fabrics and exposing the character’s hands and abdomen in the manner of L. Bakst.

The similarity between the sketches of maids by N. Goncharova and the oriental costumes designed by L. Bakst was not accidental and stemmed from the author’s conception of M. Fokine. N. Goncharova had demonstrated such sensitivity to author’s conception earlier, when working on illustrating books.

Such an attitude of hers is clearly seen in the illustration *Vila and Leshy* to V. Khlebnikov’s author’s collection *Mirskontsa* (Worldbackwards). N. Goncharova depicted natural elements, a tree crown and hills, which shape the monumental image of a vila. And if traditionally a vila is a female spirit that owns wells and lakes (which relates her to mermaids of the East Slavs) [11, p. 348], in V. Khlebnikov’s poem it is a personified image of nature, which is also confirmed by the original title *The Nature and Leshy*.

Another feature of N. Goncharova’s stage design which comes from her experience of book illustration is the picturesque graphics. In her design for the books *A Game in Hell* and *Mirskontsa* (1912), we can already see illustrations as independent, monumental images.

N. Goncharova's participation in the futuristic book experiment which aimed at "breaking with the previous tradition"⁽⁴⁾ seems to be of particular interest, given the solid folklore basis of her creative work. There was no contradiction in it, if we assume that illustrating books of futurist poets was not supposed to be a "break" for N. Goncharova⁽⁵⁾. On the contrary, professing "all-ness", she considered it possible to use any styles for her own purposes, arguing that "... for any subject there can be an infinite number of forms of expression" [30, p. 19].

Similarly to working on book illustrations, when creating stage design N. Goncharova did not reject the experience of Art Nouveau, presenting not a break with the previous tradition, but a soft "transition". In her joint article with M. Larionov, in the spirit of futurists she speaks about the independence of stage designs: "Stage designs for a ballet should not have the sole intention of establishing, in accordance with the libretto, the time and place of the action <...> Among other things, stage designs are an independent creation supporting the spirit of a production performed" [cit. ex: 3, p. 131]. While working on stage and costume design, she visited archaeological museums, talked to artisans, and appealed to samples of carpet weaving, peasant costume, royal clothes and rings [33, p. 15].

The premiere of *The Golden Cockerel* in Paris took place on May 24, 1914 and was a resounding success. Yu. Annenkov recalled, "The success of Goncharova, who managed to merge the finest colourful elegance with the simple and naive lubok, was phenomenal, providing the artist with countless theatrical orders" [1, p. 220]. The enthusiastic reaction of the audience contributed to the fact that already on June 15 of that same year the performance was shown in London, on the stage of Drury Lane⁽⁶⁾.

- (4) The first author's editions were related to I. Zdanevich's report *Marinetti's Futurism* and the manifesto by futurist poets *Slap in the Face of the Public Taste*. Among other things, both mentioned a break with the existing tradition [See: 8].
- (5) It was a possible option, considering V. Khlebnikov's statements that, firstly, "mood changes the writing style", and secondly, that "modified by the mood, the writing style conveys this mood to the reader, independent of words", and his conclusion that an author must write their book themselves or "give their brainchild not to a typist but an artist" [26, p. 248]. That is, the literary revolution was taking place, within which a poetic text could no longer exist without an artist. Artists, in turn, did not need to abandon any tradition.
- (6) Here is what Ch. Ricketts wrote about *The Golden Cockerel*: "I am unbelievably delighted. <...> The music is subtle, enchanting and original; the idea of placing the singers on sides of the stage, like in an oratorio, and the pantomime and dancing in the center is fascinating. <...> Karsavina's dance and facial expressions <...> are unparalleled, and so is the intellectuality of the organization of the performance and its choreographic inventiveness" [39, p. 139].

However, equally strong to the audience's delight was the criticism from the composer's relatives: shortly after the premiere, the *Apollo* magazine published an article by the composer's son, A. Rimsky-Korsakov, who considered it illegitimate to use the music from the opera in experiments like that, since "... the experience of bracketing the entire vocal part of the opera out of stage action <...> emphasizes movement and plasticity at the expense of the musical dignity of the work, brings them to the fore; in other words, it distorts the key features of the opera" [18, p. 48].

In addition, due to the copyright convention between Russia and France, heavy fines were levied on S. Diaghilev [16, p. 123–124; 21, p. 443–446]. Those obstacles did not let *The Golden Cockerel* become a regular production of the theatre company. Nevertheless, despite this fact, its importance for the further development of the Ballets Russes would be difficult to overestimate.

The troupe became talked about by the representatives of the French avant-garde — G. Appolinaire wrote about the success of *The Golden Cockerel*, "Not repeating the attitude of the French audience and high society towards young artists, the Russians ensured the roaring success of Madame Goncharova <...> This is how Russian futurism will manifest itself in Opera in its full splendour, whereas the new French painting <...> is only ridiculed here" [32, p. 479]. Thus, it was recognized that N. Goncharova's right proportion between the usual Russian exoticism and the "new painting" allowed S. Diaghilev to prepare the audience for further, more ambitious experiments.

The 1937 production of *The Golden Cockerel*. The ballet version

N. Goncharova returned to working on *The Golden Cockerel* only 23 years later, when in 1937, V. Voskresensky decided to resume M. Fokine's productions and asked her for permission to use her designs [24, p. 179]. Since by that time N. Goncharova had no longer had all the necessary sketches, she started creating them anew [5, p. 27].

It was supposed to be a ballet version, with no opera component. As was often the case with M. Fokine, the conception developed progressively. At first, it was expected to resume the 1914 production (a logical decision, given the warm reception of *The Golden Cockerel* by the English audience)

with a supplement of a separate ballet suite intended for the upcoming touring season.

However, taking advantage of the favourable circumstances, M. Fokine made another attempt to fulfil his old dream — to stage a ballet to the music of *The Golden Cockerel*. That time it was successful; “I asked Basil to get the opera production cancelled and give me the opportunity to stage a new, ballet version. He managed to do it, and having finished working on my other ballets in London, I took the advantage of a break in the season and went to Switzerland to compose a new, ballet production of the *Cockerel*” [24, p. 179–180].

The new version required a lot of cutting. Bearing the critical reviews on the 1914 production in mind, M. Fokine approached the work on abridgement with extreme care. It is for this reason that on his way to Switzerland he visited N. Cherepnin, composer and student of N. Rimsky-Korsakov.

Later, the choreographer described the meeting as follows: “Nikolai Nikolaevich looked at my project, approved most abridgements, even changed some and, among other things, found a 72-bar one indicated by the composer himself. He marked what instruments should replace soloists and the choir, and blessed me to work” [24, p. 180]. Thus, all vocal parts were replaced by an orchestra.

It is expected that the changes to the genre of the production also affected its design. In N. Goncharova’s stage design solution, in many respects similar to the previous version, there were many changes, stemming not only from the new choreographer’s concept, but also from the changed manner of the artist herself and the new cultural context.

The 1930s became a turning point in the lives of many Russian émigré artists. On August 19, 1929, S. Diaghilev died, which also meant the end of the Ballets Russes. The theatre company disintegrated into several touring troupes which inherited the repertory. One of them was the company Ballets Russes de Monte-Carlo founded in 1934 by V. Voskresensky (Colonel W. de Basil).

The situation was aggravated by the economic crisis, which severely affected France and Russian emigrants in particular. Recalling the times, K. Somov wrote in his memoirs, “Everybody here talks about things being tough, going broke and so on. Russians find it particularly hard here. Many have lost their jobs and are struggling to make ends meet, not knowing

what to do. <...> All foreigners in France are getting worse off...” [cit. ex: 31, p. 100].

What also contributed to the change of attitude towards Russian emigrants was the assassination of President of the French Republic, P. Doumer, carried out in Paris on May 6, 1932 by P. Gorgulov, a member of the Society of Young Russian Writers of Paris [20, p. 78–79].

Being a consultant in the theatre company of Colonel W. de Basil, M. Larionov recalled, “During the crisis Paris has emptied, foreigners have left, theatres give few new shows — nationalism has developed, the first duty is to give <...> work and orders to the French, and only what they cannot do by themselves is given to foreigners” [cit. by: 12, p. 448]. During those years, M. Larionov did stop working for the theatre, but N. Goncharova, conversely, due to financial pressure took on more and more orders: in 1939 only, she created stage design for ten ballets [14, p. 25].

Such a demand for N. Goncharova’s work could be explained by how she managed to adapt her artistic style to the changing tastes of the audience. Those changes, in turn, were significant: the reaction to World War I was an appeal to figurative painting, to the heritage of the masters of the Renaissance and academism [34, p. 12]. In the popular consciousness, futurism was inextricably associated with the aesthetics of war, and therefore was losing its dominance.

In his manifesto on the war in Ethiopia, F. T. Marinetti compared war to the futurist revolution: “War is beautiful because it creates new architecture, like that of the big tanks, the geometrical formation flights, the smoke spirals from burning villages, and many others... Poets and artists of Futurism! ... Remember these principles of an aesthetics of war so that your struggle for a new literature and a new graphic art ... may be illumined by them” [38]. However, in the 1920s, the new aesthetics was formed, proclaimed in the essay *Return to Order* by J. Cocteau [36].

The influence of the new aesthetics extended over theatre. In 1923, *The Wedding* ballet choreographed by B. Nijinska premiered — the production that traditionally marks the beginning of neoclassicism in ballet [3, p. 183]. *The Wedding* was a turning point for the aesthetics of Russian ballets in general and for N. Goncharova’s artistic manner in particular. Mainly because, in B. Nijinska’s theory, staging a performance was considered a choreographer’s element; and if S. Diaghilev’s ballets had primarily

been artists' works, then it was the choreographer to come to the fore. Costumes, as well as scene designs, were subordinated to dance.

In the final version of N. Goncharova's sketches for *The Wedding*, one can clearly see how the silhouette of dancers changes — monumentality of the image is replaced by the previously unusual subtlety and flexibility. Later, the ballet was written about as follows: "The stage design and costumes themselves are devoid of meaning; they do not exist independently, do not attract attention; it takes effort to notice them, to abstract from the whole..." [29, p. 2–3]. That was the key point in the evolution of N. Goncharova's stage design in the 1930s-1940s, when the choreographer's idea became decisive, while the main pictorial means was not a costume but a dancer's body.

Such was the context for N. Goncharova to approach the stage design of the new production of *The Golden Cockerel*. As the survived photographs of the 1937 performance show, the stage design solutions did not have fundamental changes, almost completely repeating the 1914 version. However, if we turn to the sketches, we can see the increased role of decorativeness in design. Thus, the backdrop of act three has more details than before: it is framed by elaborated wings, and stage architecture is decorated with details and openwork.

The depicted characters are equally detailed. The tsar's cart and harnessed horses are increasingly elegance and light. Unlike the previous sketchy portrayal, each figure in the crowd meeting the tsar is detailed drawn. Even the sky this time is complemented by the city spreading on the background and thereby deepening the space.

A similar increased decorativeness is found in costume sketches, even when the overall composition is no different from the original version. The 1914 and 1937 images of the women are similar in many respects: the monumental figures of dancers are depicted face forward and hide behind heavy dresses decorated with a large bright pattern. However, in the later images, the generalized convention, typical of the early sketches, disappears.

The flat, ponderous solution of the costume is also replaced by another one, where the clothes accentuate the body — a change stemming from the experience of costuming *The Wedding*. However, there was another, intermediate sketch of 1934: when collaborating with the Ballets Russes de Monte-Carlo, among other productions, N. Goncharova designed the

The Golden Cockerel, 1914 and 1917, Designed by N. Goncharova.
Specificity and Differences of Stage Design

ballet *Toys*. The drawing of a peasant woman repeated the posture and the sketchy monumental costume of a woman from *The Golden Cockerel*, but was characterized by a greater naturalism and a more detailed drawing of the dancer's face. Another example of repeating the same composition with varying degrees of elaboration can be seen in the sketches of a dancer — while maintaining the same dynamic posture, N. Goncharova carefully elaborated on all the elements of the old costume.

Another way is not repeating but reworking the image. To this type, we can refer the costume of the housekeeper Amelfa: if in the original version the design solution was a simple wide costume with picturesque convention and large fills of colour, later N. Goncharova dressed the character in lavishly decorated clothes with a delicate ornament.

N. Goncharova broke with the former conventionality of primitivism not only in costume solutions, but also in the interpretations of the characters' images, filling them with psychological insight and portrait details. The same increased role of naturalism and decorativeness is reflected in the image of the tsar, whose tunic is replaced by a richly decorated fur coat. Another change that can be seen in both cases is avoidance of blue in costumes, and the introduction of costumes to an overall red and yellow colour palette. Such a decision could have been made for greater contrast with another group of characters: Astrologer and Tsaritsa of Shemakha (the "daughter of air" in M. Fokine's interpretation) — they were the only characters to stand out from the general colour scheme.

In the new production, their roles were key ones. N. Goncharova created two costumes for Tsaritsa of Shemakha: the first was a heavy coverlet decorated with thick floral patterns, it completely hid the body and was complemented by massive jewellery; the second costume was intended for a subsequent dance, and therefore was very comfortable: a light tunic and harem trousers decorated with oriental patterns — a silhouette that brings us back to the aesthetics of L. Bakst.

The airiness of this image and the use of light fabrics and pink shades were supposed to distinguish between the "daughter of air" and other characters. However, there also was a practical reason behind this decision. In the 1914 version, the dance part consisted of "a big dance based on one wide movement (Pas balancé)" [24, p. 183] and was performed by the maids only, complementing the aria of Tsaritsa of Shemakha who stood motionless. In the new version of the production, as the opera part was

absent, she performed her own dance encompassing “the most difficult, most masterful” elements [24, p. 182].

The dating of the costume sketches for Tsaritsa of Shemakha is still uncertain. For instance, the sketch captioned “T. Karsavina dans le role de la Reine de Chemakha” [33] is often dated 1914. Indeed, T. Karsavina participated in the first production only, but the refined, elongated silhouette and careful elaboration of the image, as already mentioned, was characteristic of N. Goncharova’s style of the 1920s-1930s. Undoubtedly, this is a separate issue for research, but the characteristic manner and the changed colour scheme suggest that the sketch refers to the 1930s. In this case, the caption can be explained as follows: at times N. Goncharova created separate sketches for dancers, for example, in 1921, Caryathis had her two costumes made to sketch for the unstaged *Triana* [6], and in 1929, the artist created a costume for K. Sakharova, who performed the choreographic miniature *The Firebird* [12, p. 423].

Also, the sketch could have been made as a gift for T. Karsavina who at that time lived in London [9, p. 369–370]. This assumption can be confirmed by a similar gift for M. Fokine made in 1937 — a sketch of the scenery for act one of the production, signed “To Dear Mikhail Mikhailovich Fokine. In the memory of *The Golden Cockerel* of 1914 in Paris” [35].

Considering N. Goncharova’s changed manner of costume design, it is necessary to mention another ballet which was an active source for her to borrow new images from — *The Firebird* of 1926⁽⁷⁾.

As already mentioned, the main dancing part in the new production was Tsaritsa of Shemakha, due to which the oriental costumes of her maids were replaced by more concise slim fit black and red dresses. Such a neutrality of the costume cut, its secondary role as compared to the role of body, and the colour scheme originated from the costume of Koshchei’s wife in the ballet *The Firebird*. In the design of the ballet, the same technique of the juxtaposition of one group of characters to others was applied: the costumes of the characters of the bright and perfidious kingdoms did not blur together, unlike in the 1908 production, but were opposed to each other. The difference was that in *The Golden Cockerel* such a solution met

(7) Having decided to resume the ballet of 1908 (stage design by A. Golovin and L. Bakst), S. Diaghilev ordered a new design from N. Goncharova.

The Golden Cockerel, 1914 and 1917, Designed by N. Goncharova.
Specificity and Differences of Stage Design

the choreographer’s intent, whereas in the work on *The Firebird*, it led to the disunity of a single ensemble and was negatively received by M. Fokine, who later wrote about the artistic design of the production: “Goncharova, who I was happy to work with twice, on *The Golden Cockerel* and then the ballet *Cinderella*, the artist, whose talent I appreciate and love, dealt a fatal blow to *The Firebird*” [24, p. 143].

The experience of working on *The Firebird* affected the creation of the costume of Cockerel. In the new production, instead of a papier-mache bird, it was a sound dance part of a ballerina. In the ballet of 1926, the choreographer highlighted the image of the bird. N. Goncharova broke with the alleged orientalism in the form of trousers following L. Bakst; continuing the idea of neoclassicism, she used a feathered ballet tutu skirt.

It was a separate point, which caused M. Fokine’s dissatisfaction: “When creating the ballet, above all else I did not want to have a “ballerina” there with ballet skirts. <...> The image was replaced by the typical, stereotyped, boring image of a ballerina” [24, p. 149]. Therefore, the new costume was a compromise: a cropped one-piece coverall with a delicate tail not constraining movement, wing-sleeves, and a small comb on the dancer’s head. Thus, costume again was secondary to the body.

In the new production, the part of Astrologer acquired a greater importance. As mentioned before, he and Tsaritsa of Shemakha formed a separate group of characters, which led to a different interpretation of his image. In the previous production, his costume was a long oriental dress complemented with a turban — everything sustained in rich yellow, lilac and red colours, so the design solution united Astrologer with the carnival atmosphere of Dodon’s kingdom. The 1937 version was completely different. There Astrologer was wearing a black velvet suit and a cloak with the lining in the colour of the night sky embroidered with stars. Like in the design of *The Firebird*, the black silhouette of the character stood out against the background of the general diversity of colours. Technically, even Astrologer’s facial profile was largely borrowed from there, presenting a more elegant and gloomy version of the hunchback from Koshchei’s retinue.

That is, the new image of Astrologer was largely formed in the 1920s. Apart from sketches for the ballet, N. Goncharova also used the image of Astrologer in decorating the panel picture for the entrance hall of S. Koussevitzky’s mansion [6] — his figure almost completely repeated

the sketch for the ballet. The same with the costumes of the sons of Tsar Dodon – the photographs of 1937 show the similarity of uniforms, curved swords, and shields decorated with face images, with the images of Polkan and Gvidon in the sketches for the panel picture.

Conclusion

The revived production of *The Golden Cockerel* premiered on May 24, 1937 at Covent Garden and was a success, just like the first version. Both versions became certain milestones in N. Goncharova's work: originating from neo-primitivism, the bright and flat interpretation of the images of 1914 led to a form in which choreography is subordinated to design. That set a new direction for S. Diaghilev's theatre company and foreshadowed more radical stage design solutions for the ballets *Liturgy*, *Triana* and *Spain*.

The design of the second production explicitly demonstrates the development of the decorative line in the artistic manner of N. Goncharova and the gradual abandonment of her former style. Both of those changes were the result of the reduced role of costume as compared to dance. As a choreographer, M. Fokine particularly valued such changes, considering the work to be “one of the most beautiful productions I have ever seen on stage” [24, p. 179]. Meanwhile, the same features already implied the subsequent thinning of form characteristic of N. Goncharova, which would later manifest in the artist's last works for the theatre⁽⁸⁾.

(8) In 1957, in Monte Carlo, the seven ballets by M. Fokine were resumed – the event marked the 15th anniversary of the choreographer's death. Among other ballets, N. Goncharova designed *Eros* and *Islamey*.

The Golden Cockerel, 1914 and 1917, Designed by N. Goncharova. Specificity and Differences of Stage Design

References:

- 1 Annenkov Yu.P. *Dnevnik moikh vstrech. TSiki tragedii* [The Diary of My Meetings. The Cycle of Tragedies]. Vol. 2. Moscow, KHudozhestvennaya literatura Publ., 1991. 306 p. (In Russian)
- 2 Benois A.N. Vospominaniya o balete. Chast' 5 [Memories of Ballet. Part 5]. *Russkie zapiski*, 1939, no. 20–21, pp. 82–95. (In Russian)
- 3 Garafola L. *Russkii balet Dyagileva* [Diaghilev's Ballets Russes]. Moscow, Kolibri Publ., 2021. 656 p. (In Russian)
- 4 Goryachikh V.V. “Zolotoj petushok” N.A. Rimskogo-Korsakova. K probleme zhanra i stilya [N. Rimsky-Korsakov's “The Golden Cockerel”. To the Problem of Genre and Style]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.02. St. Petersburg, 1999. 158 p. (In Russian)
- 5 *Dyagilev. General'naya repetitsiya* [Diaghilev. The General Rehearsal]. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2022. 220 p. (In Russian)
- 6 Ilyukhina E. Villa Sergeya Kusevitskogo. Istoriya odnogo zakaza [Sergei Koussevitzky's Villa. The Story of One Order]. *Tretyakovskaya galereya*, 2014, no. 1. Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/villa-sergeya-kusevitskogo-istoriya-odnogo-zakaza> (accessed 20.11.2022). (In Russian)
- 7 Ilyukhina E. Ispanskaya feeriya Natalii Goncharovoi [Natalia Goncharova's Spanish Extravaganza]. *Tretyakovskaya galereya*, 2015, no. 4. Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (accessed 02.11.2022). (In Russian)
- 8 Kovtun E.F. *Russkaya futuristicheskaya kniga* [A Russian Futuristic Book]. Moscow, RIP-holding Publ., 2014. 229 p. (In Russian)
- 9 Krasovskaya V.M. *Russkii baletnyi teatr nachala XX veka. Ch. 2: Tantsovshchiki* [Russian Ballet Theatre in Early 20th Century. Part 2: Dancers]. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2009. 521 p. (In Russian)
- 10 Lifar' S.M. *Memuary Ikara* [Memoirs of Ikarus]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 358 p. (In Russian)
- 11 Los' I. Vily, rusalki [Fairies and Mermaids]. *Entsiklopedicheskii slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Ehfrona* [F.A. Brockhaus and I.A. Efron Encyclopedic Dictionary]. Vol. 5. St. Petersburg, 1892, p. 348. (In Russian)
- 12 Lukanova A.G. *Nataliya Goncharova. 1881–1962* [Natalia Goncharova. 1881–1962]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2017. 536 p. (In Russian)
- 13 Mayakovskii V.V. Semidnevnyi smotr frantsuzskoi zhivopisi, 1923 [A Seven-Day Review of French Painting, 1923]. Mayakovskii V.V. *Sochineniya v 2 t.* [Essays in 2 vols.]. Vol. 2. Moscow, Pravda Publ., 1987, pp. 657–658. (In Russian)
- 14 *Mikhail Larionov – Natalia Goncharova. Shedevry iz parizhskogo naslediya: Zhivopis'* [Mikhail Larionov – Natalia Goncharova. Masterpieces from the Parisian Heritage: Paintings], comp. A.G. Lukanova. Moscow, GTG Publ., RA Publ., 1999. 237 p. (In Russian)
- 15 Pospelov G.G. *Bubnovyi valet: Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoi zhivopisi 1910-kh godov* [Bubnovy Valet: Primitive and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1990. 272 p. (In Russian)
- 16 Potyarkina E.E. Opernye spektakli v “Russkikh sezonakh” S.P. Dyagileva: N.A. Rimskii-Korsakov [Opera Performances in “Russian Seasons” by Sergey Diaghilev: N.A. Rimsky-Korsakov]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 2022, no. 2, pp. 119–126. Available at: <https://musicsholar.ru/index.php/PMN/article/view/1363> (accessed 07.02.2023). (In Russian)
- 17 Rerikh N.K. Venok Dyagilevu [Wreath to Diaghilev]. *Zhurnal Ligi Kompozitorov* [League of Composers Magazine]. New York, 1930. Available at: <https://roerich-lib.ru/n-k-rerikh-khudozhniki-zhizni/383-venok-dyagilevu> (accessed 07.02.2023).

- 18 Rimskii-Korsakov A.N. "Zolotoi petushok" na parizhskoi i londonskoi stsenakh ["The Golden Cockerel" on the Paris and London Stages]. *Apollon*, 1914, no. 6–7, pp. 46–54. (In Russian)
- 19 Sarabyanov D.V. *Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati* [Russian Painting. Awakening Memories]. Moscow, Iskusstvoznaniye Publ., 1998. 431 p. (In Russian)
- 20 Seslavinskii M.V. *Frantsuzskaya kniga v oformlenii russkikh khudozhnikov-emigrantov: 1920–1940-e gody* [A French Book Designed by Russian Emigre Artists between the 1920s and the 1940s]: Dissertation for the Degree of Candidate of History, 05.25.03. Moscow, 2010. 430 p. (In Russian)
- 21 Skheyen Sh. *Sergei Dyagilev. "Russkie sezony" navsegda* [Sergei Diaghilev. "Russian Seasons" Forever], transl. from Dutch N. Voznenko, S. Knyaz'kova. Moscow, Azbuka-Attikus Publ., KoLibri Publ., 2010. 608 p. (In Russian)
- 22 Telyakovskii V.A. *Dnevnik direktora Imperatorskikh teatrov. 1903–1906. Sankt-Peterburg* [Diaries of the Director of the Imperial Theatres. 1903–1906. St. Petersburg]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2006. 924 p. (In Russian)
- 23 Tolstoy A.V. *Khudozhniki russkoi emigratsii* [Artists of the Russian Emigration]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2005. 383 p. (In Russian)
- 24 Fokine M.M. *Protiv techeniya* [Against the Current]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russian)
- 25 Khardzhiev N.I. Pamyati Natalii Goncharovoi (1881–1962) i Mikhaila Larionova (1881–1964) [In memory of Natalia Goncharova (1881–1962) and Mikhail Larionov (1881–1964)]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 306–318. (In Russian)
- 26 Khlebnikov V., Kruchenikh A. Bukva kak takovaya: 1913. [A Letter as Such, 1913]. Khlebnikov V. *Sobranie proizvedenii: v 5 t.* [Collection of Works: in 5 Vols.], eds. Yu. Tynyanov, N. Stepanov. Vol. 5. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade Publ., 1933, p. 248. (In Russian)
- 27 Tsvetaeva M. Natal'ya Goncharova (Zhizn' i tvorchestvo) [Natalia Goncharova (Life and Art Work)]. *Prometei* [Prometheus]. Vol. 7, ed.-comp. S. Reznik. Moscow, 1969, pp. 178–188. (In Russian)
- 28 Tsetlin M. *Tsel'noe chuvstvo* [A Solid Feeling]. Moscow, Vodolei Publ., 2011. 400 p. (In Russian)
- 29 Shletser B. "Svadebka" ["The Wedding"]. *Zveno*, 1923, no. 21, June 25, pp. 2–3. (In Russian)
- 30 Eganbyuri E. *Nataliya Goncharova Mikhail Larionov*, I. Zdanevich. Moscow, Izd. TS. Myunster Publ., 1913. 39 p. (In Russian)
- 31 Emdin A. Vasilii Ivanovich Shuhaev – illyustrator i oformitel' "Pikovoi damy" [Vasilii Shukhaev – Illustrator and Designer of "The Queen of Spades"]. Pushkin A.S. *Pikovaya dama* [The Queen of Spades]. Moscow, HGS Publ., 2004, pp. 97–103. (In Russian)
- 32 Appolinaire G. *Chroniques d'art, 1902–1918*. Paris, Gallimard, 1960. 524 p.
- 33 Chamot M. *Goncharova: Stage Designs and Paintings*. Oresko Books, 1979. 104 p.
- 34 Cowling E., Mundy J. *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930*. London, Tate Gallery, 1990. 264 p.
- 35 Diaghilev's "Ballets Russes", 1909–1929: Twenty Years That Changed the World of Art. *Houghton Library, President and Fellows of Harvard College*. 2018. Available at: https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/onlineexhibits/diaghilev/iconic_designs/24_2.html (accessed 13.11.2022).
- 36 *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925*, J. Laude at al. Université de Saint-Étienne, 1986. 339 p.
- 37 Marinetti F.T. "The Variety Theatre", Futurist performance. *Lacebra*, Florence, 1913, 01 October, pp. 126–127. Available at: <https://writingstudio2010.files.wordpress.com/2010/09/variety-stage.pdf> (accessed 21.02.2023).
- 38 Marinetti F.T. *Estetica futurista della Guerra*. *Gazetta del Popolo*, Torino, 1935, 27 October. Available at: <https://collections.libraryale.edu/catalog/10661081> (accessed 21.02.2023).
- 39 Ricketts Ch. *Self-portrait*. London, Peter Davies, 1939. 442 p.
- 40 Roslavleva N.P. *Era of the Russian Ballet 1770–1965*. London, Victor Gollancz, 1966. 320 p.

The Golden Cockerel, 1914 and 1917, Designed by N. Goncharova.
Specificity and Differences of Stage Design

Список литературы:

- 1 Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 2. М.: Художественная литература, 1991. 306 с.
- 2 Бенуа А.Н. Воспоминания о балете. Часть 5 // Русские записки. 1939. № 20–21. С. 82–95.
- 3 Гарафоло Л. Русский балет Дягилева. М.: Колибри, 2021. 656 с.
- 4 Горячих В.В. «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: Диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 1999. 158 с.
- 5 Дягилев. Генеральная репетиция. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2022. 220 с.
- 6 Илюхина Е. Вилла Сергея Кусевицкого. История одного заказа // Третьяковская галерея. 2014. № 1. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/villa-sergeya-kusevitskogo-istoriya-odnogo-zakaza> (дата обращения 20.11.2022).
- 7 Илюхина Е. Испанская феерия Наталии Гончаровой // Третьяковская галерея. 2015. № 4. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (дата обращения 20.11.2022).
- 8 Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. 229 с.
- 9 Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2: Танцовщики. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 521 с.
- 10 Лифарь С.М. Мемуары Икара. М.: Искусство 1995. 358 с.
- 11 Лось И. Вилы, ружалки // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 5. СПб., 1892. С. 348.
- 12 Луканова А.Г. Наталия Гончарова. 1881–1962. М.: Искусство-XXI век, 2017. 536 с.
- 13 Маяковский В.В. Семидневный смотр французской живописи, 1923 // Маяковский В.В. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1987. С. 657–658.
- 14 Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия: Живопись / Авт.-сост. А.Г. Луканова. М.: ГТГ; RA, 1999. 237 с.
- 15 Поспелов Г.Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
- 16 Потяркина Е.Е. Оперные спектакли в «Русских сезонах» С.П. Дягилева: Н.А. Римский-Корсаков // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 2. С. 119–126. URL: <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/1363> (дата обращения 07.02.2023).
- 17 Рерих Н.К. Венок Дягилеву // Журнал Лиги Композиторов. Нью-Йорк, 1930. URL: <https://goeich-lib.ru/n-k-gerikh-khudozhniki-zhizni/383-venok-dyagilevu> (дата обращения 07.02.2023).
- 18 Римский-Корсаков А.Н. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 46–54.
- 19 Сарабянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 431 с.
- 20 Сеславинский М.В. Французская книга в оформлении русских художников-эмигрантов: 1920–1940-е годы: Диссертация ... канд. ист. наук: 05.25.03. М., 2010. 430 с.
- 21 Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / Пер. с нидерланд. Н. Возненко и С. Князьковой. М.: Азбука-Аттикус; КоЛибри, 2016. 608 с.
- 22 Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 924 с.
- 23 Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство-XXI век, 2005. 383 с.

- 24 *Фокин М.М.* Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- 25 *Харджиев Н.И.* Памяти Наталии Гончаровой (1881–1962) и Михаила Ларионова (1881–1964) // Искусство книги. Вып. 5. М.: Искусство, 1968. С. 306–318.
- 26 *Хлебников В., Крученых А.* Буква как таковая: 1913 // *Хлебников В.* Собрание произведений: в 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. 5. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. С. 248.
- 27 *Цветаева М.* Наталья Гончарова (Жизнь и творчество) // Прометей. Т. 7 / Ред.-сост. С. Резник. М., 1969. С. 178–188.
- 28 *Цетлин М.* Цельное чувство. М.: Водолей, 2011. 400 с.
- 29 *Шлецер Б.* «Свадебка» // Звено. 1923. № 21, 25 июня. С. 2–3.
- 30 *Эганбюри Э.* Наталия Гончарова Михаил Ларионов / И. Зданевич. М.: Изд. Ц. Мюнстер, 1913. 39 с.
- 31 *Эмдин А.* Василий Иванович Шухаев – иллюстратор и оформитель «Пиковой дамы» // *Пушкин А.С.* Пиковая дама. М.: HGS, 2004. С. 97–103.
- 32 *Appolinaire G.* Chroniques d'art, 1902–1918. Paris: Gallimard, 1960. 524 p.
- 33 *Chamot M.* Goncharova: Stage Designs and Paintings. Oresko Books, 1979. 104 p.
- 34 *Cowling E., Mundy J.* On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930. London: Tate Gallery, 1990. 264 p.
- 35 Diaghilev's "Ballets Russes", 1909–1929: Twenty Years That Changed the World of Art // Houghton Library, President and Fellows of Harvard College. 2018. URL: https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/onlineexhibits/diaghilev/iconic_designs/24_2.html (дата обращения 13.11.2022).
- 36 Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925/ J. Laude at al. Université de Saint-Étienne, 1986. 339 p.
- 37 *Marinetti F.T.* "The Variety Theatre", Futurist performance // Lacedra, Florence. 1913. 01 October. P. 126–127. URL: <https://writingstudio2010.files.wordpress.com/2010/09/variety-stage.pdf> (дата обращения 21.02.2023).
- 38 *Marinetti F.T.* Estetica futurista della Guerra // Gazzetta del Popolo, Torino. 1935. 27 October. URL: <https://collections.libraryale.edu/catalog/10661081> (дата обращения 21.02.2023).
- 39 *Ricketts Ch.* Self-portrait. London: Peter Davies, 1939. 442 p.
- 40 *Roslavleva N.P.* Era of the Russian Ballet 1770–1965. London: Victor Gollancz, 1966. 320 p.

The Golden Cockerel, 1914 and 1917, Designed by N. Goncharova.
Specificity and Differences of Stage Design

УДК 745/749

ББК 85.123; 85.120

Митрофанова Наталья Юрьевна

Кандидат искусствоведения, доцент, член Международной ассоциации искусствоведов (АИС), член Союза художников России; доцент кафедры истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18; доцент кафедры изобразительного искусства, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9
ORCID ID: 0000-0002-4653-7116

ResearcherID: E-6589-2016

mitfam@mail.ru

Ключевые слова: информационный критерий, категориальный метод, текстиль как вид декоративно-прикладного искусства, типологическая модель

Митрофанова Наталья Юрьевна

Типологическая модель текстиля как вида декоративно- прикладного искусства



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-294-317

Для цит.: Митрофанова Н.Ю. Типологическая модель текстиля как вида декоративно-прикладного искусства // *Художественная культура*. 2023. № 3. С. 294–317. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-294-317>.

For cit.: Mitrofanova N.Yu. Typological Model of Textiles as a Kind of Applied Arts. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 294–317. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-294-317>. (In Russian)

Mitrofanova Natalia Yu.

PhD (in Art History), Assistant Professor, Member of the International Association of Art Critics (AICA), Member of the Union of Artists of Russia; Associate Professor at the Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, 18 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia; Assistant Professor at the Department of Fine Arts, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4653-7116
ResearcherID: E-6589-2016
mitfam@mail.ru

Keywords: information criterion, categorical method, textiles as a kind of applied arts, typological model

Mitrofanova Natalia Yu.

Typological Model of Textiles as a Kind of Applied Arts

Аннотация. Первый теоретический интерес к текстилю как виду декоративно-прикладного искусства возникает в XIX веке. С этого времени и по настоящий момент текстиль становился предметом исследования отдельных специалистов, которые рассматривали его с разных точек зрения: как технологический продукт, ремесленный предмет, художественный артефакт и т.д. До сих пор не сформирован системный, целостный взгляд на текстиль как феномен культуры. Не достаёт исследования, которое бы включало и учитывало его природную сущность, качественные характеристики, спектр назначений, развитие форм и видов. Цель данного исследования — выделение и обоснование видового разнообразия текстиля в процессе его эволюции. Данная цель может быть достигнута с помощью системно-категориального метода «Ряд информационных критериев» (РИК). Этот метод апробирован в разных научных сферах, но в области художественной деятельности пока не получил широкого применения. Объект исследования представлен в нем как совокупность информационных критериев (ИК), каждый из которых выражает какую-либо из его качественных характеристик. В статье представлена визуальная типологизированная модель объекта через конструктивную схему, скомпонованную из ряда информационных критериев (ИК), которая последовательно отражает качества текстиля, вытекающие из его назначений. В результате проведенного исследования стало возможным: определить логическую последовательность возникающих видов текстиля, качественно описать и обосновать уже существующие формы, осуществить поиск и разработку новых, ранее не идентифицируемых форм и соответствующих им вариантов комбинаций назначений.

Abstract: The first theoretical interest in textiles as a type of applied arts arose in the 19th century. Since then, textiles have been the subject of research by individual specialists who have considered it from different points of view: as a technological product, a handicraft item, an artistic artefact, etc. However, a systematic, holistic view on textiles as a cultural phenomenon has not yet been formed. There is a lack of research that would include and take into account their natural essence, qualitative characteristics, range of purposes, and development of forms and types. The purpose of this study is to identify and substantiate the diversity of textiles in the process of their evolution. This goal can be achieved by using the system-categorical method of “a series of information criteria”. This method has been tested in various scientific fields, but has not yet been widely used in the field of artistic activity. The object of study is presented in it as a series of information criteria, each expressing one of its qualitative characteristics. The article presents a visual typologized model of the object through a constructive scheme composed of a series of information criteria, which consistently reflects the qualities of textiles arising from their purpose. As a result of the study, it has become possible to determine the logical sequence in which the types of textiles emerged, qualitatively describe and justify the existing forms, as well as research and develop new, previously unidentified forms and the corresponding options of their application.

Введение

Текстиль впервые стал предметом исследования в XIX столетии. Готфрид Земпер (Германия) выступил со своей работой «Практическая эстетика», в которой излагал теорию художественной формы, науки о строении и развитии всей эстетической культуры [6]. Земпер опирался в своих размышлениях на предметный мир и посвятил первую часть «Практической эстетики» текстилю. Он считал, что высокое искусство является результатом «эстетической деятельности по преобразованию предметного мира». В основе его теории лежало учение о строго очерченных типах форм, которые встречаются в произведениях материально-художественного творчества, и влиянии на эти формы различных факторов. По Г. Земперу, все основные типы искусства восходят к видам труда, к прототипам разных «технических искусств». Он говорил, что каждый продукт техники — результат его назначения и использования материальных средств. Каждый из видов прикладного искусства он анализировал следующим образом: «...Во-первых, каждое произведение искусства надо рассматривать с точки зрения его материальной функции, которая в нем заложена, будь то утилитарное назначение вещи или ее высший символический эффект; во-вторых, всякое произведение искусства является результатом использования материала, который применяется при его изготовлении...» [6, с. 224]. Он сделал вывод о том, что в процессе решения общих формально-эстетических проблем необходимо помнить о целевом назначении предмета, а для рассмотрения историко-стилевых вопросов — о материале. Классификацию художественных форм Г. Земпер считал возможным провести с точки зрения материалов, необходимых для создания произведения искусства. Он выделил четыре категории сырья, в соответствии с которыми рассмотрел четыре основных вида художественных ремесел. Лидировал в его перечне текстиль; именно в нем проявились основные принципы стиля. Г. Земпер отмечал, что предложенная классификация требует дополнительных пояснений, ибо каждый вид ремесла охватывает свой мир форм и соответствующий ему материал. При этом назначение продукта техники — остается неизменным, в то время как материал и способы его обработки изменяются.

Со времени первого теоретического интереса к текстилю прошло более полутора веков. Текстиль поочередно становился предметом исследования как технологический продукт, ремесленное изделие, художественный артефакт или этнический предмет. Однако работ, в которых бы изучение текстиля носило системный характер, так и не появилось. Целостный взгляд на текстиль как феномен культуры до сих пор не сформирован. Не достает исследования, которое бы включало и учитывало природную сущность текстиля, его качественные характеристики, закономерности возникновения, разнообразие назначений в процессе бытования, эволюцию форм и видов. Сложной проблемой остается выбор методологии исследования, которая бы учитывала все вышеперечисленные составляющие. Настоящее исследование — попытка решить часть обозначенных задач, предложив новый подход к их реализации. Цель данного исследования — выделение и обоснование видового разнообразия текстиля в процессе его эволюции.

За последние сто лет расширились представления о методах научного исследования. Во второй половине XX века в научном познании все чаще употреблялся особый способ мышления, названный «системным подходом». Он применяется в отечественном искусствознании, поскольку традиционные методы изучения сложных систем оказываются неэффективными. Это связано с тем, что во многих областях культуры и искусства приходится иметь дело с «целостными, сложными и сверхсложными системами, которые оказываются доступными познанию... именно в своей целостности и потому не допускают привычного аналитического расчленения и оперирования каждой частью порознь, ибо система есть нечто большее, чем сумма составляющих ее частей» [9, с. 50]. Эта методологическая концепция сначала проявляется в процессе изучения живых структур. Родоначальником теории систем был биолог и философ Людвиг фон Бергаланфи (Австрия) [1]. Вскоре она начинает применяться к исследованию социальных структур и искусства. На «методологической почве» системного подхода рождается дисциплина синергетика («совместно действующая», греч. «syn» — совместно и «ergos» — действующая). Она представляет собой междисциплинарное направление научных исследований, «целью которых является изучение явлений и процессов как сложных, динамических, самоорганизующихся систем... иными словами, синергетика вскрывает глубинную общность (но не

тождественность) естественнонаучных и культурных процессов» [3, с. 68]. Принципы синергетики в большей степени были применимы к изучению общих закономерностей развития в сфере естествознания, но скоро стали использоваться и в социально-гуманитарной области. При этом появилась опасность механического перенесения представлений из естественнонаучной среды в сферу науки о культуре. Художественная деятельность представляет собой открытую систему, которая обменивается энергией с окружающим пространством. М.С. Каган в связи с этим напоминает, что сложная система не равнозначна многоэлементной структуре. Она являет собой не набор составных частей, а способ их взаимодействия, организацию их связи, логику их сцепления. Чтобы это понять, нужно рассматривать структуру системы в целом и идти в исследовании от общего к частному: «...Французский мыслитель Паскаль заметил как-то: одни и те же, но по-другому расположенные слова образуют новые мысли. И существенно при этом, что новая мысль порождается именно расположением слов, а не смыслом каждого и не их совокупностью, и значение каждого слова в предложении можно установить лишь исходя из понимания целостного высказывания: ведь большая часть слов многозначна и только контекст позволяет понять, в каком значении слово здесь употребляется» [9, с. 54]. В продолжение развития теоретических концепций системной методологии в искусстве В.Г. Власов выделяет три условных этапа в этом процессе: первый — разработка основ системного подхода, второй — исследование возможностей синергетических методов, третий — отработка методики междисциплинарных исследований. Появившийся междисциплинарный подход предполагает «изучение одного предмета с позиций представителей разных областей знаний либо одним исследователем с разных сторон» [3, с. 71]. Главным условием его применимости является соответствие системных методов природе изучаемого объекта. Выбор метода предполагает знание контекста художественной картины мира, учет условий возникновения и отыскание причин рождения художественных явлений, их взаимовлияние, расширение проблематики, формирование новых идей. Междисциплинарный подход интегрирует научные знания и имеет несколько ступеней восхождения: от пересечения нескольких дисциплин до воссоздания целостной картины мира на основании общих методологических установок.

Исследователи декоративно-прикладного искусства также сходятся во мнении о необходимости осуществления комплексного изучения проблем и применения совокупности методов. Среди исследований последнего десятилетия эта мысль отражена в работах Л.Р. Золотаревой [7], В.Г. Власова [4; 5], А.В. Коляго [10], Г.Ф. Шауро [14], В.Б. Кошаева [11], Н.М. Шебалиной [15; 16] и др. Нужно иметь в виду, что «...область прикладного искусства самая богатая, самая разнообразная из всех областей художественного творчества. Понятно, что каждая ее отрасль имеет свои законы, ибо в каждом случае особая функция, особые материалы, особые конструктивные и технологические приемы, особые возможности связи с изобразительным искусством определяют своеобразие художественных средств и способов формообразования. Исследовать все эти особенности может лишь конкретная теория каждого данного вида прикладного искусства» [8, с. 30].

Текстиль обладает признаками большой сложной системы с многочисленными внутренними и внешними связями. В круг взаимодействующих с ним сфер вовлечены все или почти все области, имеющие отношение к жизнедеятельности человека. Они множественны и разнообразны: промышленность, технология, ремесло, этика, культура, искусство... Чем выше уровень сложности системы, тем она более активно проявляет себя во внешнем мире. Системный подход позволяет универсально и компактно описать объект в виде системы, осмыслить его комплексно, учесть процесс эволюции и трансформации. Только зная, что представляет собой и как работает целостная система, можно познать составляющие ее части. Для того чтобы понять, какие элементы системы являются необходимыми и достаточными для ее существования, важно оценить назначение каждого компонента: «Любой предмет имеет определенное назначение или применение; он в действительности является, или, во всяком случае, он задуман как средство для удовлетворения какой-либо жизненной потребности» [6, с. 104]. Именно назначение будет определять структуру будущей модели.

Для исследования текстиля мы выбираем инструменты категориально-системной методологии. Это направление рождается в 80-е годы XX века и формируется в начале XXI века. Особенностью является «проработка в ее структуре онтологических, метафизических, мировоззренческих проблем, а также учет психофизиологических

особенностей познания, образующих подоснову всякого научного исследования... С помощью категориальных схем происходит обработка конкретного содержательного материала, что позволяет строить качественные модели объектов» [13, с. 20]. Задача системного подхода в данном случае видится в том, чтобы преодолеть ограниченность традиционного методологического инструментария, расширить его за счет методов, которые уже продемонстрировали эвристический потенциал в разных научных сферах, но пока не нашли широкого применения в исследуемой предметной области. Применение инструментов категориально-системной методологии позволит сформировать представления о текстиле как системном объекте, перейти к комплексному его познанию и осмыслению, расширить и уточнить научные представления о природе текстильного феномена в системе искусствознания. Кроме того, выбранный подход дает возможность в дальнейшем понять пути развития текстильного искусства, определить системные взаимосвязи его составных частей, прогнозировать его взаимодействие с разными сферами окружающей среды.

Метод исследования

В категориально-системной методологии проводится визуализация процессов размышления через интеллектуальные схемы. Каждая из схем обладает самостоятельным исследовательским значением и решает свои проблемы. В данном случае мы прибегаем к использованию метода «Ряд информационных критериев» (далее — РИК). Цель использования РИК заключается в выделении и обосновании видового разнообразия объекта исследования, отражения формирования и развития его качественных характеристик. Как уже было сказано, этот метод апробирован в разных научных сферах, но в области художественной деятельности пока не получил широкого применения. Если говорить о разделах декоративно-прикладного искусства, то текстиль как объект исследования еще не был рассмотрен с точки зрения категориального метода РИК.

Главными понятиями в РИК являются:

1. Информационный критерий (ИК) — информационная единица, порция информации, передающая одно из качеств познаваемого объекта.

2. Ряд информационных критериев (РИК) — комплекс ИК, организованных по определенному принципу.

Метод предполагает составление визуальной качественной модели объекта исследования, которая представлена через конструктивную схему, скомпонованную, в свою очередь, из ряда информационных критериев (ИК). Ряд ИК последовательно отражает все возможные качества объекта, вытекающие из его назначений, и завершается самим объектом исследования как наивысшим в этом ряду. Конструктивная схема представляет собой систему из последовательно расположенных ячеек с триадами информационных критериев внутри каждой: первый и второй отражают качественные характеристики объекта, которые сильнее всего развиты в нем на определенном этапе и, соответственно, определяют его сущность и содержание, третий — сам объект, соединяющий в себе все качественные характеристики.

Логика построения ячеистой конструкции состоит в том, что каждый ИК — составной и включает все информационные критерии более низкого уровня. При этом всякий предыдущий входит в последующий как его часть, поэтому каждый последующий является более сложным с точки зрения системной организации в сравнении с предыдущим. Составленная по этим принципам таблица представляет собой обобщенный образ объекта.

Столбцы и строки конструкции образованы совокупностью ячеек, один из элементов которых постоянный, а другие меняются согласно последовательно накапливаемым в объекте ИК. Так, нижний уровень таблицы представляет собой совокупность самых примитивных форм объекта исследования, основой создания которых является какой-то из информационных критериев. Во всех восходящих уровнях последовательно учитываются все остальные качественные характеристики объекта, а состав пар информационных критериев определяется возможными среди них парными комбинациями. Высший уровень конструкции представлен информационным критерием, отражающим наиболее сложные качественные характеристики объекта исследования.

Результаты исследования

Выделяем базовые качественные характеристики текстиля как объекта исследования. Они следуют из первичных глубинных целей, ради которых рождаются протоформы текстиля. В ходе работы было выявлено несколько основных назначений текстиля: защитное, техническое, бытовое, символьное, декоративное, художественное. Выдвинуто предположение, что в процессе исторического развития назначение текстиля меняется, и в зависимости от этого изменяются формы, виды текстиля и его качественные характеристики — ИК, которые развиваются и утверждаются в следующем порядке: критерий 1 отражает защитное назначение, критерий 2 — техническое назначение, критерий 3 — бытовое назначение, критерий 4 — символьное назначение, критерий 5 — декоративное назначение, критерий 6 — художественное назначение. Мы видим, что базовым, побудившим появление этого артефакта, принято защитное назначение. Приведенная последовательность отражает авторскую точку зрения на логику прогрессивного развития текстиля, эволюционирующего с нарастанием системной и организационной сложности, с формированием новых, более развитых качественных характеристик объекта исследования, отражающих основные его назначения.

Ниже содержится описание критериев, являющихся основными элементами метода «Ряд информационных критериев» (РИК).

1. Первый информационный критерий — защитное назначение. Данный параметр демонстрирует наличие в объекте качеств, обеспечивающих физическую защиту, которая может рассматриваться с разных аспектов.

— Защита пространства обитания. Здесь может идти речь о простейших перегородках, созданных прототекстильными приемами плетения или вязания из растительных волокон. Такие объекты могли быть предназначены для покрытия (протокрыша и протопокрытия/одеяла), отгораживания пространства (перегородки). К этой же группе могли быть отнесены перегородки, предназначенные для сохранения огня — как источника тепла и жизни древнего человека.

— Защита тела человека. Простейшие первичные формы одежды были предназначены для защиты и обогрева тела человека, лишенного волосяного покрова. Основные качества таких объектов включают:

плотность, прочность, надежность, гибкость, непрерывность. На этом уровне происходит рождение прототекстильных приемов и совершаются первые шаги на пути их эволюции. Человек знакомится с разными видами волокон, закладываются начальные навыки в их обработке, начинается процесс накопления знаний и формирования опыта.

2. Второй информационный критерий — техническое назначение. Данный параметр демонстрирует наличие в объекте исследования качеств, обеспечивающих реализацию технической помощи как подсобного средства, устройства (или его части), потенциально готового к совершению полезного эффекта. Техническое назначение текстиля востребовано в разных областях деятельности человека. В ходе эволюции объекта спектр его форм и видов непрерывно расширяется и структурно меняется. Этот процесс отражает закономерности возникновения и развития потребностей человека. Среди форм текстиля технического назначения можно привести в пример веревки, канаты, используемые для погрузо-разгрузочных работ, буксировки, подвизывания, утягивания, упаковки грузов. Эти же виды текстильных изделий применяются в охоте и рыболовстве, судоходстве, страховочно-спасательных работах и т.д. Бинты, жгуты, повязки и др., используемые в медицинских целях, также можно отнести к текстилю технического назначения. Современным примером текстиля технического назначения является геотекстиль, который применяют при строительстве дорог, прокладке подземных коммуникаций, в сельском хозяйстве и в ландшафтном дизайне. Среди общих качеств этой группы текстильных объектов можно отметить: прочность (на разрыв, удлинение, растяжение), устойчивость к повышенным силовым статическим/динамическим воздействиям и ряд других, отвечающих специфике назначения.

3. Третий информационный критерий — бытовое назначение. Данный параметр демонстрирует наличие в объекте исследования эксплуатационных, гигиенических качеств, полезных для широкого спектра бытовых нужд, обустройства дома, создания комфорта и удобства. Среди примеров форм текстиля: столовое и постельное белье, текстильные портьеры, завесы, зонировующие пространство, текстиль для процедуры уборки и чистки, упаковочный текстиль, игрушки, домашняя одежда. Среди качеств этой группы объектов выделим наиболее характерные для текстиля: мягкость, упругость,

пластичность, гигроскопичность, экологичность, определенные физико-механические показатели (усадка, ширина, плотность, несминаемость, стойкость к истиранию), устойчивость окраски и др.

4. Четвертый информационный критерий — символьное назначение. Данный параметр фиксирует в объекте исследования символическое, смысловое или ассоциативно-образное предназначение. Текстильный объект может порождать бесконечное число смыслов или интерпретаций содержательностей, которые накапливаются в процессе его длительного бытования. Их появление обусловлено значимой ролью текстиля и его участием во всех важных циклах человеческой жизни. Поверхность текстильного изделия, как правило, несет орнаментальный ряд, и здесь важно помнить об особенностях «познавательных свойств знака». Об этом упоминает В.Б. Кошаев: «...Знаки формировались когда-то исходя из содержания реальных природных объектов, понятий или явлений. Благодаря функциям, которые знак (изображение) выполняет, возникают смысловые определения... Однако основой образа, в том числе и знакового, является переживание исходного явления, без чего художественное воплощение не существует. Переживание является своего рода эстетической первоосновой художественной символики, как совокупной функции, коммуникации и процесса абстрагирования» [11, с. 8]. Знак, орнамент, узор на поверхности предмета часто усиливает его смысловые интерпретации. Этот информационный критерий определяет качественную характеристику объекта, которая востребована, когда человек стремится отразить метафорическое, ритуальное, обрядовое, религиозное, памятное, сувенирное и др. назначение предмета. Примерами данной группы объектов могут выступать: знамена, флаги, орденские ленты, церковный текстиль, пояса-обереги или браслеты, памятные платки и т.д. Среди качеств данной группы объектов следует выделить их смысловое назначение и соответствие текстильных характеристик виду и форме изделия.

5. Пятый информационный критерий — декоративное назначение. Категория, представляющая качественную характеристику, проистекающую из стремления человека украсить свой внешний вид или окружающее его пространство. Целью текстиля декоративного назначения может стать: создание определенной эмоциональной атмосферы, выявление художественной стилистики, организация

пространства, подчеркивание индивидуальности или репрезентация социального статуса (доход, родовитость, вкус, мировоззрение). Среди примеров: декоративные текстильные интерьерные объекты (ковры, шпалеры, текстильные панно), интерьерные и мебельные ткани, предметы одежды, текстильные аксессуары и др., несущие репрезентативное декоративное назначение. Среди качеств этой группы объектов следует выделить мастерство исполнения, материальную ценность, репрезентативность, трудоемкость процесса создания, качественность сырьевой базы и др.

6. Шестой информационный критерий — художественное назначение. Категория, представляющая качественную характеристику, проистекающую из широкого спектра свойств материала как средства художественной выразительности и возможностей, которые он предоставляет; образности и глубинных смыслов, заключенных как в самом объекте, так и в принципах и приемах его создания, накопленных за тысячелетнюю историю существования. В качестве примеров выступают произведения искусства, которые либо созданы из текстиля, либо выполнены с применением текстильных приемов, либо используют образ текстиля. Среди качеств этой группы объектов следует выделить остроту концептуальности идеи, точность создания художественного образа, авторскую уникальность, оригинальность приемов исполнения, художественную ценность и др.

Полученный ряд информационных критериев выступает основанием для построения типологизированной модели текстиля. Рассмотрим ее подробнее.

Первая строка схемы представляет низший первичный уровень развития текстиля, здесь он находится в зародыше, как и ряд его назначений: 710 — защитное, 720 — техническое, 730 — бытовое, 740 — символическое, 750 — декоративное, 760 — художественное. На этом уровне развития они пока не могут передать полноценный образ текстиля и отразить разные аспекты его назначения. Но этот этап дает возможность размышлять о начале эволюционного пути и задает основу для совершения следующего шага. На втором уровне встречаются уже разные варианты двух назначений текстиля, среди которых основным становится защитное: 721 — техническое/защитное, 731 — бытовое/защитное, 741 — символическое/защитное, 751 — декоративное/защитное, 761 — художественное/защитное.

				7. Текстиль 6. Художественное назначение 5. Декоративное назначение	765				
			7. Текстиль 5. Декоративное назначение 4. Символьное назначение	754	764				
		7. Текстиль 4. Символьное назначение 3. Бытовое назначение	743	7. Текстиль 5. Декоративное назначение 3. Бытовое назначение	753	7. Текстиль 6. Художественное назначение 3. Бытовое назначение	763		
	7. Текстиль 3. Бытовое назначение 2. Техническое назначение	732	7. Текстиль 4. Символьное назначение 2. Техническое назначение	742	7. Текстиль 5. Декоративное назначение 2. Техническое назначение	752	7. Текстиль 6. Художественное назначение 2. Техническое назначение	762	
7. Текстиль 2. Техническое назначение 1. Защитное назначение	721	7. Текстиль 3. Бытовое назначение 1. Защитное назначение	731	7. Текстиль 4. Символьное назначение 1. Защитное назначение	741	7. Текстиль 5. Декоративное назначение 1. Защитное назначение	751	7. Текстиль 6. Художественное назначение 1. Защитное назначение	761
7. Текстиль 1. Защитное назначение 0.	710	7. Текстиль 3. Бытовое назначение 0.	730	7. Текстиль 4. Символьное назначение 0.	740	7. Текстиль 5. Декоративное назначение 0.	750	7. Текстиль 6. Художественное назначение 0.	760
7. Текстиль 2. Техническое назначение 0.	720	7. Текстиль 3. Бытовое назначение 0.	730	7. Текстиль 4. Символьное назначение 0.	740	7. Текстиль 5. Декоративное назначение 0.	750	7. Текстиль 6. Художественное назначение 0.	760

Илл. 1. Типологическая модель текстиля на базе категориальной модели РИК

Третья строка модели формируется совокупностью двух других пар назначений, постоянным элементом которых является техническое, на четвертой строке — бытовое, на пятой строке — основной в паре становится символьное. Наиболее сложные характеристики образа текстиля находятся в верхней части модели. Символьное назначение предполагает накопление большого разнообразного опыта, который кристаллизуется через набор определенных, ярко выраженных текстильных коннотаций, смыслов, метафор. Они лягут в основу концептуальных идей в момент создания художественного образа. Декоративное назначение, в свою очередь, предполагает наличие высокого мастерства, совершенства в выработке текстильных приемов и создании волокна, в окраске и отделке текстиля, апробированных в процессе эволюции в объектах разного назначения. В верхней ячейке таблицы отражен весь широкий спектр качеств текстиля.

Таким образом, в соответствии с содержанием и логикой метода «Ряд информационных критериев» каждый уровень по вертикали в полученной типологизированной модели текстиля образован совокупностью ячеек, в которой присутствует один постоянный элемент и тот, который меняется согласно последовательности назначений,

для которых создаются разные виды текстиля. Постоянный элемент в каждом случае представляет собой следующий по порядку в выстроенном для текстиля ряду информационных критериев. Он соотносится с информационным критерием более высокого порядка, что отражает переход объекта исследования на решение нового уровня задач, а значит дальнейшее развитие его системной и организационной сложности. Два элемента в ячейке модели обозначают главные предназначения текстиля. Однако это не значит, что он не способен выполнить другие, в данном случае второстепенные целевые назначения. Именно эти элементы ячейки будут определять виды, формы, свойства, качества текстильного объекта. Приведем пример.

Пусть в качестве текстильного объекта выступает «парашют». Он имеет определенные назначения: защитное (цель — безопасный спуск и приземление людей (грузов)) и техническое (купол оказывает сопротивление воздушному потоку и обеспечивает торможение при посадке, а подвесная система со стропами выдерживает вес груза и соединяет его с куполом). Текстильный объект, имеющий техническое и защитное назначение, обладает качествами, присущими группе ИК — 721. Если же парашют запущен в воздух с рекламными целями и несет информацию, то в нем преобладают иные качества, присущие группе ИК — 742; в случае, если парашют — участник воздушного парада и важен его внешний вид, то в этом объекте активизируется декоративное назначение, его группа ИК — 752; если парашют оказался в небе с целью создания некоего художественного образа, несущего концептуальную идею, то его качества должны соответствовать группе ИК — 762.

С помощью данной модели можно проанализировать траекторию развития любого текстильного объекта, сколь бы сложной ни была история его бытования. Например, одеяло как объект исследования изначально выполняет защитное назначение. Эффективность его использования очень скоро превращает одеяло в бытовую необходимость, и оно получает повсеместное распространение как предмет бытового назначения. Традиционная роль одеяла в обеспечении тепла и комфорта связывает его с самыми интимными сторонами жизни людей, с семьей и домом: «Они привычно покрывали кровати в скромных или богатых домах, и другие их функции часто игнорировались. Однако этот предмет домашнего обихода может открыть

окно в жизнь многих людей, которые изготавливали и использовали эти ткани... Помимо того, что они проливают свет на вопросы дома и семьи, одеяла затрагивают более широкие темы, включая глобальные торговые сети, индустриализацию, территориальную и культурную экспансию ...» [19, р. 9]. Этот обыденный предмет, который в рамках своего основного назначения достиг высшей точки развития, при определенном стечении обстоятельств обретает иные качества и может перейти на другую ступень эволюционного развития.

Так, новое качество обретают лоскутные одеяла европейских переселенцев, которые в поисках лучшей жизни отправлялись в Америку в XIX веке. Сегодня их называют «тканями нации», они глубоко укоренились в истории и традициях американского общества и превратились в символ: «Лоскутные одеяла приобрели популярность, когда промышленное производство сделало набивные хлопчатобумажные ткани более доступными, способствуя росту домашнего ремесла и всеобщему признанию. Выкройки для лоскутных одеял можно было найти на страницах многих дамских журналов, издававшихся в XIX веке. В их всеобщей привлекательности стеганые одеяла стали поистине демократическим искусством, которое демонстрировалось как таковое на выставках, на многих местных, окружных и государственных ярмарках, проводившихся по всей стране» [19, р. 13].

В настоящее время в Соединенных Штатах существует мощное движение Art Quilt, объединяющее тысячи художников по текстилю, занятых созданием лоскутных одеял. Вот как один из них сегодня размышляет об этом бытовом предмете: «Как художник по текстилю, я выбираю ткань в качестве основного материала. Работа с тканью связывает меня с моими корнями и теми мастерами, которые были до меня. Когда я прикасаюсь к ткани, я прикасаюсь к своей истории» [17, р. 6]. Хорошо знакомый бытовой предмет наделяется символическим смыслом и провоцирует поток воспоминаний. Иными словами, одеяло как объект исследования фиксирует в себе качества, отвечающие символическому назначению.

Следующий шаг совершают художники начала XX века. В Центре Помпиду хранится произведение американского художника и фотографа Ман Рэя (Эммануила Радницкого), которое выглядит как абстрактное панно, но по сути своей представляет обычное американское одеяло. «Произведение имеет подпись „SDB DR. Ман Рэй. 1911“... Работа, до сих пор известная как „Гобелен“, датируется

1911 г. и технически не является гобеленом, а представляет собой лоскутное одеяло, сшитое из 110 образцов тканей для мужских костюмов, которые Ман Рэй взял из ателье своего отца в Бруклине. ...В автобиографии 1963 года Ман Рэй назвал эту работу „сумасшедшим стеганым одеялом“ и отметил, что демонстрировал эту „ткань“ в своей студии „как гобелен“, вывешенный на стену» [21, р. 175]. Разместив «безумное одеяло» вертикально, как картину на стене, он во всех смыслах «возвысил» произведение. Затем он решил еще больше усилить это впечатление, закрепив одеяло на холст и подписав полотно «Ман Рэй, 1911». Художник рассматривал объект как произведение искусства и отводил ему видное место в своем творчестве. Современные искусствоведы последовали совету художника и стали так же относиться к этому артефакту, переведя одеяло в новый статус предмета искусства — реди-мейд (ready-made) [12, с. 134].

Не менее известно одеяло Сони Делоне. Русско-французская художница является одной из самых ярких фигур XX века. «Она была среди художников первого поколения, которое культивировало нефигуративную манеру выражения в 1910-х годах, когда абстрактное искусство, подобно лесному пожару, распространилось во множестве направлений по всему западному миру... Делоне разработала абстрактную идиому, основанную на цветовых контрастах, — базовую формулу, которую она расширила... соединив абстрактное искусство с высокой модой» [20, р. 7]. Толчком для разработки новой цветовой теории стало лоскутное одеяло, сшитое ею для маленького сына.

Эти примеры демонстрируют сложный путь развития текстильного объекта, который проходит разные стадии эволюции: от ремесленного изделия к произведению высокого искусства. Анни Альберс, выдающаяся текстильная художница XX века, посвятившая большую часть жизни ткачеству, отмечала широкие возможности этого ремесла и его многогранность. Она говорила, что ткачество, «как и всякое ремесло... может закончиться изготовлением полезных предметов, а может подняться до уровня искусства» [18, р. 13]. Этот процесс эволюционного преобразования текстиля, перехода объекта исследования на более высокий уровень со сложной организационной структурой, накопление им новых качественных характеристик отражен в построенной выше типологической модели и может быть прослежен через группы информационных критериев: 710, 731, 743, 753, 764.

Таким образом, в процессе бытования текстильный объект может иметь несколько назначений и исполнять одновременно несколько функций. Среди них проявляются как ведущие, так и вспомогательные, востребованные полностью или частично. Приведенный пример с одеялом в качестве объекта исследования наглядно продемонстрировал эту возможность. Каждая строка констатирует результат накопления нового функционального опыта, для которого вырабатываются необходимые качества у объекта, и, как следствие — возникают его новые формы и виды. Этот процесс носит последовательный и ступенчатый характер, что отражается и в форме типологизированной модели.

В визуальной качественной схеме объекта исследования движение по горизонтали характеризует широту возможностей текстиля и его многозадачность, в то время как подъем по вертикали означает глубину и качество освоения сферы назначения. Траектории развития текстиля могут быть разными, однако все они стремятся к верхней ячейке. Так, самой длинной может стать траектория (710–720–730–740–750–760–761–762–763–764–765), предполагающая сначала последовательное расширение возможностей текстиля, а затем процесс их постепенного освоения. Этот путь крайне затруднен, поскольку реализация многозадачности текстиля может быть обусловлена постепенным социально-экономическим и культурным развитием общества. Например, трудно представить себе выполненную декоративную миссию одеяла или покрывала, если не удовлетворена еще бытовая или защитная. Самой короткой может стать траектория (710–721–732–743–754–765), демонстрирующая быстрое освоение всех возможных сфер назначения, но не предполагающая интенсивную их проработку. Конечно, существует множество иных последовательностей развития текстиля, среди них можно выделить прогрессивное — появление у текстиля новых функций, которые отвечают вновь рождающимся назначениям, регрессивное — утрата некоторых назначений текстиля в процессе его бытования. Можно отметить и этапы изогресса — развития по горизонтали, когда назначение востребовано в течение длительного времени, но мало меняется. Этот процесс происходит всегда между этапами прогресса и/или регресса. В случае изогрессивно-прогрессивной траектории текстиль осваивает приобретенные на предыдущем этапе прогресса назначения и накапливает потенциал для дальнейшего прогрессивного

перехода. В случае изогрессивно-регрессивной траектории — превращается в этап накопления деструктивных проявлений и утрачивает какое-либо из обретенных ранее назначений.

Выводы

Категориальный метод «РИК — Ряд информационных критериев» отражает возможности формирования и развития качественных характеристик «текстиля» как объекта исследования и детализирует знания о нем. С помощью РИК удобно подойти к построению эвристической классификации (типологии), отражающей видовое разнообразие объекта исследования. Осмысление разработанной модели согласно методу (РИК) позволило получить следующие результаты по типам текстиля, комбинациям назначений, траекториям развития.

1. На основе парных комбинаций назначений текстиля упорядочены все возможные виды и типы текстиля на базе типологизационного критерия «назначения».

2. По виду и типу текстиля можно определить уровень его развития для конкретной ступени парных назначений, следовательно планировать возможные траектории его развития в прогрессивном, прогрессивно-изогрессивном, изогрессивно-регрессивном или регрессивном направлениях.

3. Выявлены все возможные варианты назначений объекта исследования и их комбинаций, в том числе те, которые ранее не были идентифицированы.

4. Определена логика последовательности появлений назначений текстиля, что позволяет отслеживать процесс его развития и направление дальнейших траекторий движения.

5. Выявлены все возможные направления и траектории развития текстиля, в том числе те, по которым может осуществляться его дальнейшая эволюция.

6. Полученные результаты могут быть использованы в процессе изучения механизма функционирования текстиля (как промышленного продукта, как ремесленного изделия, как материала для творчества, как концептуального арт-объекта), а также при исследовании эволюционного потенциала разных его проявлений.

Список литературы:

- 1 *Берталанфи Л., фон.* Общая теория систем: критический обзор // Исследования по общей теории систем: Сборник переводов / Общ. ред. и вст. ст. В.Н. Садовского и Э.Г. Юдина. М.: Прогресс, 1969. С. 23–82.
- 2 *Боуш Г.В., Разумов В.И.* Методология научного исследования в кандидатских и докторских диссертациях. М.: Инфра – М, 2022. 227 с.
- 3 *Власов В.Г.* Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06. СПб., 2009. 354 с.
- 4 *Власов В.Г.* Теория формообразования в изобразительном искусстве: Учебник. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. 264 с.
- 5 *Власов В.Г.* Объект, предмет, вещь: Симулякры предметного творчества и беспредметного искусства. Исследование соотношения понятий. Часть II. Вещный мир и его проекция в дизайне // Архитектон: Известия вузов. 2019. № 4 (68). 21 с. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_41597685_17857644.pdf (дата обращения 10.11.2022).
- 6 *Земпер Г.* Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
- 7 *Золотарева Л.Р.* Методы исследования в современном искусствоведении. Карагандинский государственный университет им. Е.А. Букетова, 2014. URL: http://www.rusnauka.com/14_ENXXI_2014/Philosophia/1_169435.doc.htm (дата обращения 12.11.2022).
- 8 *Каган М.С.* О прикладном искусстве. Л.: Художник РСФСР, 1961. 160 с.
- 9 *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб.: ТК «Петрополис», 1997. 544 с.
- 10 *Коляго А.В.* Современная методология искусствоведения народного декоративно-прикладного искусства в работах белорусских и зарубежных исследователей // Искусство и культура. 2017. № 1 (25). С. 5–9.
- 11 *Кошаев В.Б.* Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. М.: ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2010. 272 с.
- 12 *Митрофанова Н.Ю.* От лоскутных одеял к лоскутной живописи // Декоративное искусство стран СНГ. М.: Артпроект, 2020. № 425. С. 134–137.
- 13 *Разумов В.И.* Категориально-системная методология в подготовке ученых: Учебное пособие. Омск: Омск. гос. ун-т, 2004. 277 с.
- 14 *Шауро Г.Ф., Малахова Л.О.* Народные художественные промыслы и декоративно-прикладное искусство. Республиканский институт профессионального образования, 2019. 176 с. URL: <https://znanium.com/catalog/document?id=347048> (дата обращения 10.11.2022).
- 15 *Шебалина Н.М.* Основы истории декоративно-прикладного искусства: Учебное пособие. Часть 1. Теория декоративно-прикладного искусства. Челябинск: Южно-Уральский государственный университет, 2011. 73 с.
- 16 *Шебалина Н.М.* Художественная промышленность Южного Урала в контексте индустриальной культуры XX века: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04. М., 2015. 352 с.
- 17 *Bavor N., Ellis L., Seilman M.* Art Quilts Unfolding: 50 Years of Innovation. Atglen: Schiffer Publishing Ltd, 2018. 352 p.
- 18 *Coxon A., Fer B., Muller-Schareck M.* Anni Albers. Yale: Terra, Yale University Press, 2019. 192 p.
- 19 *Fabric of a Nation: American Quilt Stories / Ed. by P. Parmal, J.M. Swope, L.D. Whitley.* Boston: Museum of Fine Arts, 2021. 240 p.
- 20 *Sonia Delaunay / Ed. by L.R. Jørgensen, T. Colstrup.* Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, 2022. 96 p.
- 21 *Wells K.L.H.* Weaving Modernism: Postwar Tapestry between Paris and New York. Yale: Terra, Yale University Press, 2019. 280 p.

References:

- 1 Bertalanfi L., fon. Obshchaya teoriya system: kriticheskii obzor [General Theory of Systems: A Critical Review]. *Issledovaniya po obshchei teorii sistem: Sbornik perevodov* [Research on General Theory of Systems: Collection of Translations], ed., entry article V.N. Sadovskii, E.G. Yudin. Moscow, Progress Publ, 1969, pp. 23–82. (In Russian)
- 2 Boush G.V., Razumov V.I. *Metodologiya nauchnogo issledovaniya v kandidatskikh i doktorskikh dissertatsiyakh* [Methodology of Scientific Research in PhD and Doctoral Dissertations]. Moscow, Infra – M Publ., 2022. 227 p. (In Russian)
- 3 Vlasov V.G. *Teoretiko-metodologicheskie kontseptsii iskusstva i terminologiya dizaina* [Theoretical and Methodological Concepts of Art and Design Terminology]: Dis. ... D. Sc. (in Art History), 17.00.06. St. Petersburg, 2009. 354 p. (In Russian)
- 4 Vlasov V.G. *Teoriya formoobrazovaniya v izobrazitel'nom iskusstve: Uchebnik* [The Theory of Shaping in the Visual Arts: Textbook]. St. Petersburg, Izd-vo SPbGU Publ., 2017. 264 p. (In Russian)
- 5 Vlasov V.G. Ob'ekt, predmet, veshch': Simulyakry predmetnogo tvorchestva i bespredmetnogo iskusstva. Issledovanie sootnosheniya ponyatii. Chast' II. Veshchnyi mir i ego proektsiya v dizayne [Object, Item, Thing: Simulacra of Subject Creativity and Non-objective Art. The Study of the Correlation of Concepts. Part II. The Material World and Its Projection in Design]. *Arkhitekton: Izvestiya vuzov*, 2019, no. 4 (68), 21 p. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_41597685_17857644.pdf (accessed 10.11.2022). (In Russian)
- 6 Zemper G. *Prakticheskaya ehstetika* [Practical Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 320 p. (In Russian)
- 7 Zolotareva L.R. *Metody issledovaniya v sovremennom iskusstvovedenii* [Research Methods in Contemporary Art History and Criticism]. Karagandinskii gosudarstvennyi universitet im. E.A. Buketova Publ., 2014. Available at: http://www.rusnauka.com/14_ENXXI_2014/Philosophia/1_169435.doc.htm (accessed 12.11.2022). (In Russian)
- 8 Kagan M.S. *O prikladnom iskusstve* [About Applied Art]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1961. 160 p. (In Russian)
- 9 Kagan M.S. *Ehstetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a Philosophical Science]. St. Petersburg, TK "Petropolis" Publ., 1997. 544 p. (In Russian)
- 10 Kolyago A.V. *Sovremennaya metodologiya iskusstvovedeniya narodnogo dekorativno-prikladnogo iskusstva v rabotakh belorusskikh i zarubezhnykh issledovatelei* [Modern Methodology of Art Criticism of Folk Decorative and Applied Art in the Works of Belarusian and Foreign Researchers]. *Iskusstvo i kul'tura*, 2017, no. 1 (25), pp. 5–9. (In Russian)
- 11 Koshayev V.B. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Ponyatiya. Ehtapy razvitiya* [Decorative and Applied Art. Concepts. Stages of Development]. Moscow, OOO "Gumanitarnyi izdatel'skii tsentr VLADOS" Publ., 2010. 272 p. (In Russian)
- 12 Mitrofanova N. Yu. *Ot loskutnykh odeyal k loskutnoi zhivopisi* [From Patchwork Quilts to Patchwork Painting]. *Dekorativnoe iskusstvo stran SNG* [Decorative Art of the CIS Countries]. Moscow, Artproekt Publ., 2020, no. 425, pp. 134–137. (In Russian)
- 13 Razumov V.I. *Kategorial'no-sistemnaya metodologiya v podgotovke uchenykh: Uchebnoe posobie* [Categorical-system Methodology in the Training of Scientists: Textbook]. Omsk, Omsk. gos. un-t Publ., 2004. 277 p. (In Russian)
- 14 Shauro G.F., Malakhova L.O. *Narodnye khudozhestvennye promysly i dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [Folk Arts and Crafts and Decorative and Applied Arts]. Respublikanskii institut professional'nogo obrazovaniya Publ., 2019. 176 p. Available at: <https://znanium.com/catalog/document?id=347048> (accessed 10.11.2022). (In Russian)
- 15 Shebalina N.M. *Osnovy istorii dekorativno-prikladnogo iskusstva: Uchebnoe posobie. Chast' 1. Teoriya dekorativno-prikladnogo iskusstva* [Fundamentals of the History of Decorative and Applied Art: Study Guide. Part 1. Theory of Decorative and Applied Art]. Chelyabinsk, Yuzhno-Ural'skii gosudarstvennyi universitet Publ., 2011. 73 p. (In Russian)
- 16 Shebalina N.M. *Khudozhestvennaya promyshlennost' Yuzhnogo Urala v kontekste industrial'noi kul'tury XX veka* [The Art Industry of the Southern Urals in the Context of Industrial Culture of the 20th Century]: Dis. ... D. Sc. (in Art History), 17.00.04. Moscow, 2015. 352 p. (In Russian)
- 17 Bavor N., Ellis L., Seilman M. *Art Quilts Unfolding: 50 Years of Innovation*. Atglen, Schiffer Publishing Ltd, 2018. 352 p.
- 18 Coxon A., Fer B., Muller-Schareck M. *Anni Albers*. Yale, Terra, Yale University Press, 2019. 192 p.
- 19 *Fabric of a Nation: American Quilt Stories*, eds. P. Parmal, J.M. Swope, L.D. Whitley. Boston, Museum of Fine Arts, 2021. 240 p.
- 20 *Sonia Delaunay*, eds. L.R. Jørgensen, T. Colstrup. Louisiana, Louisiana Museum of Modern Art, 2022. 96 p.
- 21 Wells K.L.H. *Weaving Modernism: Postwar Tapestry between Paris and New York*. Yale, Terra, Yale University Press, 2019. 280 p.

УДК 78
ББК 85.313(2)

Рахманова Марина Павловна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
ResearcherID: IVV-1348-2023
rmarina@mail.ru

Ключевые слова: «Воспоминания», Т.Н. Ливанова, портреты, обобщенные характеристики, «мгновенные» зарисовки, современники

Рахманова Марина Павловна

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-318-353

Для цит.: Рахманова М.П. Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I // Художественная культура. 2023. № 3. С. 318–353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-318-353>.

For cit.: Rakhmanova M.P. Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part I. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 318–353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-318-353>. (In Russian)

Rakhmanova Marina P.

D. Sc. (in Art History), Leading Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
ResearcherID: IVV-1348-2023
rmarina@mail.ru

Keywords: Memoirs, T.N. Livanova, portraits, generalized characteristics, “instantaneous” sketches, contemporaries

Rakhmanova Marina P.

Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part I

Аннотация. В статье впервые делается попытка анализа некоторых аспектов содержания «Воспоминаний» Т.Н. Ливановой (1974–1983) — трехтомного текстового корпуса, сохраняемого в архиве Российского национального музея музыки (РНММ). «Воспоминания» готовятся к публикации в качестве плановой работы Государственного института искусствознания. Данная статья продолжает серию материалов, посвященных этому ценному источнику. В нем портреты современников автора занимают значительное место.

В статье рассмотрены разные типы таких вербальных портретов — от более развернутых обобщенных характеристик до «мгновенных» и очень ярких, состоящих буквально из нескольких слов. Галерею портретируемых представляют люди разных поколений. Повествование начинается с семейных хроник — портретов родственников Ливановой со стороны матери и отца, а также ее супруга В.Э. Фермана — и продолжается характеристиками друзей и сотрудников. Среди них — композиторы Д.Б. Кабалевский, Н.Я. Мясковский, В.Я. Шебалин, В.Г. Захаров, исследователи Б.В. Асафьев, М.В. Иванов-Борецкий, В.В. Протопопов, Ю.В. Келдыш, Ю.К. Евдокимова, Ю.Н. Холопов и другие.

Abstract. For the first time, the article attempts to analyse some aspects of the content of T.N. Livanova's *Memoirs* (1974–1983), a three-volume text corpus preserved in the archives of the Russian National Museum of Music (RNMM). *Memoirs* are being prepared for publication as a planned work of the State Institute for Art Studies. This article continues a series of materials devoted to this valuable source. A significant place in it is occupied by the portraits of the author's contemporaries.

The article discusses different types of such verbal portraits — from more detailed generalized characteristics to “instantaneous” and very vivid ones consisting of literally a few words. The gallery of the portrayed is represented by people of different generations. The narrative begins with family chronicles — the portraits of Livanova's relatives on the mother's and father's side, as well as her husband V.E. Ferman, and continues with the characteristics of friends and employees. Among them are composers D.B. Kabalevsky, N.Ya. Myaskovsky, V.Ya. Shebalin, and V.G. Zakharov, researchers B.V. Asafiev, M.V. Ivanov-Boretsky, V.V. Protopopov, Yu.V. Keldysh, Yu.K. Evdokimova, Yu.N. Kholopov and others.

Введение. Портретные зарисовки в «Воспоминаниях» Т.Н. Ливановой. Образы родителей и мужа⁽¹⁾

Огромные по объему «Воспоминания» Т.Н. Ливановой, охватывающие очень большой временной период, несколько эпох в жизни страны, могут быть рассмотрены в разных ракурсах. Любопытные возможности открывает сама структура текста, в котором повествование о текущих событиях сочетается с авторскими обобщениями по тому или иному периоду, помещаемыми в конце соответствующей оконечности данного периода главы — так сказать, «лирическими отступлениями». Эти отступления-обобщения могут содержать, кроме общей характеристики времени, также достаточно подробные рассказы о книгах, спектаклях, кинофильмах, привлекших в это время особое внимание автора. Подчас длинные списки имен и названий в таких случаях могут быть весьма интересны — как отражение эпохи в восприятии умного наблюдателя.

Кроме подобных итоговых разделов в тексте «Воспоминаний» встречаются нередко иного рода останки — их можно условно называть «портретами», то есть обобщенными характеристиками людей, занимавших то или иное, большее или меньшее, но существенное место в жизни мемуаристки. Портретные зарисовки того или иного «персонажа» могут быть сосредоточены в одном месте или появляться несколько раз по ходу изложения, особенно когда «портретируемый» или отношение к нему автора с ходом времени заметно изменялись. Надо сказать, что иной раз хватает пары предложений, чтобы создать нужный образ, а иногда (не часто) это может потребовать с десяток страниц.

Развернутые, подробные, красиво прописанные портреты связаны у Ливановой прежде всего с образами родителей и мужа. Это, конечно, особая тема, но хочется заметить: редко можно встретить столь постоянно любовное, неустанно заботливое отношение к своим близким. Тамара Николаевна считала себя счастливым человеком прежде всего благодаря абсолютной надежности своего дома, благодаря уверенности в понимании и поддержке. Чувство глубокой

благодарности распространялось на все атрибуты дома: начиная от вкуснейших маминых пирогов и кончая собаками, которые постоянно жили в семье как равноправные ее члены. Бытовые условия жизни семьи Ливановых (состоявшей из отца, матери и мужа Тамары Николаевны В.Э. Фермана) долгое время были весьма далеки от идеальных — две комнаты на разных этажах в густо заселенных коммунальных квартирах почти без удобств, — но счастливой жизни это не мешало. Возможно, фундамент такой полной взаимного понимания жизни был заложен еще в семье отца Ливановой — сына протоиерея симбирского села с большой семьей и прочными родственными связями среди местного духовенства. И хотя «очно» Тамара Николаевна общалась со своим дедом недолго, этот круг образов тоже прописан ею внимательно и достаточно подробно.

В качестве вступления приведем некоторые сведения о детстве мемуаристки — по страницам ее труда.

Детство Тамары Николаевны прошло большей частью в Кишиневе, где служил ее отец.

Отец и мать были во многом различны, связаны с разными частями нашей страны. Я всегда ощущаю в себе эти два начала (физически и духовно) — почти в равной мере [1, т. 1, л. 4].

Об отце своем она рассказывает:

Духовное влияние отца я ощущала в детстве тем более, что он не сливался с южной обстановкой, окружавшей нас в Кишиневе или под Одессой. Он сложился в Поволжье и любил свои края больше всего на свете. Сын священника (протоиерея «благочинного», то есть старшего в волости) в деревне Томышево Симбирской губернии, Сызранского уезда, он с малолетства узнал сосновый бор, ландыши, белые грибы, реку Томышевку (не маленькую!), деревенских ребят, беганье босиком в длинной рубашке, бесконечное плаванье... Их было десятеро детей, умерла лишь одна девочка. Мальчики учились в семинарии в Симбирске (куда ездили еще на лошадях); из шестерых двое (Дмитрий и Василий) стали священниками, двое — педагогами (Александр и Сергей), один — ученым лесничим (Петр). Все сестры выходили замуж за священников — в Симбирске, в Саратове. Отец особенно любил младшую сестру Лизаньку (в замужестве Городецкую). Я видела ее, когда ей было около 70 лет. Мать многочисленных детей, она была легкой, как балерина, удивительно светлой и обаятельной.

Дед мой Василий Михайлович Ливанов был личностью не совсем обычной. Держался он независимо, отказывался преследовать окрестных старообрядцев (начальство его

(1) Подразделы статьи озаглавлены редактором журнала. — В.В.

не жаловало за это), странным образом не уважал духовенство, особенно черное (отец мой унаследовал это от него), бесконечно много читал, выписывая к старости ряд толстых журналов, любил писать (ему принадлежит несколько книг на темы духовного просвещения, изданных в прошлом столетии). Во всяком случае его духовный мир резко возвышался над очень скромным, первоначально даже убогим уровнем его деревенской жизни [1, т. 1, л. 6–7].

О писаниях отца Василия можно будет посмотреть в комментариях к «Воспоминаниям», а что касается неуважения к черному духовенству, то это — отражение антагонизма монашества и белого священства, довольно типичное для данной эпохи.

Отец Тамары Николаевны, получивший историко-филологическое образование в Варшавском университете (хотя всю жизнь вынужденный работать не по специальности), по характеристике мемуаристки, ...при всей мягкости, несомненно обладал немалой волей. Это сказывалось и в работе, где он никогда не шел на компромиссы, и в повседневной выдержке, поскольку он никогда не жаловался, не искал сочувствия при трудностях или недомогании. <...> Легко находил общий язык в любой среде — без всякой нарочитости. Был очень доброжелательным, быть может, даже чрезмерно доверчивым. Что-то было в нем коренное русское — больше, чем во многих других [1, т. 1, л. 11].

Мать Тамары Николаевны была «южанкой по происхождению, темпераменту, воспитанию, привычкам». Отец ее, Иван Степанович Гарбуз — украинец, из местных помещиков; мать, Зоя Одиссеевна Схино — чистокровная гречанка:

Дед умер до моего рождения; бабушку я после 1914 года не видала. Мама родилась в Елисаветграде, детство ее прошло в имении отца (где-то между Ананьевым и Оржевом). Всего их было 14 детей; выжило 10. Дед был страстный охотник, без меры увлеченный породистыми собаками и лошадьми; приучил к охоте не только сыновей, но и дочерей. Нрава был горячего, вспыльчив и своенравен, может быть, даже деспотичен. Мог застрелить обожаемую собаку, если она провинилась, сгоряча изрубить шашкой окорока и колбасы, висающие в кладовке про запас. Очень увлекался игрой в карты. В конце концов совершенно разорился и окончил жизнь в долговой тюрьме [1, т. 1, л. 12].

Напротив,

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

...бабушка, видимо, была спокойной и домовитой; каждой из дочерей прививалось умение вести хозяйство: они умели не только хорошо, но красиво, привлекательно приготовить и подать еду, знали толк в рукодельях, в разведении птиц, в уходе за домашними животными [1, т. 1, л. 12].

Союз двух совершенно разных натур оказался счастливым и прочным. Тамара Николаевна всегда жила в доме родителей, и до замужества и после него, а когда она и ее мать почти одновременно овдовели, женщины продолжали жить вместе.

Союз самой Ливановой с ее супругом Валентином Эдуардовичем Ферманом был столь же прочным и счастливым. Это был брак единомышленников: с 1927 года, когда Ферман стал педагогом Тамары Николаевны по гармонии в Гнесинском техникуме, они шли рука об руку, сначала только в профессиональном смысле — Валентин Эдуардович подготовил свою ученицу к поступлению в консерваторию, далее они часто виделись в консерватории, и наконец:

...жизнь моя перевернулась из-за Валентина Эдуардовича. Собственно он сам менее всего хотел бы ее «перевернуть»: слишком мягок и добр был. Так уж получилось. Мы виделись часто в консерватории, он заходил ко мне по делам — и всякое его появление я ощущала как свет и теплоту [1, т. 1, л. 158].

В апреле 1931 года они поженились.

Валентин Эдуардович Ферман происходил из семьи давным-давно обрусевших немцев. Их предок (сапожник) пришел пешком в Прибалтику еще в XVIII веке, семья обосновалась в России, внуки перебрались в Москву, и к началу XX века Ферманы числились московскими купцами второй гильдии. «Торговали сначала шорными принадлежностями, затем — и автомобильными». Валентин с пяти лет учился игре на фортепиано, затем теории музыки — композиции, далее по настоянию семьи учился на юридическом факультете Московского университета, и в консерваторию ему удалось поступить только в 1923 году, в 27 лет.

Он взялся за работу концертмейстера (в ГИТИСе, у Гнесиных), которую потом оставил, когда стал педагогом (сначала теоретических дисциплин, потом истории музыки). В консерватории он сначала учился как композитор (у Г.Л. Катуара и С.Н. Василенко), а кончал ее теоретиком. Был в аспирантуре, затем недолго — ассистентом М.В. Иванова-Борецкого [1, т. 1, л. 163].

Вот портрет Фермана, нарисованный любящей рукой супруги:

Лучший человек из тех, кого я встречала и о ком я слышала. Ни мгновения, ни йоты плохих в связи с ним у меня не было. Сама я во много раз хуже, несравненно хуже, но от него и я становилась лучше, добрее, спокойнее. Есть хорошие, даже отличные люди, но по-своему тяжелые, в чем-то трудные — может быть, от своей доброты? Вал[ентин] Эд[уардович] был удивительно легкий человек — без нажима, полный юмора, подвижный и абсолютно не назойливый. Не только душевно легкий: он легко и хорошо двигался, у него были легкие, заботливые руки, он легко общался с людьми, помогал им [1, т. 1, л. 164].

Семьи быстро сблизилась:

Я никогда не слышала от стариков Ферманов неласкового слова, а мои родители полюбили Вал. Эд. как сына [1, т. 1, л. 166].

Ферман был прирожденным педагогом; занимаясь исследовательской работой, он не стремился публиковать свои тексты: ему интереснее был процесс познания, а не результат, интереснее было просвещать своих учеников, нежели обнародовать итоги собственной работы. В отличие от Тамары Николаевны, опубликовано у него сравнительно немного: кроме небольших статей, учебник «История новой западноевропейской музыки» (1940), ряд исследований, посвященных опере (собраны в посмертном сборнике «Оперный театр», 1961); второй том учебника был написан, но не издан.

Влияние на Тамару Николаевну Ферман, несомненно, оказал большое: это касается и методов работы, и отношений с коллегами и учениками. Можно сказать, что стиль его письма иной, чем у Ливановой, — более сдержанный и академичный, при этом очень густо насыщенный всякого рода фактологией (результат штудирования множества источников на разных языках). В учебнике нередко встречаются выражения и фразы, которые можно отнести к разряду «вульгарной социологии», но очевидна искусственность (вынужденность?) подобных вкраплений в высокоинтеллектуальный по сути текст. Кстати, нечто подобное встречается и в книгах Ливановой, особенно в двухтомнике по XVIII веку, когда речь заходит об исторических процессах и исторических личностях. Но другие ее книги почти свободны от этого балласта — например, обе книги о Бахе (1948 и 1980).

Портреты времени и людей

Попытавшись далее сосредоточиться на портретах коллег-музыкантов, приведем сначала примеры методов, характерных для этих описаний.

В качестве примера «мгновенного» портрета можно привести высказывание Ливановой о Д.Б. Кабалевском — по итогам печально известного Совещания деятелей искусств 1948 года (но не только):

Достаточно умный Кабалевский, как всегда, оказался и достаточно подлым. Его ненужная ссылка на учебник И.В. Способина [7] прозвучала как мелкий донос. Имена Кабалевского и Шапорина, названные на совещании, не были упомянуты в Постановлении [об опере «Великая дружба»] [1, т. 1, л. 505, 506]⁽²⁾.

Далее следует примечательный разговор Ливановой с Д.Д. Шостаковичем в фойе после окончания совещания:

Когда мы шли из зала по внутренним помещениям, со мной поравнялся Шостакович. Он был подавлен, нервничал: «Это ужасно. Как теперь писать?» Мне стало его жаль: «Ничего ужасного! Будете писать еще больше и скорее всего так, как Вам свойственно: экспрессивно, трагически». — «Не знаю, не знаю...» [1, т. 1, л. 505].

О том, как события 1948 года отражены в «Воспоминаниях», нужно, конечно, говорить особо. Однако поскольку уже зашла об этом речь, отметим, что ближайшей реакцией Ливановой на происходящие события стала работа над наследием одного из упомянутых в постановлении «формалистов» — Н.Я. Мясковского, работа, неожиданная для самой Ливановой, не входившая в круг ее основных научных интересов. Сначала появилась статья «Спор о Мясковском», опубликованная в журнале «Советская музыка» буквально вслед совещанию 1948 года (№ 9): она и сейчас способна удивить незаурядным для той эпохи

(2) Мнение Ливановой о Кабалевском не переменялось позже, когда они оба стали сотрудниками сектора музыки Института истории искусств: И, конечно, не украшал Сектора Кабалевский — умный, хитрый, дипломатичный, помышляющий только о своей карьере, хотя надежды его стать членом-корреспондентом Академии наук и не оправдались [1, т. 2, л. 577]. Автору этих строк неоднократно доводилось слышать рассказы свидетелей 1948 года о том, как Кабалевский разными путями добивался того, чтобы его имя было вычеркнуто из текста будущего постановления. З.А. Апетян, работавшая тогда в Комитете по делам искусств, утверждала, что вместо своего имени Кабалевский сумел «подставить» имя Гавриила Попова.

свободным и смелым тоном. Не удовлетворившись статьей, Тамара Николаевна взялась за книгу о творчестве Мясковского и справилась с задачей в свойственном ей очень быстром темпе:

В 1952 году я начала и закончила книгу о Мясковском (27 авторских листов), изучив не только все изданные сочинения, но и рукописи (многое фортепианное), в том числе дневники. Очень немногое из партитур реально прозвучало в оркестре для меня (тогда ведь не было записей большинства симфоний); кое в чем я шла ощупью, но общий облик музыки Мясковского, ее характерного склада был мне ясен изнутри. Конъюнктуре я не поддавалась, писала, как думала, всегда помня о живом Мясковском и том, что он бы сказал [1, т. 2, л. 611].

На самом деле, внезапность этой работы не должна удивлять: Мясковский с первого знакомства с ним (в Комитете по Сталинским премиям) вызывал у Ливановой чувство самого глубокого, можно сказать, любовного уважения. Основной «портрет» композитора в «Воспоминаниях» очень выразителен:

Первое ощущение искренности и душевной чистотынисколько не обмануло меня: при дальнейшем знакомстве Мясковский всегда оставлял впечатление чистоты и особого духовного изящества. Умен, замкнут, правдив; упорен, но мягок — необычный характер, не сливавшийся с окружением. И странно — чувствуя его несомненное духовное превосходство над композиторской средой, я легче говорила с ним, чем с любым из наших композиторов... [1, т. 1, л. 435].

Одна из последних встреч Ливановой с Мясковским случилась летом на Николиной Горе, где Николай Яковлевич жил у своего друга П.А. Ламма, а Тамара Николаевна снимала дачу:

К Мясковскому, в гостеприимный дом Ламма, я заходила сама.

Весной 1950 года Николай Яковлевич перенес операцию желудка и теперь, летом, был слаб и подавлен. У него обнаружили рак, и он был обречен. И хотя ему об этом не говорили, он и догадывался, и не догадывался... Он не умел особенно жаловаться, но все-таки досадовал, что совсем не поправляется после операции, все время лежит, устает без причины. Спрашивал, жожу ли я по грибы, и уверял, что искать их не нужно; сам он ходил на «свои» места, брал грибы и уходил. В разговорах о композиторских делах не обнаруживал никакого раздражения: все уже было пережито раньше, да и то по преимуществу в молчании. Среди новых сочинений он пока особенно интересных не находил. Больше всего его тяготило то, что он почти не работает сам.

В начале августа, находясь в Москве, я услышала уже о кончине Мясковского. В день похорон отправилась к ним на Сивцев Вражек с большим букетом белых роз, положила их в гроб. В Большом зале консерватории долго тянулась гражданская панихида. Я не нашла в себе сил поехать оттуда на Новодевичье кладбище и вернулась на Николину гору. Именно тогда мне захотелось написать монографию о Мясковском [1, т. 2, л. 600].

По выходе книги события приняли весьма серьезный оборот:

Книгу до издания прочел среди других Шебакин, сделавший мало замечаний и одобрявший ее. А уж он-то был самым коренным учеником Мясковского! Рецензировал рукопись и Бэлза. Все же, когда книга вышла (1953), она навлекла на меня негодование близких композитора и его друзей (Ольга Павловна Ламм перестала со мной здороваться) и взбесила кое-кого в ССК⁽³⁾ — пуще всех Шостаковича и Кабалевского.

Я вынуждена была «отбиваться» от нападков, вызванных появлением монографии о Мясковском. Ее с яростью пытались уничтожить в большой рецензии, подписанной Кабалевским и Шостаковичем («Советская музыка», 1954, № 7)⁽⁴⁾. Из рецензии явствовало, что я клевету на Мясковского, приписываю ему суждения, которых он не высказывал, что я не разбираюсь в музыке, делаю грубые ошибки и т.д. и т.п. Это была борьба именно на уничтожение. Шостаковича взбесили отзывы Мясковского о нем, приведенные мной из подлинного дневника, — отзывы точные, справедливые (например, о «малеричном» финале одной из симфоний)⁽⁵⁾ и т.п.), хорошо продуманные. Шостакович и Кабалевский хотели бы видеть Мясковского таким, какой был им удобен, а такой у меня явно не получился. Как правило, я в те годы уже перестала отвечать на критические отзывы: моя реакция притупилась. Но в данном случае я не пожалела ни времени, ни сил, чтобы составить обстоятельный, мотивированный ответ по всем пунктам, не оставляя ничего в рецензии без отклика. Он занял 29 страниц на машинке⁽⁶⁾. Я не пыталась при этом отрицать, что в книге есть частные промахи, но отстаивала ее общие позиции, характе-

(3) ССК — Союз советских композиторов.

(4) Как явствует из эпистолярия, изданного уже в нынешнем столетии, автором статьи был Д.Б. Кабалевский [6, с. 417].

(5) Речь идет о второй части (а не финале) Пятой симфонии Шостаковича op. 47 (1937). На сегодняшний взгляд параллель с Малером не может выглядеть обидной, но нетрудно представить себе, что этот отзыв, как и ряд других процитированных Ливановой острых высказываний Мясковского в дневниках, мог задеть Шостаковича. В контексте тех лет он мог опасаться за себя в свете подобных высказываний, особенно из уст такого авторитета, как Мясковский.

(6) Два экземпляра ответа (черновик и чистовик) были помещены автором на хранение в архив [2]. Благодарю ведущего сотрудника РНММ А.В. Комарова, обнаружившего там этот документ.

ристики сочинений и право цитировать подлинные высказывания композитора. Зная отношение [главного редактора журнала] Хубова и представляя ситуацию в Союзе, где Кабалевский вошел в Секретариат, я сочла нецелесообразным публиковать свой ответ в печати: это дало бы новый повод облить меня грязью, мне снова пришлось бы отвечать и т.д. Вместо того я размножила на машинке свои «Объяснения» и разослала их разным лицам, в мнении которых была так или иначе заинтересована... [1, т. 2, л. 620–621]

Помимо прочего, привлекает внимание оригинальный способ реакции на критику: не публикация ответа в печатных изданиях, не выступление на открытой трибуне, а рассылка писем «заинтересованным лицам». В общем, хороший способ и для нашего времени, когда критика вышедших трудов происходит пассивно и вяло.

...Но мы отклонились далеко от «портретной темы», хотя приведенные фрагменты о Мясковском тоже являются портретами — времени и людей.

Яркий пример острой, даже острейшей краткой характеристики — высказывание о Майе Плисецкой (в сравнении с Галиной Улановой):

В 1955 году впервые получила от него [балета] высокое художественное удовлетворение, посмотрев «Жизель» и «Ромео и Джульетту» с Улановой. Нельзя даже сказать, как она танцует, но нельзя и забыть ее вдохновенное искусство. Переход от беззаботности к отчаянию у Жизели — подлинная трагедия. Никто не похож на Уланову! Плисецкая — просто щука, вообразившая себя вакханкой или Анной Карениной [1, т. 2, л. 633].

Сказано зло и обидно, наверняка — несправедливо, но в остроумии тут не откажешь.

Другой образец «короткого портрета», на этот раз вполне взвешенного, — строки об И.И. Соллертинском, с которым Ливанова и ее супруг познакомились в Ленинграде в 1938 году:

Он был симпатичным, шумным, остроумным собеседником. Почему-то сразу сказал, что я — типичный филолог; долго «занимал» меня разговорами. Узнав его лично и зная теперь все, что он опубликовал, — я нахожу, что его напрасно возвели в какую-то легенду усилиями ряда его друзей, Шостаковича, Андроникова. Очень способный, очень разносторонний и активный, Соллертинский был блестящим, многообещающим... — все это так. Но это осталось по преимуществу «устным воздействием» остроумного лектора-собеседника. Созданное и опубликованное Соллертинским — пустячно в сравнении с молвой о нем. Видимо, его подвели собственные способности: он разбросался и не создал ничего капитального. Но... Соллертинский был широким и живым — думается, что в этом его главные достоинства [1, т. 1, л. 206–207].

В.В. Протопопов в «Воспоминаниях» Т.Н. Ливановой

Думается, что некую, возможно подсознательную, роль в определении личности и круга научных интересов Тамары Николаевны, в ее колоссальной работоспособности сыграла генетическая память. Она же, наряду с другими факторами, в какой-то мере способствовала дружбе и долговременному сотрудничеству Ливановой с Владимиром Васильевичем Протопоповым, выходцем из той же («духовной») среды. Воспринимали они особенность своего происхождения по-разному: Ливанова — со спокойным достоинством, Протопопов — с некоторой настороженностью к людям и жизни, не покидавшей его, видимо, и в поздние годы, насколько можно судить о столь «закрытом» по характеру человеке.

Протопопов был в числе первых учеников Ливановой (они были практически ровесниками), и его характеристика появляется на страницах мемуаров достаточно рано:

Помню, как в 1933 году я «принимала» в консерваторию Владимира Васильевича Протопопова (с которым мы дружны всю жизнь): он был нахмуренный, невеселый (поступал с опозданием из-за своего духовного происхождения) — а отвечал превосходно! Я была моложе него на год и, надо полагать, слабее... [1, т. 1, л. 175].

Продолжение темы содержится в «военных» главах «Воспоминаний». Так, Тамара Николаевна рассказывает о кандидатской защите Протопопова в условиях саратовской эвакуации консерватории:

Поздней осенью 1942 года Владимир Васильевич Протопопов защитил в Саратове свою диссертацию — как и его сокурсник В.О. Берков. Передо мной — саратовская газета «Коммунист» от 21 октября 1942 года. На последней ее странице — два объявления о защитах: от Ленинградского Университета и от Московской консерватории.

«Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского»

извещает, что 5 ноября с.г. в 1 ч. дня в помещении консерватории

(проспект Кирова, 1)

Состоится защита диссертации

ассистента Московской консерватории Протопопова В.В.

на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук.

Тема диссертации: „Камерное инструментальное творчество С.И. Танеева“.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведческих наук профессор Т.Н. Ливанова, профессор И.Я. Рыжкин.

Защита прошла хорошо. Она принесла истинное научное удовлетворение — не по военному времени, а совершенно безотносительно. И содержание работы, и ее трудный материал, и поведение диссертанта — все говорило о его серьезности, зрелости, о больших перспективах научной деятельности. У Вл[адимира] Вас[ильевича] никогда не было погони за внешним блеском, за эффектом, за фразой, но уже самые первые его исследования основывались на новом, глубоко проработанном материале, на знании и понимании самой музыки, закономерностей ее развития, на продуманных и солидно подкрепленных общих положениях [1, т. 1, л. 344–345].

И далее, о супругах Протопоповых:

Их общая несовременная наивность, добропорядочность, их удивительная небалованность, почти аскетизм в быту мало кому стали бы понятны, если бы даже были обнаружены. И все это полностью проявилось с первых месяцев войны. Протопоповы считали, что у них нет права выбирать для своей семьи что-либо лучшее. Они должны были разделить общую, среднюю долю советских родителей и детей. Старший сын («заяц» — он косоват) был эвакуирован школой с другими подростками куда-то в деревню на Оке. Сима с десятимесячным вторым сыном Борисом оказалась в селе Высокое Горьковской области, куда ее вывезли вместе с другими кормящими матерями. Владимир Васильевич оставался в Москве, пока не уехал вместе с частью консерватории в Саратов — уехал в чем стоял, почти без вещей. Во время первоначальной транспортной и почтовой неурядицы они потеряли связь со старшим сыном, не знали точно, где он находится. Серафима отправилась с младенцем его искать — плыла на пароходе по Оке, прошла десятки верст — и нашла Володю в селе Ижевском. Забрала его к себе и бедствовала с двумя детьми среди людей черствых, суровых, выполняя тяжелую деревенскую работу и живя впроголодь... Взять их к себе в Саратов Вл. Вас. не мог — некуда было и не на что, да и трогать с места страшно. Сам он жил у кого-то в углу, то есть приходил в дом лишь спать. Всегда думал о своих и не знал покоя. И неизменно держался ровно, был подтянут, не жаловался и работал за троих. Принципиальный подвижник! Очень его люблю — и побаиваюсь... Вокруг-то все — другие! [1, т. 1, л. 345–346]

Должна признаться: как и в целом ряде других случаев, текст Ливановой открыл мне глаза на то, что я сама наблюдала в молодые годы, но не смогла оценить по достоинству. Я была ученицей В.В. Протопопова в индивидуальных занятиях по полифонии, я попала к нему, поступив в аспирантуру — так сказать, невольно: скоростижно скончался мой руководитель по диплому В.П. Бобровский, с кем я собиралась

заниматься далее. Со сменой руководителя пришлось резко сменить тему: вместо современной, «из-под пера» русской музыки в дипломе я взяла тему по ранним русским духовным кантам. Занятия ими, общение со старинными рукописями принесли мне много радости, но с Владимиром Васильевичем я как-то не ссорилась, но и не ладила: он просматривал мои тексты, почти ничего не говорил, не останавливал меня, но и не поощрял к дальнейшей деятельности. Я почти написала какую-то весьма среднюю работу, но потом жизненные обстоятельства отвлекли меня от научных занятий, и к кантам я более не вернулась. Думаю теперь, что Владимир Васильевич, который, как и сама Тамара Николаевна, всегда очень глубоко и тщательно прорабатывал материал, в данном случае по преимуществу рукописный, и литературу по теме, не мог симпатизировать моей тогдашней легкости письма и, по сути, верхоглядству. Да и я тогда скорее побаивалась своего руководителя, чем доверяла ему... В общем, ученицы Протопопова из меня не вышло.

И еще помню, в гораздо более поздние годы, визиты уже тяжело больного Владимира Васильевича в библиотеку Союза композиторов. Он жил в том же доме, ему надо было только спуститься на лифте, но неизменно его сопровождала жена, Серафима Леонидовна — маленького роста, с крупитчато-белым лицом и ясными голубыми глазами, всегда казавшаяся мне похожей на традиционную русскую «матушку» — да она и была ею на самом деле...

М.В. Иванов-Борецкий. Б.В. Асафьев

Если среди учеников и сотрудников Ливановой первое место принадлежит В.В. Протопопову, то среди учителей — бесспорно, Михаилу Владимировичу Иванову-Борецкому, который был ее педагогом в консерватории и, собственно, наставил ее на тот путь, которым она пошла дальше. Под руководством Иванова-Борецкого Ливанова выбрала материал и написала дипломную работу на редкую тему — «Творческий путь Луиджи Керубини», с подачи учителя начала преподавать в консерватории и, несомненно, под его влиянием определила поле дальнейшей работы — русский XVIII век. Эта работа Ливановой сначала стала книгой «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры», которая была защищена как док-

торская диссертация (1935) и издана в 1938 году, а потом выросла в грандиозный двухтомник «Русская музыкальная культура в ее связях с литературой, театром и бытом» (1952–1953) — он сохраняет свою высокую ценность и в наши дни.

Ныне об Иванове-Борецком вспоминают редко, а между тем это одна из ключевых фигур российской музыкально-исторической и вообще музыкальной науки 1920–1930-х годов. Как и некоторые другие представители высококультурной части музыкальной среды этого времени (например, К.А. Кузнецов, А.Н. Римский-Корсаков, А.В. Оссовский), Михаил Владимирович был человеком с университетским образованием, российским и зарубежным; он знал несколько языков, сочинял музыку и мыслил себя как композитор, хотя в силу огромной занятости в период после 1917 года почти не имел времени для сочинения. Помимо преподавания в консерватории этот безотказный, благородный ученый-просветитель работал во множестве разных организаций (основной из которых был знаменитый ГИМН⁽⁷⁾), возглавлял безвозмездно разные комиссии и комитеты, читал лекции для широкой аудитории, писал и переводил тексты о музыке для посетителей концертов и т.д. По широте эрудиции, по культуре научной работы Иванов-Борецкий был единственным профессором столь высокого уровня в Московской консерватории и единственным среди педагогов настоящим *музыковедом-историком*.

К студентам Иванов-Борецкий относился как к равноправным коллегам, внимательно и заботливо, и они не только уважали, но и любили его. Тамара Николаевна пишет:

Я понимаю, что мы узнали его действительно на склоне лет, в итоге трудно прожитой, отчасти даже трагической жизни, невольно отказавшимся от того, что он считал своим призванием (композиция), бесконечно утомленным... Но мы ощущали не это. Мы ценили, что он знает по-настоящему, из первоисточников, многое, чего не знают окружающие. Мы чувствовали, что знаемое не приелось ему, не стало академическим, а воспринимается им самим как свежее, чудесно-яркое, именно как чудо истории, чудо прошлого, которое вдруг приближается к нам. У Михаила Владимировича не было интеллекта особо оригинального склада; он не стал создателем каких-либо новых теорий. Но его интеллект сливался с музыкально-эмоциональным миром —

и это освещало для нас все, что от него в познании музыки исходило. Вероятно, это незаменимо именно для учителя. Во всяком случае, он мне навсегда привил интерес к определенным эпохам и явлениям истории музыки (Возрождение, XVII век, эпоха Баха), впервые сделал их живыми. Почти все, кто учился у него, вспоминают то же самое, хотя далеко не все специализировались на этих эпохах. Пуще всего он ценил подлинник — партитуру, высказывание современника, свидетельство эпохи. Будучи энтузиастом первоисточников, он был убежденным марксистом — той, еще начальной поры нашей науки об искусстве. Если уж кто достоин светлой памяти в те годы, — это именно он! [1, т. 1, л. 155]

И вновь небольшое личное отступление. Читая эти строки, я почувствовала, что могу их применить к своему учителю, который дал мне, как и очень многим, нечто подобное, — к Юрию Александровичу Фортунатову. Вот именно «на склоне лет», «бесконечно утомленному» «знаемое не приелось ему», «не стало академическим», воспринималось как «чудо»...

О том, чему научил Ливанову Иванов-Борецкий, свидетельствуют все дальнейшие труды Тамары Николаевны: особенно пристальное внимание к подлинникам, стремление с наибольшей возможной полнотой охватить литературу предмета, обязательно на всех необходимых в данном случае языках, постоянное «вслушивание», «выгрывание» в музыкальный текст — в частности, потому, что звукозаписи старинной музыки, да и не только старинной, тогда практически отсутствовали или были недоступны, но не только поэтому.

Мих[аил] Вл[адимирович] многое рассказывал и показывал нам, сидя в основном за роялем и собирая нас около себя. Иногда он прямо писал мне в тетрадь какие-либо схемы, разъясняя подробности средневековой теории или нотации. Иногда приносил партии многоголосного сочинения в мензуральной записи; мы расшифровывали их (трудны были лигатуры!) и составляли партитуру. Это вводило нас внутрь музыки, ее звучания, ее техники [1, т. 1, л. 156].

Некоторое представление о методе Иванова-Борецкого дает его трехтомная «Музыкально-историческая хрестоматия», содержащая нотные тексты разных эпох — от глубокой древности до Гайдна. Это прекрасная подборка сочинений (часто из числа добытых либо переписанных Борецким во время долгого пребывания в Италии в мо-

(7) ГИМН — Государственный институт музыкальной науки (1921–1931).

лодые годы и в других зарубежных поездках), с замечательно живо написанными краткими, но емкими пояснениями к каждому образцу.

Тамара Николаевна, тяжело переживавшая внезапную кончину любимого наставника (1936), помогала сыну Борецкого в разборе архива отца, вместе они составили списки его сочинений, музыкальных и литературных, собрали воспоминания о нем (главным образом, учеников); Дмитрий Михайлович написал замечательные воспоминания об отце, Тамара Николаевна — большой очерк его жизни и творчества. Правда, сборник удалось издать лишь много лет спустя — в 1972 году, но так или иначе он — единственный в своем роде памятник этому выдающемуся человеку.

Много места в «Воспоминаниях» занимает другая, гораздо более известная фигура музыкального мира — Б.В. Асафьев. С ним Тамара Николаевна близко познакомилась уже в послевоенные годы, то есть в годы своей зрелости и поздние годы Бориса Владимировича, когда он переехал из Ленинграда в Москву и, в частности, возглавил созданный в то время Научно-исследовательский отдел Московской консерватории (в котором трудилась и Ливанова), а в 1948 году был выбран (читай: назначен) председателем Союза композиторов СССР.

Портрет столь сложной фигуры получился превосходный, тонкий и неоднозначный:

Об Асафьеве никогда не говорят и не пишут всей правды. Критиковать его не трудно, а превозносить еще легче. Но дело в том, что обычные мерки ему вообще не подходят. Можно было восхищаться им — и не любить его одновременно. Можно было из себя выходить, негодуя на его двойственность, непоследовательность, — и воздавать должное его непревзойденной художественной чуткости. Весь он был — сплошная неустойчивость... И всегда открыт для сильнейших художественных впечатлений — любых, без предела и без границ. Сам он признавался, что очень спешил жить («из жадности и любопытства» к жизни) и не успевал доделывать того, что в нем «только трепетало». А трепетало все — в откликах на любое художественное явление. Нет в искусстве того, что его не захватило бы, оставило бы равнодушным. Он трепетно резонировал на все и все стремился по-своему интерпретировать мгновенно, не ожидая сроков, не взвешивая впечатлений. Отсюда должны исходить все годные для него мерки, а не от каких-либо иных человеческих критериев. Мне приходилось слышать, как он вдохновлялся пропагандой атеизма и тут же признавался, что верит в бога. Он мог убежденно поддерживать одного ученого — и тут же, через полчаса, отвергать его, поддерживая другого. Казалось, что он садится между двух стульев, что его нервность

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

и подозрительность (он всегда опасался интриг и подозревал их за своей спиной) превосходят всякое вероятие и т.д. и т.п. Но все это было связано с его сверхчеловеческой впечатляемостью, со сверхнормальной, медиумической отзывчивостью психики на любое явление данной минуты. Действительно все в нем трепетало, чего бы и когда бы он ни коснулся не только в искусстве. Отсюда самое лучшее, самое ценное в нем — и самое трудное, самое неприятное. Мне лично не было трудно с ним общаться — если только речь не заходила о каких-либо штатных делах, по которым надо было принимать вполне определенное решение. Зато любую работу, любой самый неожиданный и оригинальный замысел он был способен оценить с полуслова, полувзгляда! И что бы там ни было — знал людям цену [1, т. 1, л. 425–426].

И далее:

Существовал, пожалуй, лишь один круг художественных явлений, который не был по достоинству оценен Асафьевым: его собственные композиции. Он ценил их выше всего, считая себя по преимуществу композитором, а не музыковедом. Сочинял он много, в различных жанрах, необычайно быстро. Кое-что исполнялось, балеты, например, «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Пламя Парижа». Но запомнить эту музыку, ухватить ее облик было не под силу даже немногим рьяным ее ценителям! А он ведь всерьез думал о себе как о художнике самого первого ранга [1, т. 1, л. 426].

Критиковать Асафьева-композитора, конечно, не оригинально. Но слова о сверхчеловеческой впечатляемости, сверхнормальной отзывчивости вполне оригинальны и опровергают обычные представления об Асафьеве, особенно позднем, как о некоем монолите, классике и академике, похожем на изданный позже многотомник его трудов под одинаковыми скучными переплетами. Нет, по словам Тамары Николаевны, Борис Владимирович трепетно резонировал на все, все стремился понять и осмыслить, им можно было одновременно восхищаться и негодовать, — и так оно осталось до сих пор: подобно своему наставнику в юные годы В.В. Стасову, Асафьев — конечно, совсем другой по натуре — так же не оставляет равнодушным своего читателя.

Ливанова признавала, что многие новые работы о Глинке, Чайковском, Римском-Корсакове в послевоенные годы получили мощный импульс от идей Асафьева: даже если появлявшиеся труды «перекрывали» сделанное им, в них все равно слышался асафьевский

«посыл». Надо полагать, что Тамара Николаевна имела в виду и свои работы (в том числе двухтомник «Глинка», написанный совместно с Протопоповым и вышедший в 1955 году).

Ливанова ни в чем не осуждала Асафьева (в том числе не осуждала и за его выступление в 1948-м), а перед похоронами пришла в его дом, чтобы помочь близким Бориса Владимировича во всевозможных хлопотах. Среди этих хлопот было и церковное поминовение усопшего: «На домашнюю панихиду пригласили вокальный квартет из певчих патриарха» [1, т. 2, л. 551].

Портреты коллег

Среди портретов коллег Тамары Николаевны выделяется длинный ряд характеристик чуть ли не всего состава историко-теоретического факультета Московской консерватории в предвоенные годы.

Например, представлен, если можно так выразиться, двойной портрет, портрет-сопоставление очень известных теоретиков — Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана. Такая «парность», кстати, сохранялась много лет, и даже на моей памяти у студентов велись разговоры, «кто лучше» или кто кого «больше любит» (оба педагога в это время читали в консерватории спецкурсы, на которые собиралось много народа). Ливанова «по жизни» была значительно ближе к Мазелю, но отдавала должное и Цуккерману:

Нет надобности говорить о значении Льва Абрамовича Мазеля и Виктора Абрамовича Цуккермана для разработки новых основ анализа музыкальных произведений. Именно в те, предвоенные годы они были, так сказать, героями дня. Возник даже своеобразный культ того и другого педагогов, вышедший за пределы Московской консерватории. Цуккерман был прежде всего музыкантом, пианистом. И его наблюдения — нередко тонкие и остроумные — относились преимущественно к сфере стилистики, к личности того или иного композитора. Мазель был прежде всего ученым, с математической точностью формулировок (и высшим математическим образованием), и его интересовали по преимуществу закономерности стиля, системы, эпохи. При этом в научной работе (где нельзя было сесть за фортепиано и играть) Цуккерман остался миниатюристом и, если даже выпустил единичные большие книги, им присущи качества раздутых миниатюр. Гуманитарная основа искусства в широком смысле слова ему была неведома: он мало читал — и находил это естественным. Мазель был и остается

склонным к большим, крепко продуманным концепциям, умным, жизнеспособным к ощущению стиливых систем музыкального мышления [1, т. 1, л. 230].

С этими чеканными определениями трудно не согласиться.

Далее на страницах «Воспоминаний» появляется обаятельная фигура Игоря Владимировича Способина, о котором и спустя годы, даже десятилетия после его кончины (1954) ходили по консерватории забавные рассказы:

Такой неспешный и добродушный по облику, типичный старый москвич, он был умным, наблюдательным — и простодушным; остроумным — и наивным. Что-то почти детское оставалось в его чистой душе — и это совсем не вязалось с «хитроумной» обстановкой, в которой ему приходилось работать. В классе он был прежде всего музыкантом с крепкими практическими навыками, с отменным вкусом, чутьем, с естественной изобретательностью, если можно так сказать. Он никогда не нуждался в многословии. Достаточно ему было, сидя за роялем, промолвить два слова, сослаться на пример, просто «поддеть» и посмеяться — и студент сразу понимал его и шел за ним. Никто не создавал его кукла, не считал его существом высшего порядка: его просто любили. И мы с мужем любили его, всегда откровенно говорили с ним, часто удивляясь его доверчивости в отношении отнюдь не заслуживающих ее людей. «А я думал...» — возражал он бесхитроно. Дело в том, что по природе у него было предвзято хорошее отношение к людям, и нужно оказывалось, чтобы его постигло разочарование: лишь тогда он прозревал [1, т. 1, л. 231].

И еще одна заметная фигура — декан факультета Н.А. Гарбузов: Николай Александрович Гарбузов, с которым я много общалась вплоть до последних лет его жизни, был прежде всего ученым-организатором. Основатель ГИМНа в 1921 году, руководитель научно-исследовательского кабинета консерватории, он сочетал музыкальные интересы с научно-техническими. И в музыковедении его интересовали по преимуществу те стороны теории, которые поддавались акустическому обоснованию или соприкасались с акустикой. Очень энергичный, деятельный, он был прост и практичен, стремясь дать возможность для развития всех областей музыковедения, всегда предпочитая, однако, конкретное — расплывчатому и компактное — многословному. Очень много работал и не показывал виду при неудачах и трудностях (ликвидация ГИМНа, сложности с акустикой как дисциплиной в учебных планах музыкальных учреждений). Никогда не втягивался ни в какие «интриги» на факультете, но мнение свое имел и отстаивал его [1, т. 1, л. 218].

С такой же отчетливостью и трезвостью портретирует Ливанова людей иной эпохи, иного, молодого для нее, поколения, можно сказать — наших старших современников, среди которых она чутко выделяет важные фигуры — Ю.Н. Холопова и Ю.К. Евдокимову. И если с последней Тамару Николаевну объединял прежде всего профессиональный интерес к средневековому искусству, то с Холоповым подобная тематическая близость в ту пору вряд ли могла быть. Но, как это ни парадоксально, именно к «ретроградской» Ливановой обратился Юрий Николаевич, когда возникли трудности с оппонентами для его докторской защиты (по книге «Очерки современной гармонии», 1974); поддержал эту идею и председатель новообразованного Диссертационного совета консерватории В.В. Протопопов.

Тамара Николаевна рассказывает:

Первая защита (Ю.Н. Холопова 20 октября 1977 года) оказалась и самой необычной. Малый зал был полным-полон — все ученики Юрия Николаевича, вообще молодежь, очень горячо реагирующая на ход защиты. Не думаю, что я приняла бы в ней участие, если б не особое сплетение обстоятельств. Всем известно, что тема («Очерки современной гармонии») — не моя, теоретическая, современная. Но после выступления на коллегии Министерства в январе 1977 года⁽⁸⁾ и рецензии на книгу Ц. Когоут[е]ка [3] в феврале во мне стали видеть «защитника» Холопова (который, по существу, в «защите» не нуждался, но все же подвергался преследованиям со стороны группы коллег). В.В. Протопопов знал, что один из членов Совета по положению должен быть среди трех официальных оппонентов. Цуккермана Холопов бы не вынес, как одного из своих «врагов». Другие теоретики почему-то тоже отпали. Вл[адимир] Вас[ильевич] уговорил меня. Я согласилась только с условием, что он просмотрит мой отзыв и решит, сумею ли я быть оппонентом. Над этим отзывом я работала дольше обычного, стремясь проникнуть в существо теории Холопова, понять ее достоинства, ее перспективы и ее несовершенства. Сдала отзыв заранее. Вл. Вас. вполне одобрил написанное. Отступить стало некуда. В содержании отзыва я была твердо уверена и вложила в него ярость убеждения, если можно так выразиться, — и в оценке сильных сторон работы Холопова, всей его личности ученого, и в пожелания необходимого, неизбежного развития его системы, выхода за ее пределы к музыкознанию в целом, к эстетике.

(8) В рамках оценки научной деятельности консерватории на коллегии Министерства культуры СССР Ливановой были отмечены и труды Холопова.

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

Я настолько была готова к этому выступлению, что оно меня нимало не тревожило. Спокойно слушала я толковую, ясную вступительную речь Ю[рия] Н[иколаевича], державшегося просто, серьезно, достойно. Спокойно следила за словами первого оппонента Н.А. Горюхиной. Волновало меня только одно: как сумею я подняться на эстраду по трясающейся лесенке, которая трещит уже под ногами Горюхиной, хотя она чуть не вдвое легче меня? Однако поднялась... Длинный отзыв (немного менее листа) частью говорила, частью читала с полным спокойствием, но и с силой убеждения. Удивлялась, что слушают очень хорошо, с явным сочувствием. Совершенно не ожидала аплодисментов, которых вообще не бывает на защитах: весь зал аплодировал. Причина понятна: Холопова молодежь любит, волнуется и радуется за него. Третий оппонент Ю.А. Юзелинас тоже был выслушан сочувственно. И, конечно, сам Холопов, отвечавший нам разумно, без запальчивости, доказательно, вызвал всеобщие аплодисменты. Вл. Вас. был явно доволен ходом защиты. Диссертация прошла единогласно: даже Цуккерман не решился голосовать против. Все это крепко утерло нос тем, кто пытался травить Холопова [1, т. 3, л. 1037–1038].

И далее — четкая характеристика Холопова:

Конечно, он фанатик, энтузиаст своего дела, его знание музыки, его «мыслительная машина» — из ряда вон; работает он во много раз больше и плодотворнее, чем другие теоретики (исключая Протопопова!), бескорыстно и безудержно. При том что-то простодушное, даже наивное, чистое остается в нем — тоже не в пример многим другим. Подлецы особенно охотно травят именно таких людей: больно на них непохожи [1, т. 3, л. 1039].

Прошло почти полвека после описываемых событий, давно скончался Юрий Николаевич, но память и о его защите, и о так называемой «травле» долго жила в Московской консерватории⁽⁹⁾.

Другая «знаковая» защита (кандидатская), в которой принимала участие Ливанова, была защита Юлии Константиновны Евдокимовой с темой по итальянской предклассической сонате XVIII века — «работа

(9) Отчетливое представление о дискуссиях тех лет, в особенности на кафедре теории музыки Московской консерватории, дает большая статья Ю.Н. Холопова «Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки», опубликованная в № 9–10 «Советской музыки» за 1988 год, а написанная десятилетием ранее и являвшаяся тогда ответом Холопова на обвинения в его адрес.

умная, теоретически тонкая, с самостоятельными наблюдениями и выводами» [1, т. 3, л. 1041].

Она [Евдокимова] очень хорошо ко мне относится, очень открыта, горяча и подвижна. Она теперь — доцент в Институте Гнесиных, читает ответственный курс истории полифонии, имеет собственных студентов, со страстью и упорством занимается научной работой, погружившись в многоголосие XII–XVI веков на Западе. Умна, остра, настойчива. При хрупком здоровье и заботах о семье, тоненькая как тростинка, беспокойная и научно-предприимчивая, она поразительно вынослива и трудоспособна. Пишет по ночам на доске в ванной — больше нигде. Иногда делается страшно за нее: как она все это выдерживает? И при том ни к чему не остается равнодушной. Это она «предприняла» сборник, посвященный Протопопову [8]. Она затеяла мой сборник [5]⁽¹⁰⁾. Она подняла тревогу, когда, работая над ним вместе с Холоповым, узнала, что у Юры плохо с сердцем: вызвала к нему врача и побудила меня даже написать ему о необходимости отдыха и лечения. Вступила в партию, стала секретарем парторганизации своего факультета. Принимает близко к сердцу все его дела, возмущается карьеристами, поддерживает одаренную молодежь. Иногда с ней нелегко, если приходится в чем-либо не соглашаться, спорить. Но ее горячая заинтересованность в научном исследовании, ее страстное отношение к своим лекциям и, главное, то, что она — *личность*, всегда подкупает в ней и не позволяет оставаться равнодушными [1, т. 3, л. 1042].

Еще одна охарактеризованная Тамарой Николаевной персона того же «дружественного ряда» — Валерий Алексеевич Ерохин, тогда работавший в книжной редакции издательства «Музыка»:

Он хороший теоретик, умный музыкант, знает языки, а человеческие качества вообще редкие — бескорыстен, стремится улучшить написанное и не щадит для этого сил (может ночевать в издательстве), добр, чудноват, почти святой. Живет, однако, очень трудно, ездит ежедневно из Коломны в Москву, не стремится никуда вылезать, нигде фигурировать. Мы с ним мгновенно (хотя он и не торопливо) разрешаем любые сложности в работе: так было со сборником, посвященным Протопопову, и с моим сборником [1, т. 3, л. 1064].

«Личность», особенно цельная личность — всегда главное, что определяет отношение Ливановой к людям, будь то сторож на даче,

(10) В основном книга посвящена самой Ливановой и, в частности, содержит впервые составленный перечень ее трудов.

домработница, портниха — или доктор искусствоведения. В этом отношении взгляды ученого абсолютно демократичны. Возраст тоже никогда не препятствовал у Тамары Николаевны дружеским отношениям, она и сама на склоне лет удивлялась молодости своей души и, несмотря на разные горести и болезни, не уставала от жизни.

Реалии времени и судьбы коллег-музыкантов

Есть в «Воспоминаниях» «портреты», рассредоточенные по большой временной шкале. Один из самых ярких — Ю.В. Келдыш.

Ливанова пришла в консерваторию в то время, когда борьба АСМа и РАПМа подходила к концу, да и наставник Тамары Николаевны Иванов-Борецкий не враждовал ни с тем, ни с другим объединением и, как бы вопреки своему «западничеству» (несколько лет жизни в Италии!), находил резоны и в деятельности РАПМа. О Юрии Всеволодовиче в предвоенные годы Ливанова пишет с симпатией, хотя и не без противоречивых нот:

Рядом с ним [М.С. Пекелисом] явно выигрывал Ю.В. Келдыш, упорно и много работавший после своих бурных молодых лет в РАПМе, державшийся теперь серьезно, скромно. По словам студентов, он был скучным лектором, но, во всяком случае, говорил *дело*. По моим собственным многолетним наблюдениям Келдыш от природы обладает отличными способностями, некоторой особой объективностью, трезвостью во взглядах, умеет трудиться. Среди его способностей не хватает одной — художественного чутья, подлинного артистизма в восприятии искусства. Зная это за собой и обладая, как показало будущее, значительным честолюбием, он в силу этого порою утрачивает и свою объективность в отношении к другим: ничего не поделаешь, это свойственно человеку! В те годы, о которых сейчас идет речь, Келдыш однажды был при смерти из-за абсцесса в легком. Говорили в консерватории, что он безнадежен (его спасла только операция, предпринятая с большим риском). Помню, как мы тогда тревожились о нем. Я чувствовала, что может погибнуть товарищ, сверстник и в большой мере единомышленник по работе [1, т. 1, л. 219–220].

Все верно: особая объективность, рассудительность и трезвость, выдающееся трудолюбие — и некоторая «нехудожественность».

Тамара Николаевна поддержала Юрия Всеволодовича в сложной ситуации, когда в 1943–1944 годах начальство требовало срочно создать новый — «патриотический» учебник по русской музыке.

Сначала таковой был заказан Келдышу, находившемуся тогда в эвакуации в Саратове, и работа была им начата. Однако по ходу дела было высказано мнение, что это не подходящий кандидат для «русского» учебника, и руководителем проекта был назначен, в соответствии с пожеланием нового директора консерватории В.Я. Шебалина, К.А. Кузнецов. Вопреки надеждам, попытки Константина Алексеевича собрать «группу», «бригаду» ни к чему не приводили. Между тем Келдыш продолжал трудиться, и в результате в 1948 году вышел из печати первый том его учебника по русской музыке.

В этом конфликте Ливанова решительно встала на сторону Келдыша; девиз «русский учебник — русскими руками» казался ей просто нелепым, и если уж на то пошло, то Юрий Всеволодович сам был внуком русского священника (жена его была иной национальности).

Еще бóльшие неприятности возникли у Келдыша с защитой докторской диссертации «Художественные воззрения В.В. Стасова», которую он привез готовой из саратовской эвакуации:

Диссертация лежала тогда у Кузнецова. Келдыш думал, что оппонентами будут Асафьев, Кузнецов, Альшванг. Но Альшванга отверг Комитет по делам искусств, а Кузнецов, как я поняла, был намерен провалить защиту. Келдыш обратился ко мне — и я согласилась выступить оппонентом. Говорила о защите с Шебалиным. Но тот уперся: нельзя допускать, чтобы Келдыш стал доктором! Я пробовала убедить его: если у вас есть возражения, выскажите их на защите (как выскажут и оппоненты) — она на то и устраивается, чтобы диссертант либо опроверг, либо признал их. Но он стоял на своем — боялся риска. Да, Келдышу приходилось туго! Он был внешне подавлен, но отнюдь не ленился. В 1946 г. он защитил свою диссертацию (не в консерватории) и тогда же ему пришлось взять кафедру, которая просто «выпала из рук» Кузнецова [1, т. 1, л. 389–390].

Защита прошла в новообразованном Институте истории искусств, и Ливанова была одним из оппонентов (1946).

Рассмотрев подробно эту ситуацию, Тамара Николаевна сделала вывод, наверняка справедливый:

И для самого Келдыша, кстати сказать, это не прошло бесследно: те годы не могли не ожесточить его, не терзать его самолюбие. Некоторые черты его характера, проявившиеся позднее, питались именно этой обстановкой напряженного, но не признанного труда, вынужденного молчания [1, т. 1, л. 390].

Трудно сейчас понять толком, почему Шебалин, замечательный директор консерватории и талантливый композитор, был против защиты Келдыша в принципе и почему тоже талантливый Кузнецов собирался провалить ее. Зачем все это было нужно? Как можно уяснить из контекста, Шебалин никак не мог простить Келдышу его «рапмовского» прошлого.

Ливанова, что бы ни говорили о ней позже, повела себя честно и в «Воспоминаниях» прямо указала причину всей этой суматохи — «националистический угар». Не хочется применять такие формулировки к очень достойным людям. Стремительный рост русского самосознания в эти годы был естественной реакцией на долгий период оскорбления национального чувства. И можно указать, что Кузнецов еще в довоенные годы, буквально накануне войны, написал отличную работу по истории русского церковного пения⁽¹¹⁾, которая могла бы войти большой главой в новый коллективный учебник, если бы таковой все же был создан. Ученый планировал также привлечь к работе М.В. Бражникова и даже вызвал его для переговоров в Москву. Но других авторов такого уровня ему не удалось собрать, а времени на работу начальство давало мало⁽¹²⁾.

Что же касается Келдыша, то одним из проявлений испытанного им «ожесточения» стало, очевидно, его выступление на совещании 1948 года:

Келдыш, как и Кабалевский, явно шел в вожжи, давая общую оценку путям советской музыки «с птичьего полета»... Особенно позабавило присутствующих данное им

(11) Ныне работа «Древнерусское церковное пение», которая к 1941 году уже прошла верстку, но не успела стать напечатанной, частично переиздана [4].

(12) И, кстати, «угар» такого рода был двухсторонним. Мемуаристка рассказывает о своем «очень неприятном» разговоре с Л.А. Мазелем:

И между прочим спросил: «ведь твоя мать — еврейка? Хотя бы наполовину?» — «Нет, — говорю я, — полуукраинка, полугречанка». — «Но я слышал, как она что-то произнесла по-еврейски». — «Она шутила с тобой: в Кишиневе и в Одессе она запомнила отдельные фразы». — «Значит, в тебе нет ни капли еврейской крови?» — «Вероятно, нет». — «Ну, знаешь, это совсем другое дело». — «Почему другое? Не все ли равно тебе, какая во мне кровь?» — «Совсем не все равно». — «Но мне же все равно, какая в тебе. И в твоих родителях, с их традициями и обычаями! Они мне симпатичны независимо от крови». — «Нет, это не так. Будь в тебе хоть капля нашей крови — это совсем другое». Вот так урок он мне дал! Мы-то его любили и ценили, ничего подобного и не помышляя. У нас в доме и не говорили на такие темы, оценивая людей. Как было печально, как тошно! Тяжелое разочарование... [1, т. 1, л. 213].

Разочарование со временем прошло, но осадок оставался.

определение общности «современничества» и РАПМ: наплевательское отношение к великому классическому наследию. Те из нас, что хорошо помнили Келдыша — главного идеолога РАПМ, не могли не изумляться: он словно начисто забыл о собственных недвусмысленных писаниях! Ну что же делать: «наплевательское отношение» действительно имело место... Только кто плевал-то? [1, т. 2, л. 528].

«Вождем», то есть одним из секретарей Союза композиторов СССР, Юрий Всеволодович действительно стал. Но жизнь всему определяет свое место, и люди моего поколения помнят Келдыша прежде всего как специалиста по древнерусской и русской классической музыке, как очень терпимого и доброжелательного руководителя сектора музыки в Институте искусствознания, как неутомимого работника, инициировавшего создание новой — десятилетней — «Истории русской музыки». Совсем другой образ!

Продолжая тему портретов музыкантов, можно обратить внимание на изображение двух композиторов, с которыми Тамара Николаевна вплотную общалась в послевоенные годы: это Виссарион Яковлевич Шебалин и Владимир Григорьевич Захаров.

С Шебалиным Ливанова и ее супруг близко сошлись, вернувшись из эвакуации, вскоре после того, как Шебалин стал директором Московской консерватории. Перед ним стояли сложные задачи восстановления нормальной жизни учебного заведения, а затем его реформирования, и Ливанову и Фермана он мыслил как своих помощников.

Мы оба оценили друг в друге прямоту суждений, интерес к делу, отвращение к пустым фразам и, пожалуй, академизм в хорошем смысле. Мне нравилось, что он не жалеет ни времени, ни сил для консерватории, ревностно следит за экзаменами не только в вузе, но и в училище, и в ЦМШ, входит во все подробности учебной жизни. <...> Ни на одном экзамене он не оставался пассивным. В его собственном классе композиции студенты занимались с интересом, увлеченно. Его квартира в Машковом переулке была заброшена. Он временно помещался тогда, по приезде из Свердловска, в двух небольших комнатах со входом из первого вестибюля Большого зала (раньше там жил А.Л. Доливо). Первая комната служила классом, здесь собирались за роялем ученики; во второй он спал. Вся его жизнь пока проходила в консерватории. Ожидая его, я иногда наблюдала занятия в классе. Все студенты присутствовали при любом уроке, слушали один другого. Замечания учителя были быстрыми, меткими, острыми. Он слышал все, прекрасно чувствовал форму, общие пропорции, гармоническое движение. Музыкальность его казалась совершенной. Для студентов авторитет его был непререкаемым.

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

<...> Ни в чем Шебалин пока не обнаружил равнодушия — важнейшее качество для руководителя. Напротив, он был скорее пристрастен, самолюбив и пристрастен — со всеми сильными и слабыми сторонами этих качеств. Пафосом его руководства было утверждение русских академических традиций (в консерватории чувствовался культ Танеева) в борьбе против дилетантизма и рапмовских пережитков [1, т. 1, л. 391].

Однако весной 1945 года...

Шебалин зашел неожиданно к нам, посидел со мной у горячей печки, жалуясь на свое самочувствие и трудности директорства, удивил вернувшегося из консерватории мужа и оставил у нас обоих какое-то непонятное тягостное чувство. <...> Что-то в нем проступало уже надломленное, уже истощенное [1, т. 1, л. 445].

С большим сочувствием пишет Ливанова о трудностях, которые дождем посыпались на Шебалина в 1948 году — и как на директора консерватории (его в том же году сменил А.В. Свешников), и как на композитора-«формалиста». Сочувствие не препятствовало, однако, строгой объективности оценки творчества:

Что значило для Прокофьева или Шостаковича любое осуждение? Ну неприятно, ну обидно, ну следует задуматься... Но призвание композитора, потребность творчества, необходимость, неодолимая жажда сказать свое составляли их внутреннюю жизнь, которая все превозмогала! Это было сильнее всякого самолюбия и именно этого не хватало Шебалину — как раз при излишке самолюбия (как обычно в таких случаях). Прокофьев не был деятелем, Шостакович мог им не быть. Шебалин же, перестав на время быть деятелем, оказался внутренне сломленным. Правда, он продолжал много писать, у него случались даже удачи, но жизнь уже не состоялась: инсульт в 1953 году, полжизни после него; второй в 1961 — почти не жизнь дальше... Печально [1, т. 1, л. 507].

Спустя годы мемуаристка размышляла:

<...> Его пытались возродить, «реабилитировать», объяснить, что само по себе закономерно и заслуживает поощрения. Удалось показать, что он мастер, удалось в некоторой мере стимулировать исполнение ряда его вещей, но никому, даже при величайших добрых усилиях, не удалось раскрыть его творческую индивидуальность! Я недавно рецензировала большую книгу Наташи Листовой о Шебалине перед сдачей ее в печать. Наташа была в классе Шебалина, знала и читала его творчество, изучила все сочинения (отчасти в рукописях), разобралась в их технических и стилиевых особенностях, но даже для себя не уловила личности автора, его неповторимых свойств! Не сумела? Но ведь и никто не сумел... Чтобы уловить такую творческую личность,

ее надо не воссоздать, а создать, то есть выдумать. Бедный Виссарион! Подозреваю, что он и сам был близок к сознанию этого: не зря горчило у него на душе. И все же не сдавался до самого конца: отказала правая рука, выучился писать ноты левой; почти утратил дар речи, но все же пытался сочинять... [1, т. 2, л. 549].

Совсем по-другому складывались отношения Тамары Николаевны с вполне состоявшимся, по ее мнению, композитором-«песенником» Владимиром Захаровым.

Она впервые увидела его во время выступления на совещании 1948 года, и впечатление оказалось и неожиданным, и сильным:

Я никогда его раньше не видала, представляя только по песням, которые мы дома играли (помимо того, что слушали по радио), сразу оценив свежесть их стиля. Не думала, что Захаров так стар. Седой, изможденный и смуглый, он выглядел лет на 70. Но глаза горели и весь был в движении. Его речь разозлила композиторов, показалась им глубоко несправедливой. Но он был убежден как никто, фанатически убежден в правильности своего крайнего взгляда. Не дипломатничал, не приспособливался, не боялся кого-либо обидеть. Говорил то, чем жил и к чему пришел не случайно. Его позиция была из крайних крайних: народ не понимает и не любит музыки наших симфонистов, она для него звучит «не на русском языке»! Без опоры на подлинное народное искусство — не по сборникам, а в оригинальном, реальном звучании — советской классики не создать. Задевал он в своих отрицательных примерах Шостаковича и не думал, что мог быть понят превратно. Вообще ни о чем таком не думал... Фанатик, проповедник, на минуту он мне показался каким-то пламенным монахом, обращающим толпу в свою веру. В нем было что-то аскетическое и одновременно неудержимое. Никто не оставался равнодушным, когда он говорил. Он растревожил в композиторах самое их нутро, растравил их сознание [1, т. 1, л. 503].

Несколько позже Ливанова познакомилась с Захаровым лично и по его приглашению начала посещать концерты и репетиции Хора имени М.Е. Пятницкого (которым руководил в то время Захаров). Конечно, она довольно быстро разобралась в деятельности этого коллектива и, главное, в уже назревшей *проблеме аутентичности* его, изначально живого, крестьянского искусства.

Хор имени Пятницкого, каким он был тогда, особенно благодаря лучшим из старших участников, приоткрыл мне особый мир своеобразно звучащей народной песни. Как бы я ее ни знала теоретически, по нотам, как бы ни слушала в быту и в концертах, старые певцы своим «домашним» исполнением дали мне новые впечатления и нау-

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

чили понимать простейшие образцы какой-нибудь колыбельной из трех звуков как шедевры народного искусства [1, т. 2, л. 576].

Общение со «старыми певцами» оказалось очень важно для работы Тамары Николаевны. Она и раньше уделяла песенной теме большое внимание — например, в книгах, посвященных русской музыкальной культуре XVIII века, и особенно много и подробно, с обилием нотных примеров — в книге о музыке в произведениях Максима Горького (1957; кстати, книге по-настоящему интересной, в очередной раз поражающей масштабами познаний автора). Общение именно со «старыми певцами» оказывалось здесь особенно полезным. «Эстрадная» же, «концертная» сторона деятельности хора, в который входили теперь и танцевальная группа, и оркестр народных инструментов, — эта сторона интересовала Ливанову гораздо меньше, но она старалась понять Захарова и его сотрудников.

Несомненно, он совсем не походил на композиторов, с которыми я привыкла общаться, да и вообще был не стереотипен. Он оставался много простодушнее (в чем-то даже наивнее) их, гораздо искреннее, а главное, обладал, что называется, положительными идеалами и фанатически верил в них, был им предан до конца [1, т. 2, л. 575].

В мае 1953 года я начала «соображать» небольшую монографию о Захарове, который очень хотел, чтобы я написала не только о его творчестве, но и о Хоре имени Пятницкого. Работу о хоре я отложила на потом, а его произведениями (в том числе юношескими, неизданными) занялась вплотную. Он приносил мне все рукописи, сам играл фортепианные и оркестровые вещи, давал для прослушивания многие записи песен, приглашал певцов для исполнения, отвечал на мои бесчисленные вопросы. Как бы ни был подготовлен творческий поворот его к песне (я старалась понять и показать, чем именно он подготовлен), все же произошло почти чудо, когда он начал писать для Хора им. Пятницкого! Он нашел себя. А ведь мог и не найти. Другие же, при всем мастерстве, так иной раз и не находят... Книга вышла из печати в 1954 году [1, т. 2, л. 611–612].

Положение искреннего энтузиаста народной песни Захарова со временем делалось все тяжелее:

С годами он становился все более нервным, все более раздраженным делами в союзе, все более нетерпеливым. Наблюдая вплотную деятельность ССК, он одну за другой утрачивал свои иллюзии, свои надежды на «возрождение», на «сближение с народом», на решительную перестройку композиторов. От его первоначального оптимизма не осталось и следа [1, т. 2, л. 643].

Дружба Ливановой с Захаровым продолжалась до конца дней Владимира Григорьевича, который скончался от тяжелой болезни в 1956 году, и Тамара Николаевна приняла участие в ряде изданий, посвященных его памяти.

Институт истории искусств в «Воспоминаниях» Т.Н. Ливановой

Немало «портретов» содержится в текстах, посвященных Институту истории искусств (как он тогда назывался), где Ливанова работала буквально со дня основания, вскоре навсегда оставив преподавание. История института, особенно первых лет его существования, изложена мемуаристкой подробно и интересно. В это время главные ее герои — все же не музыканты: конечно, и им уделяется немало внимания, но основные импульсы к труду Тамара Николаевна получала скорее от коллег других искусствоведческих специальностей, начиная с самого основателя института Игоря Эммануиловича Грабаря. Примечательно, кстати: на машинописи работы Ливановой «Римский-Корсаков и его московские связи», предназначавшейся в один из институтских сборников, Грабарь написал на первой странице:

Статья превосходная и очень нужная. <...> Но главное, нет никакого следа марксизма-ленинизма, без чего статья может сойти почти за написанную до революции [1, т. 1, л. 464].

Помещая эту ремарку в текст «Воспоминаний», Тамара Николаевна сама охарактеризовала ее как «неправдоподобную». Но так было в первые годы существования института.

Его история началась в ноябре 1944 года, когда коллектив был впервые собран на Волхонке, 14, в здании бывшей Коммунистической академии. Общество показалось Ливановой «изысканным», «отборным», и действительно, Грабарь сумел привлечь к своему делу весьма известных людей. Тамара Николаевна очень радовалась:

<...> Сложившиеся индивидуальности, ученые — каждый со своим опытом, своими темами и пристрастиями. В этом кругу будет не скучно работать, здесь есть чему и у кого поучиться и есть с кем поделиться, в свою очередь, задуманным и сделанным! Существовая только в своей, музыковедческой, среде, мы, при всех преимуществах специализации, все же невольно суживали свой кругозор, уставали от однообразия,

слишком долго варились в своем соку. Здесь открывались новые перспективы... Меня они весьма привлекали по самому характеру давних моих интересов [1, т. 1, л. 441].

Первоначально Б.В. Асафьев «назначил» в сектор музыки троих музыковедов: Гарбузова — заведующим, Скребкова — ученым секретарем и Ливанову. Затем состав сектора расширился:

Вскоре появились докторанты (Келдыш, Конен, Алексеев, Гроссман, Ярустовский) и аспиранты (Питина, Глезер, Шириян, Риттих, Бабинская, Рыцлин, Соловцова), а затем и «нештатные» сотрудники, добровольно посещающие заседания. Н.А. Гарбузов, к сожалению, не руководил сектором и двух лет. Он начал болеть, слепнул, и к 1947 году числился (да и то формально) уже нештатным сотрудником. Помню, как мы со Скребковым в конце 1945 или начале 1946 года ездили к нему на дом по делам сектора и заставляли его лежачим в постели. В 1946 году я начала исполнять обязанности заведующей сектором, а затем была утверждена в должности. В 1946 же году Конен и Келдыш защитили в институте докторские диссертации. <...> Годом позднее защитил докторскую А.Д. Алексеев. С трудом и не сразу я добилась зачисления Келдыша в штаты. К 1947 году и он, и Вал. Эд. [Ферман] уже работали в составе сектора, а среди внештатных сотрудников были, кроме Гарбузова, Алексеев, Бэлза, Конен, Кузнецов, Пекелис, Рыжкин. Эта пестрая компания возникла под перекрестным влиянием Асафьева, Гарбузова и еще невесть кого, «пробивавшего» свои кандидатуры [1, т. 1, л. 450–451].

Таким образом сложился сектор музыки к 1947 году. Его дальнейшая история и деятельность — темы другой статьи.

Источники:

- 1 Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 1–3 (1974–1983) // РНММ. Ф. 194 (Ливанова Т.Н.). № 1754–а, б, в. 512 л.; 431 л.; 431 л.
- 2 Ливанова Т.Н. Объяснения в связи со статьей Дм. Кабалеvского, Д. Шостаковича «Книга о Мясковском» («Советская музыка», 1954, № 7) // РНММ. Ф. 194 (Ливанова Т.Н.). № 2490–2491. 29 л.; 29 л.

Список литературы:

- 3 Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чеш. К.Н. Иванова, общ. ред. и коммент. Ю.Н. Рагса и Ю.Н. Холопова. М.: Музыка, 1976. 358 с.
- 4 Кузнецов К.А. Древнерусское церковное пение // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Кн. 1: 1920–1930–е годы. Ч. 1 / Подгот. текста, вступ. статья, коммент. М.П. Рахманова, науч. консультант А.А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 802–810.
- 5 Ливанова Т.Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом / Сост. Ю.К. Евдокимова. М.: Музыка, 1981. 238 с.
- 6 Письма Д.Д. Шостаковича к Д.Б. Кабалеvскому: 1940–1970–е годы / Публ. и коммент. М.А. Карачевской // Наследие: русская музыка – мировая культура. Вып. I / Ред.-сост. Е.С. Власова, Е.Г. Сорокина. М.: НИЦ «Моск. консерватория», 2009. С. 411–427.
- 7 Способин И.В. Музыкальная форма: Учебник общего курса анализа. М.; Л.: Музгиз, 1947. 376 с.
- 8 Теоретические наблюдения над историей музыки: К 70-летию В.В. Протопопова: Сб. статей / Сост. и авторы вступ. статьи Ю.К. Евдокимова, В.В. Задерацкий, Т.Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. 270 с.

Sources:

- 1 Livanova T.N. Vospominaniya. T. 1–3 (1974–1983) [Memoirs. Vols. 1–3 (1974–1983). *RNMM* [Russian National Museum of Music], f. 194 (Livanova T.N.), no. 1754-a, b, c. 512 l.; 431 l.; 431 l. (In Russian)
- 2 Livanova T.N. Ob'yasneniya v svyazi so stat'ei Dm. Kabalevskogo, D. Shostakovicha "Kniga o Myaskovskom" ("Sovetskaya muzyka", 1954, № 7) [Explanations in Connection with the Article by Dm. Kabalevsky, D. Shostakovich "The Book of Myaskovsky" ("Soviet Music", 1954, no. 7)]. *RNMM* [Russian National Museum of Music], f. 194 (Livanova T.N.), no. 2490–2491. 29 l.; 29 l. (In Russian)

References:

- 3 Kogoutek Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Composition Technique in 20th Century Music], transl. from Czech K.N. Ivanov, eds. and comments Yu.N. Rags, Yu.N. Kholopov. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 266 p. (In Russian)
- 4 Kuznetsov K.A. *Drevnerusskoe tserkovnoe penie* [Old Russian Church Singing]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. IX: *Russkoe pravoslavnoe tserkovnoe penie v XX veke: sovetskii period* [Russian Orthodox Church Singing: Soviet Period]. Book 1: 1920–1930–e gody [1920s–1930s]. Part 1, text preparation, introd. article, comments M.P. Rakhmanova, scien. consultant A.A. Naumov. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2015, pp. 802–810. (In Russian)
- 5 Livanova T.N. *Iz istorii muzyki i muzykoznaniya za rubezhom* [From the History of Music and Musicology Abroad], comp. Yu.K. Evdokimova. Moscow, Muzyka Publ., 1981. 238 p. (In Russian)
- 6 Pis'ma D.D. Shostakovicha k D.B. Kabalevskomu: 1940–1970–e gody [Letters from D.D. Shostakovich to D.B. Kabalevsky: 1940s–1970s], publ. and comments M.A. Karachevskaya. *Nasledie: russkaya muzyka – mirovaya kul'tura* [Heritage: Russian Music – World Culture]. Issue I, eds. E.S. Vlasova, E.G. Sorokina. Moscow, NITS "Mosk. konservatoriya" Publ., 2009, pp. 411–427. (In Russian)
- 7 Sposobin I.V. *Muzikal'naya forma: Uchebnik obshchego kursa analiza* [Musical Form: Textbook of the General Course of Analysis]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1947. 376 p. (In Russian)
- 8 *Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriei muzyki: K 70-letiyu V.V. Protopopova: Sb. statei* [Theoretical Observations on the History of Music: To the 70th Anniversary of V.V. Protopopov: Col. of articles], comp. and introd. article's authors Yu.K. Evdokimova, V.V. Zaderatskii, T.N. Livanova. Moscow, Muzyka, 1978. 270 p. (In Russian)

УДК 78
ББК 85.313(2)

Петухова Светлана Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963
ResearcherID: IVH-6711-2023
sapetuch@yandex.ru

Ключевые слова: Т.Н. Ливанова, «Воспоминания», портреты, эвакуация, П.И. Апостолов, Б.М. Ярустовский, К.К. Саква, А.С. Оголевец, Виноградовы, Випперы

Петухова Светлана Анатольевна

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть II



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-354-379

Для цит.: Петухова С.А. Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть II // Художественная культура. 2023. № 3. С. 354–379. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-354-379>.

For cit.: Petukhova S.A. Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part II. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 354–379. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-354-379>. (In Russian)

Petukhova Svetlana A.

PhD (in Art History), Leading Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963
ResearchID: IVH-6711-2023
sapetuch@yandex.ru

Keywords: T.N. Livanova, Memoirs, portraits, evacuation, P.I. Apostolov, B.M. Yarustovsky, K.K. Sakva, A.S. Ogolevets, the Vinogradov family, the Wipper family

Petukhova Svetlana A.

Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part II

Аннотация. Статья продолжает серию исследований, посвященных трехтомным «Воспоминаниям» Т.Н. Ливановой, издание которых готовится в Государственном институте искусствознания. В статье рассмотрено несколько типов словесных портретов, созданных мемуаристом. Прежде всего это изображения тех людей, которых Ливанова узнала в эвакуации. Ныне о них почти ничего не известно, и объектом изысканий здесь остаются особенности текста как таковые. Иную совокупность составляют портреты учеников Ливановой, среди которых находились и личности, заслужившие одиозную репутацию. Отдельная линия мемуаров складывается из «двойных» портретов не музыкантов и не музыковедов, а представителей смежных гуманитарных специализаций. Наконец, примерно в центре ливановского повествования находится развернутое многофигурное полотно, посвященное семейству Випперов.

Abstract. The article continues a series of studies devoted to the three-volume *Memoirs* by T.N. Livanova the publication of which is being prepared at the State Institute for Art Studies. The article considers several types of verbal portraits created by the memoirist. First, these are images of the people Livanova got acquainted with in the evacuation. Nowadays, almost nothing is known about them and it is the features of the text as such that remain the object of research. Another collection is made up of portraits of Livanova's students, some of whom gained an odious reputation. A separate line of memoirs consists of "double" portraits not of musicians or musicologists but representatives of allied specializations of the humanities. Finally, roughly in the middle of Livanova's narrative is an extended, multi-figured canvas dedicated to the Wipper family.

Воспоминания об эвакуации: портретность и хроникальность

Главное качество, приближающее многие разделы «Воспоминаний» к мемуарно-повествовательным хроникам [7], в принципе отличает литературный стиль Ливановой. Это широта охвата людей и событий, при которой автор, однако, умудряется не жертвовать мелочами и нюансами, сохраняя равновесие общего и частного и добиваясь ровности и гибкости переходов от одного к другому и обратно.

В первом томе «Воспоминаний» важнейшим хроникальным разделом является повествование о жизни в эвакуации (1941–1943), занимающее в целом примерно одну пятую часть от общего объема текста. Как известно, подробности пребывания в разных провинциальных городах столичных музыкантов и музыковедов поныне остаются малоисследованными, причем даже в тех случаях, когда речь идет об учреждениях очень статусных — консерваториях, крупных театрах, филармониях. Ливанова же сперва попала в эвакуацию в Пензу, будучи приписанной вместе с мужем В.Э. Ферманом к Центральной музыкальной школе (ЦМШ), о трудах и днях которой в этот период не известно почти ничего. И если о собственном окружении (родных, коллегам, ученикам) мемуарист имела возможность написать, опираясь на сохраненные ею административные документы, научные тексты и обширный эпистолярный, то портреты педагогов и учеников ЦМШ она создавала, ведомая, вероятно, своими краткими дневниковыми заметками, но прежде всего — своей памятью.

Из оставленных здесь портретов трудно выбрать наиболее яркие: ведь речь идет в основном о персонах не общеизвестных, и читатель не имеет возможности сравнить образы, нарисованные Ливановой, с уже имеющимися в литературе или общественных представлениях. Главная особенность «военных» зарисовок — их коллективный характер. Значимость каждой во много раз усиливают способности ее взаимодействия с событийным фоном, ее отражения в других подобных, ее изменений вместе с ними. Многонаселенность общей картины и ее зависимость от различных факторов подчеркивают единое стремление большого человеческого сообщества — не только выжить, но продолжить свое дело и не утратить веру в его торжество.

Наиболее сильные эмоции вызывают воспоминания не об учителях и учениках (будущих звездах мирового исполнительства Л.Б. Когане,

И.С. Безродном, Ю.Г. Ситковецком и др.), а об их героических родителях, обеспечивших детям возможность существования и учебы в нечеловеческих условиях. Взвалив на себя этот неподъемный груз, легендарные «цээмшовские мамы и папы» обслуживали весь «школьный комбинат» — от профессора до уборщиц. Семья Ферман-Ливановых тоже находилась на попечении этих добровольных необходимых помощников. Оставленные свидетельства об их бытии, описанном столь подробно, имеют не только фактологическую, но и этическую ценность. Лучшая благодарность людям, некогда совершившим подвиг и давно ушедшим, — память об их живых обликах, деяниях и достижениях.

Даже самые «отчаянные», неукротимые «мамы», попавшие со школой в эвакуацию, оказались необычайно полезными для коллектива: своей энергией, своей «пробойностью» они, по существу, кормили школу, обеспечивая ей вполне сносное материальное существование (на что дирекция не была способна) [1, т. 1, л. 281].

В изоляторе дежурит «мама» Паперна⁽¹⁾. Она ухаживает за больными, таскает дрова, ведра, является санитаркой, заботится о питании лежащих. Сама переутомлена и очень страдает без курева. Прачечной ведает «мама» Клиот, честная, педантично-аккуратная женщина, не вылезает из-за груд грязного белья, тощая как скелет. Целыми днями торчит на кухне Софья Львовна Коган, мама лучшего скрипача в школе: она и «официант», и «судомойка», и подручная у поварихи; умеет себя держать — пожилая, сухая, всегда вежливая. Некоторые «папы» тоже включились в хозяйственную деятельность школы. Например, «папа» Берман, простой работающий еврей (отец пианиста Лялика Бермана), стал в школе истопником. На его обязанности лежит и доставка дров, которые он получает по специальным ордерам где-нибудь на полянке в десятках километров от города. Над всеми «мамами» и «папами» недосыпаемо возвышаются Эльвира Маркова и «Катюша» Могилевская. У Марковой две девочки-пианистки. Она их обожает. Ради них она «кормит» всю школу, снабжая ее продуктами; ради них она расстилается перед педагогами, и нет такой трудности, которой она бы не преодолела... Из модной дамы она превратилась в снабженца-пирата; лицо ее стало рылом, обветренным и красным, нос вытянулся, рот — уже не рот, а пасть, голос хриплый, лающий... Эльвира добывает. Она достает ящик водки, частью меняет ее на пирожные; посыл кому-либо десяток пирожных, получает керосин; частью меняет его на обувь; за обувь получает мясо

(1) В результате сопоставления сведений из нескольких источников выяснилось, что эта «мама», скорее всего, приходилась родной тетей будущему выдающемуся пианисту Д.А. Паперно (род. в 1929).

и т.д. Смотрит только «в корень», имеет своих подручных и не церемонится с ними. Могилевская отпускает. Это женщина-атлет. Она толста, подвижна, криклива, мгновенно подбочивается, подносит собеседнику фигу и сыплет еврейскими ругательствами. И Маркова, и Могилевская полностью хозяйничают на кухне. Хотя повараха в школе груба, чудовищно ожирела и нисколько не стесняется в выражениях, Маркова с ней невозмутима и никогда не отступает в своих требованиях [1, т. 1, л. 292].

Под стать атмосфере и выразительная палитра описаний: мазки резкие, грубые, плотные, колорит сумрачный, контрасты обострены, а традиционная дихотомия верха и низа подана в обратной перспективе — на вершине обретаются настоящие чудовища, трансформировавшиеся из людей, в процессе же спуска начинают встречаться «обычные» персоны.

Авторский отбор портретируемых

Вообще, военные впечатления, конечно, не могли испариться сразу после того, как Ливанова вернулась обратно в Москву летом 1943 года. Напротив, тогдашние максималистские мерки еще долго распространялись Ливановой на оценки поступков и событий, а друзья и коллеги, с которыми она «ела пуд соли» в Пензе и Саратове, которых ждала с фронтов⁽²⁾, навсегда были отмечены ее особым отношением.

Ливанова продолжала дружить с С.С. Богатыревым, В.В. Протопоповым, С.С. Скребковым, К.К. Саквой, Н.М. Владыкиной (Бачинской); среди тех, о ком она высказывалась с уважением и пиететом, — люди, чьи репутации в представлениях современников и потомков нередко сложились далекими от идеальных.

Наиболее парадоксальное ощущение оставляет, пожалуй, нарисованный тут портрет Павла Апостолова (1905–1969) — рьяного «аппаратчика» с консерваторским образованием, заслужившего

(2) Исаак Александрович Штейнман (1912–1943), ушедший на фронт из консерваторской аспирантуры и умерший в военном госпитале после тяжелого ранения, дважды становился героем ливановских публикаций [8; 9]. Прошли всю войну ее ученики Константин Саква, Павел Апостолов, Борис Ярустовский, Израиль Нестьев.

печальную прижизненную славу в качестве одного из наиболее активных гонителей Шостаковича⁽³⁾.

Ливанова знала Апостолова еще учащимся:

Были среди студентов консерватории тогда интересные, нестандартные люди, с которыми мы не раз соприкасались впоследствии. Например, Павел Иванович Апостолов, пришедший в вуз в 1938 г. уже кадровым военным, если не ошибаюсь, тридцати с чем-то лет. Маленький, неказистый (вроде Даргомыжского), хилый, он при первой возможности рвался на фронт, участвовал в войне с Финляндией, прошел всю войну 1941–1945 годов и лишь после этого окончил консерваторию. Учился как теоретик, был почему-то очень доверительно откровенным со мной (писал с фронта), стал фанатическим исследователем военной музыки. В студенческие годы романтически влюбился в красивую и томную Наташу Запорожец⁽⁴⁾ («Мадонну», «Джоконду»), которой приходился по плечу. Выступал в печати как критик. Долго работал в ЦК КПСС⁽⁵⁾. Мало кто знает, какой сильный и стойкий характер был у него, какие страсти — в искусстве ли, в жизни — кипели в нем, казалось, слабом и непривлекательном человеке! Он во всем хотел видеть *сущность*, ничем ее не прикрывая и не украшая, словно хирург, вскрывающий глубоко затаившуюся причину болезни. Это его свойство было, конечно, мучительным прежде всего для него самого⁽⁶⁾ [1, т. 1, л. 228–229].

Из разряда подобных портретов — изображение еще одного «партийного функционера» с высшим музыкальным образованием, Бориса Ярустовского (1911–1978). Хваткий и упорный, он умудрялся совмещать профессиональные занятия по «коренной» своей теме оперной драматургии⁽⁷⁾ и консерваторское преподавание с организационной работой на разных «этажах» властной вертикали. В процессе подготовки постановления 1948 года Ярустовский — один из его

(3) В знаменитом «Антиформалистическом райке» Д.Д. Шостаковича Апостолов выведен под именем «кандидата изящных наук П.И. Опостылова».

(4) Запорожец (в замуж. Ишлинская) Наталия Владимировна (1917–1983) — музыковед-теоретик, выпускница Московской консерватории по классу И.В. Способина, один из первых советских исследователей музыкального языка С.С. Прокофьева (дипломная работа «Народно-русские элементы в творчестве С. Прокофьева», 1943; диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук «Тональная структура музыки Прокофьева», 1947).

(5) В 1925–1952 годах — ЦК ВКП(б).

(6) Все графические выделения в текстах цитат здесь и далее принадлежат Ливановой.

(7) Этой темой ученый преимущественно интересовался до конца 1950-х, затем переключившись на другие, по-видимому, более актуальные в его представлении [6, стб. 644].

«теневого» создателей — сыграл значительную роль⁽⁸⁾. В аппарате ЦК КПСС он был заведующим сектором Отдела пропаганды и агитации (1948–1958), в Институте истории искусств, хотя и недолго (1959–1961), исполнял обязанности директора. И нигде, никогда, ни от кого автор настоящих строк не слышал о Ярустовском ни одного теплого слова. Поэтому соответствующие фрагменты «Воспоминаний», конечно, не могли не обратить на себя внимание.

Ярустовский оказался в группе консерваторских студентов, которая стала хронологически первой у молодого педагога Ливановой (1932):

<...> Группа выдалась довольно сильная. В нее входили И.В. Нестьев, Б.М. Ярустовский, Е.А. Грошева, С.Н. Питина, [В.С.] Слётов и ряд других студентов первого курса⁽⁹⁾ [1, т. 1, л. 175].

Б.М. Ярустовский уже тогда был человеком одержимым: его захватила проблема оперной драматургии (ранее всего — на примере Чайковского) и он мог не замечать окружающего, если думал о ней. Мы с мужем однажды наблюдали его в фойе «Художественного» кино, в ожидании сеанса: придя туда с хорошенькой Лилей Зарубиной (студенткой Консерватории)⁽¹⁰⁾, он не слушал ее, а спешно заносил что-то в тетрадь... [1, т. 1, л. 222].

Создание портрета Ярустовского в целом занимает не одну страницу текста и относится к тем описаниям, которые Марина Рахманова определяет как «рассредоточенные по большой временной шкале» [см.: 14]. Так или иначе Ливановой — убежденной в том, что и творческая работа должна происходить в непосредственном контакте с партийными «контролирующими» органами, — приходилось общаться с Ярустовским на протяжении многих десятилетий.

(8) Для полноты картины необходимо упомянуть, что данный деятель выведен Шостаковичем в том же сочинении под именем «работника Отдела Музыкальной Безопасности Б.М. Ярустовского».

(9) Здесь перечислены однокурсники Ярустовского, с которыми вместе он поступал. Из тех, параллельно с которыми он завершал студенческое обучение (1937), назову В.О. Беркова, В.Ю. Дельсона, В.А. Мызникова, И.В. Нестьева, В.В. Протопопова, М.И. Резника. А кандидатскую диссертацию Ярустовский защищал в тот же день, что и В.А. Васина-Гроссман (27 июня 1941 года), это были последние защиты перед эвакуацией.

(10) Елена Зарубина училась как музыковед в 1937–1942 годах, ныне никаких сведений о ней не обнаружено.

Вот, в частности, зарисовка из начала 1960-х, когда институт переживал очередную реорганизацию:

Дело было даже не в его [Ярустовского] убеждениях, не в его «линии» (она была в основном правильной), а в его методах работы, в его повышенной нервности, которая дергала людей, в его разбросанности и неумении спокойно углубиться в предмет, овладеть им и затем действовать уверенно, осмотрительно, на твердой основе суждения. Любые благие намерения могли проиграть в подобной «интерпретации». Нельзя поминутно «вспыхивать» новыми предложениями, нельзя постоянно держать сотрудников в напряжении: это вызывает тяжелую реакцию не только у противников, но даже и у сторонников. Я не раз специально приходила к нему с дружественными напоминаниями об этом — на правах старого педагога. Мало слушал, даже, кажется, не понимал. А недовольство накапливалось день ото дня.

В конце концов он восстановил против себя большинство в институте и явное большинство в его партийной организации. Ему представлялось, что все это — идейные противники. Таковые, конечно, имелись — в лице А.А. Аникста, К.Л. Рудницкого и некоторых других. Но одни они не составили бы такого разительного большинства. Неслыханное дело: Ярустовского два года подряд не могли избрать в партбюро — он собирал лишь единичные голоса, будучи главой института [1, т. 2, л. 773–774].

Хронологически последняя запись о Ярустовском сделана Ливановой уже после его кончины:

Он часто хворал, не раз находился в больнице — и все как-то привыкли к этому, тем более что между болезнями он очень активно действовал, работал, ездил за границу на всяческие симпозиумы («сегодня в больнице, завтра в Ницце», — трепались злые языки). Но, по-видимому, сердце у него совсем разладилось, а всегда напряженные нервы не давали ему отдыха. Так или иначе болезнь сердца и свела его в могилу. Я хорошо помню его, каким он был на первом курсе консерватории в 1932 году, и поэтому он всегда оставался для меня младшим, молодым. Привыкла к нему по долгим годам совместной работы и, как бы он ни был беспокоен и труден для окружающих, я обычно находила с ним общий язык [1, т. 3, л. 1096].

Портреты учеников

В плотно заселенном действующими лицами полотне «Воспоминаний» это качество — умение *найти общий язык* с представителями самых разных групп, аудиторий, специальностей, возрастов, культур (разу-

меется, с теми, по чьему поводу возникала такая необходимость) — воспринимается как одно из цементирующих повествование.

Ливановой *интересны люди*. И ее мнения и заключения об этих людях формировались совершенно безотносительно их мест и статусов в каких-либо (профессиональных или других) системах и иерархиях.

Уже приходилось писать о том, что число учеников Ливановой, посвятившей преподаванию несколько десятилетий, поныне не установлено [13, с. 71]. Невольно закрадывалась мысль, что, возможно, причиной этому явились некие черты натуры профессора. Однако нет: достаточно уже того, что толстые экземпляры многоголосной партитуры «Воспоминаний» были частично распределены между семьями двух наиболее приближенных учениц — Рузаны Ширинян⁽¹¹⁾ и Веры Брянцевой⁽¹²⁾. Не только с ними, но и с десятками других учеников, и не обязательно из исторического спецкласса, Ливанова продолжала поддерживать отношения на протяжении всей жизни, следя за достижениями, вникая и нередко восхищаясь. Из нарисованных ею портретов, и «моментальных», и «фундаментальных», вырастает многосторонность общего облика — внешности, мышления, развития. А для нас, нынешних читателей, это еще и возможность представить образы некоторых «мэтров», исходя не только из написанных ими трудов.

Приведу несколько кратких портретных выдержек из записей разных лет.

Весна 1931-го:

Надя Туманина, с которой я дружила, была в молодости красива («как персидская миниатюра», — говорил потом Б.Р. Виппер). Несколько восточного типа, норовиста и горяча, но по существу наивна, добра, нерасчетлива.

(11) Ширинян Рузана Карповна (1922–2009) — выпускница консерватории по классу Ливановой (дипломная работа «Хоры в опере „Борис Годунов“», 1945), доктор искусствоведения (1985), преподаватель ГМПИ им. Гнесиных (1944–1992, с 1985 профессор), специалист по истории русской музыки и, в частности, по творчеству Мусоргского.

(12) Брянцева Вера Николаевна (1927–1998) — выпускница консерваторской аспирантуры по классу Ливановой (диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Фортепианные концерты Рахманинова», 1956, защищена в 1965), доктор искусствоведения (1980), сотрудник сектора зарубежного классического искусства Института истории искусств (ныне ГИИ; 1966–1997).

В.А. Гроссман, живая, остроумная и самолюбивая, всегда проявляла интерес к проблемам музыки-слова, музыки-стиха — начиная от дипломной работы и кончая докторской диссертацией. Она была... задорна, бойка на язык, подвижна [1, т. 1, л. 222].

Весна 1941-го:

[О.Е.] Левашева — с очень ровными способностями и отличным развитием — уже на I курсе так же свободно и гладко говорила, так же умела быть литературной, как и теперь. Тогда она была немного старообразна и рассудительна, теперь моложава, так что и наружность ее сравнительно мало изменилась. Работала она всегда хорошо, была академична, серьезна, исполнительна. <...> Всегда корректная и сдержанная, она не вступает в споры, избегает каких бы то ни было столкновений, и рассудочность так сильно подавляет в ней непосредственное выражение внутренних чувств, что мы их зачастую совсем и не знаем.

Полная противоположность этому типу личности — Т.В. Оболадзе⁽¹³⁾. О ней грешно говорить как о специалисте в первую очередь: кем бы она ни стала (она природный педагог среднего учебного заведения — с детьми, с подростками), она прежде всего особенный человек. В ней есть стихийная нервная сила, благодаря которой хрупкая и болезненная женщина способна на все — на любую смелость, подвиг, самопожертвование. В трудных случаях она не знает страха, осторожности, рассуждений: бросится в огонь и в воду — и не сторит и не потонет, а еще других спасет [1, т. 1, л. 225].

Весна 1945-го:

Вспоминаю, например, Е.М. Гордееву⁽¹⁴⁾, красивую, кое-как одетую, недавно похоронившую мужа, мать двоих детей (сын был совсем маленький!)... Она с азартом и блеском защищала «веселую» дипломную — «К истории скерцо в русской музыке» [1, т. 1, л. 444].

Весна 1979-го, снова специальный экзамен в консерватории:

Удивительно держалась Л.И. Красильникова, изображавшая томную красавицу: в классе скинула «манто» на руки товарищей и медлительно прошла к столу, все время позируя, как плохая актриса. Тем не менее ее работа («Творческое содружество Мусоргского

(13) Оболадзе Тамара Владимировна (1910 — после 1983) — выпускница консерватории по классу Ливановой (дипломная работа «Испанские увертюры-фантазии М.И. Глинки», 1944), преподаватель Хорового училища (с 1945) и ГМПИ им. Гнесиных.

(14) Гордеева Евгения Михайловна (1914–?) — выпускница консерватории (1945) и аспирантуры Института истории искусств под руководством Ливановой (1950), музыковед, редактор, преподаватель, специалист по истории русской классики.

и Римского-Корсакова») оказалась все-таки не плохой, а, по мнению ее педагогов, даже неожиданной для ее обычного уровня.

До смешного нелепой оказалась защита П.В. Лукьянченко⁽¹⁵⁾ (ученик В.В. Медушевского), который увлекся проблемой сонористики в хоровых сочинениях прибалтийских композиторов. Очень молодой, розовый и рыжеватый, он был «оформлен» (прическа, лицо) под революционного демократа 1860-х годов. Держался как диссертант: «Товарищ председатель! Товарищи члены экзаменационной комиссии!» и т.д. Отметил, что «в настоящее время изучаемый феномен познан только на уровне явления», а следует его познать «на уровне обобщения». И, увы, ни на один простой вопрос не смог затем ответить! «Читающий» его работу Протопопов спросил его, что такое «строгий стиль»? Ничего толкового нельзя было добиться, хотя я пыталась помочь дипломнику, разъясняла, о чем именно надо сказать. Бедный, он ничего не знал «на уровне явления»... [1, т. 3, л. 1046].

Константин Саква и Алексей Оголевц

В галерее учеников-друзей, учеников-единомышленников особенное место занимает Константин Саква (1912–1996) — один из первых советских специалистов по биографии и творчеству Моцарта и одновременно — крупный музыкально-общественный деятель, чью карьеру не пошатнула головокружительная смена времен. При диктатуре, оттепели, застое Саква с равным успехом занимал руководящие должности в музыкальной отрасли — в министерствах, редакциях, на радио⁽¹⁶⁾. Однако Ливанова, которая, на поверхностный взгляд, имела основания гордиться таким воспитанником, писала о его социальных достижениях с отчетливым разочарованием, рассматривая их как обратную сторону неудавшейся, брошенной творческой карьеры.

Ни один мой ученик не вызывал у меня столько горькой досады и недоумения! Превосходный музыкант, пианист божьей милостью, глубокий и честный человек, на всю жизнь увлеченный искусством и личностью Моцарта, — он в итоге не сделал почти ничего в науке и совсем ничего, что было бы достойно его данных, его челове-

ческих свойств. Хватило же у него силы быть прямым и резким в трудных условиях, отстаивая свое мнение, хватило сил пройти всю войну и задержаться в Германии после нее, хватило, хватило... А осуществить собственные научные замыслы, можно сказать, свои же мечты — почему-то не хватило. Прекрасно написал дипломную после войны, был аспирантом, не завершил диссертацию. Одно время отлично вел ассистентские занятия в консерватории — бросил. Печатал только мелочи. Все служил на ответственных должностях — на радио, в министерстве. Отговаривался тем, что надо зарабатывать. Казалось: такая сила в человеке, такие возможности... А победило что-то вялое, ленивое, инертное, оказалась в нем какая-то мякинная сердцевина. Не понимаю. Старый, толстый, лысый, перенесший инфаркт, он все кажется мне талантливый Костей предвоенных лет — и я ищу ответа: что случилось?! Недоставало каких-то жизненных дрожжей, что ли? [1, т. 1, л. 224].

С сюжетом взаимоотношений Ливановой и Саквы — руководителя и аспиранта — напрямую связан эпизод выбора диссертационной темы. В 1947 году Саква поступил в Институт истории искусств, как и было положено, с актуальной современной темой «Шостакович и его направление в советском симфонизме» (планируемый срок сдачи труда — ноябрь 1950-го). По-видимому, с исследованием «западного» направления Саква опасался не попасть в это учреждение; немного обвыкшись там, он незамедлительно попытался заменить «Шостаковича» на «Моцарта», сформулировав новый сюжет с максимальным приближением к господствовавшему направлению — «Симфонизм Моцарта и его русские связи». Тем не менее на протяжении последовавших полутора лет вопрос замены многократно обсуждался на заседаниях сектора истории музыки и ученого совета; аспиранта не переаттестовывали, всячески убеждая склониться наконец перед «требованиями времени».

<...> Представляется по меньшей мере странным, что советская тема заменяется темой о симфониях Моцарта. <...> Было бы правильным, чтобы сектор музыки пересмотрел этот вопрос. <...> Нам нужны советские темы, а в ответ на это говорят «Моцарт», да еще прибавляют «Ранний Моцарт». Мы эту тему утвердить не можем [3, л. 182, 190].

Однако Ливанова поддерживала своего любимого диссертанта, многократно заявляя протест против смены темы и решившись пойти на прямую конфронтацию с ближайшими коллегами.

(15) Лукьянченко Павел Васильевич — выпускник консерватории (1978), музыковед, редактор Полного собрания сочинений Г.В. Свиридова (2001–2016).

(16) Наиболее значительное собственно научное достижение Саквы — перевод и издание классического труда Г. Аберта о Моцарте (1919–1921) [4].

Келдыш: <...> Аспирант был принят на советскую тематику, и она после постановления ЦК приобретает особенно важное значение. <...> Именно сейчас необходимо начать разрабатывать проблемы советской музыки.

Ливанова: Я настаиваю на теме «Симфонизм Моцарта» и отказываюсь от руководства темой «Шостакович» [2, л. 264–265].

Весной 1949-го, уже после того, как Шостаковича причислили к формалистам, а Ливанову освободили от руководства сектором истории музыки, Сакву официально переаттестовали с темой «Ранние симфонии Моцарта». Неудивительно, что в итоге всех треволнений Тамара Николаевна была столь сильно разочарована последствиями. Диссертация оказалась брошенной, а ее автор — не фанатичным приверженцем дела, которого более всего хотела в нем видеть педагог, а обычным функционером («„променял“ в итоге научную деятельность на „руководящие должности“» [1, т. 2, л. 476]).

Проявления увлеченности, страстности, одержимости в освоении любой области являлись маркером, всегда привлекавшим Ливанову. Сама она именно так и существовала, глубоко погружаясь в сферу, которой находила нужным заниматься, и того же ждала от окружающих. Поэтому в ее «Воспоминаниях» нередко действуют совершенно неожиданные персонажи, с которыми по логике вещей она вряд ли могла подружиться — и все-таки дружила, находя в них соответствие устремлениям собственной натуры. Таков один из героев первой части статьи — композитор Владимир Захаров [см.: 14], убежденный «народник» и «песенник», даже во времена расцвета национального направления в отечественной музыке чувствовавший себя не особенно уютно среди коллег.

Таков еще один необычный музыкант, сам себя поставивший особняком в профессиональном сообществе, — Алексей Оголевец (1894–1967). Ливанова познакомилась с ним в сложный период длительного рассмотрения ее «персонального партийного дела» как «космополита», «антипатриота» и «формалиста» (февраль — август 1949 года).

«Очень скоро из множества имен выделилась главная обойма: Оголевец, Бэлза, Ливанова и Мартынов», — писала она [1, т. 2, л. 556]. Однако даже внутри этой «обоймы» Алексей Степанович занимал положение отдельное; скорее всего, он мог бы настроить против

себя коллег в любые времена и безотносительно идеологических стандартов.

Вряд ли стоит здесь подробно описывать выдвинутую Оголевым теорию, ставшую истоком его противоборства с другими отечественными учеными. Необходимо упомянуть только, что она основана на расширении тональной системы и доведении звукоряда до 17-звучного, для испытаний которого даже была выделена специальная лаборатория и построен экспериментальный инструмент (1935). Попытки расширения звукоряда за счет дробления полутонов осуществлялись в истории мировой музыки неоднократно, и сама по себе идея Оголевца вовсе не была настолько новаторской, чтобы вызвать в сообществе тот резонанс, о котором ныне известно из литературы. По-видимому, так произошло потому, что по отношению к 1910-м и 1920-м, богатым подобными разработками, «открытия» 1930-х уже являлись запоздавшими. Противоречия восприятия таких «открытий» и реакции на него росли как снежный ком, к которому приставали все «актуальные» для тогдашней идеологии аргументы, независимо от их действительной ценности. Агрессивная позиция Оголевца⁽¹⁷⁾ заставила сплотиться против него коллег-теоретиков обеих столиц и создала ему репутацию человека очень опасного — в максимальной степени для тех чрезвычайно опасных времен⁽¹⁸⁾. Об этом говорил в своих «Воспоминаниях...» В.А. Цуккерман:

К концу сороковых годов стала выдвигаться зловещая фигура — Алексей Степанович Оголевец. <...> Примерно в 1940 году⁽¹⁹⁾ он сделал большой доклад с обстоятельным изложением своей системы. Доклад тут же на месте вызвал довольно энергичную критику со стороны Л.А. Мазеля и с моей стороны. С этого времени начинается наша

- (17) В третьей книге своего теоретического «цикла» — «Структура тональной системы» (1947) — Оголевец посвятил огромное послесловие (97 страниц) подробному изложению критических выступлений оппонентов с собственными комментариями [10, с. 433–530].
- (18) Даже сейчас Оголевец — создатель не только «спорных» теоретических трактатов, но и тонких, стильных исследований проблемы «слова и музыки» [1; 12], по большому счету, остается парией. На вполне уместные цитаты из его трудов некоторые редакторы смотрят косо, читая в этих случаях, к сожалению, не текст, а имя его автора.
- (19) Дискуссия по книге «Основы гармонического языка», завершённой в 1936 году, состоялась 26 декабря 1937 года в Московской консерватории. Книга была издана только в 1941-м.

непримиримая вражда. Но свои позиции в Союзе композиторов Оголевец упрочил в очень большой степени. Он сумел внушить к себе не только уважение неумной, хотя и часто имевшей темную направленность энергией, но и страх, которого не избежали даже самые крупные фигуры, — например, А.И. Хачатурян. Его сторонниками выступали — как открыто, так и неоткрыто — Берков, Способин, Ванслов, композитор Крейтнер и многие другие, кого он сумел — одних посулами, других угрозами — привлечь на свою сторону. Но немало было и людей, выступавших бескомпромиссно против. <...> Сергей Сергеевич Скребков... Мазель, Келдыш, Житомирский, Рыжкин, Лебединский, Кулаковский, Брюсова, Городинский, Розеншильд... и я. Очень критически относился к теории Оголевца Ярустовский, но у него не хватало ни решимости, ни теоретических знаний для того, чтобы открыто высказаться. <...> Публичная дискуссия положила конец карьере Оголевца — по крайней мере, как теоретика. <...> Когда Оголевец увидел, что чаша весов клонится не в его сторону, он стал распускать слухи, что в Союзе композиторов скрыта троцкистская группировка. Но его выдумки не произвели никакого впечатления. <...> Никого из нас не тронули. Оголевец был безусловно талантливым человеком, быть может, даже очень талантливым. Но, во-первых, психика его была не совсем в порядке, а во-вторых, энергия его носила чаще всего злонамеренный характер [5, с. 128, 129, 130, 131].

Знакомство Ливановой с Оголевцом произошло в конце 1940-х, когда основные грозы уже отгремели, но репутация ученого — «темная», «зловещая» — продолжала складываться. Тем не менее развернутый портрет Оголевца в «Воспоминаниях» — один из наиболее объемных и не «рассредоточенных» во времени — ясен и светел, прописанный с увлечением и подлинным вдохновением.

Он никогда не укладывался ни в какие привычные рамки, был отчаянный максималист, фрондер и забияка. Не скажу, что он был безупречен в отношениях с людьми. То есть сам по себе поначалу он, быть может, и держался совершенно безупречно, но обстоятельства жизни, длительная и сверхнапряженная борьба, которую ему пришлось вести, выработали в нем особые черты: подозрительность, «колочность», язвительность, стремление строить чуть не детективные «концепции» в отношении замыслов своих недоброжелателей, вообще преувеличивать до гигантских масштабов все происходящее вокруг. Ничто среднее ему не подходило. Крупный и сильный (но отнюдь не спортсмен — мешковатый, с длинными руками), настойчивый и дерзкий (но не стойкий нервами), он казался кое-кому громилой, а внутренне в нем было много мальчишеского, даже простодушного. Те, кто его любил... хорошо понимали это и стояли за него горой [1, т. 2, л. 558].

Как и Цуккерман, Ливанова не могла не отметить большой талант Оголевца, его природную предрасположенность к тому делу, которому он столь фанатично отдавался:

У Алексея Степановича были поистине феноменальные способности: слух, память, возможность охвата огромного материала, энергия в работе, страсть к ней. Его уму ничего не стоили любые технические задачи, которые под силу какой-нибудь электронно-вычислительной машине. Мысль его работала всегда как великолепный, неутомимый механизм. Тем тяжелее было для него, что это в итоге не получало признания и даже преследовалось по направлению работы. Он ожесточился и не желал складывать оружия. Свои, казалось бы, неисчерпаемые силы он бросил на борьбу, которая в конечном счете измотала и издергала его, но не лишила творческой потенции. Природа оделила его щедро — до отказа, а люди сделали таким, каким он стал — только и всего.

Оголевец работал — как могла бы работать большая группа теоретиков — над вопросами современного развития ладогармонической основы музыки, ее систем и строев. Он охватывал все в целом, глобально, имея в виду собственно средства и их логическое движение к усложнению. Его не интересовала (или мало интересовала) сторона гуманитарная, национальная, социальная, эстетическая. При этом в обосновании своих концепций, в их утверждении, в полемике со всеми инакомыслящими он был истым Гаргантюа — по своим аппетитам, масштабам и бесцеремонности. Вместо того, чтобы убедить (вернее, переубедить) его научно, его страшно обозлили. Он на стену лез, когда узнал, что построенные по его схемам дорогостоящие инструменты обречены на гибель. Спорил, кричал, бранился, писал жалобы... И еще больше восстанавливал своих оппонентов против себя. Так и шло год за годом. Его перестали печатать. А он нигде не служил: жил только своими исследованиями. Он постоянно звонил, излагал свои хитроумные планы борьбы и жалоб (увлекался романами Дюма!), никогда не знал покоя, плохо слушал мои советы и величал меня «Ваша трезвость». Почти ничто не могло отвлечь его от этой изнурительной деятельности [1, т. 2, л. 559–561].

Описание бытовой стороны существования Оголевца типично для «Воспоминаний», автор которых в большинстве случаев предпочитала «дружить семьями»; трогательная картина содержит и долю юмора.

<...> Лучшей рекомендацией была для него нежная и преданная любовь его жены — Клавдии Николаевны. На редкость обаятельная, искренняя, с чудесной наружностью (что бывает «лучше красоты»), она вышла за него замуж 16-и лет (ему было более 30-и) и никогда, ни [на] йоту в нем не разочаровалась, постоянно болела за него, мучилась

его тревогами и остается такой после его смерти. Клавдия Николаевна была хористкой Большого театра (красивое меццо, но по скромности пошла в хор). На ее заработок они и существовали, пока, уже позднее, Ал[ексей] Ст[епанович] не стал снова печататься. <...> Жили они с женой трудно, в огромной обшарпанной коммунальной квартире у Мясницких ворот, в одной, заставленной нотами и книгами, комнате. Телефон висел в коридоре, а у него вечно стоял Ал. Степ., прислонясь к щербатой стене. В комнате же, за шкафом, спала домашняя работница со зверской физиономией и таким же стилем обращения. Ко мне она почему-то благоволила. «Вот видишь, — говорила она хозяину, — Ливанова тебе не звонит: наверно, опять набедокурил!» [1, т. 2, л. 559–561].

В общении Ливановой с Оголевцом складывалась траектория, в принципе характерная для взаимоотношений мемуаристики и некоторых коллег. Нередко кульминация такого рода отношений падала на трудные времена отверженности, когда против этих коллег, казалось, ожесточался весь остальной мир. Это не только за пределами сложные, ныне плохо представимые месяцы и годы эвакуации, но и эпизоды внутрикорпоративных обструкций, подобных той, что постигла Оголевца. Его портрет в «Воспоминаниях» относится к наиболее насыщенным годам общения; позднее же, когда его биография «выровнялась» и острота существования естественным образом притупилась, интерес к нему Ливановой также стал более спокойным, уравновешенным — и нейтральным.

«Семейные портреты» в «Воспоминаниях»

Разговор о типах портретных характеристик «Воспоминаний» не может обрести полноту без хотя бы краткого перечисления «семейных портретов», которых там также встречается немало.

Об одном «двойном» портрете — Владимира Васильевича и Серафимы Леонидовны Протопоповых — идет речь в первой части статьи [см.: 14]. Описание этой пары сразу привлекает внимание; оно, пожалуй, наиболее гармонично из всех встречающихся здесь семейных изображений музыкантов.

Но есть и другие удавшиеся образы; по-видимому, симптоматично, что в основном они нарисованы с представителей «смежных» профессий, прежде всего — с коллег-гуманитариев. Это Борис Владимирович (1894–1974) и Галина Георгиевна (1901–1994) Алперсы; Виктор

Владимирович (1894/1895–1969) и Надежда Матвеевна (1897–1990) Виноградовы; Иван Андреевич⁽²⁰⁾ и Анна Ивановна Мартыновы; наконец, это семейство Випперов, составившее на страницах «Воспоминаний» огромное многофигурное полотно.

Почти все персоны из перечисленных — достаточно известные, и не только «в узком кругу». Посвященные им фрагменты и разделы текста, постепенно вырастая из единичных наблюдений, входят затем в общее повествование как прочные полифонические нити, организуя его течение; так плотная вязь явлений и событий организует жизнь, разумеется, выходя далеко за границы отдельных эпизодов или зарисовок. Поэтому, поставив цель привести наиболее яркие «портретные» цитаты такого рода, пришлось бы перенести сюда значительную часть трехтомника. Ограничусь одной выдержкой, посвященной супругам Виноградовым; интересно, что начинается она с изображения жены, а не мужа.

Н[адежда] Матв[еевна] была органически общительна, как дитя, лишена всяких церемоний, всякой условности, открыта людям и бесконечно доброжелательна. Я полюбила ее от души и горячо люблю теперь, когда мы обе состарились, а она осталась той же очаровательной святой, наивной, не защищенной от обмана и надувательства, однако полной юмора и любви к жизни, ко всему живому. Викт[ор] Вл[адимирович] был умен, остроумен, значителен, в общем добр, хотя временами и язвитель, разговорчив и любознателен, даже любопытен. Если б не Надежда Матвеевна, он труднее общался бы с людьми и они болезненнее ощущали бы как его чувство превосходства, так и его колючую иронию. Разговаривать с ними вместе — было одно удовольствие: они видели жизнь ясно, в образах, сквозь смех и размышление. С одним Викт. Вл. — уже труднее, поскольку он был острым аналитиком, отчасти скептиком. Внешность Вик. Вл. была внушительна при едва среднем росте: красивая голова, крупный корпус — такой примерно тип сложения, как у Гёте. Надежда Матвеевна, небольшая, складная, как балерина, одетая скромно, как очень интеллигентная учительница, прежде всего вся светила своей одухотворенностью... и невольно влекла к себе [1, т. 2, л. 616–617].

Композиция многофигурного полотна, которому можно дать условное название «Випперы», опирается на впечатления многих лет

(20) Мартынов Иван Андреевич (?–1964) — директор Издательства Академии наук СССР (1945–1955), заместитель директора Института мировой литературы (1948–1955).

плотного общения Ливановой с Борисом Робертовичем Виппером (1888–1967) и его супругой Марией Николаевной (1896–1974), затем более поверхностного — с двумя их сыновьями, Юрием (1916–1991) и Андреем (1923–2008), и близкого, дружеского — с третьим сыном Павлом (1920–1997). Из представленных портретов тот, что имеет моделью Виппера-старшего, сразу акцентирует восприятие внешности как «верхушки айсберга», защищающего и скрывающего дух:

Когда началась наша работа в группе истории искусствознания, Б[орису] Р[обертовичу] вскоре исполнилось 72 года. Он не был ни внешне, ни особенно внутренне похож на старика. Крупный, худощавый, костистый, он производил впечатление строгого, сурового, быть может, даже жесткого человека средних лет. За последние годы очень похудел лицом — и всегда-то отнюдь не полным. Был характерен, внушителен, но... как-то не побуждал думать о красоте: в его лице таилось нечто более важное и значительное, нечто лучшее, чем красота. Умный и пронизательный взгляд мог выражать подлинное вдохновение, душевный подъем, внезапно проступающую доброту. Мог — но не всем и не всегда доводилось это увидеть. Необычайно широк по диапазону и богат был голос Б.Р. — сильный, мужественный, выразительный голос оратора и лектора, чуждого внешних эффектов.

При всем том внешне впечатления от облика Б.Р. далеко не полностью соответствовали его внутренней сущности. Много тут проистекало от годами выработанной защитной реакции человека сильного, но нервного, легко уязвимого, с трудной личной жизнью, человека поневоле замкнутого во всем вне науки и не склонного впустить никого в свой внутренний мир. С... окружающими Б.Р. общался только в условиях работы — и на этой почве, на одной этой почве чувствовал себя твердо, уверенно, свободно. Всякие попытки выйти за пределы и предметы дела, если они исходили от других, смущали его, связывали и нередко пресекались им с неожиданной резкостью. Эта замкнутость вместе с высокими требованиями к сотрудникам и подлинным, непререкаемым авторитетом безупречного специалиста могли несколько подавлять в общении с Б.Р. Все его уважали, многие боялись, некоторые преклонялись перед ним, но почти никто не чувствовал близости и свободы, когда находился рядом [1, т. 2, л. 714–715].

О Борисе Виппере Ливановой написаны сотни страниц (в целом более половины второго тома «Воспоминаний»), однако это тот случай, когда правда наблюдений, уточнений и деталей все-таки не позволяет прорваться к сути отношений. Во всяком случае, ее не выразить словом, фразой или даже кратким абзацем. Любая из констатаций сможет охватить лишь внешние сюжеты. А глубинная

причинно-следственная палитра, искрящая под слоем воды и льда, останется загадкой.

Заключение

Автор научных текстов, пожалуй, во всех известных жанрах, Тамара Ливанова и в своих «Воспоминаниях» выступает как оригинальный писатель. Этому мемуарному корпусу можно посвятить длинный ряд статей, последовательно анализируя авторские особенности создания портретов, характеристик, исторических экскурсов, пейзажей, построения полотен, картин и зарисовок. И вряд ли даже в таком случае удастся исчерпать все возможности изучения, которые предоставляет данный текст. По этой причине любое заключение любой из подобных статей кажется лишним и надуманным, что ярко проявилось в нашей с Мариной Рахмановой совместной работе над ними. Ни одно из четырех исследований 2022 года не получилось завершить «совсем»; каждое из них подразумевает продолжение. По-видимому, финальную точку закономерно удастся поставить только тогда, когда весь трехтомник будет подготовлен к изданию.

Источники:

- 1 Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 1–3 (1974–1983) // РНММ. Ф. 194 (Ливанова Т.Н.). № 1754-а, б, в. 512 л.; 431 л.; 431 л.
- 2 Протоколы заседаний Сектора истории музыки (7 января 1947 года – 31 декабря 1948 года) // РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ истории искусств АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 581. 384 л.
- 3 Стенограммы заседаний Ученого совета (20 января – 13 апреля 1948 года) // РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ истории искусств АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 228. 206 л.

Список литературы:

- 4 Аберт Г.В.А. Моцарт. Ч. 1–2, кн. 1–4 / Пер. с нем., вст. статья и коммент. К.К. Саквы. М.: Музыка, 1978, 1980, 1983, 1985. 534 с.; 637 с.; 517 с.; 568 с.
- 5 Воспоминания Виктора Абрамовича Цуккермана, продиктованные и написанные им в конце жизни // В.А. Цуккерман – музыкант, ученый, человек: Статьи, воспоминания, материалы / Отв. ред. Г.Л. Головинский. М.: Композитор, 1994. С. 91–146.
- 6 Гольдберг З.М. Ярустовский Борис Михайлович. Соч[инения] // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 6. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Стб. 644.
- 7 Книгин И.А. Хроника // Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов: Лицей, 2006. URL: https://licey.net/free/16-kritika_proizvedenii_literaturny_obschie_voprosy_otnosheniya_k_literature/60-lovar_literaturovedcheskih_terminov/stages/3468-hronika.html (дата обращения 08.05.2023).
- 8 Ливанова Т.Н. Молодой ученый // Советский музыкант. 1940. № 30, 26 июня. С.3.
- 9 Ливанова Т.Н. Живая память [И.А. Штейнман] // Советская музыка. 1975. № 6. С. 49–54.
- 10 Оголевец А.С. Структура тональной системы. Критика теории музыки. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1947. 576 с.
- 11 Оголевец А.С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. 523 с.
- 12 Оголевец А.С. Вокальная драматургия Мусоргского. М.: Музыка, 1966. 446 с.
- 13 Петухова С.А. Тамара Ливанова и ее диссертация (1934–1938) // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки / Редкол.: И.А. Скворцова (гл. ред.), Н.В. Гурьева, И.В. Дынникова, Е.Е. Потяркина. М: НИЦ «Московская консерватория», 2022. С. 71–79. (Науч. труды МГК. Сб. 89).
- 14 Рахманова М.П. Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Ч. I // Художественная культура. 2023. № 3. С. 318–353.

Sources:

- 1 Livanova T.N. Vospominaniya. T. 1–3 (1974–1983) [Memoirs. Vols. 1–3 (1974–1983)]. *RNMM* [Russian National Museum of Music], f. 194 (Livanova T.N.), no. 1754-a, b, c. 512 l.; 431 l.; 431 l. (In Russian)
- 2 Protokoly zasedanii sektora istorii muzyki (7 yanvarya 1947 goda – 31 dekabrya 1948 goda) [Meetings Journals of the Music History Sector (January 7, 1947 – December 31, 1948)]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2465 (VII istorii iskusstv AN SSSR [All-Union Research Institute of the Art History of the Academy of Sciences of the USSR]), inv. 1, unit of storage 581, 384 l. (In Russian)
- 3 Stenogrammy zasedanii Uchenogo soveta (20 yanvarya – 13 aprelya 1948 goda) [Meetings Transcripts of the Academic Council (January 20 – April 13, 1948)]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2465 (BNII Istorii Iskusstv AN SSSR [All-Union Research Institute of the Art History of the Academy of Sciences of the USSR]), inv. 1, unit of storage 228, 206 l. (In Russian)

References:

- 4 Abert G.V.A. *Mozart* [V.A. Mozart]. Part 1–2, books 1–4, transl. from German, introd. article and comments K.K. Sakva. Moscow, Muzyka Publ., 1978, 1980, 1983, 1985. 534 p.; 637 p.; 517 p.; 568 p. (In Russian)
- 5 *Vospominaniya Viktora Abramovicha Tsukkermana, prodiktovannye i napisannye im v kontse zhizni* [Memoirs of Viktor Abramovich Zuckerman, Dictated and Written by Him at the End of His Life]. V.A. Tsukkerman – muzykant, uchenyi, chelovek: Stat'i, vospominaniya, materialy [V.A. Zuckerman – Musician, Scholar, Man: Articles, Memoirs, Materials], ed. G.L. Golovinskii. Moscow, Kompozitor Publ., 1994, pp. 91–146. (In Russian)
- 6 Gol'dberg Z.M. Yarustovskii Boris Mikhailovich. Soch[ineniya] [Yarustovsky Boris Mihaylovich. Works]. *Muzikal'naya ehntsiklopediya* [Music Encyclopedia], ed. Yu.V. Keldysh. Vol. 6. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1982, col. 644. (In Russian)
- 7 Knigin I.A. Khronika [Chronicle]. Knigin I.A. Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of Literary Terms]. Saratov, Litsei Publ., 2006. Available at: https://licey.net/free/16-kritika_proizvedenii_literaturny_obschie_voprosy_otnosheniya_k_literature/60-lovar_literaturovedcheskih_terminov/stages/3468-hronika.html (accessed 08.05.2023). (In Russian)
- 8 Livanova T.N. Molodoi uchenyi [Young Scientist]. *Sovetskii muzykant*, 1940, no. 30, June 26, p. 3. (In Russian)
- 9 Livanova T.N. Zhivaya pamyat' [I.A. Shteinman] [Live Memory (I.A. Shteinman)]. *Sovetskaya muzyka*, 1975, no. 6, pp. 49–54. (In Russian)
- 10 Ogolevets A.S. *Struktura tonal'noi sistemy. Kritika teorii muzyki* [The Structure of the Tonal System. Criticism of Music Theory]. Moscow, Leningrad, Gos. muz. izd-vo Publ., 1947. 576 p. (In Russian)
- 11 Ogolevets A.S. *Slovo i muzyka v vokal'no-dramaticheskikh zhanrah* [Word and Music in Vocal-dramatic Genres]. Moscow, Gos. muz. izd-vo Publ., 1960. 523 p. (In Russian)

- 12 Ogolevets A.S. *Vokal'naya dramaturgiya Musorgskogo* [Mussorgsky's Vocal Dramaturgy]. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 446 p. (In Russian)
- 13 Petukhova S.A. Tamara Livanova i eyo dissertatsiya (1934–1938) Russkaya muzykal'naya istoriografiya: proshloe, sovremennost', perspektivy [Tamara Livanova and Her Dissertation (1934–1938)]. *Russkaya muzykal'naya istoriografiya: proshloe, sovremennost', perspektivy: Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii k 80-letiyu kafedry istorii russkoi muzyki* [Russian Musical Historiography: Past, Present, Perspectives: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference for the 80th Anniversary of the Russian Music History's Department], eds. I.A. Skvortsova (chief ed.), N.V. Gur'eva, I.V. Dynnikova, E.E. Potyarkina. Moscow, NITS "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2022, pp. 71–79. (Nauchnye trudy MGK [Proceedings of the Moscow Conservatory]. Coll. 89). (In Russian)
- 14 Rakhmanova M.P. Chitaya "Vospominaniya" T.N. Livanovo: portrety sovremennikov. Chast' I. [Reading "Memoirs" by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part I]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3. no. 3, pp. 318–353. (In Russian)

УДК 78.072.3; 93/94; 101.1
ББК 85.313(2); 63.0; 87.25

Космовская Марина Львовна

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории музыкально-компьютерных технологий, Курский государственный университет, 305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33

ORCID ID: 0000-0001-9533-2806

ResearcherID: D-4047-2017

svirel11@yandex.ru

Ключевые слова: методология подготовки рукописей к публикации, Н.Ф. Финдейзен, работа с текстом, комментирование и технические аспекты

Космовская Марина Львовна

Методология работы с рукописями. (Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-380-409

Для цит.: *Космовская М.Л.* Методология работы с рукописями. (Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена) // *Художественная культура*. 2023. № 3. С. 380–409. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-380-409>.

For cit.: Kosmovskaya M.L. Methodology of Working with Manuscripts (from the Experience of Preparing for Publication the Materials from the Archival Funds of N.F. Findeisen). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 380–409. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-380-409>. (In Russian)

Kosmovskaya Marina L.

D. Sc. (in Art History), Professor, Chief Researcher at the Research Laboratory of Music and Computer Technologies, Kursk State University, 33 Radishcheva Str., Kursk, 305000, Russia

ORCID ID: 0000-0001-9533-2806

ResearcherID: D-4047-2017

svirel11@yandex.ru

Keywords: methodology of preparing manuscripts for publication, N.F. Findeizen, working with the text, commenting and technical aspects

Kosmovskaya Marina L.

Methodology of Working with Manuscripts
(From the Experience of Preparing for Publication the Materials from the Archival Funds of N.F. Findeizen)

Аннотация. Попытки ответа на вопрос о том, что заставляло незаурядных деятелей культуры и искусства вести дневники, приводят к выводу, что причиной этой систематической поденной работы было осознание выполнения собственного предназначения, поиски которого начинались в детстве и выливались в выбор основного вида деятельности во взрослом состоянии. Фиксация в рукописях фактов современности с их первоначальной оценкой с юности становилась потребностью души. Именно высоким (хотя порой и подсознательным) осознанием своего пути как миссии на страницах дневников запечатлена эпоха. И отсюда — краеугольный методологический принцип в работе с рукописями: в сбережении подлинных текстов. Без купюр или собственных импровизаций; с сохранением всех особенностей записи (вплоть до пояснений скорописи). При такой бережной работе создается возможность последующих переизданий — исправленных и доработанных. А нам, сегодняшним, предоставляется возможность оценки исторических событий с весьма уже отдаленной временной перспективы.

Многолетняя (с начала 1980-х годов) работа с дневниками Николая Федоровича Финдейзена (1894–1928) — ученого, историка и историографа русской музыки, создателя и бессменного редактора-издателя «Русской музыкальной газеты» (1894–1918), а в 1920-е годы организатора и руководителя Музыкально-исторического музея Академической ленинградской филармонии (ныне — Музей музыки в Шереметевском дворце) — дала возможность некоторых обобщений по проблемным аспектам исследований рукописей отечественных музыкантов, что и отражено в основном разделе статьи.

Abstract. The attempts to answer the question of what made outstanding figures of culture and art keep diaries lead to the conclusion that the reason for this systematic daily work was the awareness of fulfilling their own destiny, the search for which began in childhood and resulted in the choice of the main type of activity in adulthood. Recording facts of the times in manuscripts with their initial assessment was a need of soul from youth. It is through strong (though sometimes subconscious) awareness of their path as a mission that the epoch is imprinted on their diary pages. Hence the cornerstone methodological principle in working with manuscripts: the preservation of authentic texts; without notes or improvisation, preserving all the features of the writing (up to cursive explanations). Such careful work creates the possibility of subsequent reprints — corrected and modified. And we, the people of today, are given the opportunity to evaluate historical events from a very distant time perspective.

Long-term (since the beginning of the 1980s) work with the diaries of Nikolai Fedorovich Findeizen (1894–1928) — a scientist, historian and historiographer of Russian music, the creator and permanent editor-publisher of the *Russian Musical Newspaper* (1894–1918), and in 1920s the organizer and head of the Musical-Historical Museum of the Academic Leningrad Philharmonic Society (now the Museum of Music in the Sheremetev Palace) — has allowed making some generalizations on the problematic aspects of the study of manuscripts by Russian musicians, which is reflected in the main section of the article.

Посвящается памяти Евгения Михайловича Левашева⁽¹⁾

Введение

Дневники, воспоминания, переписка — многотомные папки архивных единиц хранения, которые сохраняют для нас «стенограф души, мышления» [7, л. 110] выдающихся деятелей литературы и искусства — особая часть духовного наследия социума. Если подборки эпистолярной создавались из потребности в общении, чаще всего обусловленном симпатией или профессиональной деятельностью, а воспоминания — из стремления дать оценку ярким фактам своей, уже, как правило, почти прошедшей жизни, то дневники, записи в которых велись порой с завидной регулярностью, вызывают вопрос — что заставляло человека их вести на протяжении порой всей его творческой жизни? Ответ на этот вопрос видится генеральным, краеугольным не только для понимания самого жанра поденных записей (дневников, заметок или записок, к примеру, как у М.И. Глинки или Г.В. Свиридова), но и для осознания философско-методологических основ работы с рукописями мемуарного типа.

«Я не имею ясного взгляда на происходящее, тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи. Волею судьбы (не своей *слабой силой*) я — художник, т.е. свидетель» [14, с. 476], — писал А.А. Блок 14 апреля 1917 года. Обдумывая эти слова поэта в дневниковых записях 1955 года, Г.В. Свиридов, по свидетельству А.С. Белоненко, подчеркивает их двумя чертами [13, с. 33].

От подсознательного осознания (порой неявного, как и та высшая сила, что заставляет композиторов записывать звучащую в голове музыку) своего пути как миссии и предназначения поэты, писатели, художники, музыканты фиксировали свои идеи, размышления, факты, продлевая свое духовное присутствие на Земле, предоставляя будущим исследователям возможность пошагового «воспроизведения...

жизни» [7, л. 110]. Это была внутренняя потребность, обусловленная пониманием дела жизни как призвания; того, что ты идешь своим, только одному тебе данным Богом путем.

Именно так воспринимал свой профессиональный выбор Николай Федорович Финдейзен, когда вопреки семье и полученному образованию в Санкт-Петербургском коммерческом училище, то есть потомственной карьере российского купца, он решает заниматься музыкой, причем не исполнительством, что еще хоть как-то могли бы принять родственники, а оценкой и описанием, пропагандой и коллекционированием материалов-документов, а также объединением музыкальных сил страны. Интересно и то, что он четко осознавал свою роль в истории русской музыкальной культуры, что отражается, к примеру, в такой его записи: «Мой удел — быть только фонарем, который бы ярко освещал памятники великих людей в нашу ночную темноту, чтобы люди не забывали, кто для них жил, что людям дано... И то хорошо. Лучше быть фонарем, чем плакать, страдать и... ничего не делать» [20, с. 161], — писал он в дневнике 19 октября 1895 года.

Рукописи Н.Ф. Финдейзена

Работа по подготовке к изданию рукописей Н.Ф. Финдейзена⁽²⁾ (1868–1928) — ученого, историка, источниковеда и историографа русской музыки с древнейших времен, музыкального критика (не только практика, но и теоретика, разработавшего научные основы музыкальной критики), создателя и бессменного редактора-издателя «Русской музыкальной газеты» (1894–1918), музыкально-общественного деятеля, лектора, педагога, собравшего обширнейшую частную музыкальную коллекцию (сегодня составляющую около 6000 единиц хранения в центральных архивах России в Москве, Санкт-Петербурге и Клину Московской области), — дает возможность для некоторых обобщений и предложений по методологии работы с дневниками как в широком

(1) По инициативе Евгения Михайловича Левашева отдельные факты о методологии работы с рукописями дневников Н.Ф. Финдейзена были выделены и озвучены в докладе М.Л. Космовской на международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Г.В. Свиридова (Государственный институт искусствознания, Москва, 16–18 декабря 2015 года).

(2) Научно-исследовательская работа, подготовка к публикации и издание дневников Н.Ф. Финдейзена велись автором статьи при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда и Российского фонда фундаментальных исследований с 2000 по 2021 год.

смысле этого понятия, так и в плане форм и методов современной организации труда исследователей, особенно начинающих.

Дневники Н.Ф. Финдейзен писал с юношеского возраста и до последних месяцев своей жизни. Систематически сортируя материалы собственного архива, дневники до 1887 года он считал необходимым сжечь. По сохранившимся тетрадям рубежа 1880–1890-х годов можно сказать, что писались они с применением скорописи, тайнописи, очень неразборчивым почерком и почти нечитабельны. Однако будучи по натуре историком-архивариусом и сохранив все же несколько тетрадей этого рода, нумерацию им он дал только с 1892 года, переплетая в отдельные тома рукописи по мере их накопления. Всего таких томов было им создано семь. Шесть с половиной из них уже изданы или готовятся к выходу в свет в Санкт-Петербурге в издательстве «Дмитрий Буланин». В 2004 году — дневники 1892–1901 (вошли первые три тетради Н.Ф. Финдейзена) [20]; в 2010–1902–1909 (четвертая и пятая) [21]; в 2013–1909–1914 (первая половина шестой тетради [3]) [22]. В 2016–1915–1920 (вторая половина шестой тетради) [23]. В 2021–1920–1924 (первая половина седьмой тетради [12]) [24]. В январе 2022 года завершена работа над итоговым томом — за 1925–1928 годы (вторая половина седьмой тетради [12]). Этот шестой и итоговый том «бытовых дневников», как их называл автор, сегодня ожидает возможности издания.

Около 40 лет Финдейзен фиксировал собственные идеи (сохранились дневники с 1888 года, однако полной расшифровке поддаются только с 1892 по 1928 год), парадоксальные мысли, отмечал знаменательные встречи, рассуждал о превратностях судьбы музыканта. Причем он вел летопись не только своей жизни, но и всех тех, кто его окружал, подчас именно в дневниках фиксируя канувшие в Лету, не донесенные их авторами до бумаги воспоминания...

Дневники не охватывают лишь первые десятилетия жизни. И, как бы восполняя этот пробел, Н.Ф. Финдейзен в 1907 году пишет «Автобиографию» [17], а в 1910–1920-е годы создает четыре объемных тетради, озаглавленные им «Из моих воспоминаний» [25], рисуя картину своего детства и юности, семьи и истоков увлечения музыкой, театром, литературой. Таково его основное дневниково-мемуарное наследие.

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

Слова А.А. Блока в приведенной выше цитате о повелении судьбы в необходимости создания свидетельств современности — довольно-таки четкое осознание причин создания записок и дневников. А Н.Ф. Финдейзен так рассуждает о самом процессе ведения «поденных записей» (август 1891 года): «Для чего и для кого пишу я свой дневник — положительно не знаю, а не писать — не могу» [7, л. 110].

Внутренний двигатель потребности в систематической фиксации, вырабатываемый с детства⁽³⁾ и действовавший до последних дней, и дает нам возможность окунуться в систему мышления ушедших незаурядных людей и погрузиться в мир их идей, радостей и неудач...

Мемуарная литература и дневники Н.Ф. Финдейзена

Дневники Н.Ф. Финдейзена в ряду аналогов занимают особое место. Поденные записи русских композиторов представляют собой лирические исповеди, это как бы продолжение их звукотворчества в иных, вербальных знаках. Таковы «Записки» М.И. Глинки, «Летопись моей музыкальной жизни» Н.А. Римского-Корсакова, дневники П.И. Чайковского. Подобных же дневников русских музыкальных писателей того же периода, увы, нет... В.В. Стасов, А.Н. Серов, Н.Д. Кашкин, Г.А. Ларош, В.Г. Каратыгин не чувствовали необходимости фиксации событий собственной деятельности. Их жизнь была заполнена музыкально-критической и общественной работой. Летописцами они себя не ощущали. Финдейзен же был прежде всего историком, стремившимся к исследованиям исключительно по первоисточникам, и потому как историк он именно дневникам отдавал предпочтение среди документов мемуарного и эпистолярного жанров. Он с увлечением знакомился с мемуарами М.И. Глинки и Н.А. Римского-Корсакова, А.И. Тургенева и И.А. Гончарова, В. Шекспира и И. Гёте, читал письма А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Р. Вагнера и др. Отголоски его впечатлений постоянно встречаются на страницах рукописей: «С наслаждением читаю „Разговоры Гёте“, записанные Эккерманом. Сколько в них

(3) Определенную роль в этом процессе для Н.Ф. Финдейзена сыграл и родительский опыт — сохранилась записная книжка его матери [6].

живой, правдивой и художественной мысли!» [20, с. 130], — 1 апреля 1893 года; «С величайшим наслаждением проглотил 1-й том „Записок“ Челлини. Что за прелесть!» [20, с. 195], — 7 августа 1897 года; «Вчера и сегодня прочел письма Вагнера к Хеккелю» [20, с. 234], — 11 ноября 1898 года; «...Нестерпимая апатия. Тошно. Спасаясь „Разговорами“ Гёте. Мысли этого великого старика бодрят все существо хоть бы не на долгие минуты. А потом опять колотишься в оцепенении и бездеятельности» [21, с. 160], — 26 апреля 1906 года; «Насладился сегодня письмами Рубинштейна к Петерсону» [22, с. 85], — 29 октября 1909 года.

Высокая историческая оценка дневников предшественников давала Финдейзену импульс к собственным ежедневным записям. При этом воспринимая мемуары и письма как литературу увлекательную, приносящую раздумья и душевное равновесие, Финдейзен подчеркивал: «Дневники хороший и часто надежный (хотя бы с фактологической и хронологической сторон) исторический материал» [21, с. 197], — 16 ноября 1907 года; «Эти дни утешался чтением воспоминаний А.И. Тургенева и др. статей в „Русской старине“. Какие чудесные свидетельства эпохи современной и предшествовавшей Глинке!» [22, с. 114], — 30 сентября 1910 года.

Постоянное обращение к собственным дневникам для Н.Ф. Финдейзена было естественным продолжением рабочего дня, отдохновением от тягот и уходом от суетности бытия. А по большому счету их ведение ощущалось им как повседневная сакральная обязанность. Долг, который он свершал, фиксируя факты своей жизни на Земле. И аналогично воспринимались собственные дневниковые записи многими художниками: как дело, исполняемое в благодарность за дарованную свыше судьбу — судьбу художника, поэта, музыканта. У Блока — за дар рифмы; у Свиридова — за композиторские тернии; у Н.Ф. Финдейзена — за приобщенность к великому таинству музыки как историка, педагога, неутомимого музыкально-общественного деятеля.

При подходе в этом ключе к работе с рукописями для подготовки их к изданию они чаще всего тоже становятся отдаванием долга памяти и той роли, которую сыграл ушедший незаурядный человек в твоей собственной жизни. Это — предназначенность уже твоего бытия...

При осознании «отдания долга благодарности» и собственной предназначенности для этой работы приходит радость и благодар-

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

ность судьбе за каждый свободный день, неделю, месяц, дарованные для погружения в дневники с целью их обнаружения.

В то же время за годы, складывающиеся уже в четыре десятилетия, приходят наблюдения, которые могут быть небезынтересны коллегам-музыковедам.

Формы, методы, проблемы работы с дневниками Н.Ф. Финдейзена

Можно ли сожалеть, что дневники Н.Ф. Финдейзена были изданы не в XX, а уже в XXI веке? Пожалуй, ранее это было нереально, да и вряд ли своевременно: очень уж резок он был в своих оценках политических событий современности.

Впрочем, не только войн и революций... Своих современников он также порой не щадил на страницах дневников. Именно поэтому еще в 1990-е годы исследовательский акцент был сделан на бытовых дневниках, а не на музыкальном, рукопись которого еще ожидает своего часа (исследования и публикации) в архиве Российского национального музея музыки в Москве.

Хотелось бы обратить внимание и на тот факт, что ни одна рукопись, изданная вскоре после смерти автора, не принималась современниками. Вспомним, как резко и негативно была воспринята «Летопись моей музыкальной жизни» Н.А. Римского-Корсакова в ее первом издании в 1909 году, сколько неприятных моментов пережила Надежда Николаевна, жена ушедшего в мир иной композитора. Да и второе издание постигла та же участь...

Н.Ф. Финдейзен, понимая это и передавая собственный архив на хранение в Отдел рукописей Публичной библиотеки (ныне — Российской национальной библиотеки), пишет «Завещательное распоряжение»: «Бумаги Н.Ф. Финдейзена. Переданы в Рукописное отделение государственной Публичной библиотеки 23 февраля 1920. Предоставить в общее пользование через 10 лет после моей ♯. Н.Ф.» [10]. Его поручение было четко исполнено, и впервые о тетрадах «Из моих воспоминаний» говорится в 1938 году, в отчете А.Н. Римского-Корсакова: «Архив газеты состоит из двух с половиной десятков папок со статьями, библиографическими карточками, редакционной перепиской, регистраторами и историческими материалами (использованными и неиспользованными) и т.д. Личный архив

Финдейзена заключает в себе 3416 писем от 329 лиц, адресованных лично ему, белой рукописи его воспоминаний и материалов к ним и, наконец, материалов по его последнему труду — „Очеркам по истории русской музыки“ [19, с. 92].

Впервые фрагменты дневников были опубликованы в 1990-е годы, в газете «Музыкальное обозрение» [16; 18], вызвав большой интерес музыкальной общественности. Ни одного отрицательного отзыва, ни одного несогласия, хотя и были отдельные замечания, правда уже в 2000-х годах и по отношению к примечаниям. На таком восприятии его дневников, безусловно, сказалась временная пауза, которая затянулась не на одно, как предполагал Н.Ф. Финдейзен, а на многие десятилетия. Впрочем, в основном из-за откровенности и резкости его высказываний, в советское время издание этих текстов было невозможно.

Вошедшая в нашу жизнь с 2017 года ежегодная публикация дневников Н.Ф. Финдейзена в «Музыкальном обозрении» (которое обрело уже статус российской национальной музыкальной газеты) в весьма интересной форме — с обилием иллюстраций и выделением ключевых мыслей — в рубрике «Рифма в 100 лет» делает еще более популярными финдейзеновские высказывания, мысли и идеи, показывая, что сказанное им остро, современно, актуально и в наши дни.

В таких формах — в больших томах, изданных при поддержке РГНФ и РФФИ как академическое издание (в 5 томе, на обороте титульного листа, наряду с указанием номеров исследовательского и издательского проектов, ремарка: «...не подлежит продаже», и это при тираже в 300 экз.) и в популярно-просветительских публикациях «Музыкального обозрения» — сегодня звучит голос Н.Ф. Финдейзена.

Работа с текстом любой рукописи — главная и весьма непростая проблема. Сложность расшифровки текста дневников показывает, почему первое издание бывает не совсем полным и требует последующей доработки и переиздания. Одна из причин — неоднократно выявленная в работе невозможность правильного прочтения рукописного текста с первого раза. Более того, стало понятным, что необходимо привлечение к этой работе дополнительных сотрудников, так как первая расшифровка довлеет над сознанием того, кто ее проводил. Сторонний же взгляд нередко выявляет удивительные метаморфозы

прочтения отдельных слов и фраз, а порой и просто предлогов, которые расставляют новые акценты и придают уже иной смысл тексту.

Примеры. Первоначально было прочитано так.

«Пятница 5 января <1>918 г. Вчера был у Дм<итрия> Стасова;⁽⁴⁾ в сущности, зря пропутешествовал к нему в типографию (с № 2-м и уплатой Чернышеву чеком Рузского) по сугробам и рытвинам — на что похож город, не убираемый, без трамвайного сообщения, с толпой (буквально всюду) серых хамов, торгующих, куда-то спешащих с пожитками или просто расталкивающих буржуев! Старик (больше напоминал покойника и еще больше теперь — Вл<адимира> Вас<ильевича>) лежал в постели; ему вчера хуже, хотя уже ходил по комнате несколько дней, после осипленного воспаления в легких (вот натура — в его годы!). Но в памяти, говорил внятно, а обрывал Варв<ару> Дм<итриевну> и совсем сердито — еще бы окружен 3-мя старыми дамами. Дал несколько старых конц<ертных> афиш и теке-ров⁽⁵⁾; обещал еще и продать несколько автографов Глинки и партии его струн<ного> квартета. Вспоминал об Энгельгардте и его завещании. Город был особенно оживлен благодаря отсутствию трамваев и кануну открытия Учр<едительного> собр<ания>. Всюду — плакаты с призывами манифестировать сегодня и в противоположность — резолюция „комиссаров“ с угрозой репрессий. Купил у мальчишки, расклеивавшего резолюции, экземпляр» [23, с. 218–219].

Все вроде гладко, только получается, что Д.В. Стасов лежал больной... в типографии... Замеченная несурза привела к повторному обращению к тексту, уже после третьей сверки. Оказалось, что пропущен соединительный союз «и»: «...путешествовал к нему и в типографию...». Это «и» все ставит на свои места, выделяя три темы — порядок в городе, дела в типографии по поводу второго номера «Русской музыкальной газеты» и посещение Д.В. Стасова. В приведенной цитате хотелось бы обратить внимание на чувство формы высказывания Н.Ф. Финдейзена даже в дневниках и представленное в этом абзаце: состояние города и социума, обрамляющее его личные дела, откладывает отпечаток и на настроение, и на общение.

(4) Дмитрий Васильевич Стасов скончался 28 апреля 1918 года, то есть почти через четыре месяца после этого посещения.

(5) Текер — аналог степлера. Очевидно, имеются в виду программки, прошитые скобами.

Ошибки такого рода при расшифровке текстов можно считать чисто техническими, хотя и они искажают текст. Гораздо более опасными видятся смысловые подмены текста, происходящие от уверенности в единственно верном прочтении слов и словосочетаний, что и становится причиной додумывания или иной формы искажения текста при наборе.

Приведу еще несколько примеров. «Вместо работы и службы — бессонница, верчение мельницы (до одурения) с вопросом покупки провизии и носка дров» [23, с. 278], — запись от 31 января 1919 года. Вопрос покупки провизии и в самом деле в революционные годы был главным и вертелся в голове до одурения. Н.Ф. Финдейзен даже вписывал в дневники изменение цен на самые необходимые продукты. Однако при второй сверке рукописи с электронным вариантом текста оказывается, что слово «вопросом» — додумано при наборе текста, а в рукописи четко прописано другое — «овсом». Вот и меняется смысл предложения: «Вместо работы и службы — бессонница, верчение мельницы (до одурения) с овсом, покупка провизии и носка дров. Хороша надвигающаяся „спокойная“ старость! И притом — полная отчужденность от близких...». Безрадостное ночное одиночество за приготовлением овсяной муки для семьи...

Еще один явный пример смысловой подмены. Первый вариант: «Как хорошо бы попасть в какой-либо музей или библиотеку, чтобы окончить словарь, а там — издать и сказать, адью!» [23, с. 283], — 1 марта 1919 года. Это было время, когда Н.Ф. Финдейзен еще не нашел себя после вынужденного прекращения деятельности «Русской музыкальной газеты». Согласен был даже на работу учителя музыки в общеобразовательной школе, но там еще только пообещали рассмотреть его «Программу» [8]. В этих условиях он занялся собственным архивом и составлением Словаря российских музыкальных деятелей. А для этого надо бы служить в библиотеке, чтобы и в рабочее время, и после него можно было бы работать с документами и материалами, необходимыми для реализации этой идеи, которую он еще в юности называл в числе трех самых главных (история музыки, глинкаiana, словарь), а В.В. Стасов убеждал, что словарь — важнее всего, даже журнала.

Вторая сверка показала, что об издании Н.Ф. Финдейзен в то время еще даже и не задумывался, а текст из-за смены одного только

слова «издать» на «удрать», приобретает иной смысл: «Как хорошо бы попасть в какой-либо музей или библиотеку, чтобы окончить словарь, а там — удрать и сказать, адью!» А ведь это — одно из очень редких упоминаний о возможности покинуть Родину, которое все же говорит о допустимости им самой мысли об эмиграции.

Таким образом, вновь и вновь обращаясь к рукописи, мы выявляем недостатки ее прочтения. И даже троекратная сверка не обеспечивает полной уверенности в досконально правильной передаче текста.

Примечания в процессе работы по подготовке дневников Н.Ф. Финдейзена к изданию — наиболее проблемный раздел работы. Для понимания текстов они очень важны, поскольку порой его записи более похожи на план, так как велись зачастую в виде кратких заметок. Фиксация факта без его развития. Констатация. И почти за каждой фразой — раскрывающаяся при целенаправленном поиске незаурядная история, яркий фрагмент прошлой жизни, порой забытая биография. Понять же это можно лишь после того, как пройдешь длинный путь в поисках ответа на вопросы, рождающиеся при изучении текста.

В качестве примера проблемного поиска можно вспомнить строки, раскрывающие один из кризисных моментов отношений с В.В. Стасовым: реакция последнего на фельетон Е.М. Петровского после серии рецензий Ц.А. Кюи об операх Вагнера. В дневниках — только упоминание событийной стороны конфликта: «28-го. Сегодня от Стасова письмо, пишет, что после ст<атьи> о Вагнере и Кюи „музык<альная> компания“ от меня отвернется навсегда. Послал ему крупное письмо. 29-го. <...> От Стасова совсем странное письмо. В моем письме прочел то, чего в нем не было; вся „музык<альная> компания“ для него точно святыня. Ответил» [20, с. 219], — 28–29 апреля 1898 года. Сами споры на страницы дневника не вынесены. Они сохранены в публикациях и письмах и, будучи прочитаны фронтально, в хронологии их написания, дают полное представление о роли каждого участника спора, о стиле и методе их критических высказываний, о характере и личности каждого [примечания 1247–1251: 20, с. 375–376].

Поиск ответов на «зашифрованные» в тексте Финдейзена сведения для комментариев нередко приводил к ошибочным результатам, и лишь последующие уточнения опровергали первоначальные сведения. Так, к примеру, поиск информации о газете «Копейка» («Сегодня

вышли только „Листок“ и „Копейка“, — 5 января 1918 года) привел к неправильному выводу, что эта газетка не вошла в каталоги. Оказалось же, что называлась она не «Копейка», а «Газета-копейка», была бульварным изданием и выходила с 1908 по 1918 год.

Вот одно из таких мест. 8 ноября 1897 года Финдейзен записал: «Судят Гарвея (оправдали!)». Энциклопедии дают сведения об Уильяме Гарвее (1578–1657), английском враче и физиологе, основателе современной эмбриологии. «Весь Петербург» на 1897 год отвечает так: «Гарвей Николай Иванович. Редактор журнала „Вестник Российского Общества Покровительства животных“». Однако в самом журнале редактором назван Н.С. Хесин! Анализ содержания журнала за год выводит на заметку о содержательнице молочной фермы, которая ездила на изнуренной лошади, так как кормила животное «одной мерой овса в месяц»⁽⁶⁾, за что и была привлечена истцом, то есть редактором журнала, к ответственности. Приговорена к штрафу в 10 рублей или аресту на 3 дня.

Было сделано предположение, что Н.С. Хесин и Н.И. Гарвей — одно и то же лицо и Гарвей — псевдоним Хесина, взятый по имени английского ученого. В таком случае, именно об этом судебном процессе идет речь в дневнике? Сомнению был подвергнут интерес Финдейзена к столь незначительному делу, весьма далекому от его интересов.

Последующий же поиск показал ошибочность всех предшествующих умозаключений, так как, безусловно, речь шла о процессе, инициированном книгоиздательской фирмой Альфреда Девриена и освещаемом в прессе под заголовком «Бичи книжной торговли». Это было дело о систематическом хищении книг в издательстве и продаже их через букинистический магазин, причем торговля новыми книгами у букинистов приобрела весьма значительные масштабы, что вызывало справедливое негодование издателей. Поэтому следствие, а затем и судебный процесс над пойманным с поличным приказчиком одного из магазинов ожидался громким и показательным, чтобы пресечь действия тех, кто пособничал в передаче книг «старьевщикам».

(6) Вестник Российского Общества покровительства животных. 1897. № 10/11. С. 291.

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

Защитником ответчика, Николая Ивановича Гарвея, великобританского подданного, был известный адвокат М.Л. Гольдштейн, выстроивший свою речь на раскрытии лучших личностных качеств подсудимого, и 23-летний молодой человек предстал перед судом присяжных жертвой неблагоприятного стечения жизненных обстоятельств.

Приехав в Россию на заработки гувернером в богатую многодетную семью (шестеро детей) графа Менгден, юноша влюбился в графиню. Последняя, овдовев, переложила на плечи молодого человека заботу о благосостоянии всей семьи. Благородный англичанин устроился на работу, причем, благодаря усердию и трудолюбию, быстро продвигался по службе. Однако и все увеличивавшихся его доходов было недостаточно на содержание графини с детьми, которые не ограничивали себя ни в чем.

Неприглядный портрет графини Менгден еще более подчеркивал безвыходность ситуации, в которой оказался Гарвей, не сумевший отказаться от подвернувшейся оказии в увеличении заработка. Не более чем проступок благородного человека, не требующий дополнительного наказания кроме уже понесенного при огласке самого факта, — так представил дело адвокат и в результате суд присяжных единогласно оправдал Н.И. Гарвея.

Действительно, история не для дневника музыканта. Но в трех словах дневника, приведенных выше, зашифровано уважение и восхищение работой адвоката, да и суда присяжных, особенно на фоне личности графини Менгден.

Во избежание неправильных толкований, «кодировка» только автору понятных фактов нередко так и осталась нераскрытой, несмотря на многоэтапный поиск. Например, запись: «Скончался Доде» [20, с. 208], — 6 декабря 1897 года. Первое предположение — имеется в виду Альфонс Доде, который покинул сей мир в том же году. Но продолжение фразы разрушает его: «Мила была у бедной чахоточной женщины, очевидно интеллигентной», с 3-мя детьми — муж их покинул!» Следовательно, первоначальный вариант ошибочен. Расшифровка факта не увенчалась пока успехом.

Вот еще несколько нерасшифрованных «кодов»: «...счета в „Краго“» [20, с. 166], — 13 февраля 1896 года; «...полуоперетка Кесслера —

„Крысолов из Гаммельна“» [20, с. 185], — 7 мая 1897 года; «...создал целый обвинительный акт, не хуже судейского против Ласовича» [20, с. 274], — 31 марта 1901 года; «глубины зогадийной мерзости», — 30 октября 1917 года; «юбил. альбом „Ратингоффа“», — 31/13 августа 1918 года и др. Эти и некоторые другие словосочетания так и остались в текстах дневников без пояснений.

Еще одна из проблем — выбор имен для комментирования. Ведь стремительная смена поколений приводит к забвению даже самых выдающихся личностей. Это отчетливо видно в педагогической работе со студентами — еще 10 лет тому назад бесспорный лидер музыкального образования и летописец музыкальной жизни в Курске, Ида Юрьевна Татарская (1934–2007), для тех, кому сегодня 19–20 лет, уже стала историей и абсолютно неизвестным человеком. Даже теоретики (а именно она создавала наше историко-теоретическое отделение в музыкальном училище в конце 1950-х годов) уже не знакомы с ее деятельностью. Так вот, возвращаясь к дневникам. Потребность в комментировании имен возрастает с каждым десятилетием, и важно четко и предельно лаконично обозначить роль каждого, связав его с Н.Ф. Финдейзенем и информацией, имеющейся в архивных фондах.

В результате исследовательской работы было решено, что имена деятелей русской культуры комментируются в примечаниях при первом упоминании. Без аннотаций оставлены имена самых выдающихся музыкантов: композиторов, исполнителей, критиков (М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, П.И. Чайковского, А.Г. Рубинштейна, В.В. Стасова, А.Н. Серова и т.п.); артистов, сведения о которых хранила лишь память Финдейзена или возможна неоднозначная (а потому ошибочная) отсылка, а также купцов, домовладельцев и прочих лиц, единожды упоминающихся в дневниках и не игравших существенной роли как в истории культуры, так и в деятельности Н.Ф. Финдейзена.

В то же время в попытке раскрыть то или иное имя вновь выходишь на документы и понимаешь, что нельзя обойтись без дополнительных комментариев.

Возьмем такой фрагмент: «Был у Занетти, коснулся обломка милой старины — познакомился с его матерью, 1-й исполнительницей „Рогнеды“ — певицей Брони (ей 79 лет, родилась в 1840). На позапрошлой неделе у нее был легкий удар, помрачивший память

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

и отнявший внятность речи. Она напоминает покойную Людм<илу> Иван<овну>⁽⁷⁾. Рассказывала кое-что, показывала старые трофеи — итальянские печ<атные> стихи в ее честь и даже свои рукописи — одну на 6 языках, которыми владела (паралл<ельный> текст чего-то) и перепис<анную> ею „каллиграфически“ какую-то польскую рукопись — в 1859 г. — стоило сохранять эту ветошь и не сохранить ни одного // его портрета» [23, с. 278–279], — 1 февраля 1919.

Фабио Туллиевич Занетти — один из постоянных действительных членов Общества друзей музыки, Камилла Ивановна Брони-Ящинская — оперная певица (колоратурное сопрано) — эти имена бесспорно требуют пояснения. А Людмила Ивановна? Для людей старшего, да и среднего поколения совершенно ясно, что речь идет о сестре М.И. Глинки — Л.И. Шестаковой. А для молодых? При сегодняшней системе образования, когда сокращаются учебные часы на изучение историко-теоретических курсов до совершенно недопустимых размеров...

Этот фрагмент интересен и с точки зрения фактологических уточнений. Дата, которую назвала собеседница, оказалась сомнительной. Н.Ф. Финдейзен решил проверить полученные сведения и обратился к крестной метрической книге Брестского приходского костела. Найдя запись о крещении К.И. Брони-Ящинской, сделанную на польском и русском языках 20 января 1848 года, он сохранил ее копию [1]. Добавлю, что эта запись опровергает дату, упоминаемую А.М. Пружанским в «Отечественных певцах» как год рождения певицы — 1849.

Сберег Н.Ф. Финдейзен и упоминаемые в дневнике стихи [2], и факты биографии певицы: свидетельства, удостоверение, контракт [3; 5], официальную и частную переписку и т.п., и даже портрет [4]. Всего 21 единица хранения в 816 фонде ОР РНБ.

То есть примечания к одному фрагменту записи показывают, что собраны документы и материалы, включая ее фотографию, не только для энциклопедической справки, но и для воссоздания творческого портрета оперной певицы. И это — не частный случай, а базисная

(7) Речь идет о Людмиле Ивановне Шестаковой, сестре М.Л. Глинки.

тенденция в финдейзенской работе по сохранению музыкального наследия.

Таким образом, в основе системы комментариев к воспоминаниям и дневникам Н.Ф. Финдейзена лежало стремление к максимальной исторической достоверности, достижение которой возможно только при разработке первоисточников. Поэтому была поставлена цель — максимально привлекать материалы его архивных фондов для пояснений к тексту рукописей, что и обусловило их обилие в каждом томе дневников.

В целом можно сказать, что работа над примечаниями к дневникам Н.Ф. Финдейзена — захватывающий и многоплановый процесс, который высвечивает личность и деятельность их автора все более рельефно и ярко.

Немало затруднений в работе с дневниками Н.Ф. Финдейзена вызывали чисто *технические проблемы*: порой так хотелось найти брошюрку «Методические рекомендации по подготовке рукописи к изданию»! Увы, за отсутствием таковой приходилось изобретать собственные решения.

Орфография и синтаксис — первый камень преткновения. Если знаки препинания безболезненно и реально было привести в соответствие с современными нормами, то с текстологическими правилами гораздо сложнее. Без оговорок изменены прописные буквы на строчные в названиях дней недели, месяцев, родственников (Мама, Сестра), во вторых и последующих словах в названиях журналов, обществ и училищ, как, впрочем, и иные, неверные с точки зрения орфографии сегодняшней лингвистики, написания.

Исправлены по современным правилам слова с приставкой «без»: *бесильный* — на бессильный, *безпросветный* — на беспросветный, *безсистемный* — на бессистемный, *бесплатно* — на бесплатно и др. Сохранены только индивидуальные авторские устойчивые написания, вроде: *кафельная печь* (9 октября 1892), *куричьим* (28 декабря 1893), *пьянист* (6 мая 1893) и *фортепьянист* (29 июля 1896), *нелепств* (1 марта 1917), *матерьялов* (из письма Б.П. Юргенсона в примечании к 20 января 1917 года), *мильон* и *номер* (часто), или оригинальные сло-

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

восочетания, типа *напрасное нервничанье, воздвижение... памятника, хотелось подвоспитать его* или *они преславные люди*.

Словотворчество расцветает в последнее десятилетие жизни, когда в дневниках появляются такие слова, как *подпростудился, наерундил, сретировывається, копорчит, мильон и мильонер* (очень часто), *пропагатор, спекулятор, надругание, упитие, митингисты, номер, дезертирные товарищи, безвозбренные грабежи, мазурницкая революция, сорительная ложь* и т.п. И еще более оригинальные: *мильард, трильард* (часто и во всех числах и падежах); *противуположность* (много раз), *заведывать⁽⁸⁾* (*заведывающий* часто), *шкап — в шкапу — шкапы, поудивился* (7 раз за 1920–1923 годы) и др.; и единичные (приводятся в алфавитном порядке): *заштопорилось* (18 мая 1922), *кувырколлегия* (7 декабря 1923), *мерлихлюндия* (возможно, заимствованная у А.П. Чехова, декабрь 1923), *побетховенить* (14 апреля 1920), *ритмовка* (18 ноября 1921), *санатория* (женского рода, с 28 мая 1921) и *семинарии* (в смысле семинарские занятия, не раз), *сретовка* (18 ноября 1921), *филармонейцы* (21 июля 1922).

А ведь почти за каждым финдейзенским непривычно звучащим сегодня словом — философия жизни и мироощущения, к примеру *делегатша* — сочетание несочетаемого: девушка — «небесное создание» и роль партийного или профсоюзного делегата; *филармонейцы* — аналогично: профессионал или любитель музыки, посещающий филармонию, и армейцы всех типов — безграмотные красноармейцы, красногвардейцы, солдаты, служащие в армии, которых строем приводят в театры и на концерты; *заштопорилось* — дело, которое хорошо шло — написание лекции, к примеру, но из-за множества иных дел и встреч (за-штопором) вдруг остановилось: это не «стоп», не остановка, а так, из-за «штопора», на время; *побетховенить* — не просто поиграть на фортепиано или в ансамбле музыку Бетховена, но и полностью погрузиться в искусство величайшего музыкального психолога.

Сохранены и характерные только для Н.Ф. Финдейзена обороты речи. К примеру: «Санатория⁽⁹⁾ стала надоедать своим однообрази-

(8) Заведывать, заведывающий — устойчивое написание слова, характерное для времен Н.Ф. Финдейзена. От слова «веды» — знающий, ведущий и ведущий.

(9) Слово «санатория» в рукописи Н.Ф. Финдейзена мыслится и пишется только в женском роде.

ем», — 28 июня 1921 года; *обсанаты* — отдыхающие в общественном санатории — июнь 1921 года.

Слова и словосочетания из «нового мира» с определенным оттенком «советизмов» — также отражают характер повседневности той эпохи: *большевины* — 2 мая 1920 года; *делегатша* — 12 ноября 1920 года; «На Пасхе устроил музык<альный> сеанс у нас с Васильевым и Садовским», — 10 мая 1921 года; *педарх* (педагогический архив) — 25 сентября 1921 года. При этом стоит подчеркнуть, что особый колорит и индивидуальность авторского стиля в дневниках этих лет создается еще и финдейзенской игрой слов, когда помимо вышеприведенных примеров он пишет также о «придушивании человеческого существа и духа» (16 июля 1920), «о полной дезорганизованности нашего факультета» (5 января 1922), называя это время «период нын<ешнего> беспросветья» (23 марта 1922), когда «кровопийных плакатов нынче не развешивали» (6 ноября 1922), а ранее развешивали. И все это вызывало раздражение, в результате чего, как пишет он, «прозлился остальной вечер» (21 мая 1920).

Порой изменением традиционного звучания слов он, безо всяких пояснений, выражает собственное отношение к происходящему: «В Москве недавно на митинге Луначарский разгромил христианство и религию, под шумный аплодисмент аудитории» (13 мая 1921). Так речь первого наркома просвещения РСФСР одним, чуть искаженным словом «аплодисмент» низводится до обозначения фарса. То есть сохранение авторского написания текста до буквы дает возможность передачи отношения Н.Ф. Финдейзена к фактам современности.

Невольные ребусы Н.Ф. Финдейзен создавал стремлением к сокращению слов и использованию элементов скорописи. Любопытно, что с каждым годом они встречаются все чаще: пропускаются гласные буквы, применяются сокращения, понятные только ему, например, кк=как, тк=так, ккой=какой, ткой=такой и т.д., мсц=месяц, мнр=монастырь и др. В тексте, для облегчения чтения, подобные приемы не отмечаются, а слово дается полностью. Не раскрываются и общепринятые сокращения. Явные ошибки и опечатки исправляются без дополнительных оговорок.

Нередко многодневный поиск приводил к совершенно элементарным расшифровкам. К примеру, начиная с 1917 и до середины 1920-х годов в дневниках появляется странное обозначение, похожее

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

на знак бесконечности. Путем логических вычислений оказалось, что это — фунт (ф.), единица измерения массы, которая в те голодные годы была в торговом употреблении.

Аббревиатуры — еще один бич начала советской власти. Н.Ф. Финдейзен, как и всякий мыслящий интеллигент, не может с ними смириться и даже выписывает в 1920 году наиболее часто употребляемые на двойной лист. Вот лишь некоторые из них, взятые с первой страницы записи: «Наморон — начальник морских дел; Покварту — окружное квартирное управление петроградского военного управления; Наркоминдела — Народн<ый> комиссариат по иностранным делам; Наштофлот — Начальник штаба флота; Гвиу — главное военно-инженерное управление; Гау — главное артиллерийское управление» [1, л. 2] и т.д. Запись похожа на словарь иностранных слов, в котором дается перевод на русский язык непонятных терминов. Все это воспринимается им как превращение родины в «царство расплывшегося хамства» по Д.С. Мережковскому, как реальное воплощение его предсказаний 1906 года в исследовании «Грядущий хам».

Возможно, столь саркастическое отношение к аббревиатурам обусловило тот факт, что в рукописях Н.Ф. Финдейзена нет их окончательного утверждения и однозначного написания даже для самых часто употреблявшихся названий: «РМГ», РМГазета и Р.М.Г., «ИРМО», И.Р.М.О., имп. РМО. При публикации они приведены к ставшему традиционным в XX веке — РМГ и ИРМО.

Финдейзен писал в дневнике, как правило, с редким выведением красной строки и абзацев. Чтобы выделить новую мысль, он использовал тире перед предложением. В случае, когда он обозначает ее двумя или тремя (и даже четырьмя) тире — в изданных дневниках дается новый абзац.

Карандашные пометы в тексте и на полях вынесены в примечания. Даты приводятся по авторскому варианту (стиль и расположение). Случаи нарушения датировки комментируются и приводятся в соответствии с логикой повествования, осознаваемые как описки.

Весьма непросто было принять систему Н.Ф. Финдейзена по авторским отметкам в рукописях: подчеркивание, выделение курсивом, разрядка и т.п., которые приводятся в изданных дневниках в соответствии с первоисточником.

Изредка Финдейзен использует в рукописи не только круглые, но и квадратные скобки, поэтому для редакторской расшифровки слов или иных указаний были избраны угловые скобки, что сохранено и для данной статьи.

Текст тетрадей дается без сокращений — это принципиальная установка, которая порой вызывала споры с привлекавшимися к работе сотрудниками (для сверки текста). Пользуясь установками недавнего прошлого, люди старшего поколения предлагали удалить отдельные абзацы политического или семейного характера. Споры помогли утвердиться в осознании вневременного значения дневников, и поэтому весь текст рукописи дневника, даже перечеркнутые автором до уровня нечитабельности абзацы, сохранен в изданных томах в полном объеме, о чем обязательно сообщается в примечаниях к частично вымаранным фрагментам.

Заключение

Таким образом, осмысление форм и методов работы с дневниковыми рукописями приводит к логическому выводу о том, что вполне можно выработать единство требований к расшифровке сокращенных слов, аббревиатур и их правомерности в издаваемых текстах, да и орфографии... И при этом дать рекомендации к анализу системы авторских выделений в тексте для создания своей системы, которая бы никоим образом не препятствовала наиболее полной публикации версии рукописи.

Особо следует акцентировать тот факт, что возможность понимания авторского текста, обеспечиваемая комментированием, во многом заслуга самого создателя архивного фонда. То есть, в конкретном случае, Н.Ф. Финдейзена: именно он собрал грандиозный архив, цена факты истории и документы, их подтверждающие.

Сохранность материалов личных архивов обеспечивает хотя бы частичное восстановление многопланового образа незаурядных деятелей культуры. А для того, чтобы иметь такую возможность по отношению к их домашним коллекциям — ввести, как правило, как закон, прижизненную подготовку самого ценного для передачи на госхранение. Ведь так много утрачивается из-за недопонимания самими авторами ценности их рукописей. То есть повторить дей-

ствия Н.Ф. Финдейзена или исторический подвиг А.С. Белоненко, совершенный им по отношению к аудиозаписям Г.В. Свиридова при систематизации и последующем издании на дисках аудиоархива композитора.

Не без влияния Александра Сергеевича, который с 2003 по 2018 год читал курс лекций о музыке XX века на факультете искусств Курского госуниверситета и выступал по курскому радио (Россия ГТРК-Курск), Дневники Н.Ф. Финдейзена с 1915 года были оцифрованы, и работа велась уже на новом техническом уровне.

Что же дает такой подход?

1. Обеспечивает сохранность рукописи. Одно этого уже достаточно. Электронные копии, которые сегодня легко делаются бесконтактным фотографированием, вполне пригодны для регулярного многолетнего применения. Работая над первыми книгами в 1990-е годы и не имея технической возможности к осуществлению копирования, с болью наблюдала, как с каждым повторным заказом ветшают финдейзеновские дневники. Сегодня проблема их сохранности вполне решается.

2. Возможность более точной расшифровки текста, многократного возвращения к трудным местам для уточнения отдельных слов.

Что мешает?

Некий запрет на полное копирование материалов. Даже для подготовки к научному и комментированному изданию. А ведь работа с дневниками Н.Ф. Финдейзена велась при госбюджетной поддержке: под эгидой Российского государственного научного фонда, слившегося впоследствии с Российским фондом фундаментальных исследований. Почему же пришедшему на смену этим фондам Российскому научному фонду не сделать это, напротив, обязательным условием работы с рукописями при получении финансовой, подчеркнем, государственной поддержки? Ведь в этом случае за счет гранта создавались бы полные электронные копии ценных рукописей, не только передаваемые заказчику, но и становившиеся бы цифровыми документами фондов самого архива. Это бы дало возможность при последующей работе — редакторском сомнении в правильности прочтения текста или при

подготовке второго издания — пользоваться не только подлинниками, а уже и электронными копиями, находящимися в открытом доступе⁽¹⁰⁾.

Завершить анализ отдельных методологических аспектов подготовки рукописей дневников Н.Ф. Финдейзена к изданию хочется словами Г.В. Свиридова, сказанными им по отношению к Д.Д. Шостаковичу, и которые вполне можно применить к мыслителям-музыкантам самых разных эпох: «Фигура эта глубоко сложная, глубоко противоречивая. Для того чтобы его постигнуть, нужно прежде всего узнать все его сочинения. Все сочинения должны быть изданы. Теперь... Необходимо издать все его статьи, заметки, дневники, его воспоминания, изданные за границей. Издать все, что он говорил, что он писал. Это должно быть тщательным образом все изучено. Сам ли он писал или подписывал — это вопрос другой, пусть изучают. Все, что касается этого человека, должно быть изучено» [цит. по: 13, с. 5–6].

Продолжим мысль: все, что создано для человечества, должно быть сохранено и обнародовано — иначе остановится духовная эволюция цивилизации. Этому посвятил свою жизнь Н.Ф. Финдейзен, всегда помня слова Н.И. Компанейского: «В этой памяти мы познаем себя...» [15, с. 335].

(10) Сегодня такая работа уже ведется: создание сайта Госкаталог.РФ, размещение рукописей на сайте Института русской литературы и искусства (Пушкинский дом), создание электронной базы «Чайковский: Открытый мир: Рукописное наследие композитора» на портале Культура.РФ и др.

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

Источники:

- 1 *Брони-Занетти (рожд. Ящинская) К.И.* Запись из крестной метрической книги Брестского приходского костела о крещении К. Ящинской. Копия на польск. и рус. яз.: 20 янв. 1848 // ОР РНБ⁽¹¹⁾. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2359. 1 л.
- 2 *Брони-Занетти К.И.* Сонеты и стихотворения в ее честь на итал. яз. Печатные экземпляры. Приложение: групповой фотопортрет с дарственной надписью и датой: 7 июня 1863. 1864–1870 и б.д. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2370. 10 л.
- 3 *Брони-Занетти К.И.* Контракт с ее дирекцией имп. театров. Подписи К.И. Брони, министра имп. двора гр. Адлерберга: 30 июня 1865 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2361. 1 л.
- 4 *Брони-Занетти (Ящинская) К.И.* Портрет ее (поясной). Литография: 1860-е – 1870-е годы? // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 4. Ед. хр. 3424. 2 л.
- 5 *Брони-Занетти К.И.* Свидетельство, выданное ей русским генеральным консульством в Неаполе в том, что она дочь русского подданного И. Ящинского и вышла замуж за итальянца Т. Занетти. На итал. яз.: 3/15 окт. 1873 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2362. 2 л.
- 6 *Финдейзен (Кубли) Н.О.* Записная книжка. На нем. яз. Записи о школьных занятиях Н.Ф., П.Ф. и Л.Ф. Финдейзен: 1876–1888 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2206. 12 л.
- 7 *Финдейзен Н.Ф.* Дневник. 1 янв.– 15 окт. 1891 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 368. 154 л.
- 8 *Финдейзен Н.Ф.* О введении в программу учебного плана Народной школы курса Всеобщей истории музыки. Докладная записка и программа одногодичного курса: 18 сент. 1918 г. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 258. 7 л.
- 9 *Финдейзен Н.Ф.* Дневник. 12 июля 1909–16 марта 1920 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 374. 292 л.
- 10 *Финдейзен Н.Ф.* Завещательное распоряжение относительно своих бумаг, переданных в Рукописное отделение Государственной публичной библиотеки: 23 февраля 1920 г. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 25. 1 л.
- 11 *Финдейзен Н.Ф.* Записи разных лет. Автограф: 1920 и б.д. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 377. 3 л.
- 12 *Финдейзен Н.Ф.* Дневник (1920–1928). VII-я книга дневника // Российский национальный музей музыки. Ф. 87. Ед. хр. 1068. 160 л.

Список литературы:

- 13 *Белоненко А.С.* Из чего рождается гармония // *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 5–56.

(11) ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

- 14 Блок А.А. Очерки. Статьи и речи. Из дневников и записных книжек, письма: Сочинения в 2 т. / Сост., подготовка текста, вст. статья и коммент. В. Орлова. Т. 2. М.: Гослитиздат (Ленинградское отделение), 1955. 847 с.
- 15 *Компанейский Н.И.* Много званных, но мало избранных // Русская музыкальная газета. 1906. № 13. Стб. 335–340.
- 16 *Космовская М.Л.* Николай Финдейзен. Дневники (1893–1920) / Расшифровка фрагментов рукописи, составление, вступительная заметка, комментарии // Музыкальное обозрение. 1995. № 4. 1 п.л.
- 17 *Космовская М.Л.* «Моя жизнь – в работе». Н.Ф. Финдейзен. Автобиография / Расшифровка рукописи, вступительная статья, комментарии // Рукописные памятники. Вып. 5. Из истории музыкальной культуры. СПб.: РНБ, 1999. С. 138–152.
- 18 *Космовская М.Л.* Фрагменты дневников 24-летнего Н.Ф. Финдейзена (1892) / Расшифровка рукописи, подготовка к публикации // Музыкальное обозрение. 1999. № 3/4. С. 17.
- 19 *Римский-Корсаков А.Н.* Музыкальные сокровища рукописного отделения Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Л.: Изд. ГПБ, 1938. 112 с.
- 20 *Финдейзен Н.Ф.* Дневники. 1892–1901 / Вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 430 с.
- 21 *Финдейзен Н.Ф.* Дневники. 1902–1909 / Вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. 392 с.
- 22 *Финдейзен Н.Ф.* Дневники. 1909–1914 / Вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.
- 23 *Финдейзен Н.Ф.* Дневники. 1915–1920 / Вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. 576 с.
- 24 *Финдейзен Н.Ф.* Дневники. 1920–1924 / Вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2021. 480 с.
- 25 *Финдейзен Н.Ф.* Из моих воспоминаний / Рукописные памятники. Вып. 8. Подготовка текста, вступительная статья и примечания М.Л. Космовской. СПб.: Российская национальная библиотека, 2004. 352 с.

Sources:

- 1 Broni-Zanetti (rozhd. Yashchinskaya) K.I. Zapis' iz krestnoi metricheskoj knigi Brestskogo prikhodskogo kostela o kreshchenii K. Yashchinskoi. Kopiya na pol'sk. i rus. yaz.: 20 yan. 1848 [An Entry from the Baptismal Register of the Brest Parish Church about the Baptism of K. Yashchinskaya. A Copy in Polish and Russian Language: January 20, 1848]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 3, unit of storage 2359, 1 l. (In Russian, in Polish)
- 2 Broni-Zanetti K.I. Sonety i stikhotvoreniya v ee chest' na ital. yaz. Pechatnye ehkzemplary. Prilozhenie: gruppovoi fotoportret s darstvennoi nadpis'yu i datoi: 7 iyunya 1863. 1864–1870 i b.d. [Sonnets and Poems in Her Honor in Italian. Printed Copies. Appendix: Group Photo Portrait with a Gift Inscription and Date: June 7, 1863. 1864–1870 and without date]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 3, unit of storage 2370, 10 l. (In Italian)
- 3 Broni-Zanetti K.I. Kontrakt s ee direktsei imp. teatrov. Podpisi K.I. Broni, ministra imp. dvora gr. Adlerberga: 30 iyunya 1865 [Contract with Her Management of Imperial Theatres. Signatures of K.I. Broni, Minister of the Imperial Court of Count Adlerberg: June 30, 1865]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 3, unit of storage 2361, 1 l. (In Russian)
- 4 Broni-Zanetti (Yashchinskaya) K.I. Portret ee (poyasnoi). Litografiya: 1860–e – 1870–e gody? [Portrait of Her (Waist). Lithography: 1860s – 1870s?]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 4, unit of storage 3424, 2 l. (In Russian)
- 5 Broni-Zanetti K.I. Svidetel'stvo, vydanoe ey russkim general'nym konsul'stvom v Neapole v tom, chto ona doch' russkogo poddannogo I. Yashchinskogo i vyshla zamuzh za ital'yantsa T. Zanetti. Na ital. yaz.: 3/15 okt. 1873 [Russian Consulate General in Naples Issued Her a Certificate Stating That She is the Daughter of a Russian Citizen I. Yashchinsky and Married an Italian T. Zanetti. In Italian: Oct. 3/15, 1873]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 3, unit of storage 2362, 2 l. (In Italian)
- 6 Findeyzen (Kubli) N.O. Zapisnaya knizhka. Na nem. yaz. Zapisi o shkol'nykh zanyatiyakh N.F., P.F., i L.F. Findeyzen: 1876–1888 [A Notebook. In German. Records of School Classes of N.F., P.F., and L.F. Findeisen: 1876–1888]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 3, unit of storage 2206, 12 l. (In German)
- 7 Findeyzen N.F. Dnevnik. 1 yan. – 15 okt. 1891 [Diary. January 1 – October 15, 1891]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 1, unit of storage 368, 154 l. (In Russian)
- 8 Findeyzen N.F. O vvedenii v programmu uchebnogo plana Narodnoi shkoly kursa Vseobshchei istorii muzyki. Dokladnaya zapiska i programma odnogodichnogo kursa: 18 sent. 1918 g. [About the Introduction of the Course of the Universal History of Music into the Curriculum of the National School. The Memorandum and the Program of the One-year Course: September 18, 1918]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 1, unit of storage 258, 7 l. (In Russian)
- 9 Findeyzen N.F. Dnevnik. 12 iyulya 1909–16 marta 1920 [Dairy. July 12, 1909 – March 16, 1920]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 1, unit of storage 374, 292 l. (In Russian)

- 10 Findeyzen N.F. Zaveshchatel'noe rasporyazhenie otnositel'no svoikh bumag, peredannykh v Rukopisnoe otdelenie Gosudarstvennoi publichnoi biblioteki: 23 fevralya 1920 g. [Testamentary Disposition Regarding His Papers Transferred to the Manuscript Department of the State Public Library: February 23, 1920]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 1, unit of storage 25, 1 l. (In Russian)
- 11 Findeyzen N.F. Zapisi raznykh let. Avtograf: 1920 and b.d. [Records of Different Years. Autograph: 1920 and without date]. *OR RNB* [Department of Manuscripts of the Russian National Library], f. 816, inv. 1, unit of storage 377, 3 l. (In Russian)
- 12 Findeyzen N.F. Dnevnik (1920–1928). VII-ya kniga dnevnika [Dairy (1920–1928). The 7th Book of Dairy]. *Rossiyskii natsional'nyi muzei muzyki* [Russian National Museum of Music], f. 87, unit of storage 1068, 160 l. (In Russian)

References:

- 13 Belonenko A.S. Iz chego rozhdaetsya garmoniya [From What Harmony Is Born]. Sviridov G.V. *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny], comp., preface and comments A.S. Belonenko. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2002, pp. 5–56. (In Russian)
- 14 Blok A.A. Ocherki. Stat'i i rechi. Iz dnevnikov i zapisnykh knizhek, pis'ma: Sochineniya v 2 t. [Essays. Articles and Speeches. From Diaries and Notebooks, Letters: Works in 2 vols.], comp., text preparation, introd. article and comments V. Orlov. Vol. 2. Moscow, Goslitizdat (Leningradskoe otdelenie) Publ., 1955. 847 p. (In Russian)
- 15 Kompaneiskii N.I. Mnogo zvannykh, no malo izbrannykh [Many Are Called, but Few Are Chosen]. *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1906, no. 13, pp. 335–340. (In Russian)
- 16 Kosmovskaya M.L. Nikolai Findeyzen. Dnevnik (1893–1920) [Nikolai Findeyzen. Diaries (1893–1920)], transcription of fragments of the manuscript, compilation, introductory note, comments. *Muzykal'noe obozrenie*, 1995, no. 4, 17 p. (In Russian)
- 17 Kosmovskaya M.L. "Moya zhizn' — v rabote". N.F. Findeyzen. Avtobiografiya ["My Life Is in Work". N.F. Findeyzen. Autobiography], transcription of the manuscript, introd. article, comments. *Rukopisnye pamyatniki*. Vyp. 5. Iz istorii muzykal'noi kul'tury [Handwritten Monuments. Issue 5. From the History of Musical Culture]. St. Petersburg, RNB Publ., 1999, pp. 138–152. (In Russian)
- 18 Kosmovskaya M.L. Fragmentsy dnevnikov 24-letnego N.F. Findeyzena (1892) [Fragments of the Diaries of 24-year-old N.F. Findeyzen (1892)], transcription of the manuscript, preparation for publication. *Muzykal'noe obozrenie*, 1999, no. 3/4, p. 17. (In Russian)
- 19 Rimskii-Korsakov A.N. *Muzykal'nye sokrovishcha rukopisnogo otdeleniya Gosudarstvennoi publichnoi biblioteki im. M.E. Saltykova-Shchedrina* [Musical Treasures of the Manuscript Department of the M.E. Saltykov-Shchedrin State Public Library]. Leningrad, Izd. GPB Publ., 1938. 112 p. (In Russian)
- 20 Findeyzen N.F. *Dnevnik. 1892–1901* [Diaries. 1892–1901], introd. article, transcript of the manuscript, research, com., preparation for publication M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2004. 430 p. (In Russian)
- 21 Findeyzen N.F. *Dnevnik. 1902–1909* [Diaries. 1902–1909], introd. article, transcript of the manuscript, research, com., preparation for publication M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2010. 392 p. (In Russian)

Методология работы с рукописями.

(Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

- 22 Findeyzen N.F. *Dnevnik. 1909–1914* [Diaries. 1909–1914], introd. article, transcript of the manuscript, research, com., preparation for publication M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2013. 376 p. (In Russian)
- 23 Findeyzen N.F. *Dnevnik. 1915–1920* [Diaries. 1915–1920], introd. article, transcript of the manuscript, research, com., preparation for publication M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2016. 576 p. (In Russian)
- 24 Findeyzen N.F. *Dnevnik. 1920–1924* [Diaries. 1920–1924], introd. article, transcript of the manuscript, research, com., preparation for publication M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2021. 480 p. (In Russian)
- 25 Findeyzen N.F. *Iz moikh vospominanii* [From My Memories], rukopisnye pamyatniki [Handwritten Monuments], issue 8, preparation of the text, introd. article and notes M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg, Rossiyskaya natsional'naya biblioteka Publ., 2004. 352 p. (In Russian)

УДК 78.08; 78.09

ББК 85.34

Нисенбаум Андрей Анатольевич

Старший офицер, Министерство обороны Российской Федерации,
Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации,
119160, Россия, Москва, ул. Знаменка, 19
ORCID ID: 0000-0001-7453-3641
ResearcherID: IUQ-2500-2023
andrej.nisenbaum@mail.ru

Ключевые слова: оркестр, плац-концерт, дефиле, структура, марш-парад, фанфара, концертный блок, фестиваль

Нисенбаум Андрей Анатольевич

Плац-концерт: возникновение и особенности жанра



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-410-435

Для цит.: Нисенбаум А.А. Плац-концерт: возникновение и особенности жанра // Художественная культура. 2023. № 3. С. 410–435.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-410-435>.

For cit.: Nisenbaum A.A. Parade-Concert: Genre Origins and Particularities. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 410–435. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-410-435>. (In Russian)

Nisenbaum Andrei A.

Senior Officer, Ministry of Defence of the Russian Federation, Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation, 19 Znamenka Str., Moscow, 119160, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7453-3641
ResearcherID: IUQ-2500-2023
andrej.nisenbaum@mail.ru

Keywords: military band, parade-concert, defile, structure, march-parade, fanfaronade, concert section, festival

Nisenbaum Andrei A.

Parade-Concert: Genre Origins and Particularities

Аннотация. Эволюция военно-музыкальной культуры России отмечена постоянной модификацией, и отражает при этом общественно-экономическую, социальную и политическую сферы жизни страны. С начала XIX века возрастающий уровень отечественной военной музыки заставлял зарубежных коллег относиться к ней с особым вниманием. В своей статье автор рассматривает обстоятельства формирования в конце 1980-х годов жанра плац-концерта, дальнейшее развитие которого сквозь неразрывную связь с жанрами массовых представлений и зрелищ вписало военно-музыкальное творчество в широкий социокультурный контекст. Активное развитие международного военно-музыкального фестивального движения является тому подтверждением, поскольку с учетом появления и современного развития различных технических и дополнительных художественных средств программы плац-концертов трансформируются, а выступления превращаются в отдельные шоу. Автором статьи высказывается мнение, что появлению плац-концерта на европейских площадках во многом способствовало выступление в 1989 году оркестра курсантов военно-дирижерского факультета при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского на фестивале военных оркестров в г. Монс (Бельгия), так как европейское военно-музыкальное искусство на такого рода мероприятиях, как правило, было представлено исключительно дефиле с демонстрацией оркестрами индивидуальной строевой подготовки. Кроме того, на этапе возникновения плац-концерта возникла путаница в интерпретации понятий «дефиле» и «плац-концерт», которая в современной практике не устранена. В настоящее время эти понятия у всех исследователей характеризуется по-разному и употребляются без понимания того, что на самом деле они подразумевают. Мнение немногочисленных исследователей плац-концерта относительно его структуры сегодня также неоднозначно, а практика изменения традиционной структурной формы программы плац-концерта позволяет утверждать, что его структура непостоянна и зависит от различных технических или художественно-смысловых факторов, а также фантазии и профессионализма его авторов. Исходя из вышесказанного, автор статьи полагал бы целесообразным уйти от сложившегося разделения структуры плац-концерта на части и обозначить в ней наиболее типичные основные элементы, такие как марш-парад и концертный блок.

Abstract. The evolution of Russian military music culture is marked by continuous modification, reflecting socioeconomic, social and political mainstreams of the country. Since the beginning of the 19th century, the growing level of national military music has made foreign colleagues pay special attention to it. This article describes the circumstances under which the parade-concert genre was formed at the end of the 1980s, the further development of which brought the military music art into a wide sociocultural context through inextricable bond with the mass performance genre. This is illustrated by the progressive development of the international military music festival movement. With the introduction and current development of technologies and additional artistic devices, parade-concert programmes are being transformed, while performances become standalone shows. The author of this article suggests that the spread of parade-concerts in Europe was due to the orchestral of the military conductor faculty students of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory at the 1989 military band festival in Mons (Belgium). Needless to mention that at such events, European military music art was represented solely by demonstration defiles of marching military bands. Moreover, at the stage of emergence of parade-concerts, miscommunication of the terms “defile” and “parade-concert” appeared, which has not been solved yet. Nowadays researchers define these terms differently and use them without proper understanding of their initial meaning. Researchers of the parade-concert genre, who are few in number, have mixed opinions on its structure. The practice of structural modifications in the traditional programme of a parade-concert shows that its structure is inconsistent and depends on various technical, artistic and semantic factors as well as authors’ imagination and professionalism. In view of the above, the author deems it appropriate to move beyond the existing disintegration of the structure of a parade-concert and define its most common elements such as a march-parade and a concert section.

Введение

Духовые оркестры в музыкальной культуре занимают особое место. В разнообразии форм концертной деятельности духовой оркестр не уступает симфоническому, а порой и преобладает над ним. Помимо исполнения оригинальных произведений, духовому оркестру подвластно исполнение переложений не только симфонических, но и оперных сочинений, а также аккомпанемента различным солистам. Его яркое и красочное звучание вне помещений на улице, на площадях и в парках, обусловлено специфичностью. «Военные оркестры — проводники не только одной военной, но и всяческой музыки в массу народную. На улице, в публичном саду, в процессии, в каждом народном или национальном торжестве, кого же народ всегда слышит, как не один военный оркестр, через кого он и знает что-нибудь из музыки, как не через него?» — так В.В. Стасов писал о значении духовых оркестров для культурного просвещения русского народа [16, с. 177]. Кроме того, военно-музыкальная культура отчетливо проявляется и в социальных функциях: «...Военная музыка не только отражает эмоциональные состояния людей, но и мобилизует их на определенные действия, управляет их душевным настроением и поведением» [11, с. 3].⁽¹⁾

Предпосылки зарождения плац-концерта

Уровень отечественной военно-музыкальной культуры в начале XIX века заставлял зарубежных коллег относиться к ней с большим интересом и даже некоторым пиететом. Так, в 1813–1814 годах русская армия, преследуя отступающего Наполеона, прошла через всю Европу до Парижа, при этом жители германских и французских земель имели возможность слышать игру русских военных оркестров и сравнивать ее со своей военно-музыкальной культурой. Французский историк музыки Ж. Кастнер свидетельствует, что русские оркестры не уступали французским и немецким, а в ряде случаев превосходили их: «В 1813 году

русская музыка, которая всегда сохраняла печать оригинальности, дошла до такой степени совершенства, что привлекла внимание даже немецких музыкантов, возбуждая их похвалы. Русская гвардейская музыка располагала всеми инструментами, которые были в употреблении в ту эпоху, примерно теми же самыми, которые были в ходу в Германии, и употребляла их при исполнении блестящих маршей» [21, р. 174].

Следует отметить, что изобретение и внедрение в оркестры хроматических медных инструментов в XIX веке значительно расширило их художественные возможности, что подтверждает активное развитие военной музыки в России. «В 1830 году император Николай I подарил полномочному послу Англии, полковнику Второго Лейб-гвардейского полка, графу У.Ш. Каткарту комплект русских хроматических инструментов с условием, чтобы во время исполнения патентованный вентильный механизм был закрыт и оставался в секрете» [4, с. 25]. А достойное представление отечественного военно-музыкального искусства на Всемирной выставке в Париже в 1867 году оркестром наших кавалергардов, не явилось ли оно поучительным уроком для французов, которые ставили совершенство своей музыки выше всех остальных? Французские журналы писали: «Это состязание заставит сильно призадуматься всех тех — а их много, — кто, забыв общую способность всех народов, забыв плодovitое и свободное разнообразие современного искусства, не признавал ничего другого в Европе, кроме французской музыки и французских исполнителей» [16, с. 186].

В XX веке, с становлением новой советской власти военно-музыкальная культура России приобрела определенную самостоятельность в своем музыкальном развитии. В 1921 году в молодой Советской Республике было создано Бюро военных духовых оркестров, которое как самостоятельный орган военного управления завершило формирование Военно-оркестровой службы «как целостной системы, охватывающей значительные сферы деятельности Вооруженных Сил и включающей централизованное управление военными оркестрами, организацию их всестороннего обеспечения, подготовку военных капельмейстеров⁽²⁾ и музыкантов» [4, с. 41].

(1) Являясь частью официального дискурса, военно-музыкальная культура закономерно тесно связана с развитием ритуальности, эстетики церемониалов, как и придворная музыкально-зрелищная культура [20]. Данная культурологическая проблематика в преломлении плац-концерта пока не изучена и требует отдельной статьи.

(2) Приказом Министра Вооруженных Сил СССР от 30 ноября 1946 года № 61 в военных оркестрах наименование должности «капельмейстер» было изменено на «военный дирижер».

После Второй мировой войны отечественная военно-музыкальная культура на протяжении нескольких десятилетий постепенно, но существенно трансформировалась. Анализируя деятельность отечественных военно-музыкальных коллективов начиная с 1960-х годов, можно с определенностью констатировать ее неразрывную связь с жанрами массовых представлений и зрелищ, испытавших в эти годы необычайный всплеск развития. Наиболее яркие примеры — многочисленные праздники (фестивали) военно-патриотической музыки, массовые общественно-политические и спортивные мероприятия, которые, как правило, были посвящены каким-либо выдающимся политическим событиям, что в целом соответствовало сложившимся традициям. Среди них праздник по случаю 150-летия со дня Бородинского сражения; фестиваль, посвященный 25-летию разгрома немецко-фашистских захватчиков под Москвой; праздники в ознаменование 50-летия Октябрьской социалистической революции и 50-летия Ленинского Комсомола; XXII Летние Олимпийские игры; XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов; Санкт-Петербургский международный фестиваль военных духовых оркестров и т.д. «Театрализованные выступления военных оркестров, практиковавшиеся в ходе фестивалей, активно способствовали приобщению к музыкальной культуре Советской Армии широких масс слушателей и... популяризации этой действенной формы музыкальной пропаганды» [6, с. 185]. Кроме того, при проведении таких мероприятий очень характерно специфическое внимание к специальной атрибутике праздника. Подробнее об этом пишет Е.А. Слесарь в статье «Семантические метаморфозы праздника „Алые паруса“» [15, с. 203].

Возрастающий уровень отечественной военной музыки привлек зарубежное внимание. Этому способствовали регулярные выступления советских духовых оркестров на международной арене⁽³⁾, а также активная пропаганда русской музыкальной культуры военными оркестрами, дислоцированными за рубежом в составе групп войск.

(3) Так, география гастролей одного только Отдельного показательного оркестра Министерства обороны СССР в этот период включает зарубежные поездки в Чехословакию (1960), Францию (1972, 1973, 1987, 1988, 1989), Норвегию (1979, 1987), Болгарию (1979), Швейцарию (1980), Италию (1985), Венгрию (1985), Швецию (1986), Афганистан (1986), ГДР (1988), США (1990).

К концу 1980-х годов ее роль в массовой культуре стала особенно заметной, и именно в те годы в нашей стране окончательно сформировался специфический жанр, вписавший военно-музыкальное творчество в широкий социокультурный контекст — плац-концерт. Синтезируя средства различных видов искусств, плац-концерт отличается яркими элементами шоу: демонстрацией различной атрибутики, трюков, дополнительных художественных средств и других немusикальных средств выразительности. Так, в советское время для украшения оркестра и усиления воздействия на зрителя при проведении марш-парада наблюдалось активное применение атрибутов символики военных оркестров — бунчука и лир, фанфаристов и барабанщиков. И если бунчук с лирами сегодня редко, но можно встретить в программах плац-концертов, то на смену фанфаристам и барабанщикам в начале 1990-х годов в программах плац-концертов начинают появляться отдельные выступления групп ударных инструментов, которые к концу XX века все чаще предстают перед зрителем как отдельные шоу, названные в нашей стране «Фиестой». Кроме того, большой популярностью в программах плац-концертов пользуются стремительно набирающий популярность в нашей стране оригинальный жанр хореографии — мажоретки и выступления почетных (специальных) караулов, демонстрирующие строевые приемы с оружием (как правило) на месте и в движении.

Самобытность плац-концерта, с одной стороны, и его привлекательность для широких масс, с другой стороны, во многом способствовали тому, что практически с первых лет своего существования он получил распространение во всем мире. Уже в 1990-х годах плац-концерт становится визитной карточкой военно-музыкального искусства, представляя его на различных сценических площадках в период проведения мероприятий государственной и общественной значимости, таких как парад Победы на Красной площади в Москве, III Игры доброй воли в Санкт-Петербурге, празднование 200-летия знаменитого перехода войск А.В. Суворова через Альпы в Швейцарии и т.д.

Однако до сих пор военные дирижеры, музыканты, да и большинство современных исследователей военно-музыкального искусства в нашей стране, для которых существование плац-концерта является само собой разумеющимся фактом, нечасто задаются вопросом, когда

и при каких обстоятельствах происходило формирование и развитие плац-концерта. Специальная литература по данной теме, включая некоторые разделы общих учебных курсов или обзорно-справочные издания, малочисленна и представлена публикациями, которые в достаточной степени не охватывают возникшие вопросы. Так, в своей работе Н.Г. Тагильцева и А.К. Проскуров высказывают предположение, что плац-концерт уходит своими корнями к французской практике процессий, зародившихся в середине XIX века во Франции и известных под названием «дефиле». По мнению исследователей, дефиле предусматривало шествие военных оркестров, исполняющих музыкальные произведения, с различного рода перестроениями и выстраиванием различных геометрических фигур [17, с. 52]. Однако именовать плац-концерт достаточно распространенным понятием «дефиле» не стоит. Толкование понятия «дефилировать» позволяет нам с уверенностью утверждать, что «дефиле» является «зарубежным» синонимом «марш-парада», который, в свою очередь, является составной частью плац-концерта и его формообразующим элементом.

В то же время интерес к плац-концерту постоянно растет, что подтверждается активным развитием международного военно-музыкального фестивального движения. Все чаще, с учетом появления и развития различных современных технических и дополнительных художественных средств, программы плац-концертов трансформируются, а выступления превращаются в отдельные шоу.

Период формирования жанра

В 1987–1988 годах в Вооруженных Силах СССР проводился смотр-конкурс штатных военных оркестров, условия проведения которого определяли, что «...на смотре-конкурсе каждый военный оркестр демонстрирует выполнение воинских ритуалов и марш-парада» [12, с. 4]. В свою очередь, в приказе Министра обороны СССР уже об итогах этого же смотра-конкурса впервые на официальном уровне появляется формулировка «плац-концерт»: «Интересно была представлена новая форма выступлений военных оркестров — плац-концерт, в которых приняли участие вокалисты, чтецы, хореографические и хоровые коллективы» [13, с. 1].

Из беседы автора статьи с Г.В. Пучковым⁽⁴⁾, одним из тех, кто стоял у истоков развития плац-концерта, известно, что, следуя условиям проведения смотра-конкурса, многие военные оркестры при подготовке программ выступлений вышли за рамки традиционной формы марш-парада и представили жюри совершенно новую форму выступления, в которой ярко проявился синтез различных музыкальных жанров и видов искусств. Все это стало следствием включения в музыкальный ряд песенно-танцевальных эпизодов, отличавшихся программной направленностью, что потребовало иных рисунков движения музыкантов и исполнителей. Характерно, например, что в обзоре итогов выше упомянутого смотра-конкурса Е.С. Аксенов⁽⁵⁾ отметил безупречное выступление оркестра Прикарпатского военного округа, в котором «перестроения... удачно подчеркивали фактурные элементы музыкальной композиции, способствовали созданию живой, озорной жанровой сценки» [1]. И это, по его мнению, представляло собой уже не парад-концерт, как обозначили свое выступление прикарпатские музыканты, а именно концерт на плацу — плац-концерт — «компактное, режиссерски точно выстроенное, тематически организованное выступление под открытым небом» [1]. По мнению Е.С. Аксенова, будущее именно за такими композициями (и под таким названием). Все это позволяет с уверенностью определить, что окончательное становление рассматриваемого вида концертной деятельности духовых оркестров и появление нового «слова» в военно-музыкальной культуре — плац-концерта — состоялось в конце 1980-х годов. Именно тогда плац-концерт становится обязательным элементом концертных программ военных оркестров и одним из отдельно оцениваемых разделов при проведении смотров-конкурсов.

Стремление украсить традиционные программы выступлений духовых оркестров было заметно несколько ранее, что в целом подчеркивает закономерность трансформации марш-парада в плац-концерт. Для усиления и без того зрелищного эффекта от проведения

(4) Пучков Геннадий Васильевич (1945–2021) — военный дирижер, педагог, композитор и аранжировщик. Беседа состоялась 15 ноября 2021 года.

(5) Аксенов Евгений Сергеевич (1936 г.р.) — военный дирижер, педагог, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

марш-парада появилась идея добавления отдельного оркестрового номера в период остановки (по окончании) марш-парада.

Из интервью преподавателя кафедры Военно-оркестровой службы военного института (военных дирижеров) Военного университета профессора А.Г. Мигалука⁽⁶⁾: «В 1982 году была создана кафедра Военно-оркестровой службы, и я, как первый руководитель кафедры, сказал офицерам: „Хотим изменить что-то, хотя бы отношение к нам, что мы есть, существуем? Чем мы можем похвастаться? До нас был гимн? — Был. Он остался. И другие вещи, и марши, и т.д. Но надо сделать такую форму, которая будет заслуживать внимания“. И вот появилось вдруг массовое выступление, и мы стали добавлять к марш-параду скромно по одному произведению. Это могли быть либо „Танец с саблями“ (А.И. Хачатурян), „Попутная песня“ (М.И. Глинка), либо „Аве Мария“ (И.С. Бах, Ш. Гуно). То есть после исполнения марш-парада оркестр останавливался и играл одно произведение...»⁽⁷⁾. В этой последовательности действий можно заметить расширение структуры традиционного марш-парада с поиском драматургических принципов построения программы выступления.

Появлению плац-концерта на европейских площадках во многом способствовало выступление в 1989 году оркестра курсантов военно-дирижерского факультета при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского на фестивале военных оркестров в Монсе (Бельгия). Это была первая поездка оркестра курсантов за границу, где с большим успехом был продемонстрирован оригинальный жанр «плац-концерт». Программа с названием «Дружба народов» в своей сюжетной основе была построена на традиционной музыке советских республик, подчеркивала разноплановость и разнохарактерность их музыкальных культур, но вместе с тем их прочное единение и дружбу наций. Кроме того, в программе плац-концерта были применены различные элементы и средства театрализации. Так, при исполнении «Узбекского марша» П.Л. Макарова один из музыкантов оркестра представлял перед зрителем играющим на дойре в узбекском

халате и тюбетейке, а исполнители на тромбонах изображали игру на карнае. Таким образом, использование национальных инструментов семантически сращивало ориентальность и образ с самой музыкой.

Плац-концерт «Дружба народов» существенно отличался от программ оркестров-участников других стран⁽⁸⁾, поскольку европейское военно-музыкальное искусство на такого рода мероприятиях, как правило, было представлено дефиле с демонстрацией оркестром индивидуальной строевой подготовки. Дефиле (или, как его называют в нашей стране, марш-парад) было очень распространено в духовых оркестрах и пользовалось большой популярностью. Приведем пример исполнения дефиле в 1979 году в торжественных мероприятиях, посвященных 35-летию Польской Народной Республики, на стадионе X-летия в Варшаве, в котором приняли участие более 1000 музыкантов. «Программа этого зрелища включала выход оркестра на поле стадиона в ритм знаменитых мелодий: „Мы должны быть войском“, „Проводы“, „Любим оркестры“. <...> После чего начались индивидуальные показы строевой подготовки выступающих оркестров. <...> Показательный оркестр Военно-морской службы сыграл „Море, наше море“, „Веселая матросская вера“, „Матросы, матросы“, образуя одновременно фигуры „якорь“ и „трезубец Нептуна“. Показательный оркестр Военно-воздушных сил представил фигуры „старт ракеты“ и „дельта“. <...> Показательный оркестр пограничных войск представил зрителям выступление, характеризующее их регион... исполняя при этом „Подгальянского стрелка“ и „Войсковые оркестры“» [22].

В последние годы практика выступлений показала, что плац-концерт стал наиболее ярким и динамично развивающимся видом концертной деятельности духовых оркестров. Его расцвет совпал с общим интересом к военно-музыкальному фестивальному движению в мире и, как следствие, появлением новых научных работ.

Заметим, что в настоящее время понятие «плац-концерт» у различных исследователей характеризуется по-разному, а разночтения в терминологии, определение структуры и особенностей его построения вызывают множество вопросов. На этапе возникнове-

(6) Мигалук Аврелий Георгиевич (1935 г.р.) — профессор кафедры Военно-оркестровой службы военного института (военных дирижеров) Военного университета (1982–1991 — начальник кафедры), заслуженный деятель искусств Татарстана, полковник в отставке.

(7) Интервью взято 30 ноября 2021 года.

(8) В фестивале принимали участие духовые оркестры Бельгии, Бретани, Германии, Италии и Соединенных Штатов Америки.

ния плац-концерта появилась путаница в интерпретации понятия «плац-концерт» (парад-концерт, марш-парад, дефиле — по сути являются предшественниками), которая в современной практике не устранена. Так, до сих пор в музыкальной среде бытует французское слово «дефиле»⁽⁹⁾, которое употребляется без понимания того, что на самом деле этот термин подразумевает.

О.А. Фролова обозначает процесс лексико-семантических изменений, происходящих при адаптации заимствованного иноязычного слова «дефиле» в русском языке: «Существительное дефиле (франц. *défilé* — прохождение войск на смотре, вереница, шествие, ущелье, теснина, проход) давно вошло в русский язык и впервые было зафиксировано в толковом словаре под редакцией Д.Н. Ушакова в значении „ущелье; тесный, узкий проход“. <...> В последнее десятилетие существительное „дефиле“ стало употребляться в ином значении — „показ модной одежды“, но постепенно и оно расширяется. Стали возможны такие сочетания: преподавать дефиле, картинное дефиле, обучение дефиле, ставить дефиле и т.д. Языковая мода „подталкивает“ к активному употреблению слова, причем языковая мода, особенно на начальном этапе вхождения слова, может расширять и „несколько смазывать“ языковое значение» [19, с. 284–285]. В результате, в силу повышенного интереса к эффектным иностранным новшествам понятие «плац-концерт» стало подменяться определением «дефиле», давая повод к путанице и отсутствию адекватного понимания данного явления. При этом то обстоятельство, что дефиле бытовало в российской культуре не одно столетие, часто не принимается во внимание, а факт стремительного формирования новаторского по существу жанра плац-концерта нивелируется.

(9) Дефиле (фр. *défilé* < *défiler* — проходить): 1. Показ модной одежды с выходом на подиум манекенщиц, демонстрирующих эту одежду. 2. воен. Ущелье или узкий, тесный проход (между горами, болотами и т.п.), используемый обычно для задержания противника. Дефилировать (фр. < *défiler* — проходить) — торжественно проходить, шествовать [см.: 10, с. 222].

Структурная парадигма

Определение структуры плац-концерта до настоящего времени ограничивалось научными исследованиями И.Н. Гарбазея [5] и А.К. Проскурова [14], методической работой А.П. Балина [3], статьей Н.Г. Тагильцевой и А.К. Проскурова [18], а также учебным изданием по дисциплине «Военно-оркестровая служба» [9]. Так, И.Н. Гарбазей, А.К. Проскуров, А.П. Балин и авторский коллектив учебного издания определяют двухчастную форму построения плац-концерта основной и рассматривают ее без возможности структурных модификаций. «Структура плац-концерта... состоит из двух разделов. Для первого раздела характерно исполнение музыкального ряда в движении, при соблюдении определенных канонов и эстетики воинского строя. <...> Во втором разделе плац-концерта исполняется концертная программа» [9, с. 143]. То есть первая часть — это «марш-парад», а вторая — непосредственное исполнение концертных номеров. В свою очередь, Н.Г. Тагильцева с А.К. Проскуровым в своей статье вносят уточнение и обозначают возможность изменения структуры плац-концерта, а двухчастную форму считают наиболее распространенной: «Форма такого концерта, как правило, является двухчастной и включает в первой части исполнение только маршевой музыки, производимой оркестрантами в движении, при соблюдении определенных канонов и эстетики воинского строя. Действия военных музыкантов включают при перестроении различные геометрические фигуры, а музыкальным аккомпанементом являются марши, исполняемые прямо в процессе игры на инструментах. Во второй части оркестр выстраивается в полукруг и исполняет концертную программу, которая тщательно выбирается, а затем готовится дирижером и оркестрантами» [18, с. 101].

По нашему мнению, в таком двухчастном построении плац-концерта основополагающей является именно вторая часть. Она доминирует в жанровом определении понятия плац-концерта. Исполнение только первой части с присущими ей перестроениями не может считаться плац-концертом, поскольку это марш-парад. Напротив, исполнение только второй части можно назвать плац-концертом. В исполнительской практике духовых оркестров нередко встречаются случаи, когда плац-концерт может быть представлен без исполнения марш-парада в привычном понимании этого слова. Как правило,

это продиктовано пространственными ограничениями, отсутствием необходимых условий для его демонстрации, а также конкретным замыслом. Очевидно, что на маленькой сцене, не позволяющей осуществлять перестроения оркестра и выстраивание определенных фигур, возможно исполнение только концертного блока⁽¹⁰⁾, то есть второй части плац-концерта. Однако, чтобы программа выступления именовалась плац-концертом и соответствовала критериям жанра, необходимо в процессе исполнения в обязательном порядке использовать различные элементы и средства театрализации, манипуляции с музыкальными инструментами (повороты, раскачивание из стороны в сторону и т.д.) и движения музыкантов (в пределах допустимого для перестроений места). «Мозаика жанров концертного искусства, как показывает его история, практически безгранична. Выступления музыкантов, чтецов или танцоров различного творческого профиля отнюдь не исчерпывают его программ. Пестрота и многообразие, столь пагубные в общем случае, например, для театрального представления, для концерта — желанная „изюминка“» [7, с. 5–6].

Аналогична ситуация и с воплощением художественного замысла постановщика, когда выступление духового оркестра, например, является одной из составляющих программы праздничного концерта⁽¹¹⁾. Как правило, в связи с особой значимостью события, а также принимая во внимание особый порядок построения духового оркестра, красоту его воинского строя, духовые оркестры открывают эти концерты и при открытии занавеса могут предстать перед зрителем, уже находясь на местах для исполнения концертного блока программы (то есть элемент марш-парада как первая часть плац-концерта отсутствует).

Многолетняя практика показывает, что классический вариант исполнения программы плац-концерта подразумевает наличие в его составе обеих частей. В то же время наблюдаются и измене-

ния структурной формы плац-концерта. При сохранении жанровой специфики такого рода эксперименты выглядят довольно удачно. В качестве примера приведем программу плац-концерта Д.В. Кадеева «Великую Победу — славим!», подготовленную с оркестром курсантов Московской военной консерватории в 2005 году и приуроченную к 60-й годовщине Победы в Великой Отечественной войне. В своей новой программе Д.В. Кадеев смело трансформировал утвердившиеся формы и представил трехчастную программу плац-концерта, тематические, стилистические и жанровые характеристики которой были воплощены музыкальными средствами.

Несмотря на то что после этой программы было представлено много других интересных и новаторских идей шоу, она до сих пор — даже в записи — производит сильное впечатление благодаря своей зрелищности и художественной обоснованности. Причем из более чем 40-минутной программы плац-концерта только первая часть, которая длится чуть более восьми минут, связана с заявленной темой выступления. Ее музыкальный ряд, построенный на знаковых для нашей национальной культуры музыкальных темах времен Великой Отечественной войны, поднимает семантику музыкальных смыслов, связанных с историей этого периода: спокойную и мирную предвоенную жизнь страны, нападение фашистской Германии, мощный импульс всенародного подъема на борьбу с врагом и Победу — как конечный итог этой борьбы. Вопреки сложившейся традиции начинать программу плац-концерта марш-парадом Д.В. Кадеев, следуя логике программного замысла, перемещает его в среднюю часть и обрамляет разноплановыми концертными блоками. Такая форма плац-концерта была применена впервые. Марш-парад в концепции этой программы вписан в общий рисунок плац-концерта, не утрачивая своей специфики и зрелищности, основанных на ее грамотном и интересном хореографическом решении, которое соответствовало драматургии программы и заключалось в заполнении всего сценического пространства путем чередования либо одновременного выполнения перестроений: размыкание оркестра по диагонали, движение по квадратам, по кругу, различные геометрические перестроения.

Успех этой программы обеспечили не только удачный подбор и оркестровые аранжировки музыкального ряда, его выверенная внутренняя музыкальная драматургия, но и богатая фантазия автора

(10) Концертный блок — та условная часть программы плац-концерта, которая подразумевает исполнение концертных номеров. Получил такое наименование, поскольку специфика жанра не позволяет называть эту часть концертной программой.

(11) Такие концерты, приуроченные к празднованию Дня защитника Отечества, Дня Победы и других государственных праздников, регулярно проводятся в Государственном Кремлевском дворце, Центральном академическом театре Российской Армии и на других концертных площадках, а духовые оркестры являются их неизменными участниками.

и профессионализм, проявившийся в мастерской постановке исполнительских задач: рисунок перестроений разных групп исполнителей отличается многоплановостью и своеобразной полифонией, а сами движения музыкантов — насыщенностью действий с инструментами и актерскими перевоплощениями. Так, в произведении Л. Рока «Охота на тигра» солирующий тромбон в роли «тигра» дает решительный отпор «нападающим на него охотникам». Думается, появление таких ярких по своей драматургии и визуальным решениям программ не случайно и обосновано культурными традициями нашей страны.

Аналогичную трехчастную структуру программы плац-концерта подготовили и в Московском военно-музыкальном училище имени генерал-лейтенанта В.М. Халилова в год 70-летия Победы в Великой Отечественной войне. Первая часть — «Победный марш» — представляла собой тематическую фанфару на основе песни А.Н. Пахмутовой «Поклонимся великим тем годам» и классический марш-парад под марш Б.А. Диева «Весна сорок пятого», погружающие зрителя в атмосферу праздника Победы. Интересно, что в данном примере наблюдается вкрапление в структуру марш-парада вальсирующих пар под замечательный «Майский вальс» И.М. Лученка, который заменил трио марша. После непродолжительного, но яркого исполнения вальса следует реприза марша, под который оркестр осуществляет движения и перестроения, характерные для марш-парада. Вторая часть программы, «Памяти Героев», в которой оркестр медленно перестраивается в звезду под мотив песни А.Н. Пахмутовой «Поклонимся великим тем годам» и колокольный звон, используя немusикальные выразительные средства (горящие электронные свечи, тканевую Звезду Героя), представляет своеобразный реквием. Третья часть — «Радость Победы» — передает всеобщее ликование: звучит «Смуглянка» А.Г. Новикова в современной аранжировке в сочетании с барабанным шоу (фиестой) и выступлением танцевальной группы.

Все это позволяет утверждать, что структура плац-концерта непостоянна и зависит от различных технических или художественно-смысловых факторов, а также фантазии и профессионализма его авторов. Исходя из вышесказанного, автор полагал бы целесообразным уйти от сложившегося разделения структуры плац-концерта на части и обозначить в ней наиболее типичные основные элементы, такие как марш-парад и концертный блок.

Основные жанровые элементы

При исполнении марш-парада духовые оркестры при движении, как правило, исполняют маршевую музыку, которая может быть представлена либо в виде отдельного марша, либо коллажа из нескольких маршей⁽¹²⁾. Четкий ритм, строгая размеренность темпа, бодрый и мужественный характер создают условия для солидаризации зрителей и музыкантов. Именно эти качества обуславливают применение марша не только в различных торжественных мероприятиях, но и в плац-концерте. В работе И.В. Арефьева и В.С. Цицанкина «Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами» [2] авторы говорят о желательном использовании маршей с танцевально-песенной мелодикой. В то же время не исключены случаи исполнения марш-парада и под иную музыку, стилизованную под марш. Это может быть любая популярная мелодия или даже песня, которые изначально далеки от специфических особенностей песни-марша, но приобретают их в процессе оркестрового изложения, когда претерпевают образную и жанровую трансформацию. Исполнение маршей наизусть является отличительной особенностью исполнения отечественных духовых оркестров. Такой вариант исполнения марш-парада позволяет сосредоточить внимание музыкантов на четком выполнении всех перестроений и точности геометрических фигур.

Отказ от сложившихся стереотипов при проведении марш-парада мы наблюдаем в уже отмеченном выше плац-концерте «Великую Победу — славим!» Д.В. Кадеева. Вкрапление в традиционный план динамических и эмоционально-контрастных номеров — эстрадной пьесы К. Конти «Летим сейчас»⁽¹³⁾ и фрагмента «Вокализа» К.В. Молчанова (соло трубы в сопровождении хора a capella) — с возвращением в репризе к музыке марша, по мнению автора, «создает тематическую и образно-смысловую арку... и имеет целью создать эффект внезапно-

(12) В своей повседневной деятельности дирижеры и музыканты такой способ объединения маршей именуют монтажом. Это же наименование часто встречается в различных исследованиях и статьях.

(13) William (Bill) Conti, «Gonna Fly Now» — песня из фильма «Рокки» (1976, реж. Дж. Эвилдсен), возглавляла американский национальный хит-парад в 1977 году.

сти в развитии событий, преодолеть инертность и освежить процесс восприятия происходящего» [8, с. 10].

Качественное исполнение марш-парада достигается также при условии выработки высочайшего уровня строевой подготовки, однако при движении с музыкальными инструментами возможны исключения, допускающие некоторую свободу в движениях. Так, при осуществлении движений в марш-параде задействованы так называемые походные и неполные шаги, а также танцевальные элементы (приставные, мелкие и ускоренные шаги, движение корпусом вперед, влево, вправо, разворот на 180 градусов, а также традиционные для танцев позиции ног). Например, в плац-концерте «Музыка кино» 1999 года при исполнении марша Г.И. Гладкова «Uno-Uno» на тему из кинофильма «Формула любви» качание корпуса в разные стороны (влево-вправо одновременно с выносом ноги) очень ярко выражает характер исполняемой музыки.

Следует отметить, что, как и любые массовые представления и зрелища, плац-концерт, как правило, начинается с фанфары⁽¹⁴⁾. Фанфары, исполняемые в плац-концерте, обычно лаконичны и чаще всего соответствуют тематике его программы. Нередко фанфарой может считаться вступление к маршу, под исполнение которого осуществляется марш-парад. Кроме фанфар в виде отдельных пьес в плац-концертах достаточно часто применяются фанфары (темы фанфарного характера), основанные на музыкальном материале произведений русских и зарубежных композиторов. Кроме того, в программе плац-концерта может исполняться несколько разноплановых фанфар, которые обозначают начало его тематических разделов. Например, в плац-концерте 1997 года «Современные ритмы» В.Е. Кадачигова марш-парад предвосхищает «Праздничная фанфара» А.Л. Ермоленко, а концертный блок программы плац-концерта начинается уже совершенно с иной фанфары — «Приглашение на фестиваль» в аранжировке Е.Ю. Никитина.

(14) Фанфара — это сигнал торжественного и призывного характера, являющийся небольшой самостоятельной пьесой, предназначенной для исполнения в различных торжественных случаях. Звуки сигнальных музыкальных инструментов были призваны вселять решимость, укреплять боевой дух, создавать атмосферу величия, торжества и праздника.

Музыкальный ряд концертного блока в большинстве случаев строится по принципу жанрового контраста и является основным содержанием плац-концерта. Именно он в совокупности с художественно-выразительными средствами и различными движениями в характере исполняемой музыки позволяет относить такое выступление духового оркестра к плац-концерту. В концертный блок включаются произведения различных жанров, стилей и направлений, он представляет собой коллаж из известных классических произведений, танцевальной музыки, песен, произведений для солистов-инструменталистов, которые могут исполняться как целиком, так и фрагментами. При исполнении концертного блока, помимо средств немusикального воздействия, используемых в марш-параде, достаточно широко применяются танцевальные средства: движение боком, приставные шаги в сторону (влево-вправо, вперед-назад), шаги по сильным долям такта, различные театрализованные приемы с музыкальными инструментами, пиротехнические эффекты и т.д.

Специфика плац-концерта подразумевает либо специальное сочинение партитур, либо адаптацию уже готовых произведений для исполнения на открытом воздухе. Очень распространенным является включение в концертный блок различного рода фантазий и попури, которые часто чередуются с законченными концертными номерами. При создании такого рода произведений авторы, как правило, ориентируются на популярность мелодий, на усиление ассоциативного ряда тематической программы. Так, в «Фантазии на темы песен Великой Отечественной войны» А.С. Шураева, включенной в программу плац-концерта 2005 года «Великую Победу — славим!» (автор Д.В. Кадеев), использованы мелодии военных лет, созданные лучшими авторами того времени и ставшие поистине всенародными шлягерами: «Темная ночь», «Катюша» и «В лесу прифронтовом» М.И. Блантера, «Случайный вальс» М.Г. Фрадкина, «Огонек» неизвестного автора, «Где же вы теперь, друзья однополчане?..» В.П. Соловьева-Седого, «День Победы» Д.Ф. Тухманова.

Все произведения, входящие в состав концертного блока, сами по себе имеющие законченный вид, исполняются одно за другим и естественно перемежаются поклонами, аплодисментами, опусканием инструментов и в случае необходимости различными пере-строениями. Однако вопреки традиционному построению типовых

программ в плац-концерте «Великую Победу — славим!» музыкальный ряд второго концертного блока был построен по принципу «non stop» (attacca), что придало ему неповторимую динамику и зрелищность. Как подчеркивает Д.В. Кадеев, автор программы этого плац-концерта: «Такое исполнение программы естественным образом приковывает внимание публики и обостряет восприятие всего происходящего на сцене» [8, с. 8]. Очевидно, что такой неформальный и творческий подход стимулирует авторов программ плац-концертов не останавливаться на достигнутом, а постоянно совершенствовать формы построения программы и находить новые интересные решения.

Особенно важно подчеркнуть, что дирижеры постоянно экспериментируют в синтезировании различных художественных средств. Наиболее удачные идеи и интересные произведения авторы-постановщики программ плац-концертов зачастую заимствуют друг у друга и регулярно включают в программы выступлений своих коллективов. Ярким примером такого «обмена» служит «Попурри на классические темы» А.Н. Серебренникова (2003), в котором переплелись темы из всемирно известных симфоний, опер и балетов выдающихся русских композиторов. Таким образом, учитывая специфику жанра плац-концерта, в сокращенном виде проиллюстрированы наиболее узнаваемые темы отечественных музыкальных шедевров.

В отличие от других видов оркестрового исполнения плац-концерт представляет собой совершенно особый вид исполнительского искусства. Здесь оркестр выступает не только как музыкально-художественный коллектив, в задачу которого входит исполнение различного рода произведений (нередко даже хоровых), но и как коллектив, все участники которого должны уметь четко и согласованно выполнять необходимый комплекс строевых и танцевальных приемов. Сочетание музыкально-исполнительских и строевых навыков составляет одну из наиболее характерных сторон специфики музыкального оформления плац-концерта.

Заключение

Постоянная трансформация военно-музыкальной культуры России, начавшаяся с сигнальной службы и музыкального обеспечения воинских церемониалов и вылившаяся в яркие выступления духовых

оркестров на международных военно-музыкальных фестивалях, подчеркивает ее активное развитие, которое зависит от общественно-экономического, социального, политического и культурного развития государства. Всплеск массовых представлений и зрелищ, а также стремительное развитие международного военно-музыкального фестивального движения во второй половине XX века обусловили появление нового специфического жанра — плац-концерта. Анализ программ плац-концерта позволяет исключить разделение структурной формы жанра на отдельные части и обозначить в ней наиболее типичные элементы, которые могут быть использованы в различной последовательности, повторяясь, либо чередуясь друг с другом. Синтез различных музыкальных жанров и видов искусств, являющийся основой плац-концерта, превращает выступление духового оркестра в фееричное шоу, которое сегодня является важной составляющей различных международных праздников и военно-музыкальных фестивалей. Все это, безусловно, подчеркивает самобытность плац-концерта и обеспечивает его достойное место в военно-музыкальной культуре.

Список литературы:

- 1 Аксенов Е.С., Михайлов Э.Б. Время удивлять // Красная звезда. 09.07.1988. № 158 (19645).
- 2 Арефьев И.В., Цицанкин В.С. Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами. М.: ВДФ при МГК, 1987. 52 с.
- 3 Балин А.П. Плац-концерт курсового оркестра. Учебно-методическая разработка. М.: ВУ, 2010. 25 с.
- 4 Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации. 100 лет (1921–2021). М.: АО «Красная звезда», 2021. 212 с.
- 5 Гарбазей И.Н. Военно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений: Диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2005. 278 с.
- 6 Гольдфарб Я.И., Диев Б.А., Кочеласов В.С. [и др.] Концертная деятельность военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота // Советская военная музыка. М.: ВДФ при МГК, 1977. С. 131–207.
- 7 Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М.: ГИИ, 1999. 244 с.
- 8 Кадеев Д.В. Подготовка к исполнению новой программы дирижера оркестра: «Великую Победу – славим!»: Учебно-наглядное пособие. М.: ВУ, 2011. 12 с.
- 9 Кадеев Д.В., Сальхов Ю.И., Швернев И.В. Военно-оркестровая служба: Учебник. М.: ВУ, 2020. 157 с.
- 10 Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. 2-е изд., доп. М.: Русский язык, 2000. 856 с.
- 11 Маякин Т.К. Военно-музыкальная культура России (историко-культурологический анализ): Диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01. М., 2010. 140 с.
- 12 Приказ Министра обороны СССР № 148 от 14 июля 1986 г. «О проведении смотра-конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота в 1987–1988 годах». М.: 12 Центральная типография МО, 1986. 12 с.
- 13 Приказ Министра обороны СССР № 285 от 10 августа 1988 г. «Об итогах смотра-конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота». М.: 12 Центральная типография МО, 1988. 16 с.
- 14 Проскуров А.К. Формирование художественно-творческой активности у музыкантов военного оркестра в концертно-строевой деятельности: Диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02. Екатеринбург, 2019. 178 с.
- 15 Слесарь Е.А. Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса» // Художественная культура. 2022. № 1. С. 196–243. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-196-243>.
- 16 Стасов В.В. Европейский концерт // Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3 томах: Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 1 / Комментар. М.П. Блиновой и др. М.: Искусство, 1952. С. 174–187.
- 17 Тагильцева Н.Г., Проскуров А.К. К проблеме исследования появления и развития жанра плац-концерта в музыкальном образовании России // Известия Балтийской государственной академии рыбопромыслового флота: Психолого-педагогические науки. 2018. № 4 (46). С. 51–55.
- 18 Тагильцева Н.Г., Проскуров А.К. Обучение военных музыкантов исполнительству на плац-концертах // Педагогическое образование в России. 2018. № 4. С. 100–106.
- 19 Фролова О.А. Семантическое освоение заимствований // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2010. № 12. С. 283–286.
- 20 Якобидзе-Гитман А.С. «Надувная территория» и «барочный пузырь»: придворные танцы XVII в. в теории Делёза – Гваттари и практике хореографов-реставраторов // Артикульт. 2023. № 1 (49). С. 6–18. DOI: 10.28995/2227616520231618.
- 21 Kastner G. Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises. Paris: Typ. F. Didot frères, 1848. 410 p.
- 22 Świąder S. Tańczące orkiestry // Żołnierz wolności. 06.05.1986. № 105.

References:

- 1 Aksenov E.S., Mikhailov Eh.B. Vremya udivlyat' [Time to Surprise]. *Krasnaya zvezda*, 09.07.1988, no. 158 (19645). (In Russian)
- 2 Arefev I.V., Tsitsankin V.S. *Metodicheskie rekomendatsii po organizatsii i provedeniyu marsh-paradov voennymi orkestrami* [Guidelines for Organizing and Conducting March Parades by Military Bands]. Moscow, VDF pri MGK Publ., 1987. 52 p. (In Russian)
- 3 Balin A.P. Plats-kontsert kursovogo orkestra. Uchebno-metodicheskaya razrabotka [Parade-concert of the Course Orchestra. Educational and Methodological Drafting]. Moscow, VU Publ., 2010. 25 p. (In Russian)
- 4 *Voенно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации. 100 лет (1921–2021)* [Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation. 100 years (1921–2021)]. Moscow, AO "Krasnaya zvezda" Publ., 2021. 212 p. (In Russian)
- 5 Garbazei I.N. *Voенно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений* [Military Musical Art in the Genre System of Mass Performances]: Dissertation ... Candidate of Arts, 17.00.02. Moscow, 2005. 278 p. (In Russian)
- 6 Gol'dfarb Ya.I., Diev B.A., Kochepasov V.S., i dr. Kontsertnaya deyatelnost' voennykh orkestr Sovetskoi Armii i Voенно-Морского Flota [Concert Activity of Military Bands of the Soviet Army and Navy]. *Sovetskaya voennaya muzyka* [Soviet Military Music]. Moscow, VDF pri MGK Publ., 1977, pp. 131–207. (In Russian)
- 7 Dukov E.V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeiskoi kul'tury. Ocherki sotsial'nogo bytiya iskusstva* [A Concert in the History of Western European Culture. Essays on the Social Existence of Art]. Moscow, GII Publ., 1999. 244 p. (In Russian)
- 8 Kadeev D.V. *Podgotovka k ispolneniyu novoi programmy dirizhera orkestra: "Velikuyu Pobedu – slavim!"*: Uchebno-naglyadnoe posobie [Preparation for the Performance of the New Program of the Orchestra Conductor: "Great Victory – We Glorify!": Educational and Visual Textbook]. Moscow, VU Publ., 2011. 12 p. (In Russian)
- 9 Kadeev D.V., Sal'khov YU.I., Shevernev I.V. *Voенно-оркестровая служба: Учебник* [Military Band Service: Textbook]. Moscow, VU Publ., 2020. 157 p. (In Russian)
- 10 Krysin L.P. *Tolkovyi slovar' inoyazychnykh slov* [Explanatory Dictionary of Foreign Words]. 2nd ed., revised. Moscow, Russkii yazyk Publ., 2000. 856 p. (In Russian)
- 11 Mayakin T.K. *Voенно-музыкальная культура России (историко-культурологический анализ)* [Military Musical Culture of Russia (Historical and Cultural Analysis)]: Dissertation ... Candidate of Philosophy, 24.00.01. Moscow, 2010. 140 p. (In Russian)
- 12 *Prikaz Ministra oborony SSSR № 148 ot 14 iyulya 1986 g. "O provedenii smotra-konkursa shtatnykh voennykh orkestr Sovetskoi Armii i Voенно-Морского Flota v 1987–1988 godakh"* [Order of the Minister of Defense of the USSR no. 148 dated July 14, 1986, "On Holding a Review-competition of Regular Military Bands of the Soviet Army and Navy in 1987–1988"]. Moscow, 12 Tsentral'naya tipografiya MO Publ., 1986. 12 p. (In Russian)
- 13 *Prikaz Ministra oborony SSSR № 285 ot 10 avgusta 1988 g. "Ob itogakh smotra-konkursa shtatnykh voennykh orkestr Sovetskoi Armii i Voенно-Морского Flota"* [Order of the Minister of Defense of the USSR no. 285 dated August 10, 1988, "On the Results of the Review-competition of Regular Military Bands of the Soviet Army and Navy"]. Moscow, 12 Tsentral'naya tipografiya MO Publ., 1988. 16 p. (In Russian)
- 14 Proskurov A.K. *Formirovaniye khudozhestvenno-tvorcheskoi aktivnosti u muzykantov voennogo orkestra v kontsertno-stroevoy deyatelnosti* [Formation of Artistic and Creative Activity of the Musicians of the Military Orchestra in Concert and Combat Activities]: Dissertation ... Candidate of Pedagogical Sciences, 13.00.02. Ekaterinburg, 2019. 178 p. (In Russian)
- 15 Slesar' E.A. Semanticheskie metamorfozy prazdnika "Alye parusa" [Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 196–243. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-196-243>. (In Russian)
- 16 Stasov V.V. *Evropeiskii kontsert* [European Concert]. Stasov V.V. *Izbrannye sochineniya: v 3 tomakh: Zhivopis'. Skulptura. Muzyka* [Selected Works: in 3 volumes: Painting. Sculpture. Music]. Vol. 1, comments M.P. Blinova et al. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, pp. 174–187. (In Russian)
- 17 Tagil'tseva N.G., Proskurov A.K. K probleme issledovaniya poiyavleniya i razvitiya zhanra plats-kontserta v muzykal'nom obrazovanii Rossii [On the Problem of the Study of the Emergence and Development of the Parade-concert Genre in Music Education in Russia]. *Izvestiya Baltiskoi gosudarstvennoi akademii rybopromyslovogo flota: Psikhologo-pedagogicheskie nauki*, 2018, no. 4 (46), pp. 51–55. (In Russian)
- 18 Tagil'tseva N.G., Proskurov A.K. Obuchenie voennykh muzykantov ispolnitel'stvu na plats-kontsertakh [Training Military Musicians to Perform at Parade-concerts]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii*, 2018, no. 4, pp. 100–106. (In Russian)
- 19 Frolova O.A. Semanticheskoe osvoenie zaimstvovaniy [Semantic Development of Borrowings]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoi lingvistiki*, 2010, no. 12, pp. 283–286. (In Russian)
- 20 Yakobidze-Gitman A.S. "Naduvnaya territoriya" i "barochnyi puzyr": pridvornnye tantsy XVII v. v teorii Deleza – Gvattari i praktike khoreografovrestavrov [“Inflatable Territory” and “Baroque Bubble”: The 17th-century Court Dances in the Theory of Deleuze/Guattari and Practice of Historically Informed Choreographs]. *Articult*, 2023, no. 1 (49), pp. 6–18. DOI: 10.28995/2227616520231618. (In Russian)
- 21 Kastner G. *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*. Paris, Typ. F. Didot frères, 1848. 410 p.
- 22 Śwąder S. Tańczące orkiestry. *Żołnierz wolności*, 06.05.1986, no. 105.

УДК 778.5.03.01
ББК 85.37

Беляков Виктор Константинович

Кандидат искусствоведения, доцент Сергиево-Посадского филиала Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), докторант кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета ВГИК, 141300, Россия, Московская область, Сергиев Посад, пр-т Красной Армии, 193

ORCID ID: 0000-0001-5832-0160

ResearcherID: GVS-8395-2022

vic.belyakov@gmail.com

Ключевые слова: дореволюционная кинохроника, визуализация, фильм, царь Николай II, Александр Ягельский, царская кинохроника, канон жизни

Беляков Виктор Константинович

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-436-453

Для цит.: Беляков В.К. Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности // Художественная культура. 2023. № 3. С. 436–453. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-436-453>.

For cit.: Belyakov V.K. Pre-Revolutionary Newsreel as a Result of the Visualization of Historical Reality. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 436–453. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-436-453>. (In Russian)

Belyakov Victor K.

PhD (in Art History), Associate Professor of the Sergiev Posad Branch of S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Doctoral Student of the Department of Film Studies of the Screenwriting and Film Studies Faculty of VGIK, 193 Red Army Avenue, Sergiev Posad, Moscow Region, 14130, Russia

ORCID ID: 0000-0001-5832-0160

ResearcherID: GVS-8395-2022

vic.belyakov@gmail.com

Keywords: pre-revolutionary newsreel, visualization, film, Tsar Nicholas II, Alexander Yagelsky, tsarist newsreel, canon of life

Belyakov Victor K.

Pre-Revolutionary Newsreel as a Result of the Visualization of Historical Reality

Аннотация. В статье рассматривается дошедшая до настоящего времени дореволюционная кинохроника. Она, по сути, является результатом процесса визуализации окружающей действительности, новый этап которой начался с появлением киносъемочной техники. Особенность этого процесса заключалась в обилии съемок царя Николая II и всей императорской фамилии, которые, с точки зрения их авторов, носили важный сакральный смысл, переплетающийся с необходимостью пропаганды деятельности царя и двора. Одна из самых ранних сохранившихся съемок, относящаяся к саровским торжествам 1903 года, свидетельствует о смыслах и значениях этой кинохроники. Сохранившиеся хроникальные фильмы той поры являются визуальными свидетельствами различных сторон жизни канувшей в небытие страны, каковой была Российская империя.

Abstract. The article discusses the pre-revolutionary newsreel that has come down to the present, which, in fact, is the result of the process of visualization of the surrounding reality, a new stage of which began with the advent of filming equipment. The peculiarity of this process was the abundance of filming of Tsar Nicholas II and the entire Imperial Family, which, from the point of view of their authors, had an important sacred meaning, intertwined with the need to promote the activities of the Tsar and the Court. One of the earliest surviving pieces of footage, related to the Sarov celebrations of 1903, testifies to the meaning and significance of this newsreel. The surviving chronicle films of that time are visual evidence of various aspects of the life of the Russian Empire, the country that has sunk into oblivion.

Понятие визуализации. Зримость и видимость

В настоящее время визуальная культура стала одной из доминант нашего бытия. Говорится о произошедшем иконическом повороте, который и привел к доминированию визуальности [3, с. 49]. Она становится базовым модусом существования современной социальности, культуры, общим принципом структурирования их форм [9, с. 90]. По мысли И.В. Гёте, зримость мира имеет исключительное значение. Все внешние и внутренние чувства человека объединяются вокруг видящего глаза как своего центра, как первой и последней инстанции [2, с. 205].

Относительно любой исторической кинохроники можно сказать, что она есть результат перевода срезов прошлого в зрительные образы, становящиеся визуальными свидетельствами этого прошлого. Этот процесс и является визуализацией. В процессе кино- и видеосъемки, которая всегда только и создает картины прошедшего, пусть даже сей момент, происходит своеобразное *окартинивание* предстоящей перед объективом действительности — с учетом отбора объектов съемки, осуществляемого оператором (или просто направления «взгляда» объектива камеры), и действия применяемых в процессе съемки технических фильтров.

Для зрителя, обладающего способностью «активного смотрения», хроникальные визуальные свидетельства являются формой своеобразного немого мышления об окружающем мире. По мнению современного исследователя А.В. Дроздовой, изображения «не описывают, не предлагают знания, а дают возможность нечто увидеть» [7, с. 256].

На экране происходит репрезентация действительности, которая позволяет не только всматриваться в предмет, но представлять себе картину сущего и исследовать его. Как пишет И.П. Смирнов, «взгляд осваивает вещи, блюдя их независимость, дистанцированность от видящего. Зрение эквивалентно не притрагиванию к ним, а думанию о них с той разницей, что умственному представлению не требуется непосредственное наличие вещей» [10, с. 36].

Поль Вирильо вспоминает: «Уже в начале века, особенно в США, перестали регулярно выметать с пола монтажных мастерских и выбрасывать обрезки кинохроники; эти „ненужные сцены“ уже не были отходами, идущими на выброс или, в лучшем случае, на нуж-

ды косметической промышленности; их начали рассматривать как „материал видения“, который может быть переработан внутри самой киноиндустрии. На экран возвращается весь этот фон реальности» [5, с. 93]. Вдруг обнаружилось, что зритель склонен доверять только хроникально снятым сценам. Особенно эта тенденция стала заметна с появлением телевидения.

При съемке любых событий, самого течения повседневности, отдельных объектов и предметов происходит искажение их отображения. Выработанная экранная картина не соответствует реальной действительности, предстоящей перед объективом, — в силу несоответствия оптического восприятия восприятию человеческого глаза. Тем не менее полученная в результате визуализации картина (запечатленная на киноплёнке, видеоплёнке или цифровом носителе) находится в некоей изоморфной соотнесенности с предстоящей перед объективом (оператором) реальностью.

В сохранившейся исторической кинохронике за рассматриваемый нами временной период — с 1896 по 1917 год — существуют значительные лакуны: отсутствуют те или иные события, факты, персоны, которые на вербальном документальном уровне остались в истории. Но только сохранившееся на киноплёнке свидетельствует о минувшем в динамике. Кинематограф — это образы во времени, которые заставляют в себя поверить.

Тем не менее, даже видя то же самое, что видел зритель сто лет назад, на чувственном уровне мы воспринимаем эти визуальные свидетельства иначе. Все дело в том, что на нынешнем видении тех событий сказываются наши представления об истории и действительности того времени. Качество, которое мы определяем как зримость, это некая неизменность, присущая зафиксированному на киноплёнке фильмическому материалу. Но видимость этого материала может быть различна в зависимости от привходящих условий обозрения зрителем этого материала.

Самым простым образом высказанное можно прокомментировать на примере известного документального фильма Лени Рифеншталь «Триумф воли» (Германия, 1934). Мы зрим на плёнке никак не претерпевшие изменений картины съезда нацистов в Нюрнберге: все эти перемещения штандартов и знамен, многотысячные построения на стадионе, бесконечный парад безупречно вышколенных солдат

и прочее. Но в одном случае, после выхода фильма, они при просмотре порождали восхищение и гордость, а сегодня сквозь удивление от поразительной операторской работы приходит онемение, стыд и гнев. Смена восприятия касается не только отдельных сцен, но и всего фильма в целом. Сама же Л. Рифеншталь позднее утверждала, что в фильме все — правда, на экране — сама история [6, с. 119].

Привнесение идей в видение реальности может происходить при просмотре фильма зрителем, а может привноситься при создании самого фильма автором — умышленно, акцентированно, за счет особым образом адаптированного дикторского текста или умышленно организованного монтажа. Тогда и рождается пропагандистский эффект, возникает экранная пропаганда.

Собственно, об этом и говорил Андре Базен — о привнесении в фильм тенденциозности за счет монтажа: «...В области монтажа кино располагало целым арсеналом средств, чтобы навязывать зрителю свою интерпретацию события», — и далее: «Анализируя реальность посредством монтажа в его специфическом качестве, режиссер исходил из того, что драматическое событие обладает однозначным смыслом. Конечно, к тому же событию возможен совершенно иной аналитический подход, но тогда получился бы другой фильм. В общем, монтаж по самому своему существу противостоит выражению многозначности» [1, с. 83, 93].

Техника киносъемки и новый этап визуализации

Когда посланные братьями Пате в Москву на съемки торжеств по случаю коронации Николая II операторы прибыли на место съемки, они, помимо торжественного выхода с Красного крыльца Николая II с Александрой Федоровной, сняли отдельный сюжет с шествием приглашенных гостей азиатских окраин России. Совершенно невозможно понять какую-либо значимость этого действия на фоне многодневной церемонии, но для европейского зрителя важен был элемент экзотики в разворачивающемся сюжете. И эти же самые операторы, возможно, один день пробыв в Петербурге перед возвращением, снимают некий «русский танец» в увеселительном саду «Ливадия» в Новой Деревне [11], который оказывается украинским развеселым гопаком. Но он

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

все равно «русский» и другим для образованной европейской публики быть не может.

Неудивительно, что признанный первым русским документальным фильмом фильм «Донские казаки в Москве» (1908, Российский государственный архив кинофотодокументов — РГАКФД, Уч. 12702), снятый французским оператором Жоржем Мейером для московского представительства фирмы братьев Пате, был посвящен различным упражнениям казаков на Ходынском поле с небольшим игровым вступлением — имитацией погони казаков за кем-то в сухумской шляпе (разбойником?) среди холмов, да конвоем, предположительно, кубанского губернатора. Неудивительно потому, что образ России всегда ассоциировался с воинской силой, а раз так, то и первый фильм надо было снимать о грозных казаках, о каковых Париж прослышал еще в 1814 году.

Кстати, тот же Жорж Мейер за полгода до этого снял фильм «Москва зимой» (копия фильма хранится в Государственном фонде фильмов Российской Федерации — Госфильмофонде РФ). Понятно, что Россия в глазах зарубежного зрителя должна быть всегда занесена снегом, и разве что медведей, гуляющих по улицам, не хватило для подтверждения расхожего стереотипа. Так авторы уже первых фильмов стремились учесть ожидания аудитории.

Специфика первых осуществлений визуализации в России

Дореволюционная Россия является для нас во многом неизвестной страной: в ней был иной образ жизни, жили люди с иным мировосприятием и по-другому воспитанные. Эти формы жизни были утрачены и в короткий период пропали навсегда. Дореволюционная Россия исчезла. И осталась разве что в исторической памяти, носящей, как правило, субъективный характер, а значит, не могущей достичь какой-либо полноты и объективности.

Если бы не одно но. На самый финал ее существования пришелся расцвет визуальности. Ее жизнь, объекты, предметы, герои и персонажи оказались запечатленными на удивительно большое количество фотопластинок и киноплёнок. Произошел всплеск визуализации окружающего мира, всей реальности бытия народа этой страны.

Ныне, обладая сохранившимися результатами той визуализации, мы можем оценить, что же это было. Визуальные свидетельства, в отличие от вербальных, не могут быть субъективными, они стремятся к объективности, пусть и частичной (в силу отсутствия тотальности), но объективности.

Конечно, любое подобное свидетельство несет в себе еще и сообщение. Потому что фотография или фильм обладают качеством документальности — и, как любой документ, они выступают носителями информации.

Что же это была за визуальность? В чем она выразилась и каково ее послание для нас?

Как известно, российский император Николай II страстно любил фотографию и кинематограф. Эта увлеченность содействовала тому, что в Царском Селе, на Широкой улице, активно работало ателье «К.Е. фонъ Ганъ и К°», возглавляемое придворным фотографом Александром Карловичем Ягельским, в чьи обязанности только и входила визуализация жизни и деятельности императорской фамилии и императорского двора [4]. До настоящего времени сохранилось около 15 часов так называемой «царской кинохроники», значительную часть которой составляют съемки Ягельского.

Александр Ягельский приобрел первую кинокамеру в 1900 году — с этого момента он и начал снимать Николая II и императорский двор. В объектив кинокамеры попадал церемониал двора, ритуал повседневной публичной деятельности Николая II. Заказы на съемку следовали от министерства двора, которое весьма щедро оплачивало проведенные работы. Думается, инициатива непосредственно исходила от Николая II и Александры Федоровны: они обожали фотографироваться, сами фотографировали друг друга полученными в подарок американскими фотоаппаратами «Кодак» и приучили к этому своих детей и все окружение. Ягельский запечатлевал и эпизоды частной жизни монарха, но только для демонстрации в интимном кругу, как он сам отмечал в своей первой описи произведенных съемок [8, с. 98–106].

Эта опись сообщает, что Ягельским были сняты различные шествия, прохождения, церемониальные марши различных полков, отъезд, приезд, полковой праздник и даже атака кавалерии с генерал-инспектором великим князем Николаем Николаевичем. А еще завтрак

особ свиты, игра августейших детей с козочками, шествие во время костюмированного бала в Зимнем дворце 11 февраля 1903 года, выезд на охоту и «Обнесение св. мощей св. Серафима Государем Императором и Высочайшими Особами и высшим духовенством в Сарове в 1903 году». Эта последняя съемка чудом дошла до наших дней, хотя часть отснятых эпизодов оказалась утраченной.

Все эти съемки носили еще до известной степени хаотичный, случайный характер. У автора не было четкого представления о драматургии события. Снималось то, что попадало в объектив камеры, и то, что представлялось важным. За исключением одного эпизода, во всех остальных обязательно фигурировал император и августейшие особы. Поэтому снимался сам момент прибытия Николая II с императрицей Александрой Федоровной и великими князьями в Саров на поезде из Арзамаса. Снимались отдельные проходы по территории монастыря, в том числе на фоне стоящей поодаль толпы паломников из народа, а также тот самый один эпизод без участия августейших особ, который запечатлел купание обнаженных паломников мужского пола в купальне источника Серафима Саровского. Но главное, была зафиксирована доминантная церемония всего события — перенесение кортежем во главе с Николаем II и великими князьями мощей Серафима Саровского на вечное хранение в собор.

Поскольку никаких сообщений о публичной демонстрации этих съемок не было и никаких упоминаний об этом не обнаружено, можно с большой уверенностью говорить о том, что эти съемки были продемонстрированы при дворе разовым образом, а потом хранились в царскосельском архиве А.К. Ягельского. Уже в более позднее советское время красногорский киноархив предпринял попытку восстановления сохранившихся материалов в полном объеме, но из-за сильной усадки оригинальной киноплёнки и несовершенства технических средств не все удалось сделать в адекватном виде (сохранившиеся фрагменты находятся в РГАКФД, Уч. 32238). Тем не менее стало возможным высказать определенные соображения по имеющимся материалам.

Надо сразу признать, что визуализация важнейшего события 1903 года преследовала цель запечатлеть событие, что называется, для памяти потомков, всех потенциальных будущих зрителей. В пользу такого предположения говорит то, что в упомянутой описи данная

съемка не сопровождается указанием на исключительно интимный характер и невозможность ее широкой демонстрации.

Фактически к 1900 году, когда Ягельский начал регулярно снимать Николая II и императорскую фамилию, появилось осознание того факта, что сами съемки играют важную роль не только с точки зрения запечатления того или иного события на киноплёнке для дома и семьи, но и в смысле оставления следа в истории. То есть они несут некое сообщение и обладают общественной значимостью.

Эти кинокадры обладали пропагандистским эффектом, который впоследствии не оправдал себя. В то время представление о возможностях пропаганды (то есть о возможностях навязывания представлений и манипуляции мнениями) еще было в зачаточном состоянии. Однако следует иметь в виду, что сами операторы, как это обычно бывает, занимали определенную мировоззренческую позицию, имели определенные взгляды и мнения, что сказывалось на их представлениях, как надо подавать то или иное происходящее событие на киноплёнке. Конечно, сами они могли утверждать, что воспроизводят на киноплёнке тот или иной предмет, персонаж, событие вполне объективно. Однако такового быть не могло. Как утверждают некоторые историки кино [12, с. 94–129], Александр Ягельский, скорее всего, придерживался монархических взглядов, хотя в молодости даже находился под надзором полиции. Убеждения сказываются на высказывании, даже если это высказывание носит фильмический характер. Поэтому утверждать, что запечатленные на киноплёнке события объективны, будет не совсем правильно. На самом деле, оператор снимает не так, как что-то происходит, а так, как видит. Он поневоле занимается определенной селекцией и выбором объекта и точки съемки, что неизбежно сказывается на результате.

То, что сам Александр Ягельский напрямую не задумывался о возникающем пропагандистском эффекте, весьма вероятно. Он бы мог сказать, что стремится снять все происходящее максимально лучшим образом с показом всего самого главного. Но поскольку Николай II и августейшие особы во время какого-либо публичного события не являлись частными людьми, а выполняли определенную роль в церемонии — государственной, носящей ритуальный характер, — запечатление их действий и дальнейшая демонстрация однозначно носили пропагандистское значение, а именно утверждали важнейшую роль

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

царской власти в совершаемом действии, а значит, в свою очередь, утверждали их весомость и значимость в государственных делах.

Отснятые материалы саровских торжеств 1903 года неизбежно обладают и эстетическими качествами. Торжественное шествие группы с гробом на плечах производит весьма эмоциональное впечатление. Что, собственно, передается и на многочисленных фотографиях, зафиксировавших эту процессию. И это придает запечатленным картинам определенные художественные свойства.

Визуализация эпохи в сохранившихся дореволюционных фильмах

Процесс визуализации коснулся не только церемоний при императорском дворе. Самые разные события попадали в объектив кинокамеры.

Обратим внимание на четыре фильма: «Состязания в беге на скорость в Юсуповом саду» (Т/д «Аполлон», 1911, РГАКФД Уч. 1045), «Неурожайные губернии в России (снимки произведены в ноябре 1911 г.)» (московское представительство «Гомон», РГАКФД Уч. 12176, оператор П.К. Новицкий); «Богоугодные учреждения ведомства Великой княгини Елисаветы Федоровны» (АО А. Ханжонкова, 1913, РГАКФД Уч. 11722, оператор Ф.К. Бремер); «Институт слепых» (АО А. Ханжонкова, 1915, РГАКФД Уч. 1000).

Достаточно короткий фильм «Состязания в беге на скорость...» интересен тем, что носит сугубо репортажный характер. Но это не просто длинный журнальный сюжет. Он характеризуется продуманным линейным монтажом. Это позволяет показать в фильме различные фазы прошедших соревнований. Отдельно камера фиксирует внимание на чемпионе мира, Европы и России Николае Струнникове, который также принимал участие в соревнованиях. Мы видим забеги, судей с табличками, которыми отмечается количество кругов, и немногочисленную публику вокруг пруда, на льду которого и проходят состязания.

С одной стороны, фильм носит максимально коммуникативный характер, поскольку в значительной своей части просто сообщает зрителю информацию, с другой стороны, он действительно стремится к максимальной объективации состоявшегося визуального факта — все снято словно врасплох, как определенная киноправда.

Так же сняты и сцены в фильме «Неурожайные губернии...» — хотя и совершенно иной тематики: здесь едят солому с крыш деревенских изб, продают за бесценок деревенских лошадей, а во дворе зажиточного односельчанина бедняки на коленях просят хоть что-нибудь им дать — он дает им пуки соломы... Отметим, что в рамках общепринятых воззрений того времени такая ситуация была нормальной — не было чувства вины и несправедливости: крестьяне не бросаются скопом на мироеда, а *умоляют* его. Устоявшийся образ жизни находил свое отражение на экране. Это был своеобразный ненарушаемый канон бытия, который и визуализировался. Канон включал в себя обычаи, традиции и ритуал жизни — жить, как заведено. Известно, что в то время случались и погромы, и поджоги помещичьих усадеб крестьянами, и общественные волнения (1905). Однако социальные эксцессы не отменяли общего уклада жизни — этот уклад в основном и визуализировался кинематографистами.

«Богоугодные заведения...» и «Институт слепых» выбиваются из общего ряда фильмов благодаря тому, что показывают некоторые исключения из канона (или его нарушение).

Первая картина открывается парой планов, снятых на знаменитой Хитровке. Перед нами те самые типы Хитрова рынка, которых сегодня мы бы назвали маргиналами, людьми дна. Сначала мы видим группу стоящих людей, по которой панорамирует камера, и вдруг в фокусе кадра оказываются совсем молодые люди, мальчишки и девчонки, курящие папиросы оборванцы. Снятый с природы кадр, вероятно, не вызывал никакого удивления у большинства зрителей, поскольку Хитровка была типична для России той поры — подобное можно было найти в любом городе, и все эти типы были подробно уже описаны В.А. Гиляровским и М. Горьким, — тем не менее собственно нарушение канона привычного образа жизни должно было вызвать некоторое смущение и неприятие. И именно в начале прошлого века Комитет великой княгини Елисаветы Федоровны учредил ночлежный дом для малолетних и стал финансировать трудовые артели, в которых они работали.

Далее в фильме показывается ночлежный дом для бродяжек и сирот (насколько можно понять социальную направленность этого учреждения), организованные для них занятия и деятельность артели рассельных из числа воспитанников заведения. И в череде

этих кадров, начинающихся с показа группы босых малолетних у дверей ночлежки, которые потом по очереди начинают заходить в эти двери, заметно, что все они носят заведомо постановочный, инсценированный характер.

Очевидно, что оператор проводит съемку в соответствии с заранее продуманной раскадровкой: ставит отдельный план, организует движение в кадре и снимает действие как заранее выстроенную мизансцену. Это особенно заметно, когда группа уже опрятно одетых мальчиков сначала занимается какой-то ручной поделкой (возможно, изготовлением кисетов), а затем через мгновение перед ними уже стоят тарелки с супом для показа, как они обедают. Также, вероятно, следом снята сцена обучения тех же самых мальчишек арифметическому счету.

Своеобразной смесью постановки и репортажа являются съемки группы посыльных, стоящих у дверей магазина и ждущих заказа. Понятно, что оператор стремится зафиксировать сам момент получения заказа мальчишкой в артельной униформе, бывшего босняка, — а мимо аппарата, огибая стоящих мальчишек, движется уличная толпа, продолжается обыденная уличная жизнь как она есть. Заканчивается фильм организованной сценой отдыха группы рассельных под балалайку с изображением камаринской пляски одним из мальчишек и призывом купить красное яичко с целью благотворительного пожертвования.

Данный фильм носит заведомо пропагандистский характер, поскольку имеет четко организованное повествование с агитационной направленностью — он призывает помогать погибающим в нищете людям, а особенно детям. Вместе с тем это повествование диалогично, поскольку обладает коммуникативной функцией — сообщить важную с общественной точки зрения информацию. В этом смысле не подстроженный натурализм первых сцен носит даже эстетический характер.

Не менее интересен и фильм «Институт слепых», хотя в настоящее время он хранится в архиве в несмонтированном виде как набор различных планов и эпизодов. Фильм ошибочно атрибутирован как фильм о приюте слепых детей в Санкт-Петербурге 1909 года производства, хотя в кадре видно здание харьковского училища для слепых детей под патронатом императрицы Марии Федоровны, строительство которого завершилось в 1914 году, — одного из самых важных и крупных подобных специализированных заведений в России.

В фильме снят общий вид училища, времяпрепровождение детей во дворе (в основном различные подвижные игры), а также овладение ими ремеслами и занятия в классе с учителями. Интересно, что все эти сцены с показом профессиональных навыков и учебной сноровки сняты не в помещении, а в специально выстроенной декорации, где периодически меняются отдельные предметы обстановки. Ясно, что авторы фильма пошли на это из-за низкой чувствительности пленки, которая не позволяла без дополнительного освещения снимать в помещении. Разумеется, сами учащиеся — совершенно реальные дети с различными дефектами зрения.

Драматургия фильма строится на идее о том, что слепые дети вполне готовы после определенного обучения влиться в привычный образ жизни. Конечно, и этот фильм носит заведомо пропагандистский характер, демонстрируя, что слепые не брошены на произвол судьбы, а напротив, им оказывается всяческая поддержка.

Заключение

Таким образом, можно уверенно говорить о дореволюционной кинохронике как о сохранившихся результатах начавшегося в 1896 году процесса визуализации российской действительности при помощи киносъемочной техники. Значительную часть сохранившихся кино материалов составляет «царская кинохроника», которая ныне позволяет представить цели и смыслы осуществленных съемок, носящих, с одной стороны, сакральный, а с другой, пропагандистский характер.

Дошедшие до нас хроникальные фильмы позволяют приблизиться к пониманию существовавшего тогда в стране канона повседневной жизни. При этом наиболее яркие кадры этих фильмов доносят до нас дыхание самой жизни в характерных и особенных формах, которые ныне навсегда утрачены.

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

Список литературы:

- 1 *Базен А.* Что такое кино? / Пер.с. фр. М.: Искусство, 1972. 383 с.
- 2 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- 3 *Белюсова Ю.В.* Генезис образа и его функционирование в медиапространстве. СПб.: Алетейя, 2018. 130 с.
- 4 *Беляков В.К.* Александр Ягельский (1861?–1916) // Аудиовизуальные документы: 90 лет служения Отечеству: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию Российского государственного архива кинофотодокументов, Москва, 12–14 октября 2016 года. М.: Федеральное архивное агентство; Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД), 2016. С. 7–8.
- 5 *Вирильо П.* Машина зрения / Пер. с. фр. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2004. 141 с.
- 6 *Горячок К.Л.* Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху // Художественная культура. 2022. № 1. С. 108–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133>.
- 7 *Дроздова А.В.* Специфика визуальных исследований в современном гуманитарном знании // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 3. С.254–259.
- 8 Каталог съемок А.К. Ягельского / Публикация и вступительный текст В.К. Белякова // Киноведческие записки. 1993. Вып. 18. С. 98–106.
- 9 *Колодий В.В.* Визуальность и ее влияние на социальное познание: философско-методологическое обоснование // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2011. № 2 (14). С. 90–96.
- 10 *Смирнов И.П.* Видеоряд: историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 402 с.
- 11 (113) *Danse russe* // L'œuvre cinématographique des frères Lumière. URL: <https://catalogue-lumiere.com/ville/saint-petersbourg/> (дата обращения 24.07.2022).
- 12 *Drubek N.* Hidden Figures. Rewriting the History of Cinema in the Empire of All the Russias // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2021. № 13. <https://doi.org/10.17892/app.2021.00013.284>. URL: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/284> (дата обращения 24.07.2022).

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

References:

- 1 Bazin A. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?], transl. from French. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 383 p. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russian)
- 3 Belousova Yu.V. *Genezis obraza i ego funktsionirovanie v mediaprostranstve* [The Genesis of the Image and Its Functioning in the Media Space]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2018. 130 p. (In Russian)
- 4 Belyakov V.K. Alexander Yagelskii (1861?–1916) [Alexander Yagelsky (1861?–1916)]. *Audiovizualnye dokumenty: 90 let sluzheniya Otechestvu: Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchennoi 90-letiyu Rossiyskogo gosudarstvennogo arkhiva kinofotodokumentov, Moskva, 12–14 oktyabrya 2016 goda* [Audiovisual Documents: 90 Years of Service to the Fatherland: Materials of the International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 90th Anniversary of the Russian State Archive of Film and Photo Documents, Moscow, October 12–14, 2016]. Moscow, Federal'noe arkhivnoe agentstvo, Rossiyskii gosudarstvennyi arkhiv kinofotodokumentov (RGAKFD) Publ., 2016, pp. 7–8. (In Russian)
- 5 Virilio P. *Mashina zreniya* [Vision Machine], transl. from French A.V. Shestakov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004. 141 p. (In Russian)
- 6 Goryachok K.L. Dziga Vertov i Leny Rifenshtal: reprezentatsiya real'nosti v totalitarnuyu epokhu [Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: Representation of Reality in a Totalitarian Era]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 108–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133>. (In Russian)
- 7 Drozdova A.V. Spetsifika vizualnykh issledovaniy v sovremennom gumanitarnom znanii [The Specifics of Visual Research in Modern Humanitarian Knowledge]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, 2015, no. 3, pp. 254–259. (In Russian)
- 8 Katalog s'emok A.K. Yagelskogo [A.K. Yagelsky's Filming Catalog], public. and entry text V.K. Belyakov. *Kinovedcheskie zapiski*, 1993, issue 18, pp. 98–106. (In Russian)
- 9 Kolodii V.V. Vizualnost' i ee vliyaniye na sotsialnoye poznanie: filosofsko-metodologicheskoe obosnovaniye [Visuality and Its Influence on Social Cognition: Philosophical and Methodological Justification]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya*, 2011, no. 2 (14), pp. 90–96. (In Russian)
- 10 Smirnov I.P. *Videoryad: istoricheskaya semantika kino* [Video Sequence: Historical Semantics of Cinema]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2009. 402 p. (In Russian)
- 11 (113) *Danse russe. L'œuvre cinématographique des frères Lumière*. Available at: <https://catalogue-lumiere.com/ville/saint-petersbourg/> (accessed 24.07.2022).
- 12 Drubek N. Hidden Figures. Rewriting the History of Cinema in the Empire of All the Russias. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, 2021, no. 13. <https://doi.org/10.17892/app.2021.00013.284>. Available at: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/284> (accessed 24.07.2022).

УДК 008; 708

ББК 79.1; 85с; 85.103; 85.373

Гуров Олег Николаевич

Кандидат философских наук, доцент философского факультета ГАУГН,
доцент экономического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 119049,
Россия, Москва, Мароновский пер., 26
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov-on@ranepa.ru

Ключевые слова: Ганнибал Лектор, система образов, телесериал,
триллер, киносериал, конвергенция, дискурс массмедиа, франшиза,
хоррор, культовое кино, сиквелы

Гуров Олег Николаевич

Грани образа Ганнибала Лектора (на примере сериала «Ганнибал») Часть 1



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-454-483

Для цит.: Гуров О.Н. Грани образа Ганнибала Лектора (на примере сериала «Ганнибал»). Часть 1 // Художественная культура. 2023. № 3. С. 454–483. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-454-483>.

For cit.: Gurov O.N. The Boundaries of the Image of Hannibal Lecter (on the Example of the *Hannibal* TV Series). Part 1. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 454–483. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-454-483>. (In Russian)

Gurov Oleg N.

PhD (in Philosophy), Associate Professor of the Faculty of Philosophy of The State Academic University for the Humanities (GAUGN), Associate Professor of the Faculty of Economics of Lomonosov Moscow State University, 26 Maronovsky per., Moscow, 119049, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov-on@ranepa.ru

Keywords: Hannibal Lecter, system of images, television series, thriller, film series, convergence, mass media discourse, franchise, horror, cult movies, sequels

Gurov Oleg N.

The Boundaries of the Image of Hannibal Lecter
(on the Example of the *Hannibal* TV Series). Part 1

Аннотация. В данной статье автор рассматривает историю создания и развития медиафраншизы, развивающейся вокруг жизни вымышленного экстравагантного и по-своему гениального серийного убийцы и каннибала Ганнибала Лектора. Автор исследования делает попытку систематизировать кинофильмы и сериалы, относящиеся ко вселенной Ганнибала, при этом уделяя особое внимание сериалу «Ганнибал» (*Hannibal*, 2013–2015). Фокус именно на работе, относящейся к жанру сериала, обусловлен тем, что к настоящему времени подобные произведения вошли в число значимых форм массовой культуры. Популярные образы, которые формируются в плоскости этого жанра, опираются на актуальные и значимые категории культуры. Это делает современные сериалы, такие как «Ганнибал», влиятельным инструментом, заставляющим зрителя осмысливать важные проблемы. Таким образом сериалы сегодня способны оказывать влияние на культурную динамику. С другой стороны, как показывает автор на примере сериала «Ганнибал», материал таких произведений является также перспективным источником для исследования происходящих в обществе процессов и трансформаций, выявления актуальных проблем и вызовов. Настоящее исследование направлено на то, чтобы определить разнообразные аспекты непростой и противоречивой личности Ганнибала в контексте современной культуры. Для достижения этой цели автор, с одной стороны, проводит сравнение образа героя с реальными и вымышленными героями массовой культуры, а с другой — анализирует некоторые ключевые категории культуры, среди которых власть, искусство и другие, что в комплексе позволяет зафиксировать некоторые особенности личности Ганнибала в рамках культурной системы координат.

Abstract. In the article, the author explores the history of creation and development of the media franchise which revolves around the life of a fictional extravagant and in his own way genius serial killer and cannibal, Hannibal Lecter. The author of the study attempts to systematize the movies and series of the Hannibal universe, with a particular focus on the *Hannibal* TV series (2013–2015). The focus specifically on a TV series is due to the fact that such works have become a significant form of popular culture. The popular images that are formed within the context of a TV series are based on topical and meaningful categories of culture. This makes contemporary TV series, such as *Hannibal*, an influential tool for forcing the viewer to reflect on important issues. In this way, TV series today are able to influence cultural dynamics. On the other hand, as the author of the article shows on the example of *Hannibal*, the material of such media products is also a promising source for researching the processes and transformations taking place in society and identifying topical problems and challenges. The present study aims to identify various aspects of the complex and controversial personality of Hannibal in the context of contemporary culture. To achieve this purpose, the author, on the one hand, compares the image of the main character with the real and fictional characters of popular culture, and on the other hand, analyses several key categories of culture, including power, art and others, which all together allows defining the features of Hannibal's personality within the coordinate system of culture.

Введение

Предметом исследования является образ Ганнибала Лектора, главного героя одноименной медиафраншизы, и интерпретация этого образа через призму актуальных категорий культуры. Основное внимание в исследовании уделяется репрезентации образа героя в сериале «Ганнибал» (Hannibal, 2013–2015), автором которого является американский режиссер, сценарист и продюсер Б. Фуллер. Научная проблема, лежащая в основе исследования, заключается в том, что сериалы вошли в число ключевых форм массовой культуры. Образы, формирующиеся в рамках этого жанра, опираются на актуальные и значимые категории культуры, мотивируют зрителя к осмыслению важных проблем. Таким образом сериальные образы оказываются способными влиять на культурную динамику.

Целью исследования является систематизация вселенной Ганнибала Лектора и попытка проанализировать образ Ганнибала в контексте значимых для сегодняшнего дня категорий культуры.

Тематика, исследуемая в данной статье, в настоящее время активно изучается отечественной и зарубежной наукой. Актуальные тенденции развития массмедиа всесторонне рассматриваются в ряде статей монографии «Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности», изданной в 2018 году под редакцией Ю.А. Богомолова и Е.В. Сальниковой [5]. Анализу современных тенденций в развитии кинодраматургии сериальной продукции посвящена работа О.В. Строевой «Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах» [6]. Говоря непосредственно о медиафраншизе «Ганнибал», следует обратить внимание на статью Р. Тайлора (Ryan Taylor, 2022), в которой доказывается, что Б. Фуллер существенно изменяет «материал медиа вселенной» в соответствии с практиками трансформации жанра сериалов [20]. Далее в контексте представляемого исследования автор будет ссылаться еще на целый ряд публикаций, посвященных как исследуемой франшизе, так и медиа в широком смысле.

Актуальность проблематики, поднятой в исследовании, обусловлена тем, что современные сериалы, которые являются актуальным и активно развивающимся жанром массовой культуры, интерпретируют острые цивилизационные и культурологические вызовы, вводят

их в дискуссионное поле и вдохновляют зрителей на рефлексию, обсуждение и поиск решений для важных проблем.

Основным подходом при проведении данного исследования является культурфилософский, в рамках которого предполагается, что значимые произведения массовой культуры обогащают очевидный материал новыми философскими и культурологическими измерениями и качествами.

Отметим, что сериал «Ганнибал» непросто отнести к одному отдельному жанру, типичному для телевизионных проектов. Поэтому очень условно жанр этого сериала мы определим как «психологический хоррор-триллер» и далее будем исходить из этих ориентиров. Действительно, сюжет и визуально-аудиальное решение «Ганнибала» позволяет провести параллели с разнообразными и не сравнимаемыми кинематографическими работами М. Манна (кстати, снявшего первый фильм о Ганнибале) и Д. Линча, С. Кубрика и Д. Кроненберга.

Краткое описание вселенной Ганнибала Лектора

В первую очередь, рассмотрим, как в массовой культуре развивался образ Ганнибала Лектора (далее мы будем называть героя по имени).

Сериал «Ганнибал» на сегодняшний день является предпоследней частью так называемой вселенной Ганнибала, включающей четыре романа Т. Харриса (история начинается с книги «Красный дракон», опубликованной в 1981 году), пять кинофильмов и два сериала — один из которых, собственно, и является основным объектом нашего исследования.

В данной работе мы фокусируемся на сериале «Ганнибал», но нам необходимо рассмотреть все аудиовизуальные источники медиафраншизы, поэтому мы будем вынуждены обратиться и к другим кинофильмам и сериалам. Первая экранизация в рамках франшизы была осуществлена в 1986 году. М. Манн, специализирующийся на криминальных драмах и, в частности, на выстраивании неоднозначных, противоречивых персонажей, выпустил на экраны фильм «Охотник на людей» (Manhunter), главную роль в котором сыграл британский актер Б. Кокс. Экранизация романа «Красный дракон» сохранила общую литературную канву, но фильм получился более брутальным, напряженным, агрессивным, чем литературное произведение, и при

этом кинокартина вышла слишком абстрактной. Вероятно, неудачей можно считать и то, каким образом в киноработе раскрыт образ визави Ганнибала — профайлера ФБР Уилла Грэма (далее Уилл). Согласно литературному образу, это человек со сверхъестественными талантами, живущий в постоянном напряжении моральных сил, а в картине он выглядит лишь пассивным и несколько дезориентированным персонажем. С финансовой точки зрения фильм не окупился, и несмотря на то что в художественном плане критики и зрители оценили его тем не менее вполне нейтрально, следующая кинолента про Ганнибала, культовая работа «Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs), снятая в 1991 году, вышла без какой-либо привязки к первому фильму.

«Молчание ягнят» — кинематографический шедевр, один из самых страшных триллеров всех времен. В 1992 году кинокартина получила премию «Оскар» во всех основных категориях — за лучший фильм, режиссуру, сценарий, актера и актрису. Вероятно, своему успеху картина во многом обязана игре Э. Хопкинса, исполнившего роль Ганнибала, и Дж. Фостер, сыгравшей молодого агента ФБР Кларису Старлинг (далее Клариса). Впоследствии Э. Хопкинс неоднократно и с успехом возвращался к ролям неординарных и преступных героев, в том числе и Ганнибала, но исполнение роли именно в этой киноленте можно безусловно считать образцовым. Актеру с блеском удалось гармонично совместить несовместимое — его герой и хладнокровный убийца, и тонко чувствующий аристократ. Отдельно следует отметить режиссерскую работу Дж. Демме, который использовал свой опыт в производстве фильмов «категории Б», чтобы создать реалистичное, интимное, сфокусированное на психологической составляющей кинопространство, в правдивости которого зрителю сложно сомневаться, несмотря на то что сюжет вращается вокруг невообразимых событий и непостижимого героя.

Спустя десятилетие, в 2001 году Р. Скотт снял киноленту «Ганнибал» (Hannibal) — завершающую часть (по хронологии повествования) истории героя, главную роль в которой снова сыграл Э. Хопкинс. В коммерческом плане фильм был успешным, но мнения критиков и зрителей разделились. Режиссеру удалось создать очень неоднозначную картину, в которой смелость обращения с этическими и эстетическими категориями во многом опередила свое время. Можно уверенно заявить, что фильм «Ганнибал» входит в число

самых жестоких и мрачных фильмов, которые демонстрировались на большом экране, и при этом картина не лишена своеобразного, очень мрачного шарма, обеспеченного специфическим юмором. Одним из центров эмоционального притяжения зрителей служит сцена, в которой Ганнибал срезает верхнюю часть черепа одного из своих преследователей и угощает его собственным мозгом, поджаренным на плите.

В следующем, 2002 году вышла кинокартина «Красный дракон» (Red Dragon), режиссером которой выступил Б. Ратнер, автор кассовых криминальных комедий. Коммерческий успех фильма был гарантирован участием целого созвездия талантливых и знаменитых актеров, среди которых Х. Кейтель, Э. Нортон, Э. Уотсон, Р. Файнс и Ф.-С. Хоффман. Это последняя киноработа, где роль Ганнибала сыграл Э. Хопкинс. По сценарию это более точная адаптация романа «Красный дракон», на основе которого был снят упомянутый выше «Охотник на людей». Однако у режиссера в творческом арсенале не нашлось инструментов, которые смогли бы поддержать заявленный предыдущими экранизациями эстетический и смысловой уровень, а также многосторонне осветить и интерпретировать провокационную и парадоксальную проблематику, явленную зрителям в фильмах «Молчание ягнят» и «Ганнибал».

В 2007 году вышла последняя на сегодняшний день полнометражная картина «Ганнибал: Восхождение» (Hannibal Rising), описывающая ранние годы жизни Ганнибала и иллюстрирующая историю его становления в качестве серийного убийцы. Сюжет переносит зрителя в Литву, где во время Второй мировой войны, когда Ганнибал был подростком, на его глазах жестоко убили близких, что стало первым поворотным событием в его судьбе. Далее Ганнибал бежит во Францию и в США, где учится на психиатра, становится успешным врачом, развиваясь в качестве безжалостного эстета-ганнибала. Фильм был снят не очень известным британским режиссером П. Уэббером, и в роли юного Ганнибала выступил французский актер Г.-Т. Ульель, безвременно погибший в 2022 году. Несмотря на то что критики в своем большинстве сдержанно или негативно встретили историю взросления Ганнибала, нельзя не отметить, что фильм поставлен очень качественно как минимум с художественной точки зрения. Более того, кинокартина гипнотически атмосферная, и по крайней

мере с эстетической точки зрения фильм продолжает лучшие традиции франшизы, а также соответствует стандартам, которые ожидали поклонники вселенной Ганнибала.

В 2013–2015 годах на канале NBC вышло три сезона сериала «Ганнибал», который в данной работе мы и исследуем в первую очередь. Вызывает некоторое удивление, как создатели сериала, являющегося частью или даже центром одной из самых неоднозначных, жестоких и кровавых медиафраншиз, смогли добиться его трансляции в прайм-тайм — даже в рамках своего жанра и тематики этот сериал очень неоднозначный и по содержанию, и по эстетике. Вместо агента ФБР Кларисы (из-за сложностей с авторскими правами на использование персонажа) основным партнером и одновременно оппонентом Ганнибала стал Уилл, который уже, как мы писали ранее, появлялся в «Красном драконе», и отдельные события из предыдущих литературных произведений и фильмов в новых воплощениях влились в сюжет сериала. Б. Фуллер собрал самые интересные элементы биографии Ганнибала и по-новому их интерпретировал в своей работе. М. Миккельсен и Х. Дэнси, сыгравшие Ганнибала и Уилла, оказались идеальными актерами для воплощения своих персонажей. В комплексе «Ганнибал» представляет собой высокохудожественное, смелое и бескомпромиссное произведение, которое вышло за пределы требований, предъявляемых к телесериалам. Мы выбрали именно эту часть вселенной Ганнибала, поскольку сериал представляет собой коллекцию ярких, страшных и завораживающих идей, сюжетов и образов, через призму которых, на наш взгляд, продуктивно осмыслить актуальную для нас проблематику.

Для полноты картины отметим, что в 2021 году вышел первый сезон сериала «Клариса» (Clarice), авторами которого стали А. Куртцман и Дж. Люмет. Технически этот сериал также является частью вселенной Ганнибала, однако в связи с ограничениями, обусловленными авторскими правами, в сериале отсутствует сам Ганнибал и его имя даже не упоминается. Вместе с этим по своему художественному уровню сериал «Клариса» не в полной мере соответствовал ожиданиям, предъявляемым к данной франшизе, и в данном случае многочисленные отсылки к упомянутым выше произведениям сделали его еще более вторичным.

Конвергенция жанров в массовой культуре

Завершая историю репрезентации образа Ганнибала в кинематографии и сериалах, отметим, что взаимное проникновение сюжетов и героев, адаптация произведений к различным жанрам осуществляется сегодня по разнообразным направлениям. Вселенная Ганнибала в этом контексте является ярким примером того, как связаны в настоящее время литература, полнометражное кино и сериалы. Если Т. Харрис сначала написал роман «Красный дракон», который впоследствии был неоднократно адаптирован для экрана (два фильма и элементы сюжета в сериале), то «Ганнибал: Восхождение» писатель практически одновременно создавал и как роман, и в качестве киносценария. При этом продюсер Д. Де Лаурентис фактически «шантажировал» писателя тем, что даст задание написать историю становления Ганнибала другому сценаристу, поскольку именно у Д. Де Лаурентиса были права на персонажа [9].

И это одна из множества иллюстраций того, как в массовой культуре происходит перетекание тем, сюжетов и героев между форматами. Причем речь идет о многообразной адаптации значимых произведений массовой культуры: литературных произведений в кинематографию и сериалы, сериалов в фильмы и наоборот [15]. Как один из многочисленных примеров киноадаптации культовых сериалов можно привести развитие сюжета знаменитого научно-фантастического телесериала «Светлячок» (Firefly, 2002–2003) в не менее известный полнометражный кинофильм «Миссия „Серенити“» (Serenity, 2005). Авторами обоих произведений является Дж.Х. Уидон.

Можно, напротив, назвать и целый ряд литературных произведений, созданных на основе кинофильмов и телесериалов. В частности, К. Тарантино переработал сценарий фильма «Однажды в Голливуде» (Once Upon a Time... in Hollywood, 2019) в полноценный роман, а Дж. Роулинг новеллизировала киноприквел знаменитой истории о Гарри Поттере «Фантастические твари и где они обитают» (Fantastic Beasts and Where to Find Them, 2016). Отдельно стоит упомянуть о сериальной новеллизации и о целых книжных сериях, основанных на сюжетах популярных телесериалов: «Доктор Кто» (Doctor Who, с 1963 года), «Звездный путь» (Star Trek, с 1966 года), «Богатые тоже плачут» (Los ricos tambien lloran, 1979–1980). Строго говоря, «Звездный путь» сам по

себе является в полной мере иллюстрацией межформатной диффузии, о которой мы говорим: эта научно-фантастическая медиафраншиза, одна из самых кассовых в истории, включает несколько поколений сериалов, более десятка полнометражных фильмов и сотни романов.

По нашему мнению, в данном случае мы имеем дело с определенной технической трансформацией продуктов массовой культуры. Однако говорить о какой-либо подрывной инновации именно в отношении самих произведений, на наш взгляд, не совсем релевантно (например, о том, что сериалы стали выполнять ту же функцию в культуре, которую ранее выполняли романы). Вспомним, дилемма создания шедевра и ремесленничества всегда была острой темой для художников и литераторов, вынужденных искать баланс между доступными техническими возможностями, требованиями по срокам сдачи материала и по объемам работы, суммами гонорара и другими условиями. Ф. Достоевский, А. Дюма, Э. Золя, А. Конан Дойл и многие другие писатели были связаны контрактами и были обязаны предоставлять свои произведения фактически в форме отдельных элементов литературного сериала. Поэтому появление и распространение новых форматов, диффузия жанров — это не качественная трансформация, а естественное развитие массовой культуры в условиях распространения технологий.

Образы Ганнибала

Таким образом, мы можем поставить на один уровень и сравнить образы Ганнибала, представленные в кинофильмах и сериалах. Отметим, что сериалы (поскольку имеют значительный и растянутый по времени временной ресурс) обладают способностью «проговаривать» и при этом давать установку на трансформацию ценностей, общественных и эстетических норм — причем делать это скрыто, мягко и ненавязчиво. Чтобы стать интересным для зрителя, сериал должен поднимать актуальные темы, базироваться на общепринятых ценностях, и при этом служить платформой, позволяющей «...аудитории исследовать в воображении границу между разрешенным и запрещенным и осторожно, надежно подстраховавшись, попробовать шагнуть за эту границу» [4, с. 63].

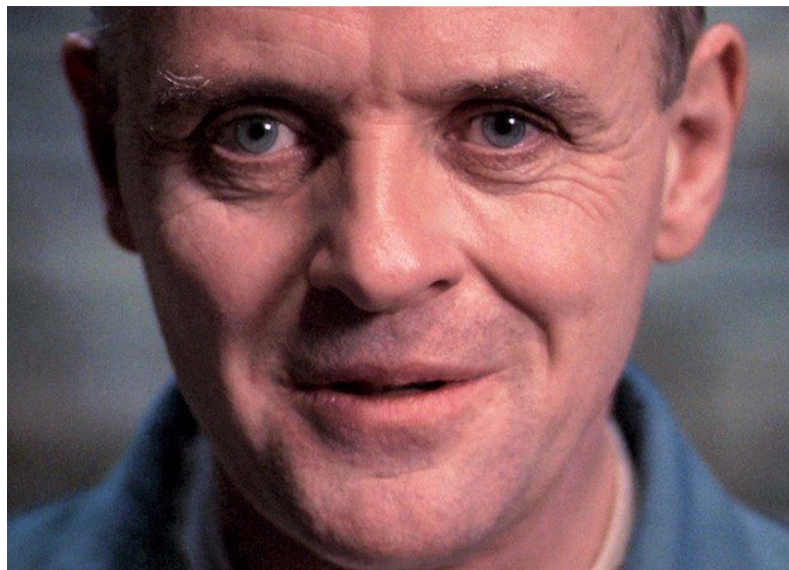


Илл. 1. Кадр из фильма «Охотник на людей» (Manhunter), режиссер М. Манн, 1986

Для этой задачи важным ресурсом является герой — и персонаж, и воплощающий его актер (см. далее цитаты Ж. Бодрийяра), транслирующий те или иные идеалы или своими действиями поднимающий соответствующую проблематику. И в связи с этим далее мы чуть более подробно рассмотрим, какие образы были созданы актерами, исполнившими роль Ганнибала в упомянутых выше фильмах и в сериале.

В «Охотнике на людей» М. Манну не удалось показать противоречивую природу Ганнибала и создать образ, который стал бы интересным объектом для рефлексии. Б. Кокс сыграл злодея, но не экстраординарного, убийцу, но слишком человеческого, а его «потусторонность» (то есть инаковость) была явлена в форме заметного европейского происхождения (в некотором роде «чужого» для американской культуры) — сегодня это как минимум неактуально. Более того, образ Ганнибала, созданный Б. Коксом, затерялся в оригинальном и нестандартном кинонарративе, который, однако, не достиг поставленных целей, потому что фильм в целом получился слишком нечетким.

Э. Хопкинс, получивший за свою роль в «Молчании ягнят» премию «Оскар», успешно привлек внимание к парадоксальности образа Ганнибала. Зрители отмечали, что перевоплощение актера в гениального убийцу было полнейшим, страх и напряжение, которым оперировал Ганнибал, передавалось с экрана аудитории. При этом Ганнибал появился в фильме в общей сложности менее 30 минут, и, видимо,



Ил. 2. Кадр из фильма «Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs), режиссер Дж. Демме, 1991

ожидание и «обещание» создавало при просмотре дополнительный саспенс.

В следующем фильме, в «Ганнибале», Э. Хопкинс сыграл также вполне качественно, но можно сказать, что сам Ганнибал в некотором роде утратил свою харизму. Как признавался актер в интервью, он просто выучил реплики и во время съемки ходил и говорил как Ганнибал, а для вдохновения перед началом съемок пересмотрел «Молчание ягнят». Актер решил, что за 10 лет, прошедших (в нашей реальности и во вселенной Ганнибала) со времени предыдущей истории, герой стал гораздо мягче и спокойнее [10].

Если сравнивать эти два фильма, то в пользу первого играет и то, что образ Ганнибала развивается на фоне аскетичных сцен насилия, в то время как фильм «Ганнибал» полон избыточных кровавых сцен. При этом слабым звеном картины может считаться недоработанная и нераскрытая романтическая линия между Ганнибалом и Кларисой. Все это не дало возможности дотянуть образ Ганнибала до уровня, заявленного в «Молчании ягнят».



Ил. 3. Кадр из фильма «Ганнибал: Восхождение» (Hannibal Rising), режиссер П. Уэббер, 2007

В «Красном драконе» Ганнибал вообще уходит на второй план и основной фокус смещается на Уилла и другого серийного убийцу, чью роль играет Р. Файнс. Кроме этого, «Красный дракон», который вышел позже «Молчания ягнят» на десятилетие, по содержанию является его приквелом. «Омолодить» Э. Хопкинса, существенно повзрослевшего в реальной жизни, пришлось, по некоторым данным, с помощью цифровых технологий — с его лица удалили возрастные морщины посредством компьютерной графики, и, похоже, что это повлияло на то, насколько реалистично и убедительно смотрелся Ганнибал в кадре. В целом необходимо признать, что во многом именно Э. Хопкинс, сыгравший в трилогии, смог привлечь интерес и даже вызвать определенную симпатию к образу убийцы и людоеда у публики, и именно благодаря его исполнению развитие вселенной Ганнибала продолжилось.

В фильме «Ганнибал: Восхождение» французский актер Г. Ульель создал образ молодого человека, только становящегося на путь убийцы-эстета. Перед актером, обладавшим утонченной и нестандартной

внешностью, стояла непростая задача сохранить и подчеркнуть представление, созданное Э. Хопкинсом, и при этом привнести что-то свое, что позволило бы зрителю угадать будущие черты Ганнибала, уже широко известного по популярным кинофильмам. Суровые критики отмечали, что молодому актеру явно не хватило харизмы и гипнотического обаяния Э. Хопкинса и что некоторые элементы его роли выглядели слишком неестественно.

В сериале «Ганнибал» датский актер М. Миккельсен с успехом переосмыслил известный кинообраз, возможно, на руку ему сыграло и то, что сюжет сериала комбинирует определенные события из предыдущих работ, которые удачно дополнились новыми эпизодами. По нашему мнению, актеру удалось создать образ, сравнимый с каноном, представленным в «Молчании ягнят». Сериал получил высокий рейтинг (IMDB 8.5/10) [14]. Несмотря на многочисленные сильные стороны «Ганнибала» (сюжет, визуализация, спецэффекты и др.), мы полагаем, что основное напряжение, испытываемое зрителями при просмотре, обусловлено психологическим ужасом от того, что создателям удалось совместить то, как герой невозмутимо убивает и поедает своих жертв, с тем, как хладнокровно он манипулирует людьми в собственных непостижимых целях.

Сериал «Ганнибал»: в свое время, на своем месте

Далее мы более подробно рассмотрим сериал «Ганнибал» в контексте некоторых ключевых концептов современной культуры, а также через призму того, что на сегодняшний день индустрия сериалов является значимым и влиятельным направлением в массовой культуре.

Как мы отметили в начале работы, сериал вдохновлен творчеством ряда известных деятелей кинематографа, например Д. Линча, автора непростых для восприятия, депрессивных и странных фильмов, в которых зачастую сложно отличить реальность от кошмарных снов. Определенная связь наблюдается и с работами С. Кубрика, сумевшего гениально показать бесконечность зла и уязвимость человеческого, по-новому выразить насилие и безнаказанность. Конечно же, вдохновение авторы сериала подчёрпнули и у Д. Кроненберга, о чем Б. Фуллер напрямую говорит в интервью: «...Творчество Дэвида Кроненберга, к слову, очень сильно повлияло на меня, мне всегда



Илл. 4. Кадр из сериала «Ганнибал» (Hannibal), автор Б. Фуллер, 2013–2015

было интересно видеть, как он стирает грань между биологией и человеческим телом» [3].

Собственно, сначала «Ганнибал» создавался в жанре криминальной и/или процедурной драмы, но практически сразу же трансформировался в амбициозный и высококачественный многосерийный художественный фильм. И эта трансформация знаменует тот факт, что в последние годы в обществе изменилось отношение к сериалам, как к их созданию, так и потреблению. В первую очередь, данная тенденция обусловлена цифровой трансформацией общественной жизни и, в частности, области медиа. Благодаря цифровым инструментам стало возможным повысить качество изображения без необходимости привлекать значительные финансовые и технологические ресурсы. Это дало гораздо больше возможностей режиссерам, сценаристам и другим профессионалам для самореализации. В свою очередь, демократизация технологий сделала индустрию сериалов более интересной для инвесторов и продюсеров, привлекла в этот жанр лучших писателей, режиссеров, художников и актеров. Постепенно ряд сериалов приобрели глубину и стали технически совершенны-

ми, что, в свою очередь, стало привлекать аудиторию, которая уже не могла удовлетворяться шаблонной, предсказуемой и зрелищной кинопродукцией.

Если уместна пространственная метафора, то сюжеты стали объемными и вертикально ориентированными — например, в политической драме «Босс» (Boss, 2011–2022) Ф. Сафини главный герой, мэр Чикаго, одновременно сталкивается со всевозможными вызовами: критическим заболеванием, необходимостью участвовать в предвыборной гонке, семейными проблемами, последствиями своих профессиональных ошибок и еще рядом разнообразных и серьезных трудностей. В сериалах появляются и нетипичные, неоднозначные герои — Ганнибал, безусловно, в их числе.

Еще один фактор, благоприятствовавший развитию жанра сериала, — создание и распространение стриминговых сервисов. В настоящее время существенная часть сериалов создается для платформенной дистрибуции, что в моменте дает определенную свободу создателям сериалов для реализации творческих амбиций, поскольку в этой модели отсутствует необходимость ориентироваться на вкусы и потребности рекламодателей (монетизация осуществляется за счет подписчиков напрямую). Конечно, надо иметь в виду, что данный период «свободы творчества» является временным, потому что на рынок стриминга вслед за Netflix и другими новаторами уже уверенно вышли как традиционные игроки из сферы медиа (Disney+ и др.), так и технологические гиганты, которые уже давно перестали быть просто коммерческими компаниями и превратились в полновесных стейкхолдеров общественной жизни (Apple TV+, Amazon с Prime Video, и др.) со своими ценностями и стратегиями. В любом случае сегодня в жанре сериала охотно работают самые востребованные и талантливые режиссеры: С. Содерберг, В. Аллен, М.Н. Шьямалан, М. Скорсезе, Д. Финчер, Р. Скотт и многие другие.

Поэтому в настоящее время, когда данная сфера массовой культуры привлекает таланты и активно развивается, представляется продуктивным исследовать нестандартные сериалы — иногда нерентабельные, не совсем форматные, со значительными инвестициями в эстетику и философское самовыражение авторов, которым удается сформировать и продвинуть в повестку серьезное проблемное поле.

Сериал «Ганнибал» относится к таким работам — современным, актуальным и провоцирующим.

Тем интереснее взглянуть на образ главного героя, Ганнибала, через призму, которую предлагает Ж. Бодрийяр: «...Сотворение кинематографических кумиров, этих божеств массы, было и остается нашим звездным часом, величайшим событием современности — и сегодня оно по-прежнему служит противовесом для всей совокупности политических и социальных событий... Конечно, в эпоху масс соблазн уже далеко не такой, как в „Принцессе Клевской“, „Опасных связях“ или „Дневнике обольстителя“, и даже не такой, каким дышат фигуры античной мифологии, которая, несомненно, больше всех других известных нарративов насыщена соблазном — но соблазном горячим, тогда как соблазн наших современных кумиров холоден, возникая на пересечении холодной среды масс и столь же холодной среды образа на пленке» [1, с. 172]. Более того, сейчас мы говорим даже не об образах на пленке, а о непрерывно распространяемыми провайдерами потокового вещания мультимедиа. Все это позволило создать и успешно распространить качественную историю и образ Ганнибала для широкой, мотивированной и взыскательной аудитории.

Концепты, формирующие образ Ганнибала в сериале

Но в чем секрет такой притягательности образа Ганнибала? Чтобы ответить на этот вопрос, мы предложим несколько актуальных категорий современной культуры, которые лежат в основе интереса к этой чудовищной фигуре.

Во-первых, это *власть*. Дисциплинарная власть, которой окружен современный человек, перестает быть дисперсной и неосязаемой, ненавязчивой и самое главное — неосознаваемой. Технологические достижения не только беспрецедентно усовершенствовали коммуникации и упростили повседневность, но сформировали и явную прозрачность общественной жизни, которая так или иначе ощущается человеком. Личные данные, конфиденциальность и приватность становятся непозволительной роскошью. Границы человеческой автономии сжимаются как шагреновая кожа, и все это происходит в явной форме. В таких условиях человек осознанно или бессознательно ощущает уязвимость от многочисленных агентов власти —

государства, технологических компаний, медиа, общества, однако эти агенты не обязательно обеспечивают смыслы и дают гарантию в виде благополучия. В ситуации неопределенности человек испытывает ностальгию по суверенной, полнокровной, воплощенной власти.

Вероятно, эта романтическая тоска вызвана желанием вернуться в прошлое, где законы и смыслы были непреложны, а некие авторитеты — незыблемы. Именно в противовес мутной реальности — Ганнибал, представленный в сериале. Он является олицетворением безусловной (суверенной!) власти, он сюзерен, который волен по своему разумению обращаться с другими персонажами как с марионетками. Именно неограниченная власть Ганнибала заставляет зрителя испытывать интерес к герою и даже восхищение им: «...Абсолютный контроль над каждым человеком, с кем он сталкивается, а также владение любой ситуацией является фундаментальной основой нашей близости с персонажем» [см.: 19]. Ганнибал показывает, что пользуется своей властью для «улучшения» своих жертв, превращая их в произведения искусства (в виде еды или скульптурных композиций) [18].

При этом источник власти Ганнибала неочевиден. Крайний имморализм, исключительные интеллектуальные способности, высшая степень развития органов чувств, оккультные связи, детские травмы — «рецепт» его безоговорочной власти не складывается, и это придает загадке еще больше притягательности. В этом отличие от упомянутого выше сериала «Босс», в котором эффектно вступают в противоречие человеческие судьбы и истории про природу власти — и столкновение показывает, как власть, делая человека порочным, при этом наделяя его безумной энергией и силой, превращает в результате героя в чудовище. Но разница в том, что «Босс» все расставляет по своим местам, в то время как «Ганнибал» лишь провоцирует, вызывая еще больше вопросов.

Во-вторых, *гастропорно*. Секрет власти Ганнибала сложно раскрыть еще и потому, что герой является человеком, обладающим многочисленными талантами. Он — художник, график, композитор и исполнитель-мультиинструменталист, и конечно же, скульптор (материалом обычно служат трупы убитых им людей). Тела своих жертв Ганнибал использует и для создания кулинарных шедевров, которые воздействуют на чувства зрителей. Эстетика приготовления и употребления пищи такова, что во время просмотра этих сцен зри-

тель забывает об ингредиентах и буквально способен почувствовать вкус еды. Сам кулинарный процесс — особое представление, потому что готовит Ганнибал с невероятной грацией и мастерством, и его блюда являются скорее произведениями искусства, нежели едой. Большое значение в сериале придается и самой церемонии приема пищи. Независимо от того, один ли Ганнибал или с гостями, стол накрыт изысканно и не на скорую руку — еда подается на фарфоровых блюдах с серебряными столовыми приборами.

Здесь мы имеем дело с феноменом гастропорно, одним из явлений, ставших следствием цифровизации общественной жизни и личной повседневности, в результате чего отдельные области и элементы человеческого существования стали системно фиксироваться на фото и видео в стилизованной, идеализированной и нередко в сексуализированной формах и затем распространяться в социальных медиа. В связи с этим современные ученые рассматривают образы известных шеф-поваров в рамках кулинарной метафоры «самости» и утверждают связь кулинарной эстетики с репрезентацией субъектности, выстраивания сложной и противоречивой аутентичности [13].

Принятие этой гипотезы позволяет прояснить, почему каннибализм в сериале предстает как ритуал и даже как искусство, затмевающее страшное преступление. Таким образом, невыносимые для «нормального» человека ассоциации, которые должны возникнуть при взаимодействии с антропофагией, подавляются, потому что восприятие осуществляется через категорию эстетики и сексуальности. Напротив, в этом контексте каннибализм делает Ганнибала особенным и уникальным. Таким образом, каннибализм Ганнибала оправдывается и его суверенной властью, и эстетическим превосходством.

Более того, естественно возникающее отвращение при соединении с описываемыми категориями лишь усиливает и интенсифицирует эстетический опыт. Сериал четко дает понять, что кошмарные деяния Ганнибала представляют собой великие творения искусства, произведения на великие темы: природы искусства и чувств, жизни и смерти [17]. Конечно, отвращение является тонкой категорией, равновесие неустойчиво, но создателям сериала удается достичь правильного баланса, при котором зритель получает интенсивный эстетический опыт.

В-третьих, это *искусство*. Еще в XX веке границы искусства размылись настолько, что к сегодняшнему дню стало практически невозможно их определить. При этом специалисты различных сфер, будь то эксперты по человеческому капиталу, психологи, философы или экономисты, сходятся в том, что важнейшее требование для современного человека — способность творить, быть креативным, открытым для изменения мира. Эта способность издавна признавалась за людьми искусства. В контексте нашего исследования будет полезным прояснить концепцию эстетизации в сериале через определение понятий «художественный» и «эстетический». Дж. Блек (Joel Black, 1991) в книге «Эстетика убийства» утверждает, что художественный статус придается событию, произведению или идее, если оно создано художником или воспринимается зрителем как произведение искусства (даже если не было цели создать произведение искусства). И по мнению исследователя, если художник создает произведение, его можно описать как «художественное», а ко всему остальному более применимо определение «эстетический» [11]. Такой подход расширяет концепт искусства до невообразимых объемов. Но возможно ли создать что-то новое в мире, где диффузия и конвергенция всего и вся создают избыточность и неопределенность? Ж. Бодрийяр применительно к кинематографу и к телевидению отмечал, что «...полные цитат, избыточных деталей, хай-тек-приемов, они несут в себе кинематографический шанкр, внутреннее перепроизводство, раковую опухоль своей собственной техники, своей собственной сценографии, своей собственной кинематографической культуры. Такое впечатление, что сами режиссеры страшно боятся своих собственных фильмов, что они не могут их вынести (то ли из-за чрезмерных амбиций, то ли от недостатка воображения). В противном случае, чем объяснить эту чрезмерность задействованных технических средств и затраченных усилий, которые способствуют лишь дисквалификации собственного произведения чрезмерной виртуозностью, специальными эффектами, мегаломаническими клише... По мере совершенствования техничности, кинематографической эффективности способность к очарованию все более утрачивалась» [2].

Сериал «Ганнибал» продуцирует неопределенность в отношении того, каким может быть сегодня искусство, и во многом отвечает приведенным выше характеристикам Ж. Бодрийяра. Вероятно, это

может объяснить, почему «Ганнибал» вызывает интерес и удовольствие, при этом ассоциируясь с болью и отвращением, что создает синергию в восприятии и обеспечивает привлекательный (в смысле желанного) эстетический опыт. Представленные в сериале картины убийств стирают границу между наукой, искусством и потусторонним (немыслимым), и впечатление усиливается, когда создатели сериала показывают эти сцены глазами Ганнибала [8]. Более того, очевидно, что с учетом техники съемки, световых и цветовых решений, композиции, особенно когда в сериале показывают сцены преступлений, создатели представляют зрителю произведение искусства в каждом кадре. Во многом именно художественные аспекты преступлений «привлекают» зрителей, причем не только в смысле того, что вызывают интерес и симпатию, но и в буквальном смысле слова захватывают внимание за счет гиперреального представления насилия со всевозможными крупными планами и демонстрацией мельчайших деталей.

Говоря об искусстве, нельзя не обратить внимание и на символизм преступлений Ганнибала, который нередко совмещает естественное с искусственным (превращение тела музыканта в виолончель) или человеческое с животным (использование черепа жертвы в качестве улья). Этими инициативами Ганнибал дискутирует с мировым искусством, вступая в диалог с Гамлетом, героем У. Шекспира: «...Вы собираетесь играть на мне... Что ж вы думаете, я хуже флейты? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя» [7]. Ганнибал обращается и к И. Босху, который в «Саде земных наслаждений» создал удивительные и жуткие гибриды распятых людей и музыкальных инструментов. Но если Гамлет уверен, что никому не по силам сыграть на человеке, а И. Босх показывает, что такие возможности доступны лишь Всевышнему, то Ганнибал лично воплощает подобные идеи в отношении тех, кого считает недостойным продолжать существование.

Список актуальных категорий культуры, в рамки которых вписывается образ Ганнибала, можно продолжить, однако ограничимся перспективами дальнейших направлений исследования. Дополнительно необходимо исследовать и такие категории как *трансформация*, *сакральное*, *дружба*. Если первая категория может быть исследована в контексте того, как использует Ганнибал человеческое тело в качестве материала для творчества, а вторая — в части взаимодействия

героя с образами религий и культов, то третья — в фокусе его сложных и неоднозначных отношений с Уиллом. Эти и ряд других категорий будут рассмотрены в продолжении данного исследования.

Образ Ганнибала: параллели

Ранее мы рассматривали Ганнибала в качестве потустороннего и практически непостижимого персонажа. Однако в отношении хотя бы некоторых граней его образа мы можем провести параллели как с реально существующими, так и вымышленными героями массовой культуры. При этом мы не будем упоминать реальных серийных убийц, элементы биографий которых Т. Харрис использовал при конструировании фигуры Ганнибала, и рассмотрим связи, которые обращают на себя внимание именно в контексте культуры.

В первую очередь, параллели напрашиваются с Г. фон Хагенсом, немецким анатомом и художником, изобретателем пластинации — провокационного способа бальзамирования и консервации человеческих тел. Сама история Ганнибала предполагает некоторое сходство с биографией анатома, который родился во время Второй мировой войны в Восточной Европе, в молодости испытал гонения властей, безуспешно пытался сбежать на Запад и лишь после многих злоключений оказался в Западной Германии. Г. фон Хагенс прославился благодаря своему «странствующему» анатомическому шоу *Body Worlds*, которое представляет собой выставку пластифицированных и превращенных в экспонаты трупов, у части которых удалены кожа и ткани, а внутренние органы выставлены напоказ. В интервью Г. фон Хагенс утверждал, что его цель — совместить живое и мертвое, и тем самым вернуть анатомии жизнь [16]. Г. фон Хагенс создал целые композиции из пластинированных трупов, например тело с открытой черепной коробкой, сидящее перед шахматной доской; законсервированную лошадь с сидящим на ней человеком, который держит в руках собственный мозг, и др. Естественно, творчество Г. фон Хагенса вызвало много этических вопросов, кроме этого его обвиняли в незаконном получении тел из тюрем, больниц и психиатрических заведений Китая, Киргизии и других стран (сам он неизменно отвергал все обвинения). В целом Г. фон Хагенс создал образ как минимум



Ил. 5. Гюнтер фон Хагенс. 2022. URL: <https://bodyworlds.com/plastination/gunther-von-hagens/>



Ил. 6. Кадр из сериала «Во все тяжкие» (*Breaking Bad*), создатель и исполнительный продюсер В. Гиллиган, 2008–2013

эксцентричного ученого и художника, и у многих он ассоциируется с именем «Доктор Смерть» [12].

Еще один герой — вымышленный. Это Уолтер Уайт, преподаватель химии из сериала «Во все тяжкие» (Breaking Bad, 2008–2013), созданного В. Гиллиганом. Правильнее сказать, что Ганнибала уместно сравнить с Хейзенбергом — «альтер эго» Уолтера, который постепенно пробуждался в процессе интеграции Уолтера в криминальную деятельность и со временем стал центром личности персонажа. Сериал явно демонстрирует, что в отличие от большинства серийных убийц Уолтер трансформировал себя по собственному желанию перед лицом экзистенциального кризиса (в отличие от серийных убийц, чья личность была раздавлена и психика сломлена в результате внешних обстоятельств). Личность Хейзенберга знаменует прыжок в свободу, и стирая в себе Уолтера, герой освобождается от самоугнетения и от рабской части своей натуры. Экзистенциальный кризис — онкологическое заболевание, выявленное у Уолтера, — выступил катализатором, который подтолкнул героя преодолеть ограничения, стать свободным, побороть страх и стыд, и возвыситься над миром.

Уникальность Ганнибала. Вместо заключения

Итак, в данной работе мы рассмотрели историю развития медиа-франшизы, различные аспекты воплощения главного героя, провели сравнение главного персонажа с реальными и вымышленными фигурами массовой культуры, проанализировали некоторые ключевые категории культуры, лежащие в основе сюжетов вселенной Ганнибала.

В заключение наметим еще одно перспективное поле исследования. Массовая культура осмыслила образ Ганнибала и в рамках нового, не упомянутого нами ранее сериала — «Пациент» (The Patient, 2022) Дж. Филдса и Дж. Вайсберга. Этот камерный, снятый в минималистическом антураже психологический триллер повествует о психологической дуэли серийного убийцы Сэма Фортнера со своим психотерапевтом Аланом Штраусом, которого Сэм заточает в своем доме. «Пациент» погружает зрителя во внутренние миры как пациента, так и доктора. При этом серийный убийца по-своему уникален. Сэм очень человечен. Осознавая всю разрушительность тяги к убийствам, он демонстрирует, что в его душе борются разнонаправленные страсти.

Алан пытается изучить психику и мучительно ищет пути воздействия на личность своего пациента и похитителя. В ходе этой работы Алан переосмысляет и собственную жизнь, полную неправильных решений и травм, и рискует слиться со своим похитителем в единое зло.

Предполагаем, что «Пациент» призывает Ганнибала к дискуссии, акцентируя внимание на беспрецедентной и непостижимой целеустремленности последнего. Алан и Сэм, взаимодействуя, демонстрируют свою восприимчивость и способность меняться. Во вселенной же Ганнибала и особенно в сериале герой подчиняет все свои действия определенным, но непонятым целям. Он полностью статичен, он не меняется, не испытывает сомнений, его не мучают угрызения совести. Определенная цельность и верность себе — уникальная особенность Ганнибала, делающая его неповторимым и единственным в своем роде. Эта монументальность героя в условиях, когда главная константа — нестабильность, представляет интересное поле исследования вселенной Ганнибала с точки зрения актуальных философских и культурологических проблем.

Список литературы:

- 1 Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. с фр. А. Гараджи. М.: Ad Marginem, 2000. 319 с.
- 2 Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы. 1998. № 9. URL: <http://elements.lenin.ru/9bodrial.htm> (дата обращения 25.12.2022).
- 3 Интервью с создателями «Ганнибала» // Film.ru. 25.02.2014. URL: <https://www.film.ru/articles/dikiy-po-simpatichnyuy?ysclid=lc3rilyk2z375821688> (дата обращения 25.12.2022).
- 4 Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–63.
- 5 Сальникова Е.В. Введение. Феномен трансмедийности и медиакolleкции. Подходы и методы // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности / Государственный институт искусствознания; сост.: Ю.А. Богомолов, Е.В. Сальникова. М.: Государственный институт искусствознания; Издательские решения, 2018. Ч. 1. С. 11–42.
- 6 Строева О.В. Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах // Художественная культура. 2020. № 2. С. 288–315. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00035>.
- 7 Шекспир У. Гамлет, принц датский // Онлайн-читать.рф. URL: <https://онлайн-читать.рф/шекспир-гамлет/> (дата обращения 25.12.2022).
- 8 Abbott S. Not Just Another Serial Killer Show: Hannibal, Complexity, and the Televisual Palimpsest // Quarterly Review of Film and Video. 2018. № 35 (6). P. 552–567. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499348>.
- 9 Alter A. Hannibal Lecter's Creator Cooks Up Something New (No Fava Beans or Chianti). The "Silence of the Lambs" Author Thomas Harris, Overshadowed by the Cannibal He Invented, Has Kept a Low Profile for over 40 Years // The New York Times. 18.05.2019. URL: <https://www.nytimes.com/2019/05/18/books/thomas-harris-new-book.html> (дата обращения 25.12.2022).
- 10 Bernstein J. "But Dino, I Don't Want to Make a Film about Elephants..." // The Guardian. 09.02.2001. URL: <https://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features> (дата обращения 25.12.2022).
- 11 Black J. The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1991. 304 p.
- 12 Bouffard Ch., Bouffard M. Spectacular Anatomy: Plastination and Salutary Dread // The Lancet. 2012. Vol. 379. Issue 9817. P. 704–705. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(12\)60298-0](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(12)60298-0).
- 13 Cruz A. Gettin' Down Home with the Neelys: Gastro-porn and Televisual Performances of Gender, Race, and Sexuality // Women & Performance: A Journal of Feminist Theory. 2013. № 23 (3). P. 323–349. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2013.853916>.
- 14 Hannibal // IMDb.com. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2243973/> (дата обращения 25.12.2022).
- 15 Hutcheon L. & O'Flynn S. A Theory of Adaptation. 2nd ed. London: Routledge, 2012. 304 p. <https://doi.org/10.4324/9780203095010>.
- 16 Jeffries S. The Naked and the Dead // The Guardian. 19.03.2002. URL: <https://www.theguardian.com/education/2002/mar/19/arts.highereducation> (дата обращения 25.12.2022).
- 17 Ndalianis A. Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses // Journal of Visual Culture. 2015. № 14 (3). P. 279–284. <https://doi.org/10.1177/1470412915607928>.
- 18 Schwegler-Castañer A. The Art of Tasting Corpses: The Conceptual Metaphor of Consumption in Hannibal // Continuum: Journal of Media & Cultural Studies. 2018. Vol. 32. № 5. P. 611–628. <https://doi.org/10.1080/10304312.2018.1499874>.
- 19 Shaw D. Empathy for the Devil // Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter / Ed. by Joseph Westfall. Chicago: Open Court, 2016. P. 199–216.
- 20 Taylor R. Bryan Fuller's Hannibal: Cannibalizing the Canon // Journal of Screenwriting. 2022. № 13 (3). P. 347–359. https://doi.org/10.1386/josc_00105_1.

References:

- 1 Baudrillard J. *Soblazn* [Temptation], transl. from French F. Garadzhi. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 319 p. (In Russian)
- 2 Baudrillard J. Ehstetika illyuzii, ehstetika utraty illyuzii [Aesthetics of Illusions, Aesthetics of the Loss of Illusions]. *Ehlementy*, 1998, no. 9. Available at: <http://elements.lenin.ru/9bodrial.htm> (accessed 25.12.2022). (In Russian)
- 3 Interv'yu s sozdatel'nyami "Gannibala" [Interview with the Creators of *Hannibal*]. *Film.ru*. 25.02.2014. Available at: <https://www.film.ru/articles/dikiy-no-simpatichnyy?ysclid=lc3rliyk2z375821688> (accessed 25.12.2022). (In Russian)
- 4 Cawelti J.G. Izuchenie literaturnykh formul [The Study of Literary Formulas]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, no. 22, pp. 33–63. (In Russian)
- 5 Salnikova E.V. Vvedenie. Fenomen transmediinosti i mediakolleksii. Podhody i metody [Introduction. The Phenomenon of Transmedia and Media Collections. Approaches and Methods]. *Bol'shoi format: ehkrannaya kul'tura v ehpkhu transmediinosti* [Large Format: Screen Culture in the Era of Transmedia], State Institute for Art Studies; comp. Yu.A. Bogomolov, E.V. Salnikova. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniya Publ., Izdatel'skie resheniya Publ., 2018. Part 1, pp. 11–42. (In Russian)
- 6 Stroeva O.V. Dekonstruksiya klishe, psikhoanaliz i nuar v sovremennykh fantaziinykh i istoricheskikh serialakh [Deconstruction of Cliches, Psychoanalysis and Noir in Modern Fantasy and Historical Serials]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2, pp. 288–315. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00035>. (In Russian)
- 7 Shakespeare W. Gamlet, Prints datskii [Hamlet, Prince of Denmark]. *Онлайн-читать.рф*. Available at: <https://онлайн-читать.рф/шекспир-гамлет/> (accessed 25.12.2022). (In Russian)
- 8 Abbott S. Not Just Another Serial Killer Show: *Hannibal*, Complexity, and the Televisual Palimpsest. *Quarterly Review of Film and Video*, 2018, no. 35 (6), pp. 552–567. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499348>.
- 9 Alter A. *Hannibal Lecter's* Creator Cooks Up Something New (No Fava Beans or Chianti). The "Silence of the Lambs" Author Thomas Harris, Overshadowed by the Cannibal He Invented, Has Kept a Low Profile for over 40 Years. *The New York Times*. 18.05.2019. Available at: <https://www.nytimes.com/2019/05/18/books/thomas-harris-new-book.html> (accessed 25.12.2022).
- 10 Bernstein J. "But Dino, I Don't Want to Make a Film about Elephants...". *The Guardian*. 09.02.2001. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features> (accessed 25.12.2022).
- 11 Black J. *The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1991. 304 p.
- 12 Bouffard Ch., Bouffard M. Spectacular Anatomy: Plastination and Salutory Dread. *The Lancet*, 2012, vol. 379, issue 9817, pp. 704–705. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(12\)60298-0](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(12)60298-0).
- 13 Cruz A. Gettin' Down Home with the Neelys: Gastro-porn and Televisual Performances of Gender, Race, and Sexuality. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 2013, no. 23 (3), pp. 323–349. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2013.853916>.
- 14 *Hannibal*. *IMDb.com*. Available at: <https://www.imdb.com/title/tt2243973/> (accessed 25.12.2022).
- 15 Hutcheon L. & O'Flynn S. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London, Routledge, 2012. 304 p. <https://doi.org/10.4324/9780203095010>.
- 16 Jeffries S. The Naked and the Dead. *The Guardian*. 19.03.2002. Available at: <https://www.theguardian.com/education/2002/mar/19/arts.highereducation> (accessed 25.12.2022).
- 17 Ndalianis A. *Hannibal*: A Disturbing Feast for the Senses. *Journal of Visual Culture*, 2015, no. 14 (3), pp. 279–284. <https://doi.org/10.1177/1470412915607928>.
- 18 Schwegler-Castañer A. The Art of Tasting Corpses: The Conceptual Metaphor of Consumption in *Hannibal*. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 2018, vol. 32, no. 5, pp. 611–628. <https://doi.org/10.1080/10304312.2018.1499874>.
- 19 Shaw D. Empathy for the Devil. *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter*, ed. Joseph Westfall. Chicago, Open Court, 2016, pp. 199–216.
- 20 Taylor R. Bryan Fuller's *Hannibal*: Cannibalizing the Canon. *Journal of Screenwriting*, 2022, no. 13 (3), pp. 347–359. https://doi.org/10.1386/josc_00105_1.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2023

Теория искусства и культуры

Гирин Юрий Николаевич

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, 25а
ORCID ID: 0000-0002-3251-0641
ResearcherID: GSD-7279-2022
yurigirin@hotmail.com

УДК 3

БК 71.1

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-10-35

Феноменология рубежности. К типологии культурных интерференций

Аннотация. В статье ставится вопрос о необходимости обновления понятийного аппарата гуманитарных наук. Одним из продуктивных направлений может быть обращение к концепту рубежа, уже разрабатывавшемуся в широком культурологическом поле. Но оперирование концептом рубежа требует адекватной методологии, которой современная научная парадигма пока не располагает. Поэтому поставленная проблема требует теоретического осмысления с точки зрения феноменологии. Под феноменологическим подходом здесь понимается сосредоточенность на антропологической, в широком смысле — культурной реальности бытия человека. В таком случае феноменология произведения искусства предполагает выявить гораздо больший смысловой объем, чем традиционный историко-культурный анализ. Иначе говоря, предполагается не исследовать соотношение форм, стилей и течений, а попытаться обнаружить скрытые смыслы эпохи рубежа как особого культурного ландшафта, поскольку любой рубеж по определению есть хронотоп перемен и обновлений; он подразумевает возникновение нового качества бытия, нового мироотношения. Феноменология рубежности обнаруживает многомерность культурной идентичности, в кото-

рой, в зависимости от обстоятельств, актуализируются разные смысловые векторы.

Ключевые слова: рубеж, методология, феноменология, культура, литература, культурология, антропология, эпоха, хронотоп, идентичность, двойственность

Girin Yuri N.

D.Sc. (in Philology), Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3251-0641
ResearcherID: GSD-7279-2022
yurigirin@hotmail.com

Phenomenology of Borderline. To the Typology of Cultural Interference

Abstract. The article raises the question of the necessity to update the nomenclature of the humanities. A productive direction may be the appeal to the concept of borderline which has already been developed in a broad cultural field. However, using the concept of borderline requires adequate methodology which is not available within the modern scientific paradigm yet. Thus, the problem requires theoretical understanding from the point of view of phenomenology. What is meant by the phenomenological approach here is concentration on the anthropological, cultural (in a broad sense) reality of human existence. In this case, the phenomenology of works of art allows revealing much more meaning than traditional historical and cultural analysis. In other words, rather than study the correlation of forms, styles and movements, it is supposed to try to discover hidden narratives of the epoch of borderline as a special cultural landscape, since any borderline is, by definition, a chronotope of changes and renovations; it implies the emergence of a new quality of being, a new world relationship. The phenomenology of borderline reveals a dual cultural identity in which different semantic vectors are brought to the fore depending on the circumstances.

Keywords: borderline, methodology, phenomenology, culture, literature, cultural studies, anthropology, epoch, chronotope, identity, duality
Received 11.02.2023
Accepted 23.04.2023

Дуков Евгений Викторович

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный

научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
evdukov@mail.ru

УДК 316.7; 79

БК 7

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-36-61

Социокультурные модификации в СССР 1960–1980-х годов

Аннотация. В статье рассматриваются взаимосвязанные процессы новой урбанизации, перестройки социальной структуры общества и интеллектуальной атмосферы в СССР в 1960–1980-е годы. При анализе советской городской культуры этого времени акцентируются миграционные процессы, а также особенности адаптации сельского мигранта к урбанистической среде. Социокультурные изменения 1960–1980-х годов выводят на первый план категорию «личной жизни», что находит отражение не только в массовой жилищной архитектуре и разнообразных видах досуга, но и в искусстве, в частности кинематографе тех лет. Отмечается важная роль самиздата не только в полноте реализации литературного процесса в то время, но и в оперативном реагировании на новую языковую картину страны. Автор подчеркивает нарастание критической и иронической составляющей в восприятии и осмыслении советской действительности в общем социальном климате рассматриваемого периода, в том числе деятелями культуры, науки и искусства (среди основных примеров — сарказм А.А. Зиновьева, исследования комического Ю.Б. Борева).

Ключевые слова: СССР, 1960–1980-е годы, социальная структура общества, миграционные процессы, советская повседневность, советская городская культура, ирония

Dukov Evgeny V.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
evdukov@mail.ru

Sociocultural Modifications in the USSR of the 1960s–1980s

Abstract. The article examines the interrelated processes of new urbanization, the restructuring of the social structure of society and the intellectual atmosphere in the USSR in the 1960s–1980s. When analyzing the Soviet urban culture of that time, migration processes are emphasized, as well as the peculiarities of adaptation of rural migrants to the urban environment. The socio-cultural changes of the 1960s and 1980s brought to the fore the category of “personal life”, which is reflected not only in mass housing architecture and a variety of leisure activities, but also in art, in particular the cinema of those years. The article highlights the important role of samizdat not only in the completeness of the implementation of the literary process at that time, but also in the prompt response to the new linguistic picture of the country. The author emphasizes the growing critical and ironic component in the perception and understanding of Soviet reality in the general social climate of the period under review, including by cultural, scientific and artistic figures (among the main examples are the sarcasm of A.A. Zinoviev and the studies on the comic by Yu.B. Borev).

Keywords: USSR, 1960s–1980s, social structure of society, migration processes, Soviet everyday life, Soviet urban culture, irony
Received 11.02.2023
Accepted 13.05.2023

Мостицкая Наталья Дмитриевна

Доктор культурологии, доцент, заведующая аспирантурой, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
ResearcherID: ABD-2486-2020
mozt@rambler.ru

Михайлов Ашраф Борисович

Основатель коллекции ООО «Янгиль-Арт», 105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманная, 34
ORCID ID: 0000-0001-6678-212X
ResearcherID: GQY-6760-2022
yangilart@list.ru

УДК 304.444

ББК 71.06

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-62-83

Философия подарка в структуре типологической модели праздников

Аннотация. В статье предлагается рассмотреть авторскую типологическую модель праздников как методологическое основание для анализа феномена подарка, дара в структуре праздничной коммуникации. Актуальность исследования определяется корреляцией с такими темами, как «трансляция ценностей», «социальная память», «праздничная культура», «дар». Авторы акцентируют внимание на мнемической функции праздника и роли подарка в формировании ценностных ориентиров, транслируемых в праздничных ритуалах. Этот подход нашел отражение как в классификации праздников, представленной на примере моделей: «праздник-взрыв», «динамический праздник», «лаговый праздник» и «нейтрально-мнемный праздник», так и в гипотезе, предполагающей, что при раскрытии мнемического потенциала подарка в праздничном обряде становится возможным изменение модели праздничной коммуникации.

Основные предположения по теме статьи подтверждаются на материале анализа семантической составляющей уникального артефакта — золотого наградного портсигара с изображением первого советского герба работы С.В. Чехонина, который был вручен Н.В. Лисовским и С.И. Араловым от Реввоенсовета 12-й армии участнику освободительных боев за Киев С. Беккеру в 1920 году. Портсигар рассматривается здесь как дар, подарок и анализируется с точки зрения возможности включения его в структуру той или иной праздничной модели. Новизна исследования заключается в акцентировании внимания на функции подарка как катализатора праздничной коммуникации. Подарок рассматривается как культурный код события, как ретранслятор ценностей, знак сущностной идеи праздника, он способен как усилить, так и деконструировать коммуникативную модель праздника.

Ключевые слова: праздничная коммуникация, трансляция ценностей, подарок, модель праздника, функции подарка, праздничная синергия

Mostitskaya Natalya D.

D.Sc. (in Cultural Studies), Associate Professor, Head of Postgraduate Course, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375

ResearcherID: ABD-2486-2020

mozt@rambler.ru

Mikhailov Ashraf B.

Founder of the Yangil Art Collection, 34 Staraya Basmannaya Str., Moscow, 105066, Russia
ORCID ID: 0000-0001-6678-212X
ResearcherID: GQY-6760-2022
yangilart@list.ru

Gift-Giving Philosophy as Part of a Typological Model of Festivities

Abstract. The article explores a unique typological model of festivities as a methodological background for the gift concept analysis in the structure of festive communication. The relevance of research is recognized through correlation with such topics as “value transmission”, “social memory”, “festive culture” and “offering”. The authors of the article bring two questions to the fore: the mnemonic function of a celebration and the role of a gift in value guidelines formation, i.e. the values which were communicated during festive ceremonies. The idea has been reflected in two concepts: first — in a holiday classification pattern, with examples of “explosive holiday”, “dynamic holiday” “lagging holiday” and “neutrally mnemonic holiday”; second — in a hypothesis assuming that a festive communication pattern might be a subject to change through unveiling mnemonic potential of a gift during a festive ceremony.

The key assumptions of the article are proven through the semantic analysis of a unique artefact — a premium gold cigarette case with an image of the first Soviet coat of arms, a work by S.V. Chekhonin. N.V. Lisovskii and S.I. Aralov, who spoke for the Revolutionary Military Council of the 12th Army, awarded this case to S. Bekker, a participant in liberation battles for Kiev, in 1920. The cigarette case is considered as an offering and a gift. The authors analyse which holiday pattern the cigarette case is most likely to fit in. The novelty of research is that the authors highlight the role of a gift as a catalyst for festive communication. A gift is thought of as a cultural code of an event, value transmitter, and the very essence of a holiday idea. A gift has a great power which can either reinforce or ruin the festive communication model.

Keywords: festive communication, value transmission, gift, holiday pattern, gift functions, festive synergy

Received 21.10.2022

Accepted 03.03.2023

Индивидуальные художественные миры**Кривцун Олег Александрович**

Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
ResearcherID: ABE-8667-2021
Oleg_Krivtsun@mail.ru

УДК 130.2; 7011

ББК 85.103(2); 85.143(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-84-105

Живописцы современной России: поиск меры человеческого в искусстве

Аннотация. Предмет изучения статьи — пластические и смысловые поиски современных живописцев, проходящие под знаком размышления над мерой человеческого в искусстве и в жизни. Автор полагает, что выявлять единый вектор стиливого творчества среди наших современников не стоит. Большинство творческих практик наследуют наиболее значительным опытам модернизма: экспрессионизма, кубизма, абстракции, супрематизма. Наиболее востребованным оказался метод творчества, при котором художник не порывает с фигуративностью, но значительно ее деформирует, работая на границе предметности и абстракции.

Разочарование людей в любых социально-философских теориях последнего столетия породило опасность смыслового тутика в целоположении, мотивации их сознания и поведения. В этой ситуации художники, в частности живописцы, предлагают свои изыскания и ответы. Парадоксальное состоит в том, что преломляя в искусстве печальные, гнетущие и даже жестко-драматические ситуации, живопись демонстрирует эффект «превращенного чувства»: передает зрителям чувство сопричастности и тем самым облегчает их собственные внутренние состояния.

В статье анализируется творчество живописцев Виктора Калинина, Натальи Нестеровой, Ларисы Наумовой, Николая Рыбакова, Василия Шульженко.

Ключевые слова: язык живописи, мера человеческого, искусство, жизнь, экспрессионизм, живописное претворение негативного, художественное восприятие

Krivtsun Oleg A.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honoured Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
ResearcherID: ABE-8667-2021
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Painters of Modern Russia: The Search for a Measure of the Human in Art

Abstract. The subject of this study is the plastic and semantic searches of modern painters which are marked by reflection on the measure of the human in art and in life. The author believes that it is not worth revealing a single creative style vector in our contemporaries. The majority of creative practices inherit the most significant experiences of modernism: expressionism, cubism, abstraction, and suprematism. The creative method that appears to be most popular is the one in which the artist does not break with figurativeness, but significantly deforms it, working on the border of objectivity and abstraction.

People's disappointment in any socio-philosophical theories of the last century has produced the risk of a semantic dead end in goal-setting and motivation of their consciousness and behaviour. In this situation, artists, in particular painters, offer their research and answers. The paradoxical thing is that by refracting sad, oppressive and even harshly dramatic situations in art, painting demonstrates the effect of a “transformed feeling”: it conveys to the audience a sense of belonging, and thereby alleviates their own internal states.

The article analyses the work of painters Viktor Kalinin, Natalia Nesterova, Larisa Naumova, Nikolai Rybakov, and Vasily Shulzhenko.

Keywords: language of painting, measure of the human, art, life, expressionism, pictorial representation of the negative, artistic perception

Received 11.04.2023

Accepted 09.06.2023

Сергеева Татьяна Демьяновна

Кандидат исторических наук, профессор кафедры теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова, заслуженный работник культуры РФ, 109004, Россия, Москва, Товарищеский переулок, 30
ORCID ID: 0009-0001-4541-2389
ResearcherID: IVH-6995-2023
tdemsergeeva@gmail.com

УДК 75
ББК 85.103(2)6; 85.143(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-106-123

Колористические искания художников современной России: белая палитра станковой живописи Марии Пак

Аннотация. В статье предпринимается попытка рассмотреть творчество московской художницы Марии Пак в контексте колористических исканий в русской живописи на материале работы художников с белым цветом. Статью открывает краткий абрис истории развития учения о цвете в европейском искусстве Нового и Новейшего времени. Основная часть посвящена рассмотрению последней выставки станковой живописи (март 2023 года) доцента МГАХИ им. В.И. Сурикова Марии Пак, ученицы И.Л. Лубенникова. Особое внимание сосредоточено на «зимних» полотнах, в которых решается творческая задача написать красками белое на белом. В заключении делается вывод о том, что колористические предпочтения не только обусловлены социальными, национальными и иными условиями развития художественной культуры, но и тесно связаны со способностями человека к эмоциональному сопереживанию. К такому выводу автор приходит в результате исследования белого цвета в станковой живописи М. Пак в широком культурном контексте — с привлечением не только произведений живописцев, но и поэтических творений русских писателей.

Ключевые слова: история цвета, белый цвет, монументальная живопись, станковая живопись, творчество Марии Пак

Sergeeva Tatiana D.

PhD (in History), Professor of the Art Theory and History Department, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Honoured Worker of Culture of the Russian Federation, 30 Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia
ORCID ID: 0009-0001-4541-2389
ResearcherID: IVH-6995-2023
tdemsergeeva@gmail.com

Coloristic Searches of Modern Russian Artists: The White Colour Palette of the Easel Painting by Maria Pak

Abstract. The article attempts to consider the work of the Moscow artist Maria Pak in the context of coloristic searches in Russian painting based on artists' work with the white

colour. The article opens with a brief outline of the development of the doctrine of colour in the European art of the early modern and modern periods. The main part is devoted to the analysis of the latest exhibition of the easel painting (March 2023) by Associate Professor of the V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Maria Pak, student of I.L. Lubennikov. Particular attention is focused on the “winter” canvases in which the creative task is to paint white on white. The author of the article makes the conclusion that colour preferences are not only determined by social, national and other conditions for artistic culture development, but also closely related to a person's ability to empathize. The author comes to this conclusion considering the white colour palette of M. Pak's easel painting in a broad cultural context — appealing to the works of painters as well as to the poetic creations of Russian writers.

Keywords: history of colour, white colour, monumental painting, easel painting, creative work of Maria Pak
Received 19.04.2023
Accepted 23.05.2023

Баландина Наталья Петровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
ResearcherID: IUQ-8031-2023
balannata@gmail.com

УДК 791

ББК 85.373(3), 85.374.3(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-124-157

Эttore Скола. Исторические и семейные хроники 1980-х

Аннотация. В статье исследуется язык и проблематика фильмов итальянского кинорежиссера Этторе Сколы, снятых в 1980-е годы. Этот период творческой биографии мастера рассматривается в контексте общей эволюции его кинематографа и развития итальянского кино — движения от ранних комедий по-итальянски к историческим фрескам и притчам об ускользающем времени. Ленты Сколы не только отражают социальные, политические и культурные изменения, происходящие на Апеннинском полуострове в последние три десятилетия XX века, но и обращаются к универсальным, философским темам. Эти меланхолические истории нередко скрывают предупреждение об опасности, напоминание об ответственности за наши по-

ступки, которые могут привести к непоправимым последствиям. В 1983 году режиссер снимает один из лучших и самых знаменитых своих фильмов «Бал», в котором герои не говорят ни слова. Скола, представляющий парижский танцевальный зал как модель истории, утверждает, что ценность частной жизни человека несомненна, именно он — герой, появившийся из стихии повседневности, забавный, несурзанный, противоречивый, но умеющий надеяться вопреки невыносимым обстоятельствам, — главный ее фигурант. В «Семье» (1986) такой моделью оказывается римская квартира, в которой на протяжении многих десятилетий живет семья главного героя. Наконец, картина Сколы «Который час?» (1989) развивает открытия предыдущих фильмов, но в отличие от них, это не групповой портрет в интерьере на фоне XX века, а диалог двоих персонажей — отца и сына, происходящий в течение одного дня во время городской прогулки. Однако и эта камерная семейная хроника пронизана размышлениями о взаимоотношениях «обыкновенного» человека и времени большой истории.

Ключевые слова: комедия по-итальянски, актерский ансамбль, пространство, сценарий, музыкальная партитура, танец, дом, история, неаполитанец

Balandina Natalia P.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
ResearcherID: IUQ-8031-2023
balannata@gmail.com

Ettore Scola. Historical and Family Chronicles of the 1980s

Abstract. The article explores the language and themes of the films made by Italian film director Ettore Scola in the 1980s. The author of the article considers this period of Ettore Scola's career in the context of the general evolution of his cinematography and the development of Italian cinema — movement from early Italian-style comedies to historical frescoes and parables of elusive time. Scola's films not only reflect the social, political and cultural changes in the Apennine Peninsula in the last three decades of the 20th century, but also address universal, philosophical themes. These melancholic stories often contain a warning of danger and a reminder of responsibility for our actions which can lead to irreparable consequences. In 1983, the director made one of his best and most famous films, *Ballando*, *ballando*, in which the characters do not speak a word.

Presenting a Parisian ballroom as a model of history, Scola argues that the value of a person's private life is undeniable, and that it is he, the hero emerging from the elements of everyday life — funny, absurd, and contradictory, but able to hope in spite of unbearable circumstances — who is its main protagonist. In *The Family* (1986), this model is a flat in Rome, where the protagonist's family has lived for decades. Finally, Scola's *What Time Is It?* (1989) develops the findings from his previous films, but unlike them, it does not present a group portrait in an interior setting against the backdrop of the 20th century but a dialogue between two characters — father and son — taking place during a city walk on a single day. However, this chamber family chronicle is also imbued with reflections on the relationship between an “ordinary” man and the time of big history.

Key words: Italian-style comedy, ensemble cast, space, script, musical score, dance, home, story, Neapolitan
Received 30.03.2023
Accepted 18.05.2023

Горбачёв Игорь Николаевич

Старший преподаватель кафедры режиссуры игрового кино, режиссерский факультет; соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0001-7861-0421
ResearcherID: IUQ-2258-2023
igorgorbachoff@gmail.com

УДК 82-2; 821.161.1

ББК 84(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-158-183

Криптограф. Заметки для ненаписанных биографий Чехова

Аннотация. В основе статьи — анализ пьесы А.П. Чехова «Три сестры», выполненный по «вновь открывшимся обстоятельствам», иначе говоря, с опорой на разнообразные факты, которые прежде в расчет не принимались: от тонкостей течения времени в пьесе до юридических особенностей прав состояния в России конца XIX — начала XX века. Предпринятый анализ позволяет утверждать, что привычный взгляд на пьесу может быть скорректирован, поскольку порождает не вполне адекватное восприятие и трактовку «Трех сестер». На этом строится основной конфликт первой части статьи.

Во второй части приводится тезис о том, что новые данные в «Трех сестрах» позволяют выйти за пределы самого текста и взглянуть на обстоятельства жизни автора пьесы и, возможно, все его творчество под другим, несколько неожиданным углом. Рассказы и пьесы Чехова традиционно рассматривались как слепки с социально-политических реалий России 80–90-х годов XIX века, практически лишённые такой особенности, как литературная игра. Чтобы показать и доказать неправомочность подобного взгляда, некоторые «вновь открывшиеся обстоятельства» из «Трёх сестер» экстраполируются на биографию автора пьесы. Это позволяет задать правомерные вопросы, касающиеся не только жизни, но и *modus operandi* автора «Трёх сестер», а также сделать вывод, что привычный нарратив жизни Чехова, традиционно определяемый как «интеллигент, сделавший себя сам», распадается и требует переосмысления.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Три сестры», биография

Gorbachev Igor N.

Senior Lecturer at the Department of Feature Film Directing, Directing Faculty; Candidate for the Academic Degree of PhD (in Art History), Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7861-0421
ResearcherID: IUQ-2258-2023
igorgorbachoff@gmail.com

Cryptographer. Notes for Unwritten Biographies of Chekhov

Abstract. The article is based on the analysis of A.P. Chekhov's play *The Three Sisters*. It is executed according to "newly discovered circumstances", in other words, based on the facts that were not taken into account before: from the subtleties of the passage of time in the play to the legal features of status rights in Russia in the late 19th – early 20th century. The undertaken analysis allows us to assert that the conventional view on the play can be corrected, since it generates an inadequate perception and interpretation of *The Three Sisters*. This is the main conflict of the first part of the article.

The second part presents the thesis that the new data in *The Three Sisters* allow us to go beyond the text itself and look at the life circumstances of the author and, perhaps, his entire work from a different, somewhat un-

expected angle. Chekhov's stories and plays were traditionally regarded as casts of the socio-political realities of Russia in the 1880s-1890s, practically devoid of such a feature as literary play. To show and prove the unsoundness of such a view, some "newly discovered circumstances" from *The Three Sisters* are extrapolated to the biography of the author of the play. This allows us to ask legitimate questions concerning not only the life but also the *modus operandi* of the author of *The Three Sisters* and to conclude that the conventional narrative of Chekhov's life, where he is traditionally defined as "a self-made intellectual", is falling apart and requires rethinking.

Keywords: A.P. Chekhov, The Three Sisters, biography
Received 06.04.2023
Accepted 23.06.2023

Сариева Елена Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, 125009, 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

ББК 85.36; 85.33

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-184-201

«Околотеатральный» рассказ на дореволюционной концертной эстраде

Аннотация. В статье рассматривается эволюция импровизационного рассказа на дореволюционной концертной эстраде на примере рассказов на театральные темы. Рассказов таких на концертной эстраде было множество, так как с ними выступали актеры, хорошо знавшие театральную среду.

В первой половине XIX века утвердился самый простой тип рассказа – близкие анекдотам «бывальщины» – устные рассказы о достоверных событиях, в которые рассказчик обязательно добавлял что-то свое, фантазируя и импровизируя. Исполнением анекдотов и «бывальщин» славился М.С. Щепкин. В творчестве П.М. Садовского появляется более сложный вид рассказа – «сказ», где автора подменяет рассказчик. Впервые в импровизационный рассказ Садовским были введены социальные типы – купца, солдата, мастера, от лица которых велось пове-

ствование. В таких случаях речь строилась на бытовой и социальной характерности в зависимости от представляемого образа. Сегодня этот жанр разговорной эстрады чаще называют «монолог в образе». Самый сложный тип устного рассказа, «сцену», отличает разговор, происходящий между двумя или большим количеством действующих лиц. Первым на концертной эстраде «сцены» начал исполнять И.Ф. Горбунов. Обычно «сцены» на театральные темы представляли собой заочную полемику и выражали отношение рассказчика к театральным и литературным деятелям.

Сюжет импровизационных рассказов на театральные темы намеренно сводился к минимуму, потому что главным было мастерство речевых перевоплощений и импровизация. И здесь также огромное значение имело счастливое соединение в одном лице автора и исполнителя.

Ключевые слова: театр, эстрада, монолог в образе, импровизационный рассказ, И.Ф. Горбунов, В.Ф. Лебедев, М.С. Щепкин, П.М. Садовский, сценка, разговорный жанр

Sarieva Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, 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

“Near-Theatrical” Story on the Pre-Revolutionary Concert Estrada

Abstract. The article discusses the evolution of the genre of improvisational story on the pre-revolutionary concert estrada using the example of stories on theatrical themes. Such stories were many on the concert estrada, as the performers who presented them knew the theatrical environment well.

In the first half of the 19th century, the simplest type of story (close to true story anecdotes, “byvalschina”) was established – stories about reliable events in which the narrator was sure to add something of his own, fantasizing and improvising. The actor to be famous for performing true story anecdotes and byvalschina was M.S. Shchepkin. In the creative work of P.M. Sadovsky, there appears a more complex story type – a “skaz” where the author is replaced by the narrator. For the first time in the improvisational story, Sadovsky

introduced social types – a merchant, a soldier, and a craftsman on whose behalf the story was narrated. In such cases, the speech conveyed the peculiarities and social characteristics, depending on the image being presented. Today, this genre of stand-up is often called “monologue in character”. The most complex story type, a “scene”, is distinguished by a dialogue that takes place between two or more characters. The first to perform “scenes” on the concert estrada was I.F. Gorbunov. Usually, “scenes” on theatrical themes were polemical and expressed the narrator’s attitude towards theatrical and literary figures.

The plot of improvisational stories on theatrical themes was deliberately kept to a minimum because the main thing was the skill of speech transformations and improvisation. The happy combination of the author and the performer in one person was also of great importance.

Keywords: theatre, estrada, character monologue, improvisational story, I.F. Gorbunov, V.F. Lebedev, M.S. Shchepkin, P.M. Sadovsky, scene, stand-up
Received 04.04.2023
Accepted 23.06.2023

Искусство советского времени

Подледнов Денис Дмитриевич

Преподаватель, департамент медиа, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 190068, Россия, Санкт-Петербург, набережная Канала Грибоедова, 123, лит. А; младший научный сотрудник, Государственное бюджетное учреждение культуры Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий „Пермь-36“», 614060, Россия, Пермь, Бульвар Гагарина, 10
ORCID ID: 0000-0003-3500-8603
ResearcherID: HNB-7946-2023
denis.podliodnov@gmail.com

Казанцева Елена Дмитриевна

Заведующий экспозиционно-выставочным отделом, Государственное бюджетное учреждение культуры Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий „Пермь-36“», 614060, Россия, Пермь, Бульвар Гагарина, 10
ORCID ID: 0000-0003-1656-8138
ResearcherID: HNB-7208-2023
helenakazantseva@mail.ru

УДК 704
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-202-227

Феномен постпамяти и его эстетика на примере «антисталинского цикла» Петра Белова

Аннотация. Статья посвящена анализу живописного ряда картин советского художника Петра Алексеевича Белова (1929–1988). Впервые данные работы были представлены в 1988 году в Москве, на посмертной выставке художника, раскрывающей сложные вопросы истории СССР. Впоследствии картины, представленные на выставке, были отнесены к «антисталинскому циклу». В 2020 году Музей истории ГУЛАГа (Москва) принял в коллекцию эти живописные работы, была организована выставка «Очередь за правдой». Авторы статьи опираются на концепцию постпамяти, полагая, что художника можно отнести к «первому» поколению — поколению свидетелей травмирующих событий истории, в данном случае это очевидцы тоталитарного режима, при которых происходило развитие системы ГУЛАГа. В рамках данного цикла Петр Белов обращается к различным нарративам, как коллективным, так и индивидуальным: репрезентирует историю СССР через образы власти, узнаваемые элементы и символы повседневной культуры СССР, а также повествует о личной истории и истории своей семьи. С помощью семиотического и формально-стилистических методов анализа были рассмотрены произведения, представленные на выставке «Очередь за правдой». В выводах авторы акцентируют внимание на индивидуальных характерных особенностях живописной манеры письма Петра Белова (которые проявляются только в «антисталинском цикле»), на сюжетах картин и на той эпистеме, которая повлияла на написание живописного цикла в 1980-х годах.
Ключевые слова: постпамять, Петр Белов, история политических репрессий, визуальная культура, антисталинский цикл, советское искусство, визуальный язык

Podlednov Denis D.

Lecturer at the Department of Media Studies, National Research University Higher School of Economics, 123A Canal Griboedova Emb., St. Petersburg, 190068, Russia; Junior Researcher, State Budgetary Institution of Culture of Perm Krai “The Perm-36 Memorial Reserve Museum of the History of Political Repression”, 10 Gagarin Boulevard, Perm, 614060, Russia

ORCID ID: 0000-0003-3500-8603
ResearcherID: HNB-7946-2023
denis.podliodnov@gmail.com

Kazantseva Elena D.

Head of the Exhibition Department, State Budgetary Institution of Culture of Perm Krai “The Perm-36 Memorial Reserve Museum of the History of Political Repression”, 10 Gagarin Boulevard, Perm, 614060, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1656-8138
ResearcherID: HNB-7208-2023
helenakazantseva@mail.ru

The Phenomenon of Post-Memory and Its Aesthetics on the Example of Pyotr Belov’s “Anti-Stalinist Cycle”

Abstract. The article is dedicated to the analysis of numerous paintings by the Soviet artist Pyotr A. Belov (1929–1988). For the first time, these artworks were presented in Moscow in 1988, at the posthumous exhibition of the artist, revealing complex issues in the history of the USSR. The paintings presented at the exhibition were later referred to the “anti-Stalinist cycle”. In 2020, the GULAG History Museum (Moscow) accepted these paintings into the collection and organized the exhibition *The Queue for the Truth*. The authors of the article rely on the concept of post-memory believing that the artist can be attributed to the “first generation” — the generation of witnesses to the traumatic events of history, in this case, the totalitarian regime under which the GULAG system developed. Within the framework of this cycle, Pyotr Belov addresses various narratives, both collective and individual: he represents the history of the USSR through images of power, recognizable elements and symbols of everyday culture of the USSR, as well as tells about his personal history and the history of his family. The authors of the article consider works presented at *The Queue for the Truth* exhibition using the semiotic and formal-stylistic methods of analysis. In the conclusion section of the article, the authors focus on the features of Pyotr Belov’s painting style (which appear only in the “anti-Stalinist cycle”), the plots of the paintings, and the episteme that influenced the creation of the painting cycle in the 1980s.

Keywords: post-memory, Pyotr Belov, history of political repressions, visual culture, anti-Stalinist cycle, Soviet art, visual language

Received 19.08.2022

Accepted 04.02.2023

Изобразительное искусство и архитектура

Шарко Светлана Юрьевна

Магистр искусствоведения, младший научный сотрудник, Государственный исторический музей, 109012, Россия, Москва, Красная площадь, 1
ORCID ID: 0000-0002-8561-0267
ResearcherID: IVH-7219-2023
svetlana874svetlana@yandex.ru

УДК 7072.5
ББК 85.143(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-228-239

К вопросу об атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва)

Аннотация. В статье предпринята попытка атрибуции картины неизвестного голландского живописца XVII века из собрания Государственного исторического музея (Москва). На основании технико-технологических характеристик картины, выявленных при первичном осмотре, а также расшифровки подписи художника, обнаруженной автором статьи, высказывается предположение о принадлежности произведения кисти Николааса (Класа) Корнелиссоона Муйарта (1591–1655), причисляемого исследователями к группе амстердамских художников-«прерембрандтистов», чья творческая манера оказала влияние на молодого Рембрандта. Мастер был известен многофигурными композициями на исторические и библейские сюжеты. Немногочисленность работ Муйарта в российских музейных коллекциях расширяет культурно-историческое значение картины из собрания ГИМ и подчеркивает необходимость ее дальнейшего исследования.
Ключевые слова: атрибуция живописи, Государственный исторический музей, голландская живопись, Голландия, XVII век, Клас Муйарт

Sharko Svetlana Yu.

Master of Arts, Junior Researcher, State Historical Museum, 1 Red Square, Moscow, 109012, Russian
ORCID ID: 0000-0002-8561-0267
ResearcherID: IVH-7219-2023
svetlana874svetlana@yandex.ru

On Attribution of a Painting by an Unknown Dutch Painter of the 17th Century from the Collection of the State Historical Museum (Moscow)

Abstract. The article attempts to attribute a painting by an unknown 17th century Dutch painter from the collection of the State Historical Museum (Moscow). On the basis of the technical and technological characteristics of the painting revealed through initial examination, as well as deciphering of the artist’s signature discovered by the author of the article, the work is supposed to have been painted by Nicholas (Claes) Corneliszoon Moeyaert (1591–1655), one of the so-called “Pre-Rembrandtists”, the group of Amsterdam-based artists whose creative style influenced the young Rembrandt. The master was known for multi-figure compositions on historical and biblical subjects. The small number of Moeyaert’s works in Russian museum collections increases the cultural and historical significance of the painting from the collection of the State Historical Museum and emphasizes the need for its further research.

Keywords: attribution of painting, the State Historical Museum, Dutch painting, Netherlands, 17th century, Claes Moeyaert

Received 11.12.2022

Accepted 08.04.2023

Войтова Рамиля Даниловна

Бакалавр истории искусства, факультет истории искусства, кафедра кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0001-7818-3167
ResearcherID: HGB-3235-2022
ramilya.voitova@yandex.ru

УДК 792.021
ББК 85.33
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-240-293

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения

Аннотация. Статья посвящена изучению эволюции художественной манеры Н. Гончаровой на примере сценографического решения постановки «Золотого петушка» 1914 и 1937 годов. Постановка оперы-балета «Золотой петушок» часто и подробно описывается в работах, посвященных С. Дягилеву и его антрепризе, творчеству Н. Гончаровой и М. Ларионова, однако из-за того, что графическое наследие Н. Гончаровой 1930–1950-х годов до сих пор мало изучено, сценография балетной версии 1937 года почти не рассматривается, так же как и не связывается с общей эволюцией художественной манеры Н. Гончаровой. Сопостав-

ление двух версий одной постановки, оформленной с разницей в 23 года, а также определение влияния изменившихся внешних факторов и социального контекста дают возможность наглядного рассмотрения изменений, произошедших с художественной манерой Н. Гончаровой за время, проведенное в эмиграции.

Ключевые слова: Золотой петушок, Гончарова, Дягилев, Русские сезоны, Фокин, Мир искусства, футуризм

Voytova Ramilya D.

Bachelor (in Art History), Faculty of Art History, Department of Film and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7818-3167
ResearcherID: HGB-3235-2022
ramilya.voitova@yandex.ru

Voytova Ramilya D.

The Golden Cockerel, 1914 and 1917, Designed by N. Goncharova. Specificity and Differences of Stage Design

Abstract. This article is devoted to the study of the evolution of N. Goncharova's artistic manner on the example of her stage designs for the 1914 and 1937 productions of *The Golden Cockerel*. The opera-ballet version of *The Golden Cockerel* is often described in detail in works devoted to S. Diaghilev and his theatre company, and the creative work of N. Goncharova and M. Larionov. However, due to the fact that Goncharova's graphic heritage of the 1930s-1950s has been little studied so far, the scene design of the 1937 ballet version is almost not considered, nor is it traced within the general evolution of N. Goncharova's style. Comparing the two versions of scene design, 23 years apart, as well as identifying the influence of the changed external factors and the social context makes it possible to visually examine the changes in N. Goncharova's artistic manner during emigration.

Keywords: The Golden Cockerel, Goncharova, Diaghilev, Ballet Russes, Fokine, Mir Iskusstva, Futurism
Received 30.11.2022
Accepted 16.02.2023

Митрофанова Наталья Юрьевна

Кандидат искусствоведения, доцент, член Международной ассоциации искусствоведов (АИС), член Союза художников России; доцент кафедры истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных

технологий и дизайна, 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18; доцент кафедры изобразительного искусства, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9
ORCID ID: 0000-0002-4653-7116
ResearcherID: E-6589-2016
mitfam@mail.ru

УДК 745/749

ББК 85.123; 85.120

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-294-317

Типологическая модель текстиля как вида декоративно-прикладного искусства

Аннотация. Первый теоретический интерес к текстилю как виду декоративно-прикладного искусства возникает в XIX веке. С этого времени и по настоящий момент текстиль становился предметом исследования отдельных специалистов, которые рассматривали его с разных точек зрения: как технологический продукт, ремесленный предмет, художественный артефакт и т.д. До сих пор не сформирован системный, целостный взгляд на текстиль как феномен культуры. Не достает исследования, которое бы включало и учитывало его природную сущность, качественные характеристики, спектр назначений, развитие форм и видов. Цель данного исследования — выделение и обоснование видового разнообразия текстиля в процессе его эволюции. Данная цель может быть достигнута с помощью системно-категориального метода «Ряд информационных критериев» (РИК). Этот метод апробирован в разных научных сферах, но в области художественной деятельности пока не получил широкого применения. Объект исследования представлен в нем как совокупность информационных критериев (ИК), каждый из которых выражает какую-либо из его качественных характеристик. В статье представлена визуальная типологизированная модель объекта через конструктивную схему, скомпонованную из ряда информационных критериев (ИК), которая последовательно отражает качества текстиля, вытекающие из его назначений. В результате проведенного исследования стало возможным: определить логическую последовательность возникающих видов текстиля, качественно описать и обосновать уже существующие формы, осуществить поиск и разработку новых, ранее не идентифицируемых форм и соответствующих им вариантов комбинаций назначений.

Ключевые слова: информационный критерий, категориальный метод, текстиль как вид

декоративно-прикладного искусства, типологическая модель

Mitrofanova Natalia Yu.

PhD (in Art History), Assistant Professor, Member of the International Association of Art Critics (AICA), Member of the Union of Artists of Russia; Associate Professor at the Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, 18 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia; Assistant Professor at the Department of Fine Arts, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4653-7116
ResearcherID: E-6589-2016
mitfam@mail.ru

Typological Model of Textiles as a Kind of Applied Arts

Abstract: The first theoretical interest in textiles as a type of applied arts arose in the 19th century. Since then, textiles have been the subject of research by individual specialists who have considered it from different points of view: as a technological product, a handicraft item, an artistic artefact, etc. However, a systematic, holistic view on textiles as a cultural phenomenon has not yet been formed. There is a lack of research that would include and take into account their natural essence, qualitative characteristics, range of purposes, and development of forms and types. The purpose of this study is to identify and substantiate the diversity of textiles in the process of their evolution. This goal can be achieved by using the system-categorical method of "a series of information criteria". This method has been tested in various scientific fields, but has not yet been widely used in the field of artistic activity. The object of study is presented in it as a series of information criteria, each expressing one of its qualitative characteristics. The article presents a visual typologized model of the object through a constructive scheme composed of a series of information criteria, which consistently reflects the qualities of textiles arising from their purpose. As a result of the study, it has become possible to determine the logical sequence in which the types of textiles emerged, qualitatively describe and justify the existing forms, as well as research and develop new, previously unidentified forms and the corresponding options of their application.

Keywords: information criterion, categorical method, textiles as a kind of applied arts, typological model

Received 28.12.2022

Accepted 10.04.2023

Музыкальная культура

Рахманова Марина Павловна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
ResearcherID: IVV-1348-2023
rmarina@mail.ru

УДК 78

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-318-353

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

Аннотация. В статье впервые делается попытка анализа некоторых аспектов содержания «Воспоминаний» Т.Н. Ливановой (1974–1983) — трехтомного текстового корпуса, сохраняемого в архиве Российского национального музея музыки (РНММ). «Воспоминания» готовятся к публикации в качестве плановой работы Государственного института искусствознания. Данная статья продолжает серию материалов, посвященных этому ценному источнику. В нем портреты современников автора занимают значительное место.

В статье рассмотрены разные типы таких вербальных портретов — от более развернутых обобщенных характеристик до «мгновенных» и очень ярких, состоящих буквально из нескольких слов. Галерею портретируемых представляют люди разных поколений. Повествование начинается с семейных хроник — портретов родственников Ливановой со стороны матери и отца, а также ее супруга В.Э. Фермана — и продолжается характеристиками друзей и сотрудников. Среди них — композиторы Д.Б. Кабалевский, Н.Я. Мясковский, В.Я. Шебалин, В.Г. Захаров, исследователи Б.В. Асафьев, М.В. Иванов-Борецкий, В.В. Протопопов, Ю.В. Келдыш, Ю.К. Евдокимова, Ю.Н. Холопов и другие.

Ключевые слова: «Воспоминания», Т.Н. Ливанова, портреты, обобщенные характеристики, «мгновенные» зарисовки, современники

Rakhmanova Marina P.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
ResearcherID: IVV-1348-2023
rmarina@mail.ru

Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part I

Abstract. For the first time, the article attempts to analyse some aspects of the content of T.N. Livanova's *Memoirs* (1974–1983), a three-volume text corpus preserved in the archives of the Russian National Museum of Music (RNMM). *Memoirs* are being prepared for publication as a planned work of the State Institute for Art Studies. This article continues a series of materials devoted to this valuable source. A significant place in it is occupied by the portraits of the author's contemporaries.

The article discusses different types of such verbal portraits – from more detailed generalized characteristics to “instantaneous” and very vivid ones consisting of literally a few words. The gallery of the portrayed is represented by people of different generations. The narrative begins with family chronicles – the portraits of Livanova's relatives on the mother's and father's side, as well as her husband V.E. Ferman, and continues with the characteristics of friends and employees. Among them are composers D.B. Kabalevsky, N.Ya. Myaskovsky, V.Ya. Shebalin, and V.G. Zakharov, researchers B.V. Asafiev, M.V. Ivanov-Boretzky, V.V. Protopopov, Yu.V. Keldysh, Yu.K. Evdokimova, Yu.N. Kholopov and others.

Keywords: *Memoirs*, T.N. Livanova, portraits, generalized characteristics, “instantaneous” sketches, contemporaries
Received 27.10.2022
Accepted 09.04.2023

Петухова Светлана Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963
ResearcherID: IVH-6711-2023
sapatuch@yandex.ru

УДК 78

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-354-379

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть II

Аннотация. Статья продолжает серию исследований, посвященных трехтомным «Воспоминаниям» Т.Н. Ливановой, издание которых готовится в Государственном институте искусствознания. В статье рассмотрено несколько типов словесных портретов, созданных мемуаристом. Прежде всего это изображение тех людей, которых Ливанова узнала в эвакуации. Ныне о них почти ничего не известно, и объектом изысканий здесь остаются особенности текста как таковые. Иную совокупность составляют портреты учеников Ливановой, среди которых находились и личности, заслужившие одиозную репутацию. Отдельная линия мемуаров складывается из «двойных» портретов не музыкантов и не музыковедов, а представитель смежных гуманитарных специализаций. Наконец, примерно в центре ливановского повествования находится развернутое многофигурное полотно, посвященное семейству Випперов.

Ключевые слова: Т.Н. Ливанова, «Воспоминания», портреты, эвакуация, П.И. Апостолов, Б.М. Ярустовский, К.К. Саква, А.С. Оголевец, Виноградовы, Випперы

Petukhova Svetlana A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Department of Music History, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963
ResearcherID: IVH-6711-2023
sapatuch@yandex.ru

Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part II

Abstract. The article continues a series of studies devoted to the three-volume *Memoirs* by T.N. Livanova the publication of which is being prepared at the State Institute for Art Studies. The article considers several types of verbal portraits created by the memoirist. First, these are images of the people Livanova got acquainted with in the evacuation. Nowadays, almost nothing is known about them and it is the features of the text as such that remain the object of research. Another collection is made up of portraits of Livanova's students, some of whom gained an odious reputation. A separate line of memoirs consists of “double” por-

traits not of musicians or musicologists but representatives of allied specializations of the humanities. Finally, roughly in the middle of Livanova's narrative is an extended, multi-figured canvas dedicated to the Wipper family.

Keywords: T.N. Livanova, *Memoirs*, portraits, evacuation, P.I. Apostolov, B.M. Yarustovsky, K.K. Sakva, A.S. Ogolevets, the Vinogradov family, the Wipper family
Received 27.10.2022
Accepted 09.04.2023

Космовская Марина Львовна

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории музыкально-компьютерных технологий, Курский государственный университет, 305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
ORCID ID: 0000-0001-9533-2806
ResearcherID: D-4047-2017
svirel1@yandex.ru

УДК 78.072.3; 93/94; 101.1

ББК 85.313(2); 63.0; 87.25

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-380-409

Методология работы с рукописями. (Из опыта подготовки к публикации материалов из архивных фондов Н.Ф. Финдейзена)

Аннотация. Попытки ответа на вопрос о том, чтоставляло незаурядных деятелей культуры и искусства вести дневники, приводят к выводу, что причиной этой систематической поденной работы было осознание выполнения собственного предназначения, по-иски которого начинались в детстве и выливались в выбор основного вида деятельности во взрослом состоянии. Фиксация в рукописях фактов современности с их первоначальной оценкой с юности становилась потребностью души. Именно высоким (хотя порой и подсознательным) осознанием своего пути как миссии на страницах дневников запечатлена эпоха. И отсюда – краеугольный методологический принцип в работе с рукописями: в сбережении подлинных текстов. Без купюр или собственных импровизаций; с сохранением всех особенностей записи (вплоть до пояснений скорописи). При такой бережной работе создается возможность последующих переизданий – исправленных и доработанных. А нам, сегодняшним, предоставляется возможность оценки исторических событий с весьма уже отдаленной временной перспективы.

Многолетняя (с начала 1980-х годов) работа с дневниками Николая Федоровича Финдейзена (1894–1928) – ученого, историка и историографа русской музыки, создателя и бессменного редактора-издателя «Русской музыкальной газеты» (1894–1918), а в 1920-е годы организатора и руководителя Музыкально-исторического музея Академической ленинградской филармонии (ныне – Музей музыки в Шереметевском дворце) – дала возможность некоторых обобщений по проблемным аспектам исследований рукописей отечественных музыкантов, что и отражено в основном разделе статьи.

Ключевые слова: методология подготовки рукописей к публикации, Н.Ф. Финдейзен, работа с текстом, комментирование и технические аспекты

Kosmovskaya Marina L.

D.Sc. (in Art History), Professor, Chief Researcher at the Research Laboratory of Music and Computer Technologies, Kursk State University, 33 Radishcheva Str., Kursk, 305000, Russia
ORCID ID: 0000-0001-9533-2806
ResearcherID: D-4047-2017
svirel1@yandex.ru

Methodology of Working with Manuscripts (From the Experience of Preparing for Publication the Materials from the Archival Funds of N.F. Findeisen)

Abstract. The attempts to answer the question of what made outstanding figures of culture and art keep diaries lead to the conclusion that the reason for this systematic daily work was the awareness of fulfilling their own destiny, the search for which began in childhood and resulted in the choice of the main type of activity in adulthood. Recording facts of the times in manuscripts with their initial assessment was a need of soul from youth. It is through strong (though sometimes subconscious) awareness of their path as a mission that the epoch is imprinted on their diary pages. Hence the cornerstone methodological principle in working with manuscripts: the preservation of authentic texts; without notes or improvisation, preserving all the features of the writing (up to cursive explanations). Such careful work creates the possibility of subsequent reprints – corrected and modified. And we, the people of today, are given the opportunity to evaluate historical events from a very distant time perspective.

Long-term (since the beginning of the 1980s) work with the diaries of Nikolai Fedorovich Findeisen (1894–1928) – a scientist, historian and historiographer of Rus-

sian music, the creator and permanent editor-publisher of the Russian Musical Newspaper (1894–1918), and in 1920s the organizer and head of the Musical-Historical Museum of the Academic Leningrad Philharmonic Society (now the Museum of Music in the Sheremetev Palace) – has allowed making some generalizations on the problematic aspects of the study of manuscripts by Russian musicians, which is reflected in the main section of the article.

Keywords: methodology of preparing manuscripts for publication, N.F. Findeisen, working with the text, commenting and technical aspects

Received 18.01.2023

Accepted 09.04.2023

Нисенбаум Андрей Анатольевич

Старший офицер, Министерство обороны Российской Федерации, Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации, 119160, Россия, Москва, ул. Знаменка, 19
ORCID ID: 0000-0001-7453-3641
ResearcherID: IUQ-2500-2023
andrej.nisenbaum@mail.ru

УДК 78.08; 78.09

ББК 85.34

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-410-435

Плац-концерт: возникновение и особенности жанра

Аннотация. Эволюция военно-музыкальной культуры России отмечена постоянной модификацией, и отражает при этом общественно-экономическую, социальную и политическую сферы жизни страны. С начала XIX века возрастающий уровень отечественной военной музыки заставлял зарубежных коллег относиться к ней с особым вниманием. В своей статье автор рассматривает обстоятельства формирования в конце 1980-х годов жанра плац-концерта, дальнейшее развитие которого сквозь неразрывную связь с жанрами массовых представлений и зрелищ вписало военно-музыкальное творчество в широкий социокультурный контекст. Активное развитие международного военно-музыкального фестивального движения является тому подтверждением, поскольку с учетом появления и современного развития различных технических и дополнительных художественных средств программы плац-концертов трансформируются, а выступления превращаются в отдельные шоу. Автор статьи высказывает мнение, что появлению плац-концерта на европейских площадках во мно-

гом способствовало выступление в 1989 году оркестра курсантов военно-дирижерского факультета при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского на фестивале военных оркестров в г. Монс (Бельгия), так как европейское военно-музыкальное искусство на такого рода мероприятиях, как правило, было представлено исключительно дефиле с демонстрацией оркестрами индивидуальной строевой подготовки. Кроме того, на этапе возникновения плац-концерта возникла путаница в интерпретации понятий «дефиле» и «плац-концерт», которая в современной практике не устранена. В настоящее время эти понятия у всех исследователей характеризуются по-разному и употребляются без понимания того, что на самом деле они подразумевают. Мнение многочисленных исследователей плац-концерта относительно его структуры сегодня также неоднозначно, а практика изменения традиционной структурной формы программы плац-концерта позволяет утверждать, что его структура непостоянна и зависит от различных технических или художественно-смысловых факторов, а также фантазии и профессионализма его авторов. Исходя из вышесказанного, автор статьи полагал бы целесообразным уйти от сложившегося разделения структуры плац-концерта на части и обозначить в ней наиболее типичные основные элементы, такие как марш-парад и концертный блок.

Ключевые слова: оркестр, плац-концерт, дефиле, структура, марш-парад, фанфара, концертный блок, фестиваль

Nisenbaum Andrei A.

Senior Officer, Ministry of Defence of the Russian Federation, Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation, 19 Znamenka Str., Moscow, 119160, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7453-3641
ResearcherID: IUQ-2500-2023
andrej.nisenbaum@mail.ru

Parade-Concert: Genre Origins and Particularities

Abstract. The evolution of Russian military music culture is marked by continuous modification, reflecting socio-economic, social and political mainstreams of the country. Since the beginning of the 19th century, the growing level of national military music has made foreign colleagues pay special attention to it. This article describes the circumstances under which the parade-concert genre was formed at the end of the 1980s, the further development

of which brought the military music art into a wide socio-cultural context through inextricable bond with the mass performance genre. This is illustrated by the progressive development of the international military music festival movement. With the introduction and current development of technologies and additional artistic devices, parade-concert programmes are being transformed, while performances become standalone shows. The author of this article suggests that the spread of parade-concerts in Europe was due to the orchestral of the military conductor faculty students of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory at the 1989 military band festival in Mons (Belgium). Needless to mention that at such events, European military music art was represented solely by demonstration defiles of marching military bands. Moreover, at the stage of emergence of parade-concerts, miscommunication of the terms “defile” and “parade-concert” appeared, which has not been solved yet. Nowadays researchers define these terms differently and use them without proper understanding of their initial meaning. Researchers of the parade-concert genre, who are few in number, have mixed opinions on its structure. The practice of structural modifications in the traditional programme of a parade-concert shows that its structure is inconsistent and depends on various technical, artistic and semantic factors as well as authors’ imagination and professionalism. In view of the above, the author deems it appropriate to move beyond the existing disintegration of the structure of a parade-concert and define its most common elements such as a march-parade and a concert section.

Keywords: military band, parade-concert, defile, structure, march-parade, fanfaronade, concert section, festival

Received 18.11.2022

Accepted 09.04.2023

Кино и массмедиа

Беляков Виктор Константинович

Кандидат искусствоведения, доцент Сергиево-Посадского филиала Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), докторант кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета ВГИК, 141300, Россия, Московская область, Сергиев Посад, пр-т Красной Армии, 193

ORCID ID: 0000-0001-5832-0160

ResearcherID: GVS-8395-2022

vic.belyakov@gmail.com

УДК 778.5.03.01

ББК 85.37

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-436-453

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

Аннотация. В статье рассматривается дошедшая до настоящего времени дореволюционная кинохроника. Она, по сути, является результатом процесса визуализации окружающей действительности, новый этап которой начался с появлением кино съемочной техники. Особенность этого процесса заключалась в обилии съемок царя Николая II и всей императорской фамилии, которые, с точки зрения их авторов, носили важный сакральный смысл, переплетающийся с необходимостью пропаганды деятельности царя и двора. Одна из самых ранних сохранившихся съемок, относящаяся к саровским торжествам 1903 года, свидетельствует о смыслах и значениях этой кинохроники. Сохранившиеся хроникальные фильмы той поры являются визуальными свидетельствами различных сторон жизни канувшей в небытие страны, каковой была Российская империя.

Ключевые слова: дореволюционная кинохроника, визуализация, фильм, царь Николай II, Александр Ягельский, царская кинохроника, канон жизни

Belyakov Victor K.

PhD (in Art History), Associate Professor of the Sergiev Posad Branch of S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Doctoral Student of the Department of Film Studies of the Screenwriting and Film Studies Faculty of VGIK, 193 Red Army Avenue, Sergiev Posad, Moscow Region, 14130, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5832-0160
ResearcherID: GVS-8395-2022
vic.belyakov@gmail.com

Pre-Revolutionary Newsreel as a Result of the Visualization of Historical Reality

Abstract. The article discusses the pre-revolutionary newsreel that has come down to the present, which, in fact, is the result of the process of visualization of the surrounding reality, a new stage of which began with the advent of filming equipment. The peculiarity of this process

was the abundance of filming of Tsar Nicholas II and the entire Imperial Family, which, from the point of view of their authors, had an important sacred meaning, intertwined with the need to promote the activities of the Tsar and the Court. One of the earliest surviving pieces of footage, related to the Sarov celebrations of 1903, testifies to the meaning and significance of this newsreel. The surviving chronicle films of that time are visual evidence of various aspects of the life of the Russian Empire, the country that has sunk into oblivion.

Keywords: pre-revolutionary newsreel, visualization, film, Tsar Nicholas II, Alexander Yagelsky, tsarist newsreel, canon of life
Received 01.10.2022
Accepted 28.02.2023

Гуров Олег Николаевич

Кандидат философских наук, доцент философского факультета ГАУГН, доцент экономического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 119049, Россия, Москва, Мароновский пер., 26
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov-on@ranepa.ru

УДК 008; 7.08
ББК 79.1; 85с; 85.103; 85.373
DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-454-483

Грани образа Ганнибала Лектора (на примере сериала «Ганнибал»). Часть 1

Аннотация. В данной статье автор рассматривает историю создания и развития медиафраншизы, развивающейся вокруг жизни вымышленного экстравагантного и по-своему гениального серийного убийцы и каннибала Ганнибала Лектора. Автор исследования делает попытку систематизировать кинофильмы и сериалы, относящиеся ко вселенной Ганнибала, при этом уделяя особое внимание сериалу «Ганнибал» (Hannibal, 2013–2015). Фокус именно на работе, относящейся к жанру сериала, обусловлен тем, что к настоящему времени подобные произведения вошли в число значимых форм массовой культуры. Популярны образы, которые формируются в плоскости этого жанра, опираются на актуальные и значимые категории культуры. Это делает современные сериалы, такие как «Ганнибал», влиятельным инструментом, заставляющим зрителя осмысливать важные проблемы. Таким образом сериалы сегодня способны оказывать влияние на культурную динамику. С другой стороны, как пока-

зывает автор на примере сериала «Ганнибал», материал таких произведений является также перспективным источником для исследования происходящих в обществе процессов и трансформаций, выявления актуальных проблем и вызовов. Настоящее исследование направлено на то, чтобы определить разнообразные аспекты непростой и противоречивой личности Ганнибала в контексте современной культуры. Для достижения этой цели автор, с одной стороны, проводит сравнение образа героя с реальными и вымышленными героями массовой культуры, а с другой – анализирует некоторые ключевые категории культуры, среди которых власть, искусство и другие, что в комплексе позволяет зафиксировать некоторые особенности личности Ганнибала в рамках культурной системы координат.

Ключевые слова: Ганнибал Лектор, система образов, телесериал, триллер, киносериал, конвергенция, дискурс массмедиа, франшиза, хоррор, культовое кино, сиквелы

Gurov Oleg N.

PhD (in Philosophy), Associate Professor of the Faculty of Philosophy of The State Academic University for the Humanities (GAUGN), Associate Professor of the Faculty of Economics of Lomonosov Moscow State University, 26 Maronovsky per., Moscow, 119049, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov-on@ranepa.ru

The Boundaries of the Image of Hannibal Lecter (on the Example of the *Hannibal* TV Series). Part 1

Abstract. In the article, the author explores the history of creation and development of the media franchise which revolves around the life of a fictional extravagant and in his own way genius serial killer and cannibal, Hannibal Lecter. The author of the study attempts to systematize the movies and series of the Hannibal universe, with a particular focus on the *Hannibal* TV series (2013–2015). The focus specifically on a TV series is due to the fact that such works have become a significant form of popular culture. The popular images that are formed within the context of a TV series are based on topical and meaningful categories of culture. This makes contemporary TV series, such as *Hannibal*, an influential tool for forcing the viewer to reflect on important issues. In this way, TV series today are able to influence cultural dynamics. On the other hand, as the author of the article shows on the example of *Hannibal*, the ma-

terial of such media products is also a promising source for researching the processes and transformations taking place in society and identifying topical problems and challenges. The present study aims to identify various aspects of the complex and controversial personality of Hannibal in the context of contemporary culture. To achieve this purpose, the author, on the one hand, compares the image of the main character with the real and fictional characters of popular culture, and on the other hand, analyses several key categories of culture, including power, art and others, which all together allows defining the features of Hannibal's personality within the coordinate system of culture.

Keywords: Hannibal Lecter, system of images, television series, thriller, film series, convergence, mass media discourse, franchise, horror, cult movies, sequels
Received 23.03.2023
Accepted 19.05.2023