

Теория искусства и культуры

**Лукина Галима Ураловна,
Куприна Елена Юрьевна** 12
Рассуждение о понятии «художественный замысел»

Гирин Юрий Николаевич 34
В поисках эпистем, или Научная рецепция
некоторых идей М.М. Бахтина

Ушкарёв Александр Анат
Культура вредна для нас? С
осмысления социального ф
искусства

Матвиенко Кристина Ник
Телесное в современных сс
практиках: проекты 2020-х

Козьякова Мария Иванов
От комоса к искусству: риту
развлечение

Индивидуальные художественные

Лебедева Илона Владим
Металлы Боруха. К 85-лети
Аркадьевича Штейнберга

Шик Ида Александровна
«Московский сюр»
Михаила Дашевского

Цветковская Татьяна Ана
Экология музыкального раз
«связующий паттерн» в кон
Смолла *musicking*

Искусство совет

Мостицкая Наталья Дмит
Светлана Алексеевна
Первомайский праздничны
феномен культуры

Машукова Александра Вл
Арбузовская студия (1938–19
гайдебуровский след

Изобразительное искусство и архитектура

Сиповская Наталия Владимировна 248
Русский авангард и система архетипов.
Опыт демонстрации

Изобразительное искусство и архитектура

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2023

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 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 им. С.А. Герасимова (Москва, Россия)

Владимир Алексеевич Колотаев

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

Юлия Всеволодовна Михеева

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

Виталий Федорович Познин

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

Елена Анатольевна Артамонова

Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

Галима Ураловна Лукина

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

Оксана Евгеньевна Шелудякова

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (Екатеринбург, Россия)

Редакционная коллегия

Главный редактор

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

Екатерина Юрьевна Андреева

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

Анна Константиновна Флорковская

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

Михаил Викторович Дущев

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

Екатерина Юрьевна Золотова

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания (Москва, Россия)

Жэнь Гуансюань

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

Ричард Темпест

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

Евгений Андреевич Кондратьев

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

Editorial and Expert Council

Nikolai Andreevich Khrenov

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia) – Chairman of the Editorial and Expert Council

Cornelia Ichin

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

Nadezhda Borisovna Mankovskaya

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

Elena Nikolaevna Ustiugova

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

Artem Evgenievich Radeev

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

Ulrich Fröschle

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

Igor Vadimovich Kondakov

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

Anna Vladimirovna Kostina

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

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov

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

Vladimir Alekseevich Kolotayev

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

Julia Vsevolodovna Mikheeva

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

Vitaly Fyodorovich Poznin

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

Elena Anatolyevna Artamonova

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

Galima Uralovna Lukina

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

Oksana Evgenyevna Sheludyakova

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

Ekaterina Yurievna Andreeva

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

Anna Konstantinovna Florkovskaya

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

Mikhail Viktorovich Dutsev

D.Sc. (in Architecture), Associate Professor, Head of the Department of Architectural Environment Design, Professor of the Department of Architectural Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering; Leading Researcher, Department of Problems of the Theory of Architecture, Institute of Theory and History of Architecture and Urban Development (Nizhny Novgorod, Russia)

Ekaterina Yurievna Zolotova

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher of the Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)

Ren Guangxuan

D.Sc. (in Philology), Professor at Peking University, Deputy Chairman of the All-China Association for the Study of Russian Literature (Beijing, China)

Richard Tempest

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

Evgeny Andreevich Kondratiev

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

Editorial Board

Editor-in-chief

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 Victorovna Salnikova

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

Executive Secretary

Violetta Dmitrievna Evallyo

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

Editors

Daria Aleksandrovna Zhurkova

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

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya

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

Содержание

Теория искусства и культуры

**Лукина Галима Ураловна,
Куприна Елена Юрьевна** 12
Рассуждение о понятии «художественный замысел»

Гирин Юрий Николаевич 34
В поисках эпистем, или Научная рецепция некоторых идей М.М. Бахтина

Ушкарёв Александр Анатольевич 48
Культура вредна для нас? Современные тенденции осмысления социального функционирования искусства

Матвиенко Кристина Николаевна 78
Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов

Козьякова Мария Ивановна 104
От комоса к искусству: ритуал, зрелище, развлечение

Индивидуальные художественные миры

Лебедева Илона Владимировна 120
Металлы Боруха. К 85-летию Бориса Аркадьевича Штейнберга

Шик Ида Александровна 152
«Московский сюр»
Михаила Дашевского

Цветковская Татьяна Анатольевна 182
Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла *musicking*

Искусство советского времени

**Мостицкая Наталья Дмитриевна, Митасова
Светлана Алексеевна** 204
Первомайский праздничный парад как феномен культуры

Машукова Александра Владимировна 222
Арбузовская студия (1938–1945): гайдебуровский след

Изобразительное искусство и архитектура

Сиповская Наталия Владимировна 248
Русский авангард и система архетипов. Опыт демонстрации

Айнутдинов Антон Сергеевич 274
Адреса первых петербургских художников в 1703–1741 годы

Перфильева Ирина Юрьевна 310
Архитектурные мотивы в ювелирном искусстве XX — первой четверти XXI века

Баторова Елена Александровна 344
Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века

Мартынова Дарья Олеговна 366
Рецепции рэгтайма и танца медведя гризли в искусстве начала XX века

Андреева Екатерина Юрьевна 390
Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов

Музыкальная культура

Пашина Ольга Алексеевна 422
Народная терминология, связанная с многоголосным пением у русских

Тетерина Надежда Ивановна 442
«Где ты, звездочка?» К публикации вокального сборника М.П. Мусоргского «Юные годы»

Серегина Наталья Семеновна 478
Грибоедовский «код» в русском музыкознании (А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)

Никольская Ирина Ильинична 500
Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом

Nikolskaya Irina I. 528
The Warsaw Autumn International Music Festival — Overcoming the Boundaries between East and West

Собакина Ольга Валерьевна 556
Поэзия А. Мицкевича в камерно-вокальном творчестве С. Моношко

Сквирская Тамара Закировна 578
Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером

Гавриков Виталий Александрович 604
Визуализация в песенно-поэтической культуре

Кино и массмедиа

Михеева Юлия Всеволодовна 628
Гайст-тема как значимое отсутствие музыки фильма

Смагина Светлана Александровна 648
Образ врача в современном российском кино нового «морального беспокойства»

Зименков Никита Александрович 666
«Запечатленный кризис»: кинематограф К. Рейгадаса на стыке культурных парадигм

Сапегина Татьяна Анатольевна 692
Концерт в голливудских короткометражных мультфильмах «золотой эры»

Рецензии

Гнедовская Татьяна Юрьевна 718
Рецензия на монографию Н.Ю. Молока «Давид Аркин: „идеолог космополитизма“ в архитектуре»

Шамилли Гюльтекин Байджановна 728
Эксперимент не закончен! Размышления о новой книге А.Б. Ковельмана «Вошедшие в Пардес»

Данные авторов. Аннотации 738

Contents

Art & Culture Theory

Lukina Galima U., Kuprina Elena Yu. Discussion on the Concept of “Artistic Intent”	12
Girin Yuri N. In Search of Epistems, or the Scientific Reception of Some of M.M. Bakhtin’s Ideas	34
Ushkarev Alexander A. Is Culture Bad for Us? Modern Trends in Understanding of the Social Functioning of the Art	48
Matvienko Kristina N. The Corporeal in Contemporary Social Theatrical Practices: Projects of the 2020s	78
Kozyakova Mariia I. From Comos to Art: Ritual, Spectacle, Entertainment	104

Individual Art Worlds

Lebedeva Ilona V. Borukh’s Metals. On the 85th Anniversary of Boris A. Shteinberg’s Birth	120
Shik Ida A. “Moscow Surrealism” by Mikhail Dashevsky	152
Tsvetkovskaya Tatiana A. Ecology of the Music Mind. On the Idea of “the Binding Pattern” in Christopher Small’s Concept of Musicking	182

Art of the Soviet Era

Mostitskaya Natalya D., Mitasova Svetlana A. May Day Parade as a Cultural Phenomenon	204
Mashukova Alexandra V. The Arbutov Studio (1938–1945): Gaideburov’s Trace	222

Fine Arts

Sipovskaya Natalia V. The Russian Avant-Garde and the System of Archetypes. Demonstration Experience	248
Ainutdinov Anton S. Addresses of the First St. Petersburg Artists in 1703–1741	274

Perfilieva Irina Yu. Architectural Motifs in Jewellery Art of the 20th – the First Quarter of the 21st Century	310
Batorova Elena A. Jewellery Headdress Finials as Signs of the Rank Hierarchy of the Trans-Baikal Buryats in the Second Half of the 19th – Early 20th Century	344
Martynova Daria O. Reception of the Ragtime and the Grizzly Bear Dance in the Art of the Early 20th Century	366
Andreeva Ekaterina Yu. Soviet Art at Art Exhibitions and Expositions of Russian Museums and Galleries in the 1990s–2020s	390

Musical Culture

Pashina Olga A. Folk Terminology Associated with Multipart Singing among Russians	422
Teterina Nadezhda I. “Where Art Thou, Little Star?”. To the Publication of M.P. Musorgsky’s <i>The Years of Youth</i> Song Collection	442
Seregina Natalia S. Griboyedov’s “Code” in Russian Musicology (A.S. Griboyedov, M.D. Rezvoy, V.F. Odoevsky)	478
Nikolskaya Irina I. The Warsaw Autumn International Music Festival – Overcoming the Boundaries between East and West (In Russian)	500
Nikolskaya Irina I. The Warsaw Autumn International Music Festival – Overcoming the Boundaries between East and West (In English)	528
Sobakina Olga V. The Poetry of A. Mickiewicz in the Chamber-Vocal Works by S. Moniuszko	556
Skvirskaya Tamara Z. Pages of the History of the Creation of the Cantata <i>Moscow</i> by P.I. Tchaikovsky’s: Unpublished Correspondence between the Composer and P.A. Richter	578
Gavrikov Vitalii A. Visualization in Song and Poetry Culture	604

Cinema and Mass Media

Mikheeva Julia V. Geist-Theme as a Meaningful Absence of Film Music	628
Smagina Svetlana A. The Image of a Doctor in Modern Russian Cinema of a New “Moral Concern”	648
Zimenkov Nikita A. “Captured Crisis”: C. Reygadas’s Cinematography at the Crossroads of Cultural Paradigms	666
Sapegina Tatiana A. Concert in the Golden Age Hollywood Cartoons	692

Reviews

Gnedovskaya Tatiana Yu. Review of N.Yu. Molok’s Monograph <i>David Arkin: “The Ideologue of Cosmopolitanism” in Architecture</i>	718
Shamilli Giulia B. The Experiment Is Not Over! Reflections on the New Book <i>Those Who Entered Pardes</i> by A.B. Kovelman	728

About the Authors. Abstracts

738

УДК 7.01
ББК 72

Лукина Галима Ураловна

Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе, Государственный институт искусствознания, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5; профессор кафедры теории и истории музыки, Российская государственная специализированная академия искусств, 121165, Россия, Москва, Резервный проезд, 12
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
ResearcherID: M-3806-2018
lukina@sias.ru

Куприна Елена Юрьевна

Доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, начальник научно-издательского отдела, профессор кафедры фортепиано и музыковедения, Самарский государственный институт культуры, 443010, Россия, Самара, ул. Фрунзе, 167
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
kuprina65@mail.ru

Ключевые слова: терминология искусствознания, теория искусства, художественный замысел, художественное творчество, вдохновение, понятие «художественный замысел»

Лукина Галима Ураловна, Куприна Елена Юрьевна

Рассуждение о понятии «художественный замысел»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-12-33

Для цит.: Лукина Г.У., Куприна Е.Ю. Рассуждение о понятии «художественный замысел» // Художественная культура. 2023. № 4. С. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-12-33>.

For cit.: Lukina G.U., Kuprina E.Yu. Discussion on the Concept of “Artistic Intent”. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-12-33>. (In Russian)

Lukina Galima U.

D.Sc. (in Art History), PhD (in Philosophy), Professor, Deputy Director for Scientific Work, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Professor of the Department of Theory and History of Music, Russian State Specialized Academy of Arts, 12 Rezervny Pas., Moscow, 121165, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
ResearcherID: M-3806-2018
lukina@sias.ru

Kuprina Elena Yu.

D.Sc. (in Art History), PhD (in Pedagogy), Head of the Scientific and Publishing Department, Professor of the Piano and Musicology Department, Samara State Institute of Culture, 167 Frunze Str., Samara, 443010, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
kuprina65@mail.ru

Keywords: terminology of art science, theory of art, artistic intent, artistic creativity, inspiration, the concept of “artistic intent”

Lukina Galima U., Kuprina Elena Yu.

Discussion on the Concept of “Artistic Intent”

Аннотация. Предмет изучения статьи — содержание понятия, отвечающее на вопрос о том, что есть художественный замысел, и проясняющее его природу. Сопрягаясь с целым рядом понятий в текстологии, искусствознании, эстетике (авторское намерение, план, идея, телеология, цель, завершенность, целостность), понятие «художественный замысел» не дублирует ни одно из них. До настоящего времени не потеряло актуальность суждение Д.С. Лихачева, согласно которому «Воля автора и его замысел — явления крайне сложные и в самой сущности своей до сих пор мало изученные. В изучении их в будущем должны принять участие представители разных научных специальностей». В статье сделана попытка охватить морфологический и этимологический аспекты понятия; сравниваются имеющиеся в исследованиях отечественной гуманитарной науки его определения и подходы к осмыслению.

Abstract. The subject of the article is the content of the concept, answering the question of what an artistic intention is and clarifying its nature. Coupled with a number of concepts in textual criticism, art criticism, aesthetics (author's intention, plan, idea, teleology, purpose, completeness, integrity), the concept of "artistic intent" does not duplicate any of them. To this day, Dmitry S. Likhachev's judgment has not lost its relevance, according to which "The will of the author and his plan are extremely complex phenomena and, in their very essence, still little studied. Representatives of different scientific specialties should take part in studying them in the future." The article makes an attempt to cover the morphological and etymological aspects of the concept; its definitions and approaches to understanding available in the research of domestic humanities are compared.

Введение

Художественный замысел — один из самых таинственных и, кажется, непостижимых для научного познания и вместе с тем притягательных феноменов в творчестве. Понятие «художественный замысел» в кругах искусствоведов нашло широкое распространение. Многие исследователи используют его в своем лексиконе; стремятся изучать рукописи, автографы, эскизы, черновики, дневники, письма в архивах, хранилищах, чтобы проникнуть в тайное, в мир творческих исканий — историю замысла произведения и его воплощения.

Вместе с тем в словарях, энциклопедиях по искусству и эстетике вплоть до сегодняшнего времени отсутствуют статьи, посвященные этому понятию. Хотелось бы найти некое единство, наиболее близкое к тому, что мы обычно обозначаем как художественный замысел.

В толковых словарях русского языка (в частности, С.И. Ожегова, Д.Н. Ушакова) встречаются определения, что такое замысел вне искусства. Он трактуется как «задуманный план действий, деятельности, намерение (например, стратегический)» [19]. Правда, у С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой дается расширенное определение, в котором поясняется, что в связи с пьесами в литературе — речь об авторском замысле, т.е. «заложен[ом] в произведении смысл[е], иде[е]» [19]. В ином — психологическом ключе — рассматривает замысел К. Локс, автор статьи авторитетного Словаря литературных терминов (1925): «Замысел можно определить как более или менее неясную и сильную поэтическую интуицию будущего еще несозданного художником произведения в целом. <...> Замысел по существу только предощущение того, что будет заключено в выполненном произведении» [12, стб. 259–261]. Эти довольно распространенные определения вскрывают явные противоречия в понимании: план-намерение (относимый к чему-то осмысленному, неслучайному) не состыковывается с неясной интуицией.

Существуют ли прямые аналоги русскому слову «замысел» в европейских языках? В переводе на английский «замысел» есть *plan, idea, concept, intent, conception, vision* (план, идея, мысль, концепция, на-

мерение, видение), на немецкий — *plan, idee, grundgedanke, grundidee* (план, идея, основная идея), на итальянский — *disegno, progetto, progettazione, ideazione, idea, concezione, disegno, pensiero* (проект, идея, план, процесс мышления, намерение), французский — *dessein, intention, projet, pensée, but* (намерение, умысел, план, проект, цель) и т.д. Безусловно, это все связано с замыслом. Однако вряд ли кто-то решится сказать, что все приведенные слова являются синонимами и взаимозаменяемы во всех контекстах.

Как же «перевести» это слово? Воспользуемся методом вслушивания, к которому часто прибегают преподаватели иностранных языков при освоении нового слова. Нужно проговорить его, вслушаться в звучание, что может помочь догадаться, как его перевести.

За+мысел... За+мысль — то, что за мыслью? Приставка *за-*, имеющая пространственное значение, вносит в существительное «смысл» особое содержание. Стоит заменить *за-* на *до-* и тут же исчезает тайна, поскольку в домысле мы видим лишь неосновательное предположение, догадку.

Есть масса интереснейших статей филологов по поводу семантической структуры приставки *за-*. Н.П. Некрасов отмечал, что в ней «русский язык обозначает или тот предел, ту черту, или, наконец, ту точку, позади которой предмет или действие определяется обстоятельством» [18, с. 200]. Сложность такого пространственного значения приставки особенно метко раскрывает А.А. Зализняк: «...Пространственная идея приставки ЗА предполагает движение вверх и потом в сторону от прямой; далее происходит взаимодействие с неким абстрактным объектом: траектория движения идет „за“ него (т.е. как бы „накрывая“ его), может продолжаться „внутри“ и, дальше, „захватывая его край“» [7, с. 156]. Наиболее явно интенсивное значение характерно для приставки *за-* с глаголами перемещения, «сохраняющими в наиболее чистом виде локальные значения приставок, в том числе и в русском языке XI–XVII вв.» [6, с. 113]. Например, *заходити, заскочити*. В нашем случае *за-* с существительным — «мысль», как, например, в словах *задворки, заречье, загород* [25]. То есть речь о том, что уже как бы проделан «скачок», путь «за предмет» (мысль, двор, реку, город), «захватив его край». Замысел — феномен, находящийся по ту сторону границы — мысли.

На ум приходит аналогия с «чистым разумом» Канта. Но не будем отвлекаться на его трансцендентальное истолкование понятий. Нам сейчас важнее узнать о корнях слова «замысел».

Старорусские источники и справочная литература [26; 27; 28] указывают, что оно появилось в церковнославянской литературе. В этимологическом словаре Макса Фасмера слово «замысел» отсутствует. Вместе с тем в нем даны сведения о происхождении «мысли»: от др.-русск., слав. *мысль* ж., др.-греч. *διάνοια, λογισμός*, болг. *мисъл*, сербохорв. *мисао*, словенск. *misal*, чешск. *mysl*, словацк. *mysel*, польск. *mysl*, в.-луж., н.-луж. *mysl*. «Часто в им. собств.: др.-русск. *Перемысль, Осмомысль, Добромысль*» [31, с. 25].

С. Колибаба считает, что оно относится к русскому артефакту и соответствует библейскому термину ЗАМАМ: זממ замысел, намерение [9]⁽¹⁾. Исследователь выделяет в слове три корня библейского иврита: ЗАМ + БС + ЕЛ, где ЗАММА⁽²⁾ — задумывать; БС (АСА, ИСА) פשע ,פשע — работать, изготавливать, устроить, совершать, созидать, творить; ЕЛ (ЕЛЬ) לך — Бог.

Отсюда следует, что происхождение слова «замысел» тесно связано с темой Божественного замысла, Божественного творения мира: «Ты **сотворил** все, и *все* по Твоей воле существует и сотворено» (Откр. 4:11).

Заметим, что в обыденной речи мы почти не используем это слово. Чаще в ходу глаголы: придумал, выдумал, запланировал... Очевидно, мы интуитивно чувствуем несоизмеримость наших планов с Замыслом Творца мира.

Однако в отношении искусства словосочетание «художественный замысел» употребляется достаточно часто. Нам удалось найти разрозненные определения в изданиях по психологии творчества, педагогике, истории искусства. Авторы понимают под художественным замыслом:

- прообраз, с которого «начинается творческий процесс» [5, с. 98];
- будущее произведение, «будущий текст», «дотекст» [16, с. 1934, 1936];

(1) О слове «ЗАМАМ» см.: [38, с. 125].

(2) Следует различать от глагола זממ (замам), означающего «замышлять, задумывать», образованного от существительного זממה (зимма) — «злое дело».

- «исходное представление художника о своем будущем произведении», проект будущего произведения [5, с. 98];
- форму проявления художественного сознания композитора [;16 22];
- схему будущего художественного произведения, установку на творческий поиск [32].

Многие авторы определений отмечают высокую роль интуиции, которая, на их взгляд, неразрывна с догадкой, чутьем, прозрением. При этом заметно отсутствие религиозно-мистического истолкования художественного замысла.

Несмотря на широкий содержательный охват и многоаспектность вышеприведенных толкований, остановиться на каком-либо из них как предельно четком и объемном не удастся. Вычитывается стремление одних авторов упростить, *сузить содержание этого понятия до схемы, других — сделать его совсем не достигаемым для сознания.*

Во многом проясняют и углубляют понимание замысла литературоведы, которые начиная с 1920-х годов активно обсуждают вопросы телеологии поэтики, касаясь и изучаемого нами понятия⁽³⁾. Так, Б. Томашевский в очерке текстологии «Писатель и книга» пишет, что замысел является «первой стадией произведения», это его «самая общая идея», «дающая толчок к творческой работе» [31, с. 70]. С этим определением сложно не согласиться. Однако в вопросе, как «вышло» произведение, есть о чем поспорить. Ученый пишет, что «автор во многих отношениях является только орудием»; «Произведение создает не один человек, а эпоха» [31, с. 138]; «В своем произведении он часто берет уже готовый материал, данный ему литературной традицией, и неизменно вдвигает его в свое произведение...» [31, с. 139]. При такой постановке минимизируется роль индивидуальности, авторской воли, провоцируется взгляд о вторичности или даже ненужности «исторической поэтики», исследования намерений, замысла художника: «Важно не то, куда целит автор,

(3) В том числе представители формальной школы (В.Б. Шкловский, Л.П. Якубинский, Б.М. Эйхенбаум, В.М. Жирмунский, Ю.Н. Тынянов и др.), а также А.М. Евлахов, Б.М. Энгельгардт, В.В. Виноградов, А.П. Скафтымов, М.М. Бахтин, Н.К. Пиксанов, Б.В. Томашевский и др.

а куда он попадет» [31, с. 139]⁽⁴⁾. Однако Д.С. Лихачев в знаменитой работе «Текстология (на материале русской литературы X–XVII вв.)» (1962) призывает «считаться с волей и замыслом автора», что «значит понимать их, понимать намерения автора, на чем эти намерения зиждутся, их „происхождение“ в широком смысле этого слова» [13, с. 571]. В содержание понятия замысла в литературе Лихачев вносит следующие пояснения:

1. «Есть целое — общий замысел...»;
2. «...Замысел не существует в готовом и вполне законченном виде еще до написания произведения. Он меняется по мере своего воплощения в тексте. Об этом свидетельствуют черновики и корректуры автора»;
3. «Замысел произведения не статичен, а динамичен»;
4. «...Я бы предложил несколько уточнить терминологию и говорить не о „последней творческой воле автора“, а о его „последнем художественном замысле“ и выбирать основной текст литературного произведения, сообразуясь с последним вариантом художественного замысла автора» [13, с. 568–570].

Итак, определение художественного замысла пополнилось важнейшими характеристиками, которые должны быть учтены в финальной формулировке. Учитывая, какое значение Лихачев придавал авторской воле, обратимся к высказываниям по поводу замысла самих художников.

Константин Георгиевич Паустовский в книге «Золотая роза», где изложены интереснейшие высказывания писателя о художественном опыте, так описал этот феномен: «Замысел, так же как молния,

(4) Словно в продолжение темы, поднятой Томашевским, в 1940-е годы т.н. «новые критики» — американские литературоведы Уильям К. Уимсатт и Монро С. Бердсли — выдвинули идею «недоверия к автору», выступив против учета намерений автора, ибо созданный текст ему не принадлежит и даже детали о композиции произведения или предполагаемом значении и цели автора, которые могут быть найдены в других документах, таких как дневники или письма, являются «частными или своеобразными; не являются частью произведения как лингвистического факта» [«private or idiosyncratic; not a part of the work as a linguistic fact»]. Для Уимсатта и Бердсли вопросы разрешаются с помощью доказательств в тексте, а не «путем консультаций с оракулом» [«not „by consulting the oracle“»] [39, p. 18]. Уимсатт и Бердсли утверждают, что они, таким образом, вторичны по отношению к тщательному ознакомлению подготовленного читателя с самим текстом [39].

возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотический мир рождает молнию — замысел» [21, с. 490–491].

Достаточно подробное описание дано у П.И. Чайковского в письме к Н. фон Мекк 24 июня (6 июля) 1878 года: «Хотите знать процесс моего сочинения? На это отвечать обстоятельно довольно трудно, ибо до крайности разнообразны обстоятельства, среди которых появляется на свет то или другое сочинение... Прежде всего я должен сделать очень важное для разъяснения процесса сочинения подразделение моих работ на два вида: 1) сочинения, которые я пишу по собственной инициативе, вследствие непосредственного влечения и неотразимой внутренней потребности; 2) сочинения, которые я пишу вследствие внешнего толчка, по просьбе друга или издателя, по заказу... Спешу оговориться. Я уже по опыту знаю, что качество сочинения не находится в зависимости от принадлежности к тому или другому отделу.

<...>

Для сочинений, принадлежащих к первому разряду, не требуется никакого, хотя бы малейшего усилия воли. Остается повиноваться внутреннему голосу... забываешь все, душа трепещет от какого-то совершенно непостижимого и невыразимо сладкого волнения, решительно не успеваешь следовать за ее порывом куда-то, время проходит буквально незаметно. Для сочинения второго разряда иногда приходится себя настраивать. Тут часто приходится побеждать лень, неохоту... Я могу сказать, что сочиняю всегда, в каждую минуту дня и при всякой обстановке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, т.е. отделяются подробности голосоведения какого-нибудь перед тем проектированного кусочка, а в другой раз является совершенно новая, самостоятельная музыкальная мысль и стараешься удержать ее в памяти. Откуда это является? Непроницаемая тайна» [36, с. 90–92].

А. Онеггер, сравнивая творческий процесс композитора и художника, заключает, что «и живописец, и скульптор обладают возможностью сопоставлять свою модель с тем, что получается у них согласно их трактовке. На ваших глазах они отступают на несколько шагов назад, сличают и снова берутся за кисть или резец, чтобы поправить неверно сделанную ими деталь». А музыкант «находится наедине с самим собой,

и к тому же многого еще не понимает сам», он лишен «возможности вывернуть что-либо до того, как вещь будет исполнена» [20, с. 133]. И далее: «В музыкальном искусстве и процесс сочинения, и создание замысла произведения — дело, скрытое от всех, таинственное, словами не передаваемое» [20, с. 133].

Ценнейшие высказывания гениев можно приводить и далее. И все они о тайне, «внутреннем голосе», а по сути — о вдохновении, без которого невозможно никакое творчество. Судя по нарративам гениев, момент вдохновения они воспринимали как дарованную свыше возможность соприкоснуться «с миром идеала, абсолютной благодати» [36, с. 198]. И наоборот, без вдохновения творческий процесс приостанавливается («То шагаю по кабинету, / То сердито сажусь за стол. / Сам шепчу себе по секрету: / — Музы нет. Ну вот нет и нету! / Кто ж так подло ее увел!» (Э. Асадов. Муза).

Вдохновение — стихийный процесс — начинается внезапно и протекает с различной степенью интенсивности, вызывая самые разные ощущения⁽⁵⁾, возобновляется с различной степенью регулярности⁽⁶⁾, у некоторых — эпизодически⁽⁷⁾.

Сознание музыканта оказывается вдруг как бы в «подчинении» Силе Свыше или, как пишет А. Конт-Спонвиль, «устремлено к высшему трансцендентному миру» [10, с. 52].

(5) См. Воспоминания М.И. Чайковского [35]. Позже сам Петр Ильич Чайковский описывал в дневнике посетившее его вдохновение уже иначе: «Вчера по пути от Ворожбы в Киев после долгого охлаждения к музыке во мне вдруг ни с того ни с сего все заиграло и запело. Один эмбрион в *B-dur*'е воцарился в голове и внезапно увлек меня до покушения на целую симфонию» [36, с. 7]. (Данная идея была воплощена в «Каприччиозо» № 5 ор. 19.) Г. Малер признавался, что в момент вдохновения он «терпит страшные родовые муки, и нужно, чтобы прошло немало часов, прежде чем в его голове все уляжется, придет в порядок и потом забродит» [17, с. 183].

(6) Шнитке рассказывал: «Бывают дни, когда в голову приходит очень многое — появляются одна за другой новые идеи, число эскизов и набросков заметно увеличивается; все быстро катится куда-то вперед. А потом наступает время, когда почти ничего не приходит в голову» [цит. по: 34, с. 159]. Или: «...Через какое-то время я начинаю вдруг слышать про себя будущее произведение. Иногда это состояние продолжается час-два, а то и несколько часов ощущение таково, будто я неким внутренним ключом повернул в себе что-то, и все сразу изменилось...» [цит. по: 34, с. 227].

(7) Примером служат яркие идеи, положенные в основу признанных шедевров, авторами которых являлись «дилетанты» — любители (дипломаты, политические деятели и др.). Например, всемирно признанными считаются полонез М. Огинского «Прощание с Родиною», два вальса А. Грибоедова и пр. [11, с. 166].

Известно восторженное высказывание Моцарта: «Я не слышу в своем воображении части музыки последовательно, я слышу ее всю сразу. И это наслаждение!» Замысел может быть в одночасье излит в партитуре симфоний, как у Моцарта. Примером иного — многолетнего вынашивания и воплощения замысла служит создание «Князя Игоря» А.П. Бородина. От идеи, предложенной В.В. Стасовым на вечере у Л.И. Шестаковой 18 апреля 1869 года, до премьеры 23 октября 1890 года в петербургском Мариинском театре — 21 год. Г. Берлиозу потребовалось 18 лет на драматическую легенду «Осуждение Фауста» — от ознакомления с «Фаустом» Гёте в переводе Жерара де Нерваля в 1828 году до первого представления в парижской «Опера-комик» 6 декабря 1846 года.

М.Г. Арановский обоснованно заметил, что деление творческого процесса на фазы «если и возможно, то условно, и нередко — в состоянии инсайта — все фазы сливаются в одну», здесь не может быть «какой-либо раз на все случаи данной „драматургии“ творческого процесса» [2]. Бесконечное многообразие акцидентов композиторской практики приводит к явлениям первоначального и последнего замысла. Даже зафиксированные в нотном тексте, композиторские замыслы постоянно пребывают в движении. Примеров тому нет числа. «Органная книжка» создавалась И.С. Бахом в разное время, в разных местах службы в течение десятилетий (с 1713 по 1740 год), и в итоге композитору так и не удалось довести грандиозный замысел до конца. Увертюра к опере «Фиделио» Бетховена дошла до нас в четырех редакциях. «Борис Годунов» Мусоргского претерпел восемь авторских редакций. Для исследователей это «текст в его движении» (Д.С. Лихачев), позволяющий сформировать представление о замысле, его истории, процессе его становления⁽⁸⁾.

(8) По словам Д.С. Лихачева, «До той поры, пока мы знаем памятник только в его последнем варианте и лишены возможности проследить движение текста, соотносить текст с явлениями личного развития автора и историческими фактами в целом, — наша интерпретация памятника всегда может быть субъективной, подчиненной автору и нашим собственным способам восприятия» [13, с. 38].

Изучая черновые наброски⁽⁹⁾, эскизы⁽¹⁰⁾, видишь, как постепенно прорисовывается целое, как происходит подравнивание целого и части. И этот процесс идет непрерывно. «Документы творческого движения» (А.И. Климовицкий) не только дополняют наши знания об уже опубликованном произведении или открывают тайны неопубликованных, незавершенных⁽¹¹⁾; они «позволяют нам оказаться как бы по ту сторону листа, на котором записан готовый текст, и понять, как он произошел» [1, с. 181], проследить устремленность внимания и сосредоточенность усилий на художественную цель. Порой этот процесс требует чрезвычайного напряжения воли автора.

А.В. Ивашкин в процессе многочисленных бесед с А. Шнитке пришел к умозаключению о том, что воплощение замысла является в некотором смысле и его ограничением [4, с. 58]: «Необходимо помнить, что творческий замысел имеет некоторую неизмеримую часть, некую как бы неконтролируемую сознанием область. Она, собственно говоря, и является той главной внутренней силой, которая заставляет автора приступить к работе и осознать замысел, защищать его, сформулировать для себя, в общих очертаниях найти технологию, которая позволит ему этот замысел выполнить — записать нотами на бумаге, то есть реализовать» [4, с. 55].

На вопрос «Как рождается замысел и как он реализуется?» [4, с. 119] Шнитке дал следующий ответ: «Изначально, если ты имеешь такую внутреннюю модель, иррационально установленную, — ты должен поделить себя на две сферы: это — ты в узком смысле, а это — то, что через тебя тебе открывается и что значительно больше, чем ты. И при этом хозяином являешься не ты, а то значительно большее, что тебе открывается... И, собственно, вся жизнь — есть попытка быть не

(9) Набросок — незавершенная запись темы и/или элементов музыкальной ткани будущего произведения.

(10) Эскиз — предварительная форма записи музыкального произведения, более (по сравнению с наброском) масштабная фиксация первоначального замысла.

(11) Например, сохранившиеся в архиве танеевского фонда музея-заповедника П.И. Чайковского «страницы» с мелодией для соло скрипки из хора «Лебедь» опуса 35 С.И. Танеева позволяют приоткрыть тайну замысла цикла на слова К. Бальмонта. Загадка таится уже в обращении Танеева к творчеству ярчайшего выразителя эстетики декаданса, образный мир которой, казалось бы, чужд творчеству Танеева, предпочитавшего для крупных хоровых сочинений поэзию А.К. Толстого, Я.П. Полонского, А.С. Хомякова. Подробнее см.: [15, с. 347].

собой, а орудием чего-то вне тебя. И вот это тебе диктует и форму, и слова, и вне тебя обусловленную мотивировку всего. Ты как будто бы не себе принадлежишь. И пока ты имеешь это ощущение, твоя работа тебя не тяготит. Не ты ведь себе предписываешь. Ты делаешь что-то, что кто-то другой предписывает тебе» [4, с. 120].

М.М. Бахтин этот творческий феномен объясняет так: «Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого» [3, с. 374].

О таких мгновениях упоминает и Г. Малер: [тогда] «становишься, так сказать, только инструментом, на котором играет вселенная. В такие минуты я больше не принадлежу себе» [17, с. 183].

Знаменательно и определение Бетховена: «Музыка — это открытие более высокое, чем мудрость и философия».

В научных работах прошлого столетия отечественные гуманистари вынуждены были обходить стороной тему Божьего промысла и придерживаться материалистического обоснования категории замысла. Советский философ Э.В. Ильенков утверждал, что замысел относится к категории явлений, составляющих содержание человеческого сознания (в ряду случайных мыслей, воспоминаний или внутренних переживаний и пр.) [8].

В разных культурах, разные времена творчество понимали неотделимо от Бога, Неба, Идеи идей, Блага, Божественного Первоначала... Безусловным считалось вплоть до классической европейской и русской религиозной философии, что искусство — это место встречи человека с Богом.

Еще Платон в «Ионе» высказал суждение об источнике поэзии: «Бог яснее всего показал нам, что мы не должны сомневаться, что не человеческие эти прекрасные творения и не людям они принадлежат; они — божественны и принадлежат богам» [24, с. 377]; «*поэты же* — не что иное, как *толкователи* воли Богов» [24, с. 377].

Аналогично и для А.К. Толстого, как и многих русских поэтов, творческий процесс начинается с «вслушивания в „звуки стихов, которые витают... в воздухе“» [30, с. 9], в мире вечных идей:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!

Вечно носились они над землею, незримые оку.

<...>

Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье,
И, созида я потом, мимолетное помни виденье!

Представление о неразрывной связи художественной идеи с Божиим промыслом было основным в европейской культуре. В смиренности средневековые художники не ставили авторскую подпись. История искусства свидетельствует об изменении отношения к творчеству — появляется авторство, понимание авторского замысла, происходит усиление индивидуального начала. Постепенная духовная перестройка ума приводит к отказу большинства художников XX — начала XXI века от того «очага, откуда исходят творческие лучи» [14, с. 227]. Замысел подменяется выдумкой, придумкой, сиюминутным действием, акцией и пр.⁽¹²⁾

В письме П.И. Чайковского к С.И. Танееву от 23.08.1881 читаем: «Ничего нет бесплоднее, как искание оригинальности и самостоятельности. Гениальные творцы об этом не помышляют. Они ищут красоты, а уж какая она — оригинальная или заимствованная — это открывается потом» [23, с. 77–78].

Действительно, у И.С. Баха, как и многих композиторов эпохи барокко, можно встретить в начале партитуры заголовок аббревиатурой «J.J.» («Jesu Juva» — Иисусе, помоги). А в конце почти всех сочинений — уже ставшее знаменитым «S.D.G.» («Soli Deo Gloria» — «слава единственному Богу / одному Всевышнему слава»).

Шедевры независимо от времени создания свидетельствуют о причастности художественного замысла Божественным энергиям, которые устремляют душу человека к Небу.

Заключение

Исходя из всего вышеизложенного о художественном замысле, предлагаем «рабочее» определение:

Художественный замысел — это творческий этап, предвещающий запись произведения искусства и возможный только в состоянии

(12) Поэтому о дематериализации, эфемерном искусстве, эстетике прозрачности, декарнизации разговора не будет, поскольку «трансэстетическая сфера симуляции» (Ж. Бодрийяр) не претендует на художественный замысел.

вдохновения. Замысел имеет свою динамику формирования, разную степень интенсивности. Он может аккумулировать первопричину (импульс-идею), ее осознание (восприятие-смысл), намерение (мотив к действию) и, наконец, интенцию-энергию — осознанное целенаправленное действие по воплощению задуманного.

Сформировавшееся в сознании художника целое незримо управляет процессом творчества, стремится себя осуществить и стать художественной реальностью. Феномены эскиза сочинения, история создания, записи мастеров искусства дают возможность приблизиться к становлению замысла того или иного произведения, проследить путь его воплощения.

Замысел, с одной стороны, априори связан с таинством Творения. Он *внеличностен* («за»-мыслью, идея, эйдос), исходит от Божественного источника.

С другой стороны, замысел *принадлежит автору, он индивидуален*. Однако, как бы мы ни изучали рукописи, черновики, эпистолярии, Первопричина останется за кадром, за пределами нашего разума.

Список литературы:

- 1 Арановский М.Г. Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н.А. Рыжкова. М.: Гос. институт искусствознания, 2012. 440 с.
- 2 Арановский М.Г. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: Коллективная монография: В 4 т. Т. II: Сон. Клиника. Творчество / Под общей ред. А.С. Прангишвили. Тбилиси: Мецниереба, 1978. URL: <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st101.shtml> (дата обращения 26.11.2022).
- 3 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- 4 Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. и предисл. А.В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2014. 320 с.
- 5 Гевленко Ю.А. Художественный замысел как творческая процедура // Профессиональное образование в России и за рубежом. 2013. № 1 (9). С. 96–99.
- 6 Годизова З.И. Формирование семантической структуры приставки за- // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 2. Ч. II. С. 112–117.
- 7 Зализняк А.А. Опыт моделирования семантики приставочных глаголов в русском языке // Russian Linguistics. 1995. Vol. 19. P. 143–185.
- 8 Ильенков Э.В. Диалектика идеального // Логос. 2009. № 1. С. 6–62. URL: <http://caute.ru/ilyenkov/texts/dialideal.html> (дата обращения 26.08.2023).
- 9 Колибаба Сергей. Замысел – термин, этимология // Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2023/03/16/1097> (дата обращения 12.08.2023).
- 10 Конт-Спонвиль Андре. Философский словарь / Пер. с фр. Е.В. Головиной. М.: Этерна; Палимсест, 2012. 750 с.
- 11 Куприна Е.Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: Дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.1 / Самарский государственный институт культуры. Самара, 2022. 627 с.
- 12 Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого [и др.]. Т. 1: А – П. М.; Л.: Л.Д. Френкель, 1925. II, 576 стб. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_007557524?page=154&rotate=0&theme=white (дата обращения 23.09.2023).
- 13 Лихачев Д.С., при участии Алексеева А.А. и Боброва А.Г. Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв. 3-е изд. СПб.: Алетейя, 2001. 759 с. (Славянская библиотека. Bibliotheca slavica).
- 14 Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви; Догматическое богословие. М.: Центр «СЭИ», 1991. 287 с. (Религиозно-философская серия; вып. 1).
- 15 Лукина Г.У. Тайна замысла хорового цикла С.И. Танеева ор. 35 на стихи К.Д. Бальмонта // Искусствознание: наука, опыт, просвещение: Сборник статей по материалам международной научной конференции, 9–11 ноября 2017 года / Ред.-сост. Г.У. Лукина. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 347–363.
- 16 Лысенко С.Ю. Особенности воплощения композиторского замысла в музыкальный текст в творческом процессе М. Мусоргского // Фундаментальные исследования. 2013. № 11. Ч. 9. С. 1934–1940.
- 17 Малер Г. Письма. Воспоминания / Ред. Д. Фришман. М.: Музыка, 1968. 608 с.
- 18 Некрасов Н.П. О значении форм русского глагола. СПб.: тип. и лит. И. Паульсона и К°, 1865. 314 с.
- 19 Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка (А – Д). Азъ, 1992 // Lib.ru. URL: http://lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow_e_1.txt (дата обращения 29.09.2023).
- 20 Онеггер А. О музыкальном искусстве / Пер. с фр. Л.: Музыка, 1979. 264 с.
- 21 Паустовский К.Г. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2: Повести. М.: Гослитиздат, 1957. 704 с.
- 22 Переверзева И.А. Музыка как завещание потомкам // Проект «Российская электронная школа». URL: <https://resh.edu.ru/subject/lesson/3354/main/> (дата обращения 27.07.2023).
- 23 Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева / [Составитель] М. Чайковский. М.: Музыкальное издательство П. Юргенсона, [1916]. [4], 188 с.
- 24 Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1 / Общ. ред. А.Ф. Лосева и др.; пер. Я.М. Боровского. М.: Мысль, 1990. 860 с.
- 25 Словарь русского языка: В 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Т. 1: А – Й. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. 702 с.
- 26 Словарь русского языка XI–XVII вв. / Редкол.: С.Г. Бархударов (отв. ред.) [и др.]. Вып. 5: Е – Зинутие. М.: Наука, 1978. 392 с.
- 27 Словарь церковно-славянского и русского языка: В 4 т. Т. 2: 3 – Н. СПб.: Императорская академия наук, 1847. 473 с.
- 28 Срезневский И.И. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам / Труд И.И. Срезневского. Т. 1: А – К. СПб.: Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Императорской акад. наук, 1893. IX, 1420 стб., 49 с.
- 29 Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 1: А – Кюрины. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., ОГИЗ, 1935. 1562 стб. URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/08/us198805.htm?cmd=0&istext=1> (дата обращения 25.08.2023).
- 30 Толстой А.К. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1984. 637 с.
- 31 Томашевский Б.В. Писатель и книга: очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928 (госуд. тип. им. Ив. Федорова). 227 с.
- 32 Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 3: Муза – Сят / Пер. с нем и доп. члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева. 2-е изд. М.: Прогресс, 1987. 830 с.
- 33 Фокина Н.Н. Методологические аспекты режиссерского замысла: Теория, методология, технология. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 140 с.
- 34 Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М.: Интерпракс, 1994. 384 с.
- 35 Чайковский М.И. Детские годы П.И. Чайковского // Чайковский: жизнь и творчество русского композитора. URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar007.html> (дата обращения 19.01.2022).
- 36 Чайковский П.И. Дневники / П.И. Чайковский; ред. Т. Чугунова. М.: Наш дом – LAge d'Нотте; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 304 с.
- 37 Чайковский П.И. П.И. Чайковский: Переписка с Н. Ф. фон Мекк: В 3 т. Т. 1: 1876–1878 гг. М.: Книговек, 2016. 669 с.
- 38 Штейнберг О.Н. Еврейский и халдейский этимологический словарь к книгам Ветхого Завета: В 3 т. Т. 1: Еврейско-русский. Вильна: тип. Л.Л. Маца, 1878 г. 526 с.
- 39 Wimsat W.K., Beardsley M.C. The Intentional Fallacy // Sewanee Review. 1946. Vol. 54. № 3. P. 468–488. URL: https://eva.fhce.udelar.edu.uy/pluginfile.php/96059/mod_resource/content/1/Wimsatt_Beardley_The_Intentional_Fallacy_1946.pdf (дата обращения 19.01.2022).

References:

- 1 Aranovskii M.G. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn': Stat'i, interv'yu, vospominaniya* [Music. Mind. Life: Articles, Interviews, Memories], ed. N.A. Ryzhkova. Moscow, Gos. institut iskusstvoznaniya Publ., 2012. 440 p. (In Russian)
- 2 Aranovskii M.G. O dvukh funktsiyakh besoznatel'nogo v tvorcheskom protsesse kompozitora [About Two Functions of the Unconscious in the Creative Process of the Composer]. *Besoznatel'noe. Priroda. Funktsii. Metody issledovaniya: Kollektivnaya monografiya: V 4 t. T. II: Son. Klinika. Tvorchestvo* [Sleep. Clinic. Creation], ed. A.S. Prangishvili. Tbilisi, Metsniereba Publ., 1978. Available at: <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st101.shtml> (accessed 26.11.2022). (In Russian)
- 3 Bakhtin M.M. *Ehstetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity], comp. S.G. Bocharov. 2nd ed. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 445 p. (In Russian)
- 4 *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], comp. A.V. Ivashkin. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2014. 320 p. (In Russian)
- 5 Gevlenko Yu.A. Khudozhestvennyi zamysel kak tvorcheskaya protsedura [Artistic Intent as a Creative Procedure]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom*, 2013, no. 1 (9), pp. 96–99. (In Russian)
- 6 Godizova Z.I. Formirovanie semanticheskoi struktury pristavki za- [Formation of the Semantic Structure of the Prefix For-]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, ser. 9, 2008, ser. 9, vol. 2, part II, pp. 112–117. (In Russian)
- 7 Zaliznyak A.A. Opyt modelirovaniya semantiki pristavochnykh glagolov v russkom yazyke [Experience in Modeling the Semantics of Prefixed Verbs in the Russian Language]. *Russian Linguistics*, 1995, vol. 19, pp. 143–185. (In Russian)
- 8 Il'enkov E.V. Dialektika ideal'nogo [Dialectics of the Ideal]. *Logos*, 2009, no. 1, pp. 6–62. Available at: URL: <http://caute.ru/ilyenkov/texts/dialideal.html> (accessed 26.08.2023). (In Russian)
- 9 Kolibaba Sergei. Zamysel – termin, ehtimologiya [The Idea as a Term, Etymology]. *Proza.ru*. Available at: <https://proza.ru/2023/03/16/1097> (accessed 12.08.2023). (In Russian)
- 10 Kont-Sponvil' Andre. *Filosofskii slovar'* [Philosophical Dictionary], transl. from French E.V. Golovina. Moscow, Eterna Publ., Palimpsest Publ., 2012. 750 p. (In Russian)
- 11 Kuprina E. Yu. *Muzykal'noe sotvorchestvo kak khudozhestvenno-dinamicheskaya sistema* [Musical Creativity as an Artistic and Dynamic System], Dis. ... Doctor of Arts, 5.10.1, Samara State Institute of Culture. Samara, 2022. 627 p. (In Russian)
- 12 *Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: V 2 t.* [Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms: In 2 vols.], ed. N. Brodskii, A. Lavretskii [etc.]. Vol. 1: A – P [A – P]. Moscow, Leningrad, L.D. Frenkel' Publ., 1925. II, 576 col. Available at: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_007557524?page=154&rotate=0&theme=white (accessed 23.09.2023). (In Russian)
- 13 Likhachev D.S., pri uchastii Alekseeva A.A. i Bobrova A.G. *Tekstologiya: Na materiale russkoi literatury X–XVII vv.* [Textology: Based on the Material of Russian Literature of the 10th–17th Centuries]. 3rd ed. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2001. 759 p. (Slavyanskaya biblioteka. Bibliotheca slavica [Slavic Library. Bibliotheca Slavica]). (In Russian)
- 14 Losskii V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoi Tserkvi; Dogmaticheskoe bogoslovie* [An Essay on the Mystical Theology of the Eastern Church; Dogmatic Theology]. Moscow, Tsentr "SEI" Publ., 1991. 287 p. (Religiozno-filosofskaya seriya; vyp. 1 [Religious and Philosophical Series; Issue 1]). (In Russian)
- 15 Lukina G.U. Taina zamysla khorovogo tsikla S.I. Taneeva op. 35 na stikhi K.D. Bal'monta [The Secret of the Idea of the Choral Cycle by S.I. Taneyev Op. 35 on Poems by K.D. Balmont]. *Iskusstvoznaniye: nauka, opyt, prosveshchenie. Sbornik statei po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 9–11 noyabrya 2017 goda* [Art History: Science, Experience, Education: Collection of Articles Based on Materials from the International Scientific Conference, November 9–11, 2017], ed., comp. G.U. Lukina. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ., 2018, pp. 347–363. (In Russian)
- 16 Lysenko S. Yu. Osobennosti voploshcheniya kompozitorskogo zamysla v muzykal'nyi tekst v tvorcheskom protsesse M. Musorgskogo [Features of the Embodiment of the Composer's Idea into a Musical Text in the Creative Process of M. Mussorgsky]. *Fundamental'nye issledovaniya*, 2013, no. 11, part 9, pp. 1934–1940. (In Russian)
- 17 Maler G. *Pis'ma. Vospominaniya* [Letters. Memories], ed. D. Frishman. Moscow, Muzyka Publ., 1968. 608 p. (In Russian)
- 18 Nekrasov N.P. *O znachenii form russkogo glagola* [About the Meaning of the Forms of the Russian Verb]. St. Petersburg, tip. i lit. I. Paul'sona i K^o Publ., 1865. 314 p. (In Russian)
- 19 Ozhegov S.I., Shvedova N. Yu. *Tolkoviy slovar' russkogo yazyka (A – D)* [Explanatory Dictionary of the Russian Language (A – D)]. Az Publ., 1992. *Lib.ru*. Available at: http://lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegov_e_l.txt (accessed 29.09.2023). (In Russian)
- 20 Onegger A. *O muzykal'nom iskusstve* [About Musical Art], transl. from French. Leningrad, Muzyka Publ., 1979. 264 p. (In Russian)
- 21 Paustovskii K.G. *Sobranie sochinenii: V 6 t.* [Collected Works: In 6 vols.]. Vol. 2: Povesti [Stories]. Moscow, Goslitzdat Publ., 1957. 704 p. (In Russian)
- 22 Pereverzeva I.A. *Muzyka kak zaveschanie potomkam* [Music as a Testament to Descendants]. *Proekt "Rossiiskaya ehlektronnaya shkola"* [The Russian Electronic School Project]. Available at: <https://resh.edu.ru/subject/lesson/3354/main/> (accessed 27.07.2023). (In Russian)
- 23 *Pis'ma P.I. Chaikovskogo i S.I. Taneeva* [Letters of P.I. Tchaikovsky and S.I. Taneyev], comp. M. Tchaikovsky. Moscow, Muzykal'noe izdatel'stvo P. Yurgensona Publ., 1916. [4], 188 p. (In Russian)
- 24 Platon. *Sobranie sochinenii: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols.]. Vol. 1, ed. A.F. Losev, and etc., transl. Ya.M. Borovskii. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 860 p. (In Russian)
- 25 *Slovar' russkogo yazyka: V 4 t.* [Dictionary of the Russian Language: In 4 vols.], In-t Linguistic Reresearch, ed. A.P. Evgenyeva. 4th ed. Vol. 1: A – Yi [A – Yi]. Moscow, Russkii yazyk Publ., Poligrafresursy Publ., 1999. 702 p. (In Russian)
- 26 *Slovar' russkogo yazyka XI–XVII vekov* [Dictionary of the Russian Language of the 11th–17th Centuries], ed. S.G. Barkhudarov [etc.]. Vol. 5: E – Zinutie [E – Zinutie]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 392 p. (In Russian)
- 27 *Slovar' tserkovno-slavyanskago i russkago yazyka: V 4 t.* [Dictionary of Church Slavonic and Russian: In 4 vols.]. Vol. 2: Z – N [Z – N]. St. Petersburg, Imperatorskaya akademiya nauk Publ., 1847. 473 p. (In Russian)
- 28 Sreznevskii I.I. *Materialy dlya slovary drevne-russkago yazyka po pis'mennym pamyatnikam* [Materials for the Dictionary of the Ancient Russian Language on Written Monuments], the Work by I.I. Sreznevsky. Vol. 1: A – K [A – K]. St. Petersburg, Izd. Otd-niya rus. yaz. i slovesnosti Imperatorskoi akad. nauk Publ., 1893. IX, 1420 col., 49 p. (In Russian)
- 29 *Tolkoviy slovar' russkogo yazyka: V 4 t.* [Explanatory Dictionary of the Russian Language: In 4 vols.], ed. D.N. Ushakov. Vol. 1: A – Kyuriny [A – Kyuriny]. Moscow, Gos. in-t "Sov. ehntsikl." Publ., Gos. izd-vo inostr. i nats. slov. Publ., OGIZ Publ., 1935. 1562 col. Available at: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/08/us198805.htm?cmd=0&istext=1> (accessed 25.08.2023). (In Russian)

- 30 Tolstoy A.K. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy: V 2 t.* [The Complete Collection of Poems: In 2 vols.]. Vol. 1: Stikhotvoreniya i poemy [Verse and Poems]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1984. 637 p. (In Russian)
- 31 Tomashevskii B.V. *Pisatel' i kniga: ocherk tekstologii* [The Writer and the Book: An Essay on Textology]. Leningrad, Priboi Publ., 1928. 227 p. (In Russian)
- 32 Fasmer Maks. *Ehtimologicheskii slovar' russkogo yazyka: V 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian Language: In 4 vols.]. Vol. 3: Muza – Syat [Muse – Syat], transl. from German and ad. Corresponding Member of the USSR Academy of Sciences O.N. Trubachev. 2nd ed. Moscow, Progress Publ., 1987. 830 p. (In Russian)
- 33 Fokina N.N. *Metodologicheskie aspekty rezhisserskogo zamysla: Teoriya, metodologiya, tekhnologiya* [Methodological Aspects of the Director's Idea: Theory, Methodology, Technology]. LAP LAMBERT Academic Publ., 2012. 140 p. (In Russian)
- 34 Tsypin G.M. *Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti: problemy, suzheniya, mneniya* [Psychology of Musical Activity: Problems, Judgments, Opinions]. Moscow, Interpraks Publ., 1994. 384 p. (In Russian)
- 35 Chaikovskii M.I. *Detskie gody P.I. Chaikovskogo* [The Childhood Years of P.I. Tchaikovsky]. *Chaikovskii: zhizn' i tvorchestvo russkogo kompozitora* [Tchaikovsky: The Life and Work of a Russian Composer]. Available at: <http://www.tchaikov.ru/memuar007.html> (accessed 19.01.2022). (In Russian)
- 36 Chaikovskii P.I. *Dnevnik* [Diaries], ed. T. Chugunova. Moscow, Nash dom – L'Age d'Homme Publ., Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2000. 304 p. (In Russian)
- 37 Chaikovskii P.I. *P.I. Chaikovskii: Perepiska s N.F. fon Meck: V 3 t.* [P.I. Tchaikovsky: Correspondence with N. F. von Meck: In 3 vols.]. Vol. 1: 1876–1878. Moscow, Knigovek Publ., 2016. 669 p. (In Russian)
- 38 Shteinberg O.N. *Evreiskii i khaldeiskii ehtimologicheskii slovar' k knigam Vetkhogo Zaveta: V 3 t.* [Hebrew and Chaldean Etymological Dictionary to the Books of the Old Testament: In 3 vols.]. Vol. 1: Evreisko-russkii [Jewish-Russian]. Vil'na, tip. L.L. Matsa Publ., 1878. 526 p. (In Russian)
- 39 Wimsatt W.K., Beardsley M.C. The Intentional Fallacy. *Sewanee Review*, 1946, vol. 54, no. 3, pp. 468–488. Available at: https://eva.fhce.udelar.edu.uy/pluginfile.php/96059/mod_resource/content/1/Wimsatt_Beardley_The_Intentional_Fallacy_1946.pdf (accessed 19.01.2022).

УДК 14
ББК 71; 83

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

Ключевые слова: М.М. Бахтин, исследования смеховой культуры, кинокомедия, архетипы, полимодальность, амбивалентность, эпистемы

Гирин Юрий Николаевич

В поисках эпистем, или Научная рецепция некоторых идей М.М. Бахтина



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-34-47

Для цит.: Гирин Ю.Н. В поисках эпистем, или Научная рецепция некоторых идей М.М. Бахтина // Художественная культура. 2023. № 4. С. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>.

For cit.: Girin Yu.N. In Search of Epistems, or the Scientific Reception of Some of M.M. Bakhtin's Ideas. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>. (In Russian)

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

Keywords: M.M. Bakhtin, studies on laughter culture, film comedy, archetypes, polymodality, ambivalence, epistems

Girin Yuri N.

In Search of Epistems, or the Scientific Reception of Some of M.M. Bakhtin's Ideas

Аннотация. В статье рассматриваются концептуальные положения М.М. Бахтина в контексте дальнейших исследований смеховой культуры и комедии, в том числе советской кинокомедии. Пересматривая сложившуюся в науке традицию универсального применения идей Бахтина при анализе многих художественных явлений, автор акцентирует их неоднозначность и значение лишь как одного из исследовательских подходов комплексного изучения культуры. И в то же время особую актуальность в условиях современного эпистемологического кризиса и парадигмы многовариантности, неопределенности и нелинейности мира и человека обретает понятие амбивалентности, структурировавшее теорию карнавальности и философию Бахтина. Именно неоднозначная и незавершенная философия М.М. Бахтина представляется опорой при разработке новой методологии познания (благодаря и своей «открытой форме»).

Abstract. The article examines the conceptual positions of M.M. Bakhtin in the context of further studies of laughter culture and comedy, including Soviet film comedy. Revising the tradition of universal application of Bakhtin's ideas in the analysis of many artistic phenomena that has developed in science, the author emphasizes their ambiguity and significance only as one of the research approaches to the complex study of culture. And at the same time, the concept of ambivalence, which structured the theory of carnivality and Bakhtin's philosophy, acquires special relevance in the conditions of the modern epistemological crisis and the paradigm of multivariance, uncertainty and nonlinearity of the world and man. It is M.M. Bakhtin's ambiguous and incomplete philosophy that seems to be the mainstay in the development of a new methodology of cognition (also due to its "open form").

Введение

Уильям Блейк призывал «В одном мгновенье видеть вечность, / Огромный мир — в зерне песка, / В единой горсти — бесконечность / И небо — в чашечке цветка». Как представляется, этот девиз заключает в себе квинтэссенцию подлинно исследовательского подхода. Длительное погружение в изучение вроде бы легкого жанра кинокомедии побуждает обратиться к архетипическому уровню образов. В самом деле, многие комедийные образы и персонажи далеко не случайны: уже только гайдаевский Шурик с осликом в «Кавказской пленнице» Л. Гайдая (1966) — это травестийный парафраз Сына Божьего, как он рассмотрен в классической работе О.М. Фрейденберг «Въезд в Иерусалим на осле» [18]. При этом существенно, что в евангельском сюжете Иисус посылает за осликом *двух* учеников и они приводят к нему *двух* ослів — таким образом, перед нами уже мотив парности, близнечного мифа и т.п. Сам же осел есть символ бога, а комедийный персонаж Шурик, дублирующий/пародирующий демиурга, предстает полновесным трикстером, но в то же время и пародийно сниженным, снятым образом Спасителя — он ведь и едет именно спасать. Разумеется, ассоциации эти непреднамеренны, они лишь подтверждают мысль академика Б.А. Рыбакова по поводу примордиальных мифологем: «Глубина народной памяти измеряется десятками тысячелетий» [15, с. 95]. Но ведь и евангельская мифологема не на пустом месте возникла. И это только начало цепочки архетипических образов.

Причем образов парных — не случайно от Шурика протягивается ассоциативная нить к двойному образу Дон Кихота и Санчо Пансы. Пресловутый персонаж Шурик (как становится очевидно, не столь уж и простоватый) оказывается нагруженным колоссальными смыслами. Как парафраз Иисуса Христа он выступает в образе блаженного, неотмирного, юродивого (к этой ипостаси его еще придется вернуться). Как двоякоосуществительный персонаж он совмещает в себе смыслы мировых близнечных мифов и их героев, претворенных в современной культуре: это Том Сойер и Гек Финн, Принц и Нищий, Шерлок Холмс и доктор Ватсон, Дживс и Вустер, трикстер Остап Бендер и его пародийная проекция Паниковский; но одновременно это и концентрация внутреннего антагонизма, приводящего к кризису личности, — антагонизма, воплощенного в образах Каина и Авеля, Гектора

и Ахилла и т.д. Отсюда уже рукой подать до мотива романтического двойничества и бесконечно содержательного приема зеркальности, продолжающегося в формах рекурсии и фрактальности, что ведет к современным представлениям о бесконечности и множественности миров. Это концентрация смыслов, которые удерживает разновекторная мифологема двуликого Януса.

Поэтому, обращаясь к концептуальным положениям М.М. Бахтина о мире смеховой культуры, мы должны помещать их в сферу более объемных смыслов, чем это было принято до сих пор.

Еще раз о концепции Бахтина

Концепция Бахтина при всей своей значительности и революционности оставила в стороне важнейшие смежные типологические аспекты, затронутые лишь по касательной. Это прежде всего проблема Иного, Другого, которую поднял М. Бубер («Я и Ты», 1923), а впоследствии разрабатывали представители экзистенциализма; это и непосредственно связанный с карнавалом феномен юродства (информа инаковости), обладающий многоуровневой смысловой глубиной — особенно для русской культуры [см.: 4; 11; 12]. Указанные концепты замыкаются на фигуре князя Мышкина, образ которого выражает не только неотмирность, но и буквальное значение греческого слова *ἰδιότης* — иной, несведущий, — отсылающее к текстам Писания, где акцентируется говорение иными, неведомыми профанному миру словами.

И все же: «Вначале был *trikster*», — так начинает С.М. Макаров свою книгу «Смех сквозь века» (2017), исследующую эволюцию смеховой культуры как универсальной практики [9]. Л.В. Карасев в книге «Философия смеха» (1996) поднимает проблему в теоретическом плане как имманентное свойство человеческой природы. Справедливо отмечая как самоочевидность тот факт, что феномен смеха не сводится к одной лишь средневековой культуре, пусть даже и карнавальная, он рассматривает явление смеха в онтологическом измерении и описывает смех в аннотации к книге «как парадоксальное явление, сосредоточившее в себе все многообразие и противоречивость человеческой культуры» в соотношении с «такими понятиями, как зло, стыд, время, миф, будущее, сон, свобода» [5, с. 223].

Смех в концепции Карасева отделен от праздничного веселья — он может быть оборотной стороной трагического, подобно тому, как добро связано со злом. К тому же, пишет он, «смех ориентирован на другого» [5, с. 68]. Бахтин полагал, что «за смехом никогда не таится насилие» — увы, ошибочность этого тезиса состояла уже хотя бы в том, что он строился на дихотомичной основе, в парадигме антинормичного сознания. Но изначальные смыслы смеха вбирают в себя сложную — и противоречивую — совокупность жизненных практик, в основном ритуального характера, как это было показано впоследствии во множестве трудов, исследующих мифопоэтическую природу человеческого сознания. Об этом же по-своему писал и Й. Хейзинга, в своем труде *Homo ludens* (1938) отмечавший, что «вид человека в маске сразу же выводит нас из „обыденной“ жизни в иной мир, далекий от света дня» [19, с. 39].

Несомненно, что основа всех этих единичных образов — общий архетип, «тысячеликий герой», описанный Дж. Кэмпбеллом в его ставших мировой классикой трудах. Однако главная книга Кэмпбелла «Герой с тысячей лиц» (1949) [6] хронологически (но не стадийно) преемствует не менее классическому труду В.Я. Проппа «Морфология сказки» (1928) [14] — в них исследуется не только типовая структура повествовательной сюжетки единого космогонического мифа, но и многоаспектный образ героя, представленный как бесконечная вариативность примордиального мифообраза, рождаемого внутренним опытом человека. К этим тезисам можно добавить лишь то соображение, что отмеченная полимодальность микромира субъекта обращается в полиморфизм типов в универсуме демиурга-художника, сообщающего своим героям частицы собственной личности.

Замечу попутно, что и сюжет «Иронии судьбы...» Э. Рязанова (1975) построен на древнейшем сюжетобразующем приеме *qui pro quo*, структурирующем шедевры мировой классики от комедий Плавта до гоголевского «Ревизора». Прием древнейший, но карнавален ли он? Пожалуй, это скорее эстетика маски, но не карнавала. (В современных публикациях встречается некритическое совмещение понятий карнавала и маскарада). Наглядный пример некарнавальности карнавала (если уж говорить о кино) — это рязановская «Карнавальная ночь» (1956), построенная на сюжете маскарада с включением приема *qui pro quo*.

Концепция карнавальности справедливо ставится под сомнение рядом ученых. Достаточно обратиться к авторитетному изданию «М.М. Бахтин. Pro et contra» в 2 томах [8; см. также: 1]. Можно упомянуть и критические выступления на проведенном в 2012 году в калининградском Балтийском федеральном университете имени Иммануила Канта международном семинаре-дискуссии «Карнавал/карнавализация, шутовство/юрродство». Особенно убедительным представляется комплексный анализ феномена смеха и критика его трактовки в философии Бахтина в книге М.Т. Рюминой «Эстетика смеха» [16]. В самом деле, фирменные бахтинские концепты «карнавальность», «карнавализация», так же как и «мениппея», нисколько не терминологичны. Их смыслы размыты, зыбки и контекстуально относительны, как и концепция «полифонического романа». Так, Бахтин полагал, что и роман «Идиот» носит «внешне карнавальный характер». То есть все это скорее метафоры, призванные выразить феноменологическое осмысление фактического контекста той реальности, когда обнаруживается несовпадение истинной и ложной картин мира. В наше время такую ситуацию называют когнитивным диссонансом.

Относительность своих категорий признавал и сам Бахтин, когда говорил, что предметом его исследования был не собственно Рабле, а «народные, празднично-гротескные формы», представленные в творчестве Рабле [8 (1), с. 328]. Можно предположить, что в 1940-м Бахтина интересовала не столько культура Средневековья и Ренессанса, сколько современная ему жизнь общества, механизмы функционирования массового сознания и мир перевернутых ценностей, которые в данных ему обстоятельствах он мог изучать только на примере далеких веков. Столь же относительна и концепция диалогизма, построенная на материале творчества Ф.М. Достоевского. Во-первых, понятие диалогизма у Бахтина было весьма нечетким и постоянно эволюционировало; а во-вторых, его концепция диалога весьма отличалась от понимания диалога самим Достоевским [см.: 17]. Главная проблема философии Бахтина в том, что его концепция полифонии строилась в условиях дуальной картины мира, обусловленной советской действительностью. Направленная самой своей сутью против догматического мышления, философия Бахтина помимо воли автора постепенно сделалась новой догмой. Бахтину стали по-

всеместно присягать точно так же, как еще пару десятилетий назад присягали классикам-основоположникам. И все же: редуцировавший всю глубину поэтики романов Достоевского к приему диалогизма, противопоставляемого монологическому слову, Бахтин в действительности мыслит гораздо шире, поскольку сам признавал, что «единая истина требует множественности сознаний», что она «по природе событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний». Проблема еще и в том, что Достоевский описывал один исторически детерминированный тип человека, а Бахтин, локализованный в другой эпохе, на его материале трактовал все-таки иной тип человека и иной тип сознания.

В советской культуре вообще доминировала дихотомичная, манихейская трактовка всех жизненных ситуаций и коллизий, практически исключавшая полутона, двоякости и сомнительности. В постсоветской картине мира культурное пространство переменяло полюса и оценки, но по сути продолжало функционировать все в той же парадигме дуалистической аксиологии. Однако со временем смех вырвался из-под идеологического спуда, и тут уже загремел без удержу и без меры, обрета количество и качество, затмившие эстетику нуара. «Горьким смехом моим посмеюся...» И лучшего эпиграфа к описанию эпохи, пожалуй, не сыскать, чем этот парафраз ветхозаветного обличителя пророка Иеремии, который скорбно изрекал: «Ибо лишь только начну говорить я, — кричу о насилии, вопию о разорении, потому что слово Господне обратилось в поношение мне и в повседневное посмеяние» (Иер. 20:8).

Современная наука затрудняется предложить сколько-нибудь конструктивный инструментарий для интерпретации реалий становящейся все более стремительной и активной событийности. Делаящиеся все более агрессивными доминанты повседневной жизни не случайно получили новое обозначение — вызовы. Вызовы времени, глобальные вызовы, вызовы и угрозы — все они по определению требуют защитной реакции субъекта, который, однако, не находит достаточно действенного механизма обороны от все более враждебной ему реальности. Таким защитным механизмом у человека всегда служило окликание, называние врага по имени, поименование предметов чуждого мира, нареkanie вещей именами. В Священном Писании нареkanie имен означает самоутверждение человека в мире.

В самом широком смысле означение есть акт творчества по преимуществу: «Обозначая пространство, знак творит его», что «указывает на совершенно особую космогоническую функцию знака» [3, с. 183]. Назвать имя сущности — значит овладеть ею, подчинить себе. Об этом труд А.Ф. Лосева «Философия имени» (1927) [7]⁽¹⁾, вобравший в себя идеи русской философии имяславия, которая разрабатывала онтологическую проблематику в рамках богословия. С.Н. Булгаков в одноименном труде (1919–1923), рассматривая «онтологическую природу слова», утверждал: «Всякое познание есть именованье, а предикат, идея, срастаясь с субъектом, с подлежащим, дает имя» [2, с. 186].

Но у современного человека, потерявшего ощущение эссенциальности мира, имен для поименования его форм и явлений, то есть предикатов, не находится, поэтому он окружает себя псевдоценностями, симулякрами, копиями смыслонаполненных форм и копиями копий. Мир знаков перестал быть миром сущностей. Симулякр есть истина, утверждал Ж. Бодрийяр, обнаруживший, что человечество живет в мире мнимостей, пустых форм, не отсылающих к реальности. Заместившая смыслонаполненную предметность мира идея симулякра была попыткой заклатья в мире ускользающих смыслов, попыткой зафиксировать спасительные ориентиры лого- и радио-ориентированной картины мира путем отчаянного набрасывания псевдознаков — префиксов «пост-»: постклассическая, постнеклассическая, постмодернистская, постпостмодернистская картина мира. Возникает новая, плюралистическая парадигма с принципиально иными эпистемологическими установками.

(1) А.Ф. Лосев писал: «Человек, для которого нет имени, для которого имя только простой звук, а не сами предметы в их смысловой явленности, этот человек глух и нем, и живет он в глухонемой действительности. Если слово не действительно и имя не реально, не есть фактор самой действительности, наконец, не есть сама социальная (в широчайшем смысле этого понятия) действительность, тогда существует только тьма и безумие и копошатся в этой тьме только такие же темные и безумные, глухонемые чудовища» [7, с. 34].

Заключение

Это парадигма полимодальности и полионтичности, к которой подошел, но не отрефлектировал свои прозрения Бахтин. На протяжении одного столетия произошла эволюция эпистемологических моделей: от диалогизма к полимодальности. Безвременно ушедший из жизни искусствовед В.Н. Прокофьев еще в 1978 году писал о том, что «истории искусства предстоит пойти дальше вычленения стилевых моделей — к определению „художественных моделей мира“ уже надстилевого или сверхстилевого свойства» [13, с. 261]. В те времена эта идея казалась едва ли не кощунственной. Но она не забылась и не ушла в песок, а постепенно выростала в новую концепцию интерпретации искусства и всего человекобытия. Много позже известный литературовед А.В. Михайлов будет писать о одновременности всех культурно-исторических смыслов, предстающих перед исследователем. Он был убежден в относительности таких понятий как течения, направления: «Течения, направления, стоящая за ними разобщенность стилей — все это возникает с исторической неизбежностью, но все это для поэтического слова вторично, все это ослабляет его, разбивая его целостность, расщепляя на частности, отвлекая от существенного» [10, с. 17].

В условиях современного эпистемологического дисбаланса возникает вопрос о разработке новой методологии познания, выработке нового интерпретационного инструментария. И вот тут как раз не вполне устойчивое понятие амбивалентности, структурировавшее теорию карнавальности и всю философию Бахтина, неожиданно оказывается актуальным в контексте современных представлений о многовариантности, неопределенности и нелинейности природы мира и человека. Парадигма полионтизма предполагает со-бытийность множества миров и пластов бытия. Но эта неоднозначность миропорядка внутри человека и вне его и была краеугольным камнем столь же неоднозначной и незавершенной философии М.М. Бахтина, открытой в будущее.

Список литературы:

- 1 Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ / Ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1992. С. 9–21.
- 2 Булгаков С.Н. Философия имени. КаИр, 1997. 330 с.
- 3 Евзлин М. Космогония и ритуал / Предисл. В.Н. Топорова. М.: Радикс, 1993. 337 с.
- 4 Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М.: Языки славянских культур, 2005. 448 с.
- 5 Карасев Л.В. Философия смеха. М.: РГГУ, 1996. 224 с.
- 6 Кэмпбелл Дж. Герой с тысячей лиц / Пер. с англ. Киев: София, 1997. 335 с.
- 7 Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. М.: Эксмо-Пресс, 1999. С. 29–204.
- 8 М.М. Бахтин: pro et contra: Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли: Антология / Сост. К.Г. Исупов. Т. 1. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2001. 552 с.; Т. 2. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2002. 712 с.
- 9 Макаров С.М. Смех сквозь века: История смеха от трикстеров до Юрия Никулина. М.: URSS; ЛЕНАНД, 2017. 256 с.
- 10 Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 13–42.
- 11 Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 72–153.
- 12 Панченко А.М. Юродивые на Руси // Панченко А.М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999. С. 392–407.
- 13 Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание'77. Вып. 2. М., 1978. С. 233–265.
- 14 Пропл В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М.: [Наука], 1969. 168 с.
- 15 Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. 607 с.
- 16 Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: URSS, 2022. 316 с.
- 17 Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 398 с.
- 18 Фрейденберг О.М. Везд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Freidenberg.ru. URL: <http://freidenberg.ru/docs/nauchnyetrudy/stat'i/v'ezdvierusalimnaosle> (дата обращения 10.07.2023).
- 19 Хейзинга Й. Homo ludens; В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. и примеч. В.В. Ошиса. М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. 459 с.

References:

- 1 Averintsev S.S. Bakhtin, smekh, khristianskaya kul'tura [Bakhtin, Laughter, Christian Culture]. *M.M. Bakhtin kak filosof* [M.M. Bakhtin as a Philosopher], ed. S.S. Averintsev. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 9–21. (In Russian)
- 2 Bulgakov S.N. *Filosofiya imeni* [Philosophy of the Name]. Kalr Publ., 1997. 330 p. (In Russian)
- 3 Evzlin M. *Kosmogoniya i ritual* [Cosmogony and Ritual], preface V.N. Toporov. Moscow, Radiks Publ., 1993. 337 p. (In Russian)
- 4 Ivanov S.A. *Blazhennye pokhaby: Kul'turnaya istoriya yurodstva* [Blessed Obscenities: A Cultural History of Foolishness]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2005. 448 p. (In Russian)
- 5 Karasev L.V. *Filosofiya smekha* [The Philosophy of Laughter]. Moscow, RGGU Publ., 1996. 224 p. (In Russian)
- 6 Campbell J. *Geroi s tysyach'yu lits* [A Hero with a Thousand Faces], transl. from English. Kiev, Sophiya Publ., 1997. 335 p. (In Russian)
- 7 Losev A.F. *Filosofiya imeni* [Philosophy of the Name]. Losev A.F. *Samoe samo: Sochineniya* [The Very Most: Essays]. Moscow, Ehksmo-Press Publ., 199, pp. 29–204. (In Russian)
- 8 *M.M. Bakhtin: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo M.M. Bakhtina v otsenke russkoi i mirovoi gumanitarnoi mysli: Antologiya* [M.M. Bakhtin: pro et contra: Personality and Creativity of M.M. Bakhtin in the Assessment of Russian and World Humanitarian Thought: An Anthology], comp. K.G. Isupov. Vol. 1. St. Petersburg, Izd-vo Rus. khristian. gumanitar. in-ta Publ., 2001. 552 p.; Vol. 2. St. Petersburg, Izd-vo Rus. khristian. gumanitar. in-ta Publ., 2002. 712 p. (In Russian)
- 9 Makarov A.V. *Smekh skvoz' veka: Istoriya smekha ot triksterov do Yuriya Nikulina* [Laughter through the Ages: The Story of Laughter from Tricksters to Yuri Nikulin]. Moscow, URRS Publ., LENAND Publ., 2017. 256 p. (In Russian)
- 10 Mikhailov A.V. *Dialektika literaturnoi ehpokhi* [Dialectics of the Literary Epoch]. Mikhailov A.V. *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 13–42. (In Russian)
- 11 Panchenko A.M. *Smekh kak zrelishe* [Laughter as a Spectacle]. Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. *Smekh v Drevnei Rusi* [Laughter in Ancient Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 72–153. (In Russian)
- 12 Panchenko A.M. *Yurodivye na Rusi* [Fools in Russia]. Panchenko A.M. *Russkaya istoriya i kul'tura: Raboty raznykh let* [Russian History and Culture: Works of Different Years]. St. Petersburg, Yuna Publ., 1999, pp. 392–407. (In Russian)
- 13 Prokof'ev V.N. *Khudozhestvennaya kritika, istoriya iskusstva, teoriya obshchego khudozhestvennogo protsessa: ikh spetsifika i problemy vzaimodeistviya v predelakh iskusstvovedeniya* [Art Criticism, Art History, Theory of the General Artistic Process: Their Specifics and Problems of Interaction within Art Studies]. *Sovetskoe iskusstvovedenie*'77, issue 2. Moscow, 1978, pp. 233–265. (In Russian)
- 14 Propp V. Ya. *Morfologiya skazki* [Morphology of the Fairy Tale]. 2nd ed. Moscow, Nauka Publ., 1969. 168 p. (In Russian)
- 15 Rybakov B.A. *Yazychestvo drevnikh slavyan* [Paganism of the Ancient Slavs]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 607 p. (In Russian)
- 16 Ryumina M.T. *Ehstetika smekha: Smekh kak virtual'naya real'nost'* [Aesthetics of Laughter: Laughter as a Virtual Reality]. Moscow, URSS Publ., 2022. 316 p. (In Russian)
- 17 Stepanyan K.A. *Yavlenie i dialog v romanakh F.M. Dostoevskogo* [Phenomenon and Dialogue in the Novels of F.M. Dostoevsky]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2010. 398 p. (In Russian)
- 18 Freidenberg O.M. *V'ezd v Ierusalim na osle (iz evangel'skoi mifologii)* [Entry to Jerusalem on a Donkey (from Evangelical Mythology)]. *Freidenberg.ru*. Available at: <http://freidenberg.ru/docs/nauchnyetrudy/stat'i/v'ezdvierusalimnaosle> (accessed 10.07.2023). (In Russian)
- 19 Huizinga J. *Homo ludens; V teni zavtrashnego dnya* [Homo ludens; In the Shadow of Tomorrow], transl. from Dutch and notes V.V. Oshis. Moscow, Progress, Progress-Akademiya Publ., 1992. 459 p. (In Russian)

УДК 316.7; 7.073; 792.073

ББК 85.330,009; 71.4; 60.562.6; 60.564.0

Ушкарёв Александр Анатольевич

Доктор культурологии, главный научный сотрудник, отдел культурной политики и экономики искусства, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-1675-9495
ResearcherID: XTH-7702-2023
a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

Ключевые слова: искусствоцентризм, эмпирическая социология искусства, социальное функционирование искусства, культурная политика, общественная поддержка, исследования аудитории

Ушкарёв Александр Анатольевич

Культура вредна для нас? Современные тенденции осмысления социального функционирования искусства



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-48-77

Для цит.: Ушкарёв А.А. Культура вредна для нас? Современные тенденции осмысления социального функционирования искусства // Художественная культура. 2023. № 4. С. 48–77. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-48-77>.

For cit.: Ushkarev A.A. Is Culture Bad for Us? Modern Trends in Understanding the Social Functioning of the Art. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 48–77. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-48-77>. (In Russian)

Ushkarev Alexander A.

D.Sc. (in Culture Studies), Chief Researcher, Department of Cultural Policy and Economics of Art, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1675-9495
ResearcherID: XTH-7702-2023
a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

Keywords: art-centrism, empirical sociology of art, social functioning of art, cultural policy, public support, audience research

Ushkarev Alexander A.

Is Culture Bad for Us? Modern Trends in Understanding the Social Functioning of the Art

Аннотация. Представленный в этой статье критический обзор тенденций современных социологических трактовок проблем художественной культуры в странах Запада выполнен по итогам анализа научных публикаций двух последних десятилетий. Он демонстрирует широту предметного поля социологии искусства, разнообразие авторских концепций и тенденций теоретического осмысления художественной жизни. Сегодня в социологии искусства, как и в других социальных науках, очевиден отказ от непреложных истин и табу, а трактовки эмпирических фактов часто носят полемический характер. В них все чаще видится личность автора и субъективное отношение к нравственным и этическим аспектам, выходящим за рамки культурной жизни, — социальной справедливости и неравенству, расовым, гендерным и другим проблемам современного общества. Пересмотр аксиологических ориентиров и относительность современных критериев истины способны породить сомнения не только в важности эмпирического изучения художественной жизни, но и в практической необходимости общественной поддержки искусства и даже в гносеологическом потенциале науки. Стремление к абсолютной свободе искусства от внешних влияний, ко всеобщему равенству в культурном потреблении и социальной справедливости в буквальном понимании этого слова парадоксальным образом порой оборачивается отрицанием гуманистической сути искусства и даже ведет к утверждению о вреде художественной культуры для человека. Однако большинство ученых на Западе все же сходятся во мнении, что для сохранения позитивной социальной роли искусства мы должны продолжать попытки осмысления тех вызовов, которые несут глобальные тренды современности. И в этом отношении чрезвычайно важно находить общие позиции для объединения усилий искусство-центристских и эмпирических направлений социологии искусства.

Abstract. The critical review of trends in modern sociological interpretations of the artistic culture problems in Western countries presented in this article is based on the analysis of scientific publications of the last two decades. It demonstrates the breadth of the subject field of the sociology of art, the diversity of the author's concepts and trends in theoretical understanding of artistic life. Today, in the sociology of art, as in other social sciences, there is an obvious rejection of immutable truths and taboos, and the interpretation of empirical facts is often polemical. They increasingly reflect the personality of the author and their attitude to moral and ethical aspects that go beyond the framework of cultural life — social justice and inequality, racial, gender and other problems of modern society. The revision of axiological guidelines and the relativity of modern criteria of truth can give rise to doubts not only about the importance of the empirical study of artistic life, but also about the practical need for public support for art and even about the epistemological potential of science. The desire for absolute freedom of art from external influences, for universal equality in cultural consumption and social justice in the literal sense of the word, sometimes paradoxically turns into a denial of the humanistic essence of art and even leads to statements about the dangers of artistic culture for people. However, most scientists in the West still agree that in order to maintain the positive social role of art, we must continue the attempts to comprehend the challenges posed by the global trends of our time. In this regard, it is extremely important to find common ground for uniting the efforts of art-centric and empirical areas of the sociology of art.

Памяти Иштвана Мадьяри-Бека

À propos

В ходе относительно недолгого, но бурного развития социологии искусства сформировалось три основных течения в научном осмыслении феномена искусства: социологическая эстетика⁽¹⁾, социальная история искусства⁽²⁾ и эмпирическая социология искусства⁽³⁾. Эти тенденции не являются вехами последовательного развития науки, но некоторым образом обозначают логику движения социологии от метафизических представлений об искусстве к научному и доказательному анализу фактов. Конфликтная, модифицируясь и перемешиваясь между собой, эти три течения продолжают сосуществовать и в наши дни, определяя необычайную широту предметного поля современной социологии искусства и разнообразие исследовательских подходов к изучению художественной культуры. Впрочем, «пока искусство берется само по себе или даже в отношении к условиям, его породившим, оно еще не выступает в качестве социологического феномена — последним оно становится лишь в акте его восприятия публикой...» [1, с. 18–19].

Начало регулярным усилиям по категоризации публики было положено исследованием посетителей Ливерпульского музея, проведенным еще в 1884 году [17]. Однако глубокое философское осмысление проблем отношений искусства с обществом началось на Западе гораздо позже — лишь с окончанием Второй мировой войны, когда после довольно продолжительного перерыва социологические опыты вновь активизировались, подстегнутые значительным ростом интереса к искусству. Тогда же в обязательной повестке американских и европейских учреждений искусства под институциональным давлением стали появляться регулярные исследования аудитории «в связи с необходимостью предоставлять количественные и качественные показатели своей деятельности государственным структурам, спонсорам и донорам» [2, с. 8]. Это в большой мере способствовало

укреплению позиций социологии искусства и привело к созданию во многих институциях специальных подразделений, изучающих аудиторию и способы взаимодействия с ней — отделов маркетинга и связей с общественностью, социологических служб.

Постепенно в качестве относительно самостоятельных дисциплин оформились теоретическая социология театра (Ж. Дювиньо) и музыки (Т. Адорно), а также два направления — теоретическое и эмпирическое. Различие этих направлений как по целям, предмету и уровню охвата проблем, так и по методологии исследований, породило дискурс о роли теории и эмпирики в изучении процессов социального функционирования искусства. Так, Теодор Адорно в своих философских размышлениях настаивал на фундаментальной неидентичности искусства социальной реальности. В полемике с ним пионер эмпирических исследований в немецкой социологии Альфонс Зильберман призывал к формированию науки об искусстве как социальном явлении на основе социологических обобщений эмпирических данных. При этом постулировался важнейший методологический принцип комплексного исследования культурной жизни как взаимодействия художников, произведений искусства и публики [51]. Между тем «пока теоретическая и эмпирическая ветви социологии искусства развивались независимо друг от друга, социальная жизнь искусства не могла стать объектом по-настоящему глубокого, системного и всестороннего анализа» [3, с. 75].

Активизация исследовательской деятельности художественных институций привела к большому разнообразию в исследовательских подходах, но вместе с тем к фрагментации знания, а в некоторых случаях даже порождала сомнения в их научной обоснованности и достоверности результатов. Это разочарование часто объяснялось непониманием научной ценности исследований и не всегда было справедливо по отношению к ним. Хотя было получено большое количество доказательств влияния искусства на аудиторию, они в значительной степени были рассредоточены по многим исследованиям, имевшим другие цели [49]. Но все же главной проблемой стало то, что на Западе, как и в России, «возникающие в ходе эмпирических исследований интересные идеи теоретического характера не всегда трансформируются в фундаментальные научные концепции» [4, с. 7].

(1) Это течение включает в себя марксистскую социологию искусства, Франкфуртскую школу и социологическую историю искусства.

(2) Ф. Хаскель, М. Мейс, Ж. Дюби и др.

(3) П. Бурдые, П. Лазарсфельд, П. Ди Маджио и др.

Прослеживая генезис и позднейшее развитие социологической науки в Северной Америке [см., например: 29] и Европе, можно обнаружить еще два примечательных факта.

Во-первых, несмотря на то что в России яркая и самобытная социологическая мысль заявляет о себе уже с XIX века, западная и российская социология долгое время существуют как «два берега одной реки». Вспомним достопамятный «философский пароход» — проведенную в 1922–1923 годах по инициативе В. Ленина операцию по высылке из Советской России ряда деятелей науки и культуры «из бывших». Как известно, в этой когорте «лишней» интеллигенции были многие известные представители философской и социологической мысли: Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, А.В. Пошехонов, П.Б. Струве, С.Л. Франк... — всего около 160 человек. В их числе был и Питирим Сорокин, ставший впоследствии видной фигурой американской социологии. Труды Сорокина открыли новые области социальных исследований и проложили путь для новаторских способов научного мышления. Ирония в том, что этот акт «классового очищения» через вынужденную эмиграцию обогатил западную гуманитарную науку и послужил для нее формированием неплохого «стартового капитала».

К сожалению, преемственность общих традиций социологического изучения искусства давно утрачена, и в этом мы видим серьезную проблему, мешающую свободному развитию науки. Несмотря на генетическое родство ветвей науки и общность предмета изучения, для современных западных исследований характерно практически полное игнорирование научного опыта и достижений российской социологии искусства. Выдающиеся работы и ценные результаты, полученные разными поколениями отечественных ученых, остаются невостребованными зарубежным научным сообществом. Такое положение обедняет науку, оно является следствием не только языковой разобщенности научных сообществ разных стран, но и своего рода снобизма: российские ученые всегда пытались следить за работой зарубежных коллег, расширяя свои горизонты и исследовательские возможности, но мало кто на Западе пытается читать по-русски.

Во-вторых, некоторый изоляционизм присутствует и в отношениях между различными научными традициями. Поскольку главным объектом социологии искусства являются отношения людей и искусства в социальном контексте, то есть художественная жизнь общества,

то и изучение этих отношений в странах, разделенных не только языковыми барьерами, но и принципами организации общественной жизни и культурными традициями, происходило по-разному. В силу этих особенностей в социологии искусства, условно говоря, сложились две параллельные традиции — «европейская» и «американская». Первая имеет преимущественно историко-теоретический уклон, определенного рода «искусствоведческий», стремление изучать искусство в его внутренних особенностях и закономерностях, а для второй характерна преимущественно эмпирическая ориентация, рассмотрение искусства в одном ряду с другими культурными феноменами — языком, моралью, религией, нравами и т.д. Впрочем, некоторые современные эксперты полагают, что в американской социологии искусство больше не рассматривается как что-то легкомысленное, и это делает дисциплину более близкой к ее европейской ветви [59].

Хотя в таких условиях разобщенности трудно рассчитывать на единое понимание предмета, направлений и задач социологии искусства, мы все же отмечаем попытки создания общих основополагающих принципов ее развития как суверенной науки. В этом контексте заслуживает внимания концепция, предложенная Натали Эйниш (N. Heinich, 2002) — одной из наиболее известных фигур современной французской социологии, ученицей, последователем и оппонентом Пьера Бурдьё [32]. Приведем здесь основные тезисы этой концепции.

Обеспечить автономность дисциплины, т.е. вывести социологию искусства из области художественных дисциплин. Пока увлечение «искусством» и желание конкурировать с историей или критикой будут основой исследовательских программ, у социологии искусства мало шансов преодолеть стадию «социологической эстетики», которая одновременно высокомерна и непродуктивна, богата на программы, но бедна на результаты. Условием развития самостоятельной дисциплины должно стать «эмпирическое исследование, осуществляемое с опорой на эмпирические данные и факты».

Избегать социологизма, который заключается в том, чтобы рассматривать общее, коллективное — социальное — как фундамент, истину или окончательную детерминанту частного, особенного, индивидуального. «Социолог должен преодолеть редукционизм, т.е. перестать отдавать приоритет общему над частным или частному над общим,

изучать оба способа видения, которые следует рассматривать как объекты, но не как исследовательские положения».

Отказаться от критики, т.е. аксиологически окрашенных суждений. Здесь возникает основополагающий вопрос отношения к ценностям. Должна ли социология придерживаться противоположности «доминирующим» ценностям, поскольку они иллюзорны? Или она должна воздерживаться от позиции, принимая в качестве своего объекта отношения между субъектами и ценности как объект? Необходим отказ от рассмотрения произведений искусства как привилегированных объектов исследования в пользу изучения модальности их восприятия, а также публики, посреднических институтов и социальных контекстов при помощи социологических методов.

Двигаться от нормативного к дескриптивному. Критическая социология или социология критики? Это фундаментальный выбор между ориентацией нормативной, которую социология искусства в значительной степени усвоила с момента ее зарождения, и аналитико-описательной. Исследователь должен приостановить все свои ценностные суждения в соответствии с веберовской заповедью нейтральности. Роль социолога заключается не в том, чтобы вести споры, противопоставляя одну ценность другой, а в их анализе, он должен согласиться ограничить сферу своей компетенции, запретив любую нормативную позицию, любое ценностное суждение: социолог не обязан решать, правы ли акторы, он обязан показать причины их действий.

Двигаться от объяснения к пониманию, т.е. дополнять установку на объяснение, свойственную модели наук о природе, понимающим подходом, специфичным для гуманитарных наук. То или иное художественное событие следует не подводить под общий закон, но стремиться выявить его индивидуальную логику [32, р. 104–110].

Результаты исследований Н. Эйниш имели принципиальное значение как для социологов, так и для других исследователей, впрочем... как пишет Дагмар Данко (D. Danko, 2008, Университет им. Альберта Людвига, Фрайбург, Германия), только для франкоговорящих [23]. Причиной этого он считает очень небольшое количество переводов работ Эйниш на английский язык. Поразительно, но даже на европейском континенте научный обмен оказывается затруднен в силу языковых барьеров и своего рода англосаксонской гегемонии

в науке. С другой стороны, такое положение способствует большей независимости и разнообразию взглядов на предмет и тематику конкретных исследовательских проектов, которые мы и проследим по публикациям последних лет.

Общие тенденции

Что касается расстановки сил на теоретическом ландшафте, то здесь в последние годы мало что меняется, и в социологии искусства вопросы производства и потребления культурных благ по-прежнему составляют мейнстрим и основную предметную область. Несмотря на призывы вернуть произведение искусства как главный предмет [6; 25], сделать социологию театра более театральной, а социологию музыки более музыкальной [36; 37] и, наконец, «выйти за пределы Бурдые» [18; 24; 11], подобные попытки не приносят результатов. Жесткая зависимость от концептуальных рамок Бурдые и Беккера сохраняется, и постоянный поток исследований культурной всеядности [см.: 42; 43] не оставляет критикам никаких надежд на освобождение от этой зависимости. Увлеченность конвенциями и культурным капиталом попытались было прервать оппоненты, исследующие то, как развивается интенсивная эмоциональная привязанность к искусству [14; 15] или как через художественное творчество формируются ассоциации между материальным и социальным [35; 46; 53]. Но этот путь социологической эстетики, «богатой на программы, но бедной на результаты» [32, р. 104], не позволил продвинуться сколь-нибудь далеко от уже освоенной и хорошо знакомой территории.

Таким образом, общее состояние западной социологии искусства оценивается неоднозначно. Например, Лайза Маккормик (L. McCormick, 2022, Эдинбургский университет) утверждает, что в социологии искусства наступила стагнация [38] и сохраняется она по двум причинам.

Во-первых, «критическое течение» в этой науке еще не подверглось рефлексивной самокритике, необходимой, чтобы противостоять догматическим тенденциям и имперским амбициям. В подтверждение этого тезиса Л. Маккормик ссылается на Дэвида Инглиса (D. Inglis, 2010), который в статье «Политика и рефлексивность в социологии искусства» предостерегает: «В то время как критическая социология

искусства предоставила много ценных идей о природе художественных практик, она до сих пор не до конца осознала свою собственную природу, свои тенденции к догматизму в этой природе и социальные последствия характерных для нее средств производства знаний» [34, р. 115]. Согласно Инглису, «критическим течением» движет одержимость разоблачением скрытых властных отношений, которые структурируют конкретные художественные миры и влияют более или менее сильно на функционирование различных игроков. Знаменем «критического течения» остается Бурдые, но он не одинок. Инглис показывает, что феминистская социология искусства, концепции производства в культуре, подход Беккера к художественной сфере и культурный материализм Реймонда Уильямса — все они разделяют стремление «освободить производителей и потребителей искусства от их заблуждений и практики, основанной на власти» [34, р. 120].

Другой фактор стагнации связывают с недостаточностью научного обмена между отдельными направлениями социологии искусства. Искусство выступает, с одной стороны, как объект изучения, а с другой стороны, как подход к изучению стандартных социологических тем, подчеркивая их символические измерения. Социологи, для которых искусство — объект, концентрируются на типичных социологических проблемах вкуса, рынков и карьеры, оставляя в стороне любые вопросы, связанные со смыслом. А социологи, применяющие культурный подход, продолжают пренебрегать художественными областями и тяготеют к политике, средствам массовой информации и социальным проблемам для подкрепления и развития своих идей о социальной обусловленности искусства. Эта ситуация стала укоренившейся привычкой в социологии, побуждая каждого двигаться «по своей полосе» [45].

От истории искусства к его социальному функционированию

Мейнстримом в социологии искусства на Западе можно считать процесс «смены веков», когда интересы, связанные с историей искусства, постепенно стали уступать место исследованиям культурной политики, экономики и творческих индустрий [33; 58].

Обзор этой тенденции начнем с нашумевшей книги Джен Харви (J. Harvie, 2013) «Честная игра: искусство, перформанс и неолибера-

лизм» [30], ставшей чем-то вроде манифеста критиков культурной политики. На страницах этой книги автор, вдохновляясь декларациями прав человека, требует равенства возможностей, социальной справедливости и эгалитаризма в распределении ресурсов, даже если это потребует их перераспределения. Рассуждая о демократических основах общества в эпоху неолиберализма, Харви сетует, что «в условиях неолиберального капитализма социально ангажированные тенденции в искусстве угрожают умалить их, а возможно, что ужасно, и вовсе их уничтожить» [30, р. 4]. При этом она утверждает, что программы воздействия, или, иными словами, программы общественной поддержки искусства, представляют значительную опасность для искусства, поскольку распределение финансирования может определяться зрительскими показателями «успеха». Видимо, забыв о социальной природе театра, свою неуступчивость по отношению к зрителю Харви объясняет тем, что на рынке, который все больше позиционирует аудиторию как потребителя, «зритель может получить то, что он хочет, но в ущерб более широкой природе театра и произведений искусства». Впрочем, как можно узнать от самой Джен Харви, лично ее волнует не столько природа театра, сколько феминизм [31].

Мир сошел с ума! Только этим можно объяснить, почему сегодня подвергаются пересмотру, казалось бы, незыблемые ценности и убеждения, лежащие в основе разумной общественной организации. Конечно, в рыночной тенденции ориентации на зрительский спрос есть определенный риск утраты ведущих позиций театра в его диалоге со зрителем. Но при этом очевидно, что этот риск в гораздо большей степени порождается не механизмами общественной поддержки искусства, пусть даже несовершенными, а самой ситуацией рыночного функционирования искусства — и особенно в отсутствие общественной поддержки.

Еще дальше в отрицании гуманистической сути искусства идут трое других известных авторов — Ориан Брук, Дэйв О'Брайен и Марк Тэйлор (O. Brook, D. O'Brien, and M. Taylor, 2020). В книге «Культура вредна для вас: неравенство в культурных и креативных индустриях» [21] они подвергают сомнению сами основы культурной деятельности, оспаривая основополагающий тезис о том, что искусство и культура меняют жизнь людей к лучшему, производя широкий спектр положительных экстерналий. Проблема, по их мнению, заключается

в том, что на практике благотворное воздействие искусства нивелируется существующим неравенством и несправедливостью распределения культурных благ. Основанием для такого вывода стал анализ материалов двух исследовательских проектов, проведенных в Великобритании: исследования карьеры, ценностей и отношения к культуре, в котором участвовало 2487 респондентов (2015); а также больших массивов данных, включая Национальные переписи населения и опросы о культурном, цифровом и спортивном участии, регулярно проводимые британским правительством.

Авторы приводят доказательства того, что почти каждый вид искусства и культурной деятельности характеризуется классовым, расовым и гендерным неравенством. В книге выделяется четыре темы. Одна напоминает, что ответственность за неравенство в культуре обычно возлагается на отдельного человека, но структурные причины неравенства игнорируются и часто остаются незамеченными. Вторая состоит в том, что общий опыт работников культуры скрывает значительные различия, которые отражают и воспроизводят социальное неравенство. Третья тема связана с тем, что выдающиеся деятели искусства считают себя удачливыми и талантливыми, но на самом деле они являются бенефициарами структурного неравенства в культурном секторе. Четвертая тема подчеркивает долгосрочный характер проблем неравенства. Например, социальная мобильность среди работников культуры, по мнению авторов, практически не изменилась с 1980-х годов.

По сути дела, трое ученых по-своему развивают идею, высказанную Пьером Бурдьё еще в 1966 году. Напомним, в книге «Любовь к искусству. Европейские художественные музеи и их публика», написанной П. Бурдьё совместно с Аленом Дарбелем (P. Bourdieu & A. Darbel, 1966) [19], на основе эмпирического исследования посещаемости музеев показано, как музеи и образовательные институты не только не устраняют социальные различия, но и стремятся их воспроизводить. Таким образом, эффектная парадоксальность выводов Брук, О'Брайена и Тэйлора — не более чем реминисценция и лишнее доказательство несовершенства общества. Очевидно, что неравенство в культурном потреблении и практиках устранить невозможно, но это не повод отказываться от искусства.

Критическая позиция по отношению к культурной политике содержится и в статье Элеоноры Бельфиоре (E. Belfiore, 2021) «Какая разница? По какой цене? Скрытые затраты на социально вовлеченный творческий труд и моральный провал культурной политики» [10]. На основе анализа качественных интервью с социально активными художниками и творческими работниками автор выявляет неучтенные затраты, которые несут работники в проектах, субсидируемых государством, и показывает механизмы системной эксплуатации художников в рамках существующей практики проектного финансирования в искусстве. Опираясь на феминистскую этику заботы, Бельфиоре призывает культурные институты к ответственности за моральную сторону экономики и утверждает, что «нормативная среда современного финансирования искусства указывает на явный моральный провал культурной политики» [10, p. 61].

Так кому же служит культурная политика? Таль Федер и Талли Кац-Герро (T. Feder, T. Katz-Gerro, 2012, факультет социологии и антропологии Университета Хайфы, Израиль) утверждают, что ответ на этот вопрос зависит от того, как мы оцениваем мотивы государственного финансирования исполнительских искусств [26]. Авторы исходят из убеждения, что в демократических государствах культурная политика есть деятельность на общее благо, тогда как в контексте авторитарных режимов государственное вмешательство является «пропагандистским инструментом для создания идеологического искусства, восхваляющего государственный режим» [26, p. 376]. В соответствии с такой упрощенно-прямолинейной точкой зрения один подход подчеркивает роль культурной политики в обеспечении доступности искусства для населения, второй показывает, как культурная политика способствует процессам гегемонии и неравенства. Таким образом, культурная политика и финансирование искусства рассматриваются авторами как область пересечения, где символическая сфера искусства встречается с материальной сферой политики и экономики.

Анализ временных рядов данных о государственном финансировании организаций исполнительских искусств в Израиле за 48 лет позволил авторам установить, как тенденции в финансировании связаны с изменениями в уровне образования, этническом составе и уровне доходов населения. Вывод заключается в том, что с точки зрения связи финансирования с уровнем образования и дохода —

поддержка исполнительского искусства в Израиле приносит пользу широкой общественности. Однако с точки зрения корреляции финансирования с численностью этнических групп — государственная поддержка искусства отвечает интересам элиты.

Социология рассматривает и другие аспекты социального функционирования искусства. Например, проблему ценообразования на предметы искусства в мире, где, кажется, отсутствуют объективные критерии. «Говорящие цены» [56] — одна из первых публикаций, в которых этот вопрос исследуется с социологических позиций. На основе широкого спектра качественных и количественных данных, включая интервью с арт-дилерами в Нью-Йорке и Амстердаме, Олав Вельтуис (O. Velthuis, 2005, Амстердамский университет) показывает, что цены — вовсе не абстрактные цифры, они придают торговым отношениям богатый смысл, выходящий далеко за рамки искусства. Высокая цена произведения может свидетельствовать не только о его качестве, но и о репутации художника или о личностях коллекционеров, владевших им прежде. Для кого-то высокая цена может быть символом статуса; для других это символ мошенничества. В то время как социологическая мысль долгое время рассматривала цены как способ сведения качества к количеству, эта новаторская и увлекательно написанная книга раскрывает богатый мир, стоящий за абстрактными цифровыми значениями.

В области социологии труда в искусстве одним из основных вкладов на Западе признана «Экономика креативности» Пьер-Мишеля Менгера (P.-M. Menger, 2014) — прежде всего, в силу оригинальности авторской концепции, обусловленной опытом и профессионализмом автора. С другой стороны, интерес связан с тем, что П.-М. Менгер предлагает множество инструментов для того, чтобы сделать видимой творческую составляющую трудовой деятельности в целом [40].

В этом ряду интересов надо также упомянуть креативные и творческие индустрии, которые стали одной из устоявшихся областей академических исследований. Впрочем, долгожданные инновации, связанные с развитием новой предметной области, по-прежнему не устраняют имеющуюся путаницу и догадки. Сами термины «творческие» и «креативные» индустрии до сих пор являются предметом дискуссий. Они идут рука об руку с другими связанными понятиями, например, такими как «креативная экономика», и отражают борьбу

за определения, направленную на соединение или разграничение творческого и культурного. Многие из этих аспектов стали предметом статьи Эммы Кейси и Дэвида О’Брайена (E. Casey, D. O’Brien, 2020), в которой подтверждена особая роль социологии в изучении культурных и творческих индустрий [22].

Исследования аудитории

Зачем? На сегодняшний день в западной социологии нет однозначного понимания не только предметного поля или общих задач, но и аргументов в пользу необходимости проведения академических исследований аудитории искусства. Современный научный ландшафт формировался десятилетиями, и говоря о его истоках, нельзя не упомянуть ставшую весьма популярной книгу Сьюзан Беннет (S. Bennett, 1990) «Театральная аудитория: теория производства и восприятия» [12], опубликованную еще в 1990 году. Книга представляет собой исследование публики как культурного феномена, в котором рассматриваются как теории зрительской деятельности, так и практика различных театров по их взаимодействию с публикой. Сьюзан Беннет выводит зрителей на передний план, акцентируя их творческое участие и вклад в театральные постановки. Сосредоточив внимание в первую очередь на нетрадиционной драматургии и перформансе за последние 30 лет, Беннет исследует конкретные театры, включая их рекламу, архитектуру, постановки, а также аудиторию, которую они привлекают.

Между тем эту широко цитируемую и выдержавшую не одно переиздание публикацию специалисты оценивают неоднозначно. Как замечает Элизабет Сакеллариду (E. Sakellariou, 1994), несмотря на несомненную ценность стремления рассмотреть, как все факторы, связанные с участием в культурной жизни, формируют зрительский опыт, работа Беннет «больше сосредоточена на культурно-специфических паратеатральных детерминантах зрительского восприятия, чем на реальных зрительских стратегиях просмотра» [48, p. 161], и поэтому не может считаться частью традиции исследования аудитории, тогда как многие проблемы, связанные со зрительской аудиторией, ничуть не стали менее актуальными.

А сожаление по поводу книги Беннет британского культуролога и исследователя медиа-аудиторий Мартина Баркера (M. Barker, 2008) носит и вовсе провокационный характер: «Меня печалит то, как редко в области театра ученые вообще замечают, что существует проблема и необходимость знать конкретные вещи об аудитории. Это подтвердила Сьюзан Беннет, которая, после того как ее „Театральная аудитория“ стала источником практически всех знаний / невежества по этой теме, дополнила ее эссе [13], в котором она фактически заявила, что исследования реальной аудитории не нужны... поскольку театральные компании уже делают это (спрашивают людей, что им нравится, и почему они пришли...). О боже, какой пробел!» [8].

Впрочем, в современном мире может быть оспорено любое мнение. Как и общественная поддержка искусства, опыты эмпирического изучения театрального зрителя в его взаимоотношениях с искусством постоянно подвергаются нападкам и остракизму. Особенно часто под прицелом критики — как с позиций теории, так и практики — оказываются исследования, имеющие более или менее выраженную маркетинговую направленность.

Мы уже упоминали книгу Джен Харви «Честная игра: искусство, перформанс и неолиберализм» [30] в связи с достаточно спорной, чуть ли не конспирологической авторской трактовкой общественной поддержки искусства в контексте современных культурных тенденций. С тех же позиций автор высказывает упрек в адрес эмпирических исследований зрительской аудитории, которые ставят в центр внимания потребителя и его интересы, чем, по мнению Харви, наносят ущерб природе театра. При этом основную проблему автор видит в том, что исследования аудитории «рискует быть связанными» с антисоциальной неолиберальной идеологией, которая якобы стремится инструментализировать культуру и тем самым лишить ее ценности.

Британский исследователь культурных коммуникаций Элеонора Бельфиоре (E. Belfiore, 2009) тоже критикует прикладные исследования, хотя и не столь радикальна в своих суждениях. В статье «О глупостях в культурной политике и ее исследованиях» [9] Бельфиоре утверждает, что эпистемологический охват чисто маркетинговых исследований культурной индустрии ограничен: проекты, как правило, сосредоточены исключительно на выявлении экономических и социальных факторов, которые побуждают людей участвовать (или

мешают им участвовать) в культурных мероприятиях, а также на определении внешних экстерналий этой деятельности.

И все же, несмотря на обилие манифестов и громких заявлений, соперничество социологической эстетики и социальной истории искусства между собой и их общее пренебрежение к эмпирическому направлению, этой, по мнению искусствоведов, «социологии искусства без искусства», ведет в никуда. И это закономерно, утверждает Натали Эйниш (N. Heinich, 2002), ведь именно эмпирическое направление современной социологии искусства является наиболее инновационным и строгим в научном плане, поскольку метафизическим спорам об имманентной ценности произведений искусства или об относительности вкуса оно способно противопоставить изучение эмпирических фактов и конкретных ситуаций [32].

Такую, наиболее адекватную точку зрения на роль эмпирических исследований в постижении отношений искусства, его аудитории и общества, разделяет большинство ученых. Например, Энди Раддок (A. Ruddock, 2007) считает, что социология искусства — это позитивистская дисциплина, претендующая на получение «объективных знаний о мире посредством применения проверенных научных методов» [47, р. 1]. Эта точка зрения — логическое продолжение научной традиции: ведь сам термин «социология» был когда-то предложен родоначальником позитивизма Огюстом Контом. С такой позицией согласуется и провозглашенный А. Зильберманом (A. Silberman, 1973) принцип обоснования теоретических конструктов фактами, полученными в ходе эмпирических социальных измерений [51].

И все же, несмотря на существенное продвижение, общая проблема эмпиризма пока сохраняется. На недостаточность концептуального осмысления частных результатов как главный недостаток эмпирических исследований в области социологии искусства указывают как отечественные, так и зарубежные ученые [9; 4]. Это говорит в пользу того, что многочисленные прикладные проекты, проводимые по инициативе и под патронажем учреждений искусства и культурной индустрии, должны быть дополнены независимыми академическими исследованиями. Только в таком случае результаты, к которым стремятся эмпирический и теоретический подходы, заметно отличающиеся друг от друга, будут способны создать наиболее объемную и точную картину художественной жизни.

Мотивация. Анализ мотивов обращения человека к искусству как истоков его культурной активности представляет собой не только научную, но и важнейшую практическую задачу для театральных маркетологов и менеджеров: ведь именно он должен дать ответ на вопрос, почему люди ходят в театр и почему они выбирают участие в конкретных видах культурного досуга. Выяснение этого, безусловно, является одной из наиболее важных задач, где ощущается необходимость объединения усилий эмпириков и теоретиков. Между тем систематическое научное изучение мотивации наталкивается на серьезные трудности, главная из которых состоит в проблематичности вербального выражения индивидуальных мотивов, особенно неосознаваемых или подсознательных потребностей и побуждений.

И в этой области эмпирические исследования, опирающиеся на количественные методы и статистику, подвергаются упрекам за то, что они якобы не в состоянии обеспечить истинный синтез мотивации, поскольку не учитывают «поведенческое и эмоциональное значение неудовлетворенных потребностей» [44, p. 375]. При этом сложные мотивы театральных зрителей по-прежнему остаются неясными. Хотя некоторые сведения можно почерпнуть из исследований мотивов и ценностей посетителей музеев и галерей [39; 52; и др.], эта область по-прежнему исследуется преимущественно количественными методами. Немногочисленные качественные исследования [54; 52] носят главным образом поисковый характер и, за исключением работы М. Бергада и С. Ньюка, не относятся к театру.

М. Бергада и С. Ньюк (M. Bergadaà & S. Nyeck, 1995) в статье «Что такое маркетинг для художественной деятельности: сравнительный качественный анализ мотиваций театральных потребителей и производителей» [16] выделили четыре группы мотивов посещения театра: эскапизм и развлечение; образовательный досуг; личное (культурное) обогащение и социальный гедонизм. Затем они выделили ценности, лежащие в основе мотивации, а именно: гедонизм, социальный конформизм, развитие личности и удовольствие. Исследователи обнаружили, что наиболее часто упоминаемыми респондентами мотивами для проведения досуга в общении с искусством являются удовольствие и бегство от действительности [55], чем, по сути дела, подтвердили выводы более ранних исследований поведения потребителей искусства.

Вывод об эскапизме как преобладающем мотиве справедлив и по отношению к посетителям художественных галерей, утверждает Алик Слейтер (A. Slater, 2007) [52], хотя это и противоречит устоявшемуся и общепризнанному в музейно-галерейном сообществе мнению, что основой мотивации является просвещение. Не удивительно, что мнение Слейтера оспаривается другими исследованиями потребительского поведения в сфере искусства. Так, Сьюзан Арай и Элисон Педлар (S. Arai and A. Pedlar, 2003, Канада), обеспокоенные процессами все большей индивидуализации досуга, выделяют как доминирующие драйверы посетителей галерей и музеев совместный опыт и социальную вовлеченность [7; 20].

В свою очередь, Морис Макинтайр (M.H. McIntyre, 2007), не ограничиваясь основным мотивом, выделяет четыре ключевых фактора посещаемости: социальный, интеллектуальный, эмоциональный и духовный [39]. Он соотносит их с потребностями и мотивами, заявленными посетителями, а также с известной иерархией человеческих потребностей Абрахама Маслоу.

На изучение фундаментальных движущих сил посещения театра и восполнение пробела в литературе о мотивации театральной аудитории направлено и исследование Бена Уолмсли (B. Walmsley, 2011). В статье «Почему люди ходят в театр. Качественное исследование мотиваций аудитории» [57] автор представляет результаты всестороннего качественного исследования зрительского поведения Мельбурнской театральной компании и Вест-Йоркширского театра, которое было проведено в 2010 году. Используя комбинацию качественных методов, таких как глубинное интервью и включенное наблюдение, автор показал, что ключевым мотивирующим фактором для зрителей является стремление к эмоциональным переживаниям и впечатлениям.

Казалось бы, этот результат не воспроизводит полученные ранее, где в качестве приоритетных мотивов обычно указываются эскапизм, просвещение, активная социализация и развлечение. Впрочем, вряд ли такой разнобой в трактовках можно считать противоречием: все дело в проблеме вербализации психологических состояний. Ведь «эмоциональные переживания и впечатления» есть не что иное, как определенный вид удовольствия, либо социальной вовлеченности, или даже эскапизма. Относительность и неоперациональность использу-

емых понятий позволяет утверждать, что новизна вывода сводится к иной трактовке все тех же базовых мотивов. В итоге и сам автор делает вывод, что мотивацию следует рассматривать как конструкт, определяемый сложной комбинацией движущих сил, и высказывает пожелание к театральным организациям вкладывать время и деньги в формирование индивидуальной мотивации и в улучшение впечатлений аудитории.

Хотя, как утверждает Уолмсли, качественное исследование стремится к глубине, а не к широте, оценивая достоверность полученных результатов, надо принять во внимание тот факт, что выборка в 34 человека никак не может считаться сколь-нибудь репрезентативной. А значит, полученные результаты — очередная гипотеза, которая требует проверки в ходе последующих эмпирических исследований.

Рецепция — еще одно направление социологического изучения театра, которому на Западе уделяется серьезное внимание. Спектр исследовательских подходов здесь весьма широк и порой доходит до отрицания объективности и гносеологического потенциала социологии искусства. Так, в полемике с позитивистом Энди Раддоком по поводу оценок зрительского восприятия Кирсти Седжмен (K. Sedgman, 2017) утверждает, что все артикуляции эстетической реакции человека на искусство всегда будут субъективными, опирающимися на иногда конкурирующие, иногда взаимодополняющие объяснения.

Рецептивная эстетика, как известно, исходит из того, что смыслы произведения, значение и функции искусства во многом определяются его восприятием. На этом фоне утверждение К. Седжмен о том, что восприятие в принципе не может быть операционализировано, по сути дела, означает принципиальную непознаваемость искусства и механизмов его взаимодействия с аудиторией. При этом исследования аудитории, по мнению автора статьи, должны быть направлены на то, чтобы «зафиксировать интерпретирующее зрительское восприятие — этот акт композиции в действии» [50]. Но и в этом случае исследователи лишь стремятся получить понимание — хотя всегда частичное, фрагментарное, мимолетное и неполное — систем критериев, которые используются разными аудиториями в процессе поиска смысла.

Вот и в своей программной статье «Зрительский опыт в эпоху антиэкспертизы: обзор исследований театральной аудитории»

К. Седжмен, вместо того чтобы воссоздать картину научной жизни в ее полноте, на самом деле ведет повествование о сопротивлении рассмотрению аудитории как потребителей или «получателей смысла». При этом предметное поле исследований аудитории настойчиво переводится в область рецептивной эстетики, или изучения того, как люди с разных субъектных и социальных позиций активно придают смысл произведениям.

Ранее мнение о роли рецепции уже высказывала Хелен Фрешуотер (H. Freshwater, 2009), которая считает, что аудитория сама формирует смыслы, опираясь на собственные «культурные ориентиры, политические убеждения, сексуальные предпочтения, личные истории и непосредственные увлечения» [27, р. 6]. Книга Фрешуотер «Театр и зрители» представила провокационный обзор вопросов, поднимаемых на театральных встречах зрителей с актерами. Сосредоточившись на европейском и североамериканском театре и его аудитории в XX и XXI веках, автор исследует потенциальную возможность театра влиять, воздействовать и трансформировать. Иллюстрируемая примерами спектаклей, которые стремились вызвать активное участие аудитории — от эпического театра Брехта до авангарда в стиле Blue Man Group⁽⁴⁾, — Фрешуотер пытается разрушить любое простое уравнение между участием аудитории и расширением ее опыта.

Идею значимости зрителей в живом исполнении обсуждает и Лора Гинтерс (L. Ginters, 2010) в своей статье, где она пытается показать не столько очевидный факт соучастия аудитории, сколько механизмы того, как зрители и представление влияют друг на друга [28].

Строго говоря, изучение рецепции как способов формирования смысла произведения перестает быть изучением аудитории как таковой и становится одним из подходов к изучению жизни спектакля и театра как вида искусства. Тем не менее рецепция остается в повестке академических исследований западной социологии искусства. В отличие от исследований влияния потребления искусства на зрительский опыт, т.е. своего рода результата, эти исследования процесса стремятся постичь механизмы восприятия искусства аудиторией

(4) Blue Man Group — музыкальная группа из Нью-Йорка, выступления которой сопровождаются разного рода представлениями в сценических образах инопланетян (синих человечков).

и, возможно, найти инструменты влияния на этот индивидуальный акт.

В связи с этим неслучайно еще одной зоной повышенного внимания западных исследователей становятся давно забытые в России подходы к изучению механизмов восприятия искусства, основанные на измерениях психофизиологических реакций зрителей. В связи с востребованностью проблемы Дэвид В. Аддингтон (David W. Addington, 1974) в работе «Разновидности исследований аудитории» [5] приводит краткое описание ранних исследований театральной аудитории методами нейроэстетики. Но это — не только интерес к истории, скорее, попытка развития практического опыта в этом направлении.

На гребне первой волны отечественной социологии через постижение рецепции ученые пытались понять законы взаимодействия человека с искусством. И в XXI веке ученые углубляются в нейронауку с целью объяснения процессов восприятия искусства и когнитивной активности зрителей. Брюс Макконачи и Ф. Элизабет Харт (B. McConachie and F.E. Hart, 2006), объясняя свой интерес к теме, задаются вопросом: «Почему мы обращаемся к когнитивным исследованиям за эпистемологическим обоснованием? Разве эта система чем-то отличается от любой другой в качестве пути к истине? Мы утверждаем, что она лучше» [41, p. ix].

Заключение

Мы же, в свою очередь, утверждаем, что различные методологические подходы — от критического анализа спектакля, его восприятия с точки зрения нейроэстетики до исследований «больших данных» количественными методами — способны дать определенный вид знаний: у каждого есть свои сильные стороны и каждый имеет те или иные ограничения. Поэтому вместо того чтобы бороться за свое место в методологической иерархии, ученым следует объединить усилия, исследовать предмет с разных сторон разными методами и увидеть, какую картину могут составить их совместные выводы [50]. В таком глобальном проекте самые разные подходы к исследованию театральной жизни могут сыграть действительно важную роль.

Осторожный оптимизм внушает и то, что в некоторых сегодняшних исследованиях намечается тенденция убрать сплошную

разделительную линию между социологическим изучением искусства и культуросоциологией, что оживляет обмен и общее движение, когда традиционные искусствоцентрические подходы и эмпирические исследования уже не воспринимаются изолированными областями. Если попытки в этом направлении продолжают набирать силу, следует ждать серьезного обновления социологии искусства.

Список литературы:

- 1 *Давыдов Ю.Н.* Искусство как социологический феномен: к характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М.: Наука, 1968. 285 с.
- 2 *Максимова А.С., Рюмина С.А., Лобанова Л.В.* Руководство по исследованиям посетителей музея. М.: Политехнический музей, 2016. 120 с.
- 3 *Соколов К.Б.* Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие // *Художественная культура*. 2014. № 3. URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-3/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/3636.html> (дата обращения 20.04.2023).
- 4 *Хренов Н.А.* Введение. Вторая волна в отечественной социологии искусства: успехи, проблемы, итоги // *Театр как социологический феномен* / Отв. ред. Н.А. Хренов. СПб.: Алтейя, 2009. С. 5–24.
- 5 *Addington David W.* Varieties of Audience Research: Some Prospects for the Future // *ETJ*. 1974. Vol. 26. № 4, December. P. 482–487. <https://doi.org/10.2307/3206609>.
- 6 *Alexander V.D. and Bowler A.E.* Scandal and the Work of Art: The Nude in an Aesthetically Inflected Sociology of the Arts // *Cultural Sociology*. 2018. Vol. 12. № 3. P. 325–342. <https://doi.org/10.1177/1749975518770283>.
- 7 *Arai S. and Pedlar A.* Moving Beyond Individualism in Leisure Theory: A Critical Analysis of Concepts of Community and Social Engagement // *Leisure Studies*. 2003. Vol. 22. № 3. P. 185–202. <https://doi.org/10.1080/026143603200075489>.
- 8 *Barker M.* Review of British Pantomime Performance. Ed. by Millie Taylor // *Participations*. 2008. Vol. 5. № 1, May. P. 1–3.
- 9 *Belfiore E.* On Bullshit in Cultural Policy Practice and Research: Notes from the British Case // *International Journal of Cultural Policy*. 2009. Vol. 15. № 3. P. 343–359. <https://doi.org/10.1080/10286630902806080>.
- 10 *Belfiore E.* Who Cares? At What Price? The Hidden Costs of Socially Engaged Arts Labour and the Moral Failure of Cultural Policy // *European Journal of Cultural Studies*. 2021. Vol. 25. Issue 1. P. 61–78. <https://doi.org/10.1177/1367549420982863>.
- 11 *Beljean S., Chong P., and Lamont M.* A Post-Bourdieuian Sociology of Valuation and Evaluation for the Field of Cultural Production 1 // *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* / Ed. by L. Hanquinet and M. Savage. London: Routledge, 2016. P. 38–48.
- 12 *Bennett S.* Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. London; New York: Routledge, 1990. 219 p.
- 13 *Bennett S.* Theatre Audiences, Redux // *Theatre Survey*. 2006. Vol. 47. Issue 2, November. P. 225–230.
- 14 *Benzecry C.E.* The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession. Chicago: University of Chicago Press, 2011. 246 p.
- 15 *Benzecry C. and Collins R.* The High of Cultural Experience: Toward a Microsociology of Cultural Consumption // *Sociological Theory*. 2014. Vol. 32. Issue 4. P. 307–326. <https://doi.org/10.1177/0735275114558944>.
- 16 *Bergadaà M. & Nyeck S.* Quel Marketing Pour Les Activités Artistiques: Une Analyse Qualitative Comparée Des Motivations Des Consommateurs Et Producteurs De Théâtre // *Recherche et Applications en Marketing*. 1995. Vol. 10. № 4. P. 27–46. <https://doi.org/10.1177/076737019501000402>.
- 17 *Bitgood S.* Attention and Value: The Keys to Understanding Museum Visitors. Walnut Creek, California: Left Coast Press, 2013. 213 p.
- 18 *Born G.* The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production // *Cultural Sociology*. 2010. Vol. 4. Issue 2. P. 171–208. <https://doi.org/10.1177/1749975510368471>.
- 19 *Bourdieu P. & Darbel A.* L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public. P.: Minuit, 1966. 256 p.
- 20 *Bourgeon-Renault D.* Evaluating Consumer Behaviour in the Field of Arts and Culture Marketing // *International Journal of Arts Management*. 2000. Vol. 3. № 1. P. 4–18.
- 21 *Brook O., O'Brien D. and Taylor M.* Culture Is Bad for You: Inequality in the Cultural and Creative Industries. Manchester: Manchester University Press, 2020. 384 p.
- 22 *Casey E., O'Brien D.* Sociology, Sociology and the Cultural and Creative Industries // *Sociology*. 2020. Vol. 54. Issue 3. P. 443–459. <https://doi.org/10.1177/0038038520904712>.
- 23 *Danko D.* Nathalie Heinich's Sociology of Art – and Sociology from Art // *Cultural Sociology*. 2008. Vol. 2. № 2. P. 242–256. <https://doi.org/10.1177/1749975508091035>.
- 24 *De Boise S.* Post-Bourdieuian Moments and Methods in Music Sociology: Toward a Critical, Practice-Based Approach // *Cultural Sociology*. 2016. Vol. 10. № 2. P. 178–194. <https://doi.org/10.1177/1749975516628309>.
- 25 *De la Fuente E.* The 'New Sociology of Art': Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts // *Cultural Sociology*. 2007. Vol. 1. № 3. P. 409–425. <https://doi.org/10.1177/1749975507084601>.
- 26 *Feder T., Katz-Gerro T.* Who Benefits from Public Funding of the Performing Arts? Comparing the Art Provision and the Hegemony-Distinction Approaches // *Poetics*. 2012. Vol. 40. Issue 4. P. 359–381. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.05.004>.
- 27 *Freshwater H.* Theatre & Audience. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 86 p.
- 28 *Ginters L.* On Audiencing: The Work of the Spectator in Live Performance. Sydney: Dept. of Performance Studies, University of Sydney, 2010. 269 p.
- 29 *Glander T.* Origins of Mass Communications Research During the American Cold War: Educational Effects and Contemporary Implications. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2000. 237 p.
- 30 *Harvie J.* Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism. London: Palgrave Macmillan, 2013. 256 p.
- 31 *Harvie Jen.* The Conversation // *Theconversation.com*. URL: <https://theconversation.com/profiles/jen-harvie-168891> (дата обращения 15.07.2022).
- 32 *Heinich N.* Sociologia del arte. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. 128 p.
- 33 *Heinich N.* Sociologies of Art: With and Against Art History // *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks* / Ed. by M. Rampley, T. Lenain, H. Locher, et al. Brill, 2012. P. 185–195.
- 34 *Inglis D.* Politics and Reflexivity in the Sociology of Art // *Sociologie De L'Art*. 2010. Opus 15. № 1. P. 113–135. <https://doi.org/10.3917/soart.015.0113>.
- 35 *Klett J. and Gerber A.* The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance // *Cultural Sociology*. 2014. Vol. 8. Issue 3. P. 275–290. <https://doi.org/10.1177/1749975514523936>.
- 36 *Marshall L.* The Sociology of Popular Music, Interdisciplinarity and Aesthetic Autonomy // *The British Journal of Sociology*. 2011. Vol. 62. № 1. P. 154–174. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2010.01353.x>.
- 37 *McCormick L.* Music Sociology in a New Key // *The Oxford Handbook of Cultural Sociology* / Ed. by J.C. Alexander, R.N. Jacobs, and P. Smith. New York: Oxford University Press, 2012. P. 722–742.
- 38 *McCormick L.* New Directions and New Discoveries in the Sociology of the Arts // *American Journal of Cultural Sociology*. 2022. Vol. 10. P. 197–205. <https://doi.org/10.1057/s41290-022-00161-6>.

- 39 *McIntyre M.H.* Audience Knowledge Digest: Why People Visit Museums and Galleries, and What Can Be Done to Attract Them. Manchester: Morris Hargreaves McIntyre, 2007. 122 p.
- 40 *Menger P.-M.* The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty. Cambridge: Harvard University Press, 2014. 405 p.
- 41 Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn / Ed. by B. McConachie and F.E. Hart. London: Routledge, 2006. 235 p.
- 42 *Peterson R.* Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore // *Poetics*. 1992. Vol. 21. Issue 4. P. 243–258. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q).
- 43 *Peterson R. & Kern R.M.* Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore // *American Sociological Review*. 1996. Vol. 61. № 5. P. 900–907. <https://doi.org/10.2307/2096460>.
- 44 *Pincus J.* The Consequences of Unmet Needs: The Evolving Role of Motivation in Consumer Research // *Journal of Consumer Behaviour*. 2004. Vol. 3. № 4. P. 375–387. <https://doi.org/10.1002/cb.149>.
- 45 *Reed I.* Culture as Object and Approach in Sociology // *Meaning and Method: The Cultural Approach to Sociology* / Ed. by I. Reed and J.C. Alexander. Boulder: Paradigm Press, 2009. P. 1–14.
- 46 *Rubio F.D.* The Material Production of the Spiral Jetty: A Study of Culture in the Making // *Cultural Sociology*. 2012. Vol. 6. Issue 2. P. 143–161. <https://doi.org/10.1177/1749975512440226>.
- 47 *Ruddock A.* Investigating Audiences. London: SAGE Publications, 2007. 207 p.
- 48 *Sakellariou El.* Audience Control, British Political Theatre and the Pinter Method // *Gramma*. 1994. № 2. P. 159–170.
- 49 *Scott C., Dodd J. and Sandell R.* Cultural Value, User Value of Museums and Galleries: A Critical View of the Literature. RCMG, University of Leicester, 2014. 44 p. URL: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/publications/cultural-value-of-museums> (дата обращения 15.02.2021).
- 50 *Sedgman K.* Audience Experience in an Anti-Expert Age: A Survey of Theatre Audience Research // *Theatre Research International*. 2017. Vol. 42. Issue 3. P. 307–322. <https://doi.org/10.1017/S0307883317000608>.
- 51 *Silbermann A.* Empirische Kunstsoziologie: Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. Stuttgart: Enke, 1973. 238 s.
- 52 *Slater A.* Escaping to the Gallery: Understanding the Motivations of Visitors to Galleries // *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*. 2007. Vol. 12. Issue 2. P. 149–162. <https://doi.org/10.1002/nvsm.282>.
- 53 *Strandvad S.M.* Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art // *Cultural Sociology*. 2012. Vol. 6. № 2. P. 163–176. <https://doi.org/10.1177/1749975512440227>.
- 54 *Thyne M.* The Importance of Values Research for Nonprofit Organizations: The Motivation-Based Values of Museum Visitors // *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*. 2001. Vol. 6. № 2. P. 116–130. <https://doi.org/10.1002/nvsm.140>.
- 55 *Unger L.S. & Kernan J.B.* On the Meaning of Leisure: An Investigation of Some Determinants of the Subjective Experience // *Journal of Consumer Research*. 1983. Vol. 9. № 4. P. 381–392. <https://doi.org/10.1086/208932>.
- 56 *Velthuis O.* Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art. Princeton: Princeton University Press, 2005. 288 p.
- 57 *Walmsley B.* Why People Go to the Theatre: A Qualitative Study of Audience Motivation // *Journal of Customer Behaviour*. 2011. Vol. 10. № 4. P. 335–351. <https://doi.org/10.1362/147539211X13210329822545>.
- 58 *Witkin R.W.* Art and Social Structure. Cambridge: Polity, 1995. 240 p.
- 59 *Zolberg V.L.* A Cultural Sociology of the Arts // *Current Sociology*. 2015. Vol. 63. № 6. P. 896–915. <https://doi.org/10.1177/0011392114551652>.

Культура вредна для нас? Современные тенденции осмысления
социального функционирования искусства

References:

- 1 Davydov Yu.N. *Iskusstvo kak sotsiologicheskii fenomen: k kharakteristike ehstetiko-politicheskikh vzglyadov Platona i Aristotelya* [Art as a Sociological Phenomenon: To Characterize the Aesthetic and Political Views of Plato and Aristotle]. Moscow, Nauka Publ., 1968. 285 p. (In Russian)
- 2 Maksimova A.S., Ryumina S.A., Lobanova L.V. *Rukovodstvo po issledovaniyam posetitelei muzeya* [A Guide to the Research of Museum Visitors]. Moscow, Politekhnikheskii muzei Publ., 2016. 120 p. (In Russian)
- 3 Sokolov K.B. *Sotsiologiya iskusstva kak chast' iskusstvovznaniya: stanovlenie i razvitie* [Sociology of Art as a Part of Art Studies: Formation and Development]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2014, no. 3. Available at: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-3/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/3636.html> (accessed 20.04.2023). (In Russian)
- 4 Khrenov N.A. *Vvedenie. Vtoraya volna v otechestvennoi sotsiologii iskusstva: uspekhi, problemy, itogi* [Introduction. The Second Wave in the Russian Sociology of Art: Successes, Problems, Results]. *Teatr kak sotsiologicheskii fenomen* [Theater as a Sociological Phenomenon], ed. N.A. Khrenov. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2009, pp. 5–24. (In Russian)
- 5 Addington David W. Varieties of Audience Research: Some Prospects for the Future. *ETJ*, 1974, vol. 26, no. 4, December, pp. 482–487. <https://doi.org/10.2307/3206609>.
- 6 Alexander V.D. and Bowler A.E. Scandal and the Work of Art: The Nude in an Aesthetically Inflected Sociology of the Arts. *Cultural Sociology*, 2018, vol. 12, no. 3, pp. 325–342. <https://doi.org/10.1177/1749975518770283>.
- 7 Arai S. and Pedlar A. Moving Beyond Individualism in Leisure Theory: A Critical Analysis of Concepts of Community and Social Engagement. *Leisure Studies*, 2003, vol. 22, no. 3, pp. 185–202. <https://doi.org/10.1080/026143603200075489>.
- 8 Barker M. Review of British Pantomime Performance. Ed. by Millie Taylor. *Participations*, 2008, vol. 5, no. 1, May, pp. 1–3.
- 9 Belfiore E. On Bullshit in Cultural Policy Practice and Research: Notes from the British Case. *International Journal of Cultural Policy*, 2009, vol. 15, no. 3, pp. 343–359. <https://doi.org/10.1080/10286630902806080>.
- 10 Belfiore E. Who Cares? At What Price? The Hidden Costs of Socially Engaged Arts Labour and the Moral Failure of Cultural Policy. *European Journal of Cultural Studies*, 2021, vol. 25, issue 1, pp. 61–78. <https://doi.org/10.1177/1367549420982863>.
- 11 Beljean S., Chong P., and Lamont M. A Post-Bourdieuian Sociology of Valuation and Evaluation for the Field of Cultural Production 1. *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, eds. L. Hanquinet and M. Savage. London, Routledge, 2016, pp. 38–48.
- 12 Bennett S. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London, New York, Routledge, 1990. 219 p.
- 13 Bennett S. Theatre Audiences, Redux. *Theatre Survey*, 2006, vol. 47, issue 2, November, pp. 225–230.
- 14 Benzecry C.E. *The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession*. Chicago, University of Chicago Press, 2011. 246 p.
- 15 Benzecry C. and Collins R. The High of Cultural Experience: Toward a Microsociology of Cultural Consumption. *Sociological Theory*, 2014, vol. 32, issue 4, pp. 307–326. <https://doi.org/10.1177/0735275114558944>.
- 16 Bergadaà M. & Nyeck S. *Quel Marketing Pour Les Activités Artistiques: Une Analyse Qualitative Comparée Des Motivations Des Consommateurs Et Producteurs De Théâtre*.

- Recherche et Applications en Marketing*, 1995, vol. 10, no. 4, pp. 27–46. <https://doi.org/10.1177/076737019501000402>.
- 17 Bitgood S. *Attention and Value: The Keys to Understanding Museum Visitors*. Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2013. 213 p.
- 18 Born G. The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology*, 2010, vol. 4, issue 2, pp. 171–208. <https://doi.org/10.1177/1749975510368471>.
- 19 Bourdieu P. & Darbel A. *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*. Paris, Minuit, 1966. 256 p.
- 20 Bourgeon-Renault D. Evaluating Consumer Behaviour in the Field of Arts and Culture Marketing. *International Journal of Arts Management*, 2000, vol. 3, no. 1, pp. 4–18.
- 21 Brook O., O'Brien D. and Taylor M. *Culture Is Bad for You: Inequality in the Cultural and Creative Industries*. Manchester, Manchester University Press, 2020. 384 p.
- 22 Casey E., O'Brien D. Sociology, Sociology and the Cultural and Creative Industries. *Sociology*, 2020, vol. 54, issue 3, pp. 443–459. <https://doi.org/10.1177/0038038520904712>.
- 23 Danko D. Nathalie Heinrich's Sociology of Art – and Sociology from Art. *Cultural Sociology*, 2008, vol. 2, no. 2, pp. 242–256. <https://doi.org/10.1177/1749975508091035>.
- 24 De Boise S. Post-Bourdieuian Moments and Methods in Music Sociology: Toward a Critical, Practice-Based Approach. *Cultural Sociology*, 2016, vol. 10, no. 2, pp. 178–194. <https://doi.org/10.1177/1749975516628309>.
- 25 De la Fuente E. The 'New Sociology of Art': Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts. *Cultural Sociology*, 2007, vol. 1, no. 3, pp. 409–425. <https://doi.org/10.1177/1749975507084601>.
- 26 Feder T., Katz-Gerro T. Who Benefits from Public Funding of the Performing Arts? Comparing the Art Provision and the Hegemony-Distinction Approaches. *Poetics*, 2012, vol. 40, issue 4, pp. 359–381. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.05.004>.
- 27 Freshwater H. *Theatre & Audience*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009. 86 p.
- 28 Ginters L. *On Audiencing: The Work of the Spectator in Live Performance*. Sydney, Dept. of Performance Studies, University of Sydney, 2010. 269 p.
- 29 Glander T. *Origins of Mass Communications Research During the American Cold War: Educational Effects and Contemporary Implications*. Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2000. 237 p.
- 30 Harvie J. *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*. London, Palgrave Macmillan, 2013. 256 p.
- 31 Harvie Jen. The Conversation. *Theconversation.com*. Available at: <https://theconversation.com/profiles/jen-harvie-168891> (accessed 15.07.2022).
- 32 Heinrich N. *Sociologia del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002. 128 p.
- 33 Heinrich N. Sociologies of Art: With and Against Art History. *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, eds. M. Rampley, T. Lenain, H. Locher, et al. Brill, 2012, pp. 185–195.
- 34 Inglis D. Politics and Reflexivity in the Sociology of Art. *Sociologie De L'Art*, 2010, opus 15, no. 1, pp. 113–135. <https://doi.org/10.3917/soart.015.0113>.
- 35 Klett J. and Gerber A. The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*, 2014, vol. 8, issue 3, pp. 275–290. <https://doi.org/10.1177/1749975514523936>.
- 36 Marshall L. The Sociology of Popular Music, Interdisciplinarity and Aesthetic Autonomy. *The British Journal of Sociology*, 2011, vol. 62, no. 1, pp. 154–174. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2010.01353.x>.
- 37 McCormick L. Music Sociology in a New Key. *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*, eds. J.C. Alexander, R.N. Jacobs, and P. Smith. New York, Oxford University Press, 2012, pp. 722–742.
- 38 McCormick L. New Directions and New Discoveries in the Sociology of the Arts. *American Journal of Cultural Sociology*, 2022, vol. 10, pp. 197–205. <https://doi.org/10.1057/s41290-022-00161-6>.

Культура вредна для нас? Современные тенденции осмысления социального функционирования искусства

- 39 McIntyre M.H. *Audience Knowledge Digest: Why People Visit Museums and Galleries, and What Can Be Done to Attract Them*. Manchester, Morris Hargreaves McIntyre, 2007. 122 p.
- 40 Menger P.-M. *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge, Harvard University Press, 2014. 405 p.
- 41 *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, eds. B. McConachie and F.E. Hart. London, Routledge, 2006. 235 p.
- 42 Peterson R. Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore. *Poetics*, 1992, vol. 21, issue 4, pp. 243–258. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q).
- 43 Peterson R. & Kern R.M. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, no. 5, pp. 900–907. <https://doi.org/10.2307/2096460>.
- 44 Pincus J. The Consequences of Unmet Needs: The Evolving Role of Motivation in Consumer Research. *Journal of Consumer Behaviour*, 2004, vol. 3, no. 4, pp. 375–387. <https://doi.org/10.1002/cb.149>.
- 45 Reed I. Culture as Object and Approach in Sociology. *Meaning and Method: The Cultural Approach to Sociology*, eds. I. Reed and J.C. Alexander. Boulder, Paradigm Press, 2009, pp. 1–14.
- 46 Rubio F.D. The Material Production of the Spiral Jetty: A Study of Culture in the Making. *Cultural Sociology*, 2012, vol. 6, issue 2, pp. 143–161. <https://doi.org/10.1177/1749975512440226>.
- 47 Ruddock A. *Investigating Audiences*. London, SAGE Publications, 2007. 207 p.
- 48 Sakellariou E. Audience Control, British Political Theatre and the Pinter Method. *Gamma*, 1994, no. 2, pp. 159–170.
- 49 Scott C., Dodd J. and Sandell R. *Cultural Value, User Value of Museums and Galleries: A Critical View of the Literature*. RCMG, University of Leicester, 2014. 44 p. Available at: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/publications/cultural-value-of-museums> (accessed 15.02.2021).
- 50 Sedgman K. Audience Experience in an Anti-Expert Age: A Survey of Theatre Audience Research. *Theatre Research International*, 2017, vol. 42, issue 3, pp. 307–322. <https://doi.org/10.1017/S0307883317000608>.
- 51 Silbermann A. *Empirische Kunstsoziologie: Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie*. Stuttgart, Enke, 1973. 238 s.
- 52 Slater A. Escaping to the Gallery: Understanding the Motivations of Visitors to Galleries. *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 2007, vol. 12, issue 2, pp. 149–162. <https://doi.org/10.1002/invsm.282>.
- 53 Strandvad S.M. Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art. *Cultural Sociology*, 2012, vol. 6, no. 2, pp. 163–176. <https://doi.org/10.1177/1749975512440227>.
- 54 Thyne M. The Importance of Values Research for Nonprofit Organizations: The Motivation-Based Values of Museum Visitors. *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 2001, vol. 6, no. 2, pp. 116–130. <https://doi.org/10.1002/invsm.140>.
- 55 Unger L.S. & Kernan J.B. On the Meaning of Leisure: An Investigation of Some Determinants of the Subjective Experience. *Journal of Consumer Research*, 1983, vol. 9, no. 4, pp. 381–392. <https://doi.org/10.1086/208932>.
- 56 Velthuis O. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton, Princeton University Press, 2005. 288 p.
- 57 Walmsley B. Why People Go to the Theatre: A Qualitative Study of Audience Motivation. *Journal of Customer Behaviour*, 2011, vol. 10, no. 4, pp. 335–351. <https://doi.org/10.1362/147539211X13210329822545>.
- 58 Witkin R.W. *Art and Social Structure*. Cambridge, Polity, 1995. 240 p.
- 59 Zolberg V.L. A Cultural Sociology of the Arts. *Current Sociology*, 2015, vol. 63, no. 6, pp. 896–915. <https://doi.org/10.1177/0011392114551652>.

УДК 792.9; 793.3
ББК 85.325; 85.33

Матвиенко Кристина Николаевна

Кандидат искусствоведения, театровед, руководитель магистратуры
«Социальный театр» РУТИ-ГИТИС, куратор образовательных
программ Электроттеатра «Станиславский», 125009, Россия, Москва,
ул. Тверская, 23
ORCID ID: 0000-0003-4725-3550
ResearcherID: IZE-1900-2023
kristina.matvienko@gmail.com

Ключевые слова: социальный театр, инклюзия, человек
с инвалидностью, телесность, посттанец, перформативное

Матвиенко Кристина Николаевна

Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-78-103

Для цит.: Матвиенко К.Н. Телесное в современных
социальных театральных практиках: проекты
2020-х годов // Художественная культура. 2023. № 4. С. 78–103.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-78-103>.

For cit.: Matvienko K.N. The Corporeal in Contemporary Social
Theatrical Practices: Projects of the 2020s. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 78–103.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-78-103>. (In Russian)

Matvienko Kristina N.

PhD (in Art History), Theater Critic, Head of Applied Theatre Master's
Program in RUTI-GITIS, Curator of Educational Program at Stanislavsky
Electrotheatre, 23 Tverskaya Str., Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4725-3550
ResearcherID: IZE-1900-2023
kristina.matvienko@gmail.com

Keywords: social theater, inclusion, a person with disability, corporeality,
post-dance, performative

Matvienko Kristina N.

The Corporeal in Contemporary Social Theatrical Practices:
Projects of the 2020s

Аннотация. Активный поворот современного театра к демократизации и к социальным формам бытования произошел в зарубежном контексте в начале 1990-х и был связан с желанием изменить привычные способы производства искусств, а также — с культурной политикой неolibеральных государств, направленной на поддержку художников, чьими усилиями делаются видимыми социальные проблемы общества. В России похожие процессы начались в 2010-х, когда тренд на документальность спровоцировал интерес театра к угнетенным, а параллельно стала развиваться инклюзия и идея разнообразия — как культурного, социального, так и телесного. Современный танец в это же время делает разворот от сильных авторских хореографий к практикам более минималистичным и ориентированным на конкретное тело в его уязвимости. В области театра в целом происходит перформативный поворот — его влияние сказывается в работе с категориями присутствия, повседневности, процессуальности и междисциплинарности.

Всему этому сопутствует тренд на социальное в современном искусстве. Социальное мы понимаем как зонтичный термин, внутри которого располагаются разные виды работы с горожанами, сообществами и представителями исключенных групп в формах театра, или произведенные с помощью инструментов театра. Социальное — еще и качество, имманентное театру и означающее желание художников преодолеть проект отчуждения, доминирующий в мире и представляющий угрозу для будущего. В практиках, описанных в статье, много разного, но все они сходятся в интересе к вовлекающему, то есть социальному, способу коммуникации. С этой точки зрения данные работы являются перформативами в классическом смысле, когда жест реален, произнесенное слово равно действию, а сотворческая работа участников либо напрямую влияет на их жизнь, либо меняет оптику зрителя.

Abstract. The active turn of modern theatre towards democratization and social forms of existence took place in a foreign context in the early 1990s and was associated with the desire to change the usual ways of producing art, as well as with the cultural policy of neoliberal states aimed at supporting artists whose efforts make social problems visible. In Russia, similar processes began in the 2010s, when the documentary trend provoked the interest of theatre in the oppressed, and together with that, inclusion and the idea of diversity — cultural, social, and bodily — began to develop. At the same time, contemporary dance makes a turn from strong author's choreography to practices that are more minimalistic and focused on a specific body in its vulnerability. In the field of theater as a whole, a performative turn is taking place — its influence affects the work with the categories of presence, everyday life, procedurality and multidisciplinary.

All this is accompanied by a trend towards the social in contemporary art. We understand the social as an umbrella term, which implies different types of work with citizens, the community, and representatives of excluded groups in the forms of theatre or produced with the help of theatre tools. The social is also a quality immanent to theatre and signifying the desire of artists to overcome the alienation project that dominates the world and poses a threat to the future. Though the practices described in the article encompass different things, they all converge in their interest in an engaging, that is social, way of communication. From this point of view, these works are performatives in the classical sense, when the gesture is real, the spoken word is equal to the action, and the participants' co-creative work either directly affects their lives or changes the viewer's lens.

Введение

Предметом исследования автора этой статьи является проявление и бытование телесности в проектах, которые мы относим к разряду «социальных», то есть обладающих следующими признаками: участием не-актеров; критической направленностью; имплицитной политичностью; желанием работать с исключенными и/или проблемными зонами жизни общества; прагматикой или стремлением влиять на общество; перформативностью языка; партиципаторностью. Все эти признаки могут присутствовать в социальном театре в разных комбинациях, вместе или порознь, но так или иначе именно они определяют это зонтичное понятие, вошедшее в теоретический и практический обиход с 1970-х годов за рубежом и с 2010-х — в российском контексте. Отметим также, что социальность можно видеть и как качество, присущее и конвенциональному театру, но в данном случае и в историческом моменте становления и самоопределения этих практик автор сознательно выделяет «социальный театр» в специфическое явление или феномен, требующий определения и легитимизации на поле театра в целом.

Внутри социальных практик мы размещаем инклюзивное, понимаемое нами как проект включения, в том числе и людей с разными видами инвалидностей, но не ограничивающееся ими. В этом отношении для автора представляют интерес и являются теоретической основой лиминальные практики в разных видах искусств, которые подвергают сомнению понятие нормы и пересобирают заново понятие идентичности, базовое для политики инклюзии и разнообразия. Меняющееся представление о социальных нормах влияет на нормы эстетические [1, с. 26]; как итог — меняется зрительское отношение к фигуре художника и к занятиям искусством, которые выходят из ореола элитистских, перфекционистских и закрытых для «маргиналов» или «аутсайдеров». В целом подвижная оппозиция «нормы» и «патологии», «искусства» и «маргинальной самодеятельности» крайне важна как идеологический контекст для автора. В социальном искусстве существенны взаимоотношения между зрителем и актором, а не герметично, отдельно существующее произведение: не случайно эстетику таких проектов вслед за Николя Буррио называют «реляционной» [4]. Логично устремлять свое исследовательское внимание

не только на «модель», но и на «зрителя», точнее на его реакцию на «странное». Тем самым, справедливо полагают исследователи, художник (в упоминаемой статье речь идет об американской фотохудожнице Диане Арбус, снимавшей пациентов клиник для людей с ментальными инвалидностями) поднимает вопрос о зоне комфорта и страхе показаться «ненормальным» [1, с. 27]. Социальное искусство внутренне заряжено стремлением убрать пороги нормы и патологии из зрительского сознания, и поскольку оно работает инклюзивно, то есть включая в процесс самые разные тела, то эти границы действительно оказываются несущественными.

Телесность и движение в данной статье рассматриваются как новая ипостась танца, его очередная трансформация, которую можно описать термином «посттанец», то есть танец, связанный с производством знания (в его не-рациональном, не-интеллектуализированном изводе, предполагающем выход за пределы только человеческого, но включающем и других существ, системы, гаджеты в процесс познания) и производством новой реальности [13, р. 46–48]. Идеи посттанца, обращающего внимание на материальное тело и чувственный опыт [11, с. 1] больше, чем на концепт, как его предшественник, интеллектуальный танец, крайне существенны для практик социального театра, имеющего дело непосредственно с опытом реальных людей, а значит — с телами, окрашенными гендерно, политически, социально и неизбежно транслирующими эти качества. Кроме того, посттанец, пересобирающий свой язык исходя из идеи отказа от готовых схем (в повседневной жизни) и от паттернов движения (в танце) и мыслящий себя как «инструмент картографирования собственного движения и чувственного опыта» [11, с. 1], близок практике социального театра своей сосредоточенностью на «малом», на так называемых «микрохрографиях» или «микрособытиях тела», не подчиняющихся большим структурам или властным нарративам. Еще одно сближение посттанца и социального театра проходит по линии тяготения к лаборатории и процессуальным, незакрепленным режимам взамен устремления к продукту и презентативной завершенности. Вместо продукта здесь ценится реляционная эстетика и возникающие внутри нее социальные движения, имеющие тенденцию трансформировать реальность и нести ответственность за последствия, в том числе выходящие за пределы собственно «спектакля». В этом смысле ключевым момен-

том — как для посттанца, так и для социального театра — является работа с повседневностью, одним из выражений которой становится присутствие на сцене непрофессиональных актеров, или «горожан», как принято говорить применительно к формату «театр горожан», широко распространенному внутри социального театра. На этих параметрах синхронизации посттанца и социального театра и фокусируется эта статья, рассматривающая движение и телесность внутри социальных проектов как феномен, обладающий новыми качествами и ресурсами — как для искусства, так и для жизни.

Автор опирается на ряд уже существующих в зарубежном контексте, а также недавно опубликованных на русском языке исследований в области танца и телесных практик: книгу Андре Лепеки «Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения» [9], книгу Анны Козониной «Странные танцы» [7], сборник эссе и статей Post-Dance [см.: 13], статьи Натальи Поповой [10], статьи и выступления Дарьи Юрийчук [11], а также исследования лиминальных практик, проблематизирующих норму как условность, во многом навязанную, и статьи о творчестве художников-аутсайдеров. Актуальность темы обусловлена ростом количества и все усложняющейся «политикой» социальных проектов — как в зарубежном, так и в отечественном контексте, а также влиянием социального тренда на искусство театра в целом — как на уровне повестки, так и собственно языка. Место тела в социальных проектах более чем существенно: тело в полноте его специфики определяет способ работы художника, меняет иерархический характер производства спектакля, влияет на границы и понимание нормы как таковой и определяет способ коммуникации с другим телом, телом зрителя (или все чаще — участника действия). Тело в посттанце не мыслится как герметичная, непроницаемая, скрытая кожным покровом структура — оно проницаемо, оно может себя пересобирать. Это тело, безусловно, связано с внешним миром, точнее находится с ним в симбиозе, идея которого как идея вещественного обмена между людьми и нелюдьми (non-humans) описана в книге Бруно Латура «Политики природы» [8, с. 15] и имеет отношение к пониманию экологии как большого реляционного поля, в котором все находится друг с другом в непрерывных связях. Идеи связности, имеющие глубокие корни, важны для социального искусства современности в интерпретации авангардистских экспе-

Телесное в современных социальных театральные практиках: проекты 2020-х годов

риментов 1920-х в области синтеза, например, звука и света, или движения и предметной среды, или движения и пространства. Для нас важна связь с идеей проектирования будущего, характерной для художественной практики русских авангардистов, а именно понимания ими творческого метода, в основе которого — синтез различных каналов восприятия, материалов как способ «воплощения прекрасно организованного завтра» [5, с. 136]. Современный социальный театр и инклюзивный, в частности, работают скорее не через синтез, но через одновременное присутствие на одном поле «спектакля» разных каналов восприятия, а вот «прекрасно организованное сегодня» вполне годится как целеполагание подобных проектов.

И посттанец, и социальный театр могут становиться местом, где происходит разработка новых практик повседневности. В этом смысле их связывает политичность — как потенция к изменениям кажущегося нормальным статус-кво, при котором, например, тела людей с инвалидностью не могут быть представлены на сцене или должны сопровождаться благотворительными заклинаниями и призывами к толерантности. На территории посттанца и социального спектакля может осуществляться утопия — как модель равных взаимоотношений разных тел, причем не дискурсивным способом, а через телесную практику.

Кажется продуктивным отразить пересечения между открытиями, совершенными танцхудожниками на территории собственно танца, и тактиками, выбираемыми создателями социальных проектов. В философском смысле это даст нам и понимание нового статуса телесности в современном мире, а значит — возможность влиять на него, менять его и отстаивать его суверенность от назначаемых сверху ритуалов, образов и паттернов поведения.

Методами, используемыми автором для описания и анализа социальных проектов в ракурсе заявленной темы (режима специфического бытования телесности в них) и для «производства» теоретических догадок, являются культурно-исторический, феноменологический и формальный, а также — почерпнутые из трудов о постдраматическом театре способы описания и анализа, перформативная теория, идеи театральные антропологов, политическая теория современности и смежные с ней идеи в области активистских практик. Кроме того, автор пытается использовать в своих размышлениях открытия

и фундаментальные идеи специалистов по инклюзии, сочетающие эстетическое и терапевтическое. Автор придерживается взгляда культуролога Клэр Бишоп на партиципаторное искусство или искусство участия (а социальный театр в огромной степени стоит на идеях партиципаторности), которая предлагает использовать для описания партиципаторных проектов смешанную оптику, заимствующую инструментарий у смежных наук и дисциплин: политической философии, социологии, культурной политики, архитектуры, урбанистики, культурологии, исследований перформанса [2, с. 17–18]. При этом образ спектакля и его язык остаются принципиальными для автора как для театроведа. Но являются также и способом проявить скрытую или явную социальную подоплеку, зашитую в них.

Как внедряется повседневное в ткань спектакля? И почему это делает спектакль социальным?

В «Диджее Павле» театра post (2018), в «Я танцую, пока ты смотришь на меня» пермского НЕМХАТа (2020), в спектакле Бориса Павловича «Смена формата» на казанской площадке Моñ (2023) отдельным элементом или общей структурой становятся дискотека, домашние танцы, танец vogue. Эти три спектакля — только некоторые примеры популярного сегодня способа освобождения и слияния с публикой: через дискотеку, через танец в одиночестве и для себя одного, через танец напоказ, но клубный, приветствующий квинную гибридность.

Андре Лепеки описывает в своей книге «заикающееся движение», дефлекцию движения, спазм, остановку, намеренный простой как свойства новой, экспериментальной хореографии, разрывающие с пониманием танца как непрерывного движения или перемещения, что, в свою очередь, было отражением модерности [9, с. 12]. Задавая вопрос танцу — является ли непрерывное движение его онтологическим свойством, — Лепеки исходит из разных оптик: эстетической, политической, экономической, кинетической, перформативной. Именно поэтому в круг его внимания входят и «не-хореографы» или «не-танцовщики»: это позволяет «вывести хореографию за пределы искусственно замкнутых дисциплинарных границ» и расширить объект исследования за счет качественно нового «осмысления отношений между телами, субъективностями, политикой и движением»

Телесное в современных социальных театральные практиках:
проекты 2020-х годов

[9, с. 15]. К этому пониманию танца теоретиком мы еще вернемся, но в свете трех спектаклей, использующих обыденное, непрофессиональное, неквалифицированное движение в качестве своего материала и идеологии, подчеркнем ту же проблему, что видит Лепеки в восприятии таких спектаклей. А именно — неготовность аттестовать их как спектакли.

В чем особенность такого рода движения внутри, казалось бы, жестко определенной и даже концептуально выверенной структуры? Что заставляет критика колебаться в своей оценке, когда перед нами — просто танцующие люди (в «Диджее Павле» — сборная команда театра post, включая актеров, директора, пиарщика и режиссера Дмитрия Волкострелова)? Вероятно, их заведомая непредсказуемость и неконтролируемость, а значит, невозможность точного воспроизведения из спектакля в спектакль, иначе говоря — отсутствие формы в ее строгом значении. Это и делает элемент свободного дискотечного танца неустойчивым, опасным и провоцирует вывести весь спектакль за рамки искусства театра. Но если помыслить свободное, индивидуальное, неумелое в параметрах обученности или ремесла движение как перформативный элемент спектакля, то вопрос о том, театр перед нами или нет, снимается.

Лепеки ставит вопрос о присутствии тела в иных, чем принято, танцевальных лексиках и прерывностях, политически. Трактует тело не как закрытую целостность, а как динамичную систему обмена, производящую как способы подчинения и контроля, так и способы сопротивления [9, с. 16], исследователь предлагает современной хореографии, которая находится в диалоге с критической теорией и философией (а именно эти аспекты интересуют нас в свете феномена социального театра), новую задачу — переосмыслить субъекта с точки зрения тела. Попыты внедрения в спектакль такого реди-мейда, как дискотечный танец, танец с вечеринки или домашний танец, могут в этом смысле читаться как опыты подрыва нормативной театральности, связанной с повторением и качеством, а не принципиальным отказом от этих обеих категорий. Социальный театр только и занимается тем, что легитимизирует обыденное, аутентичное, реальное, то есть видит в человеке (или в горожанине, если пользоваться терминологией «театра горожан») эксперта — в своей области, будь то ведение домашнего хозяйства или высаживание рассады у себя



Ил. 1. Фрагмент спектакля «Диджей Павел», режиссер Дмитрий Волкострелов, театр post, Санкт-Петербург, 2018. Фото: Anastasia Blur

на подоконнике. Легитимизирует социальный театр и движение, телесность — в ее неприбранном, необработанном и не оснащенном ремеслом качестве. Создатели и участники спектакля «Диджей Павел» по аудиопьесе Павла Пряжко, выглядящей как плейлист из дюжины треков конца советских 1970-х, никак не декларируют свои «социальные цели и задачи». Возможно, они у них вообще отсутствовали. Социальным является сам жест. Структура спектакля, устроенная как постепенное прибавление танцующих из сидящих на полу вокруг импровизированной сцены участников театра post, позволяет тебе, зрителю, очень ясно представить себе возможность участия в этом простом действии. Выйди и танцуй — это не запрещено, хотя открыто и не приветствуется, за исключением того единственного раза, когда диджей Иван Николаев приглашает на танец одну из зрительниц.

В «Я танцую, пока ты смотришь на меня» пермского НЕМХАТа, изначально созданного как театр из студентов медвузов, у каждого из 16 участников — свое соло, под свой любимый трек. Внутренне каждый из перформеров, возраст которых колеблется в районе 20 лет, отвечает на три вопроса: «что мне нравится в своем теле», «что не

Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов



Ил. 2. Фрагмент спектакля «Я танцую, пока ты смотришь на меня», режиссер Александр Шумилин, НЕМХАТ, Пермь, 2020. Фото: социальные сети НЕМХАТа

нравится» и «про что я танцую». Этот стговор можно и не знать — самодельный танец семантически не у всех и не всегда «заряжен», и это как раз его прекрасное свойство, освобождающее от насильственных интерпретаций. Пока один танцует, остальные могут повторять его танец, хотя бы в общем рисунке, — этот опыт повторения за другим становится видимым жестом приятия другого, попыткой войти в его состояние и даже в его личность, ведь она неизбежно транслируется через танец. Зрители не приглашаются, но, стоя по периметру сцены, ты испытываешь чувство, родственное тому, что испытываешь от первого смущения на дискотеке. Колеблешься, танцевать или нет вместе с участниками спектакля, ведь каждый из них танцует как может и как хочет. И ставишь себя на их место, и кинестетически проживаешь этот совместный опыт.

«Смена формата» Бориса Павловича в казанском МоИ как раз позиционирует себя как инклюзивный проект. Через процесс совместного творчества (проект сочинялся несколькими парами, состоящими из танцоров, драматургов, видеографов и так далее, которые до того никогда вместе не работали) осмыслялась возможность диалога как



Ил. 3. Фрагмент спектакля «Смена формата», режиссер Борис Павлович, театральная площадка МоИ, Казань, 2023. Фото: Рамиз Назмиев

таковая. Инклюзию авторы идеи спектакля понимают как процесс совместного творчества — как встречу без заданных параметров и замыслов, позволяющую двигаться в любую сторону. В телесном смысле это похоже на контактную импровизацию, когда от импульса одного участника зависит траектория движения другого и общее движение в пространстве складывается из устремлений каждого из тел. «Смена формата» — разножанровое сочинение, в котором есть кусочки *headphone-вербатима*, есть танец *vogue*, исполняемый актрисой с ДЦП (с нарушениями опорно-двигательного аппарата), есть приглашение зрителей к участию — в индивидуальном режиме (нас приглашают в отдельно стоящий «домик» с чаепитием и сознательно выбранным одиночеством) и коллективном (рисование на большом напольном листе и финальная дискотека). Движения, рандомные, естественные и, напротив, поставленные складываются в сложный орнамент спектакля, как если бы мы имели дело со срежиссированной вечеринкой, праздником, где у каждого — с его особой телесностью и движенческой манерой — есть сольный выход, но есть и зона беззащитной открытости, травмоопасной для обыденной жизни, но возможной в театре.

Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов

Телесность в инклюзивном спектакле: встреча с другим

Спектакль Бориса Павловича «Смена формата» и в целом «идеология» Павловича как режиссера, в каком-то смысле совпадающая с выражением «смена формата», являются пограничными, связывающими для двух типов упоминаемых нами спектаклей. В предыдущей главе речь шла о тех работах, которые использовали танец, в том числе обыденный, принадлежащий частному человеку в его приватном пространстве, в качестве *реди-мейда* и тем самым открывали иной тип коммуникации между перформерами или артистами, или исполнителями и зрителем, переживающим опыт эмансипации за счет того, что видит перед собой такой же танец, как и в зеркале у себя дома. Далее пойдет речь об инклюзивных танц-спектаклях, в которых мы сталкиваемся и с ненормотичным телом, и с неконвенциональным способом движения.

На сером линолеумном покрытии, без музыки, но освещенные локальным светофильтром, двигаются двое — Лея Сюбаева и Ильнур Газизуллин, танцовщики из казанского творческого объединения «Практика движения». Хореограф-постановщик Евгений Скрипачев назвал свою работу «Ильнур + Лея», и в ней действительно герои, исполнители и «материал» — одни и те же люди, Ильнур и Лея. Бессюжетный танц-спектакль Скрипачева вырос из длительной и во многом терапевтической работы с ребятами с НОДА — нарушениями опорно-двигательного аппарата. Постепенно занятия и практики, лежащие в области импровизации, перформативности и различных форм физического театра, и направленные, в числе прочего, на соматическое расслабление и физиологически правильное распределение веса тела, кристаллизировались в сочинение композиций и связок. Для этой работы, которую при желании можно увидеть и как историю взаимоотношений двух людей — от солипсизма до попытки настоящей встречи, в которой каждый сохраняет свою самость, — перформеры приносили свои собственные импровизационные наработки. Хореограф-режиссер превращал их в законченные фрагменты — чередуя соло и дуэты, партер и контактную импровизацию, паузы и интенсивное движение вроде бега по кругу, сложные поддержки и очень лаконичные, редуцированные до простейших движения, порожденные физиологией одного или второго участника.

На протяжении часа, слушая то мерное, то сбивчивое дыхание танцовщиков, мы видим на близком расстоянии, как ненормотипическая физика двух людей (непроизвольные движения, нарушения манипулятивных функций рук и ног, спастические позы и замедление некоторых реакций) встречается с лексикой современного танца, чтобы пересобрать друг друга и породить новую, крайне индивидуальную и при этом технически изощренную манеру выразить себя через танец. Кинестетическое восприятие — а именно оно часто свойственно зрителю танц-спектакля — позволяет пережить этот опыт тому, кто сидит в зале, в интенсивной форме. Ситуация сцены как будто повышает градус доверия к этому телу и его способу движения. Эмансипируя самих участников, свободно существующих в совместно сочиненном рисунке и сохраняющих внутри него личностный характер своего собственного движения, этот спектакль эмансипирует и зрителя — ставит под сомнение стереотип, связанный с красотой и ловкостью нормотипического и, что важно, тренированного тела, хотя современный танец проделал здесь значительную работу.

Спектакль «Я — тело — пространство» (ГЭС-2, 2023) Натальи Поповой и актеров интегрированной театральной студии «Круг» — финальный показ лаборатории, посвященной исследованию себя, своего тела и пространства для людей помогающих профессий, молодых людей, подростков и для людей с нейроотличиями. Смешанный состав перформеров-исполнителей позволяет увидеть разную телесность в тесном, непосредственном взаимодействии и взаимовлиянии.

Работая одновременно с разными идентичностями и телами, Наталья Попова, клинический психолог, педагог и режиссер, уходит на уровень глубинного, пре-экспрессивного, аффективного сознания. Идя от «недостаточности» (особости) актера-участника и соединяя их, встречая их с арсеналом архаичных средств, накопленных в культуре (в театре, в частности), можно помочь ему обрести свою технику [3]. С ритуальными или архаичными формами, для которых характерна важность ритма, жеста, запахов, звуков, объема пространства и движения, деятели «Круга» связывают такие принципиальные для своей работы с «особыми» актерами вещи, как «уровень ритмического проживания, неразделенности субъекта и объекта, связанности, непосредственного взаимодействия» [10, с. 317]. Имеется в виду недостаточность связи между рациональным и телесным в повсед-



Ил. 4. Фрагмент спектакля «Я — тело — пространство», режиссер Наталья Попова, Интегрированная театральная студия «Круг», площадка ГЭС-2, Москва, 2023. Фото: Аня Тодич

невной жизни человека, что приводит к онемению тела, к атрофии пре-экспрессивных возможностей, к невозможности понимать аффект (только через слова), а значит — закрытие контакта с другим. Пре-экспрессивное как ресурс внимательно исследуется художниками, работающими с так называемыми лиминальными практиками или проявлениями — скажем, на снимках ранее упомянутой Дианы Арбус, два последних года своей жизни (1969–1971) регулярно посещавшей резиденции для людей с ментальными инвалидностями. Диана Арбус снимает людей (не дававших разрешения на съемку, к слову) в счастливом моменте праздника — переодетых для Хеллоуина или гуляющих на Пасху, девочки пробуют кувыряться и делают это, как если бы делали впервые, а взрослые идут маленькой церемонией, держась за руки, и в масках. Арбус художественными средствами исследует разрыв между тем, какими люди хотят казаться другим и как их видят другие. Девочки на ее фотографии выполняют кувырок со всей серьезностью — поэтому их запечатленная камерой «архаическая» поза выглядит как рисунок с греческой вазы [12]. Отсылка к пре-экспрессивному в движении — важнейшее свойство работы

в инклюзии, которая показывает в любой кажущейся «не-нормой» реальности — естественное.

Для «Круга», руководит которым Попова, театр (особый театр, если говорить в лексике «Круга») является ресурсом наблюдения за формированием рефлексии, истоками авторства и навыками зрительства. Участвующие в особом театре люди могут не иметь «представления о стереотипах эстетического поведения», при этом они вовлечены в коллективный творческий процесс на публике — это и дает возможность анализировать эстетическое поведение, под которым, вслед за Теодором Адорно, исследователь понимает «чистую непосредственность» [3]. В своих работах, и показ на площадке ГЭС-2 — не исключение, Попова и ее соратники-ассистенты изучают индивидуальное тело в его взаимодействиях со звуками, пространством, поверхностями и другими телами, но и тело в групповом процессе и в диалоге с другим. Эта межперсональная направленность спектаклей «Круга» связана во многом со стремлением ставить во главу угла коммуникативную систему, в которой участвуют на равных разные Другие: «представители субкультуры и доминирующей, „нормальной“ культуры».

В «Я — тело — пространство» группа танцовщиков-перформеров создает рисунок спектакля через коллективное взаимодействие, построенное на соматически «грамотных» композициях. Декларируя намерение найти «природные аналоги социальным процессам», участники спектакля обращаются к «ритуальным», «пре-экспрессивным» формам движения — складывая групповые рисунки из тел, перформеры чутко и даже жадно прислушиваются друг к другу. Но в то же время хореография построена и застроена — зарождающаяся как бы из минимальных, редуцированных движений, она выливается в эффектные групповые комбинации, почти скульптурно замирающие в моменте. Помимо всего, у этой хореографии, в создании которой участвуют как люди с нейроотличиями, так и нормотипические исполнители, есть символическое измерение — перед нами цепь перекодированных в движение смыслов, которые не произносятся вербально и заявляются как изучение пространства, звуков, ресурсов своего тела и возможности групповых взаимодействий, но могут легко прочитаться как история обретения человеком самости в коллективном сознании. К этой интерпретации танца, который



Ил. 5. Фрагмент спектакля «Я кто...», режиссер Андрей Афонин, хореограф Татьяна Коновалова, Театральная школа «Инклюзион. Курган», Курган, 2022. Фото: Михаил Хусаинов

декларирует себя как исследование телесности, зрителя толкает стилистическая особенность языка Натальи Поповой и «Круга», тяготеющего к средневековым формам или, во всяком случае, к обыденному представлению о них. Разумеется, взгляд автора может быть ошибочным, и сами создатели не вкладывали такого намерения, но их работа никак не абстрактна — скорее, она нуждается в толковании. Не случайно сама Наталья Попова считает, что человек не способен ничего сказать телом, если внутри него ничего не происходит — будь то осмысление своих поведенческих паттернов или осмысление связи себя с социально-культурными архетипами.

«Я кто...» режиссера-педагога Андрея Афонина (художественный руководитель Интегрированного театра-студии «Круг II») и хореографа Татьяны Коноваловой в Театральной школе «Инклюзион. Курган» (2022) — коллекция танцевальных и пластических этюдов. Спектакль начинается с сонастройки импровизированного, домашнего оркестрика, состоящего из всех участников спектакля, извлекающих звуки из разных предметов и инструментов (в наборе — балалайка, гитара, металлофон, казу и другое). «Самопальность» оркестрика, участники

которого умудряются услышать друг друга и войти в баланс, сразу задает тон будущему действию: обещается присутствие аутентичных тел,двигающихся в режиме обнаружения своей самости, а не попытки скрыть ее под изощренным танц-инструментарием. Задача — проявить всех, а на сцене — люди с разными инвалидностями и без, родители детей с инвалидностью, участников «Инклюзиона», актриса курганского театра «Гулливер» и участница с профессиональным танц-бэкграундом. Одновременное присутствие телесности разного типа в одном спектакле обеспечивает диалог между разными сознаниями: ведь присваивая или повторяя чужой пластический рисунок, ты примеряешь на себя и способ эмоционального поведения и мышления. Зритель же, кинестетически переживая дуэты между нормотипическим и человеком с инвалидностью или наблюдая, как три актрисы с очевидной разностью в темпоритмах и пластических возможностях исполняют один и тот же рисунок, психически становится ближе к этим телам. Именно различие, заложенное в повторении, чистота которого невозможна, делает эти «танцы» поразительно интересным феноменом. Зритель примеряет на себя эту разницу в телах, видит наяву, как труден для одного рисунок, который для другого не представляет никакой трудности. И тщательное стремление повторить, не тушуясь от собственной неумелости, а по-карнавальному смело пускаясь в это «состязание», сообщает происходящему модус реального. Собственно, присутствие здесь реально — это ей, конкретно этой хрупкой девушке, удастся держать тело вертикально и плавно совершать движения по кругу; это ей, женщине с тремором, удастся управлять руками, изображая греблю; это ей, слабовидящей девушке, удалось доверить свое тело пятерым людям, которые управляют ею на сцене. Телесность как след реального опыта человека в курганском спектакле вшита в образный строй, подспудно носящий символический характер — как и у Поповой, здесь есть память о средневековых увеселениях, с их стремлением концентрированно «показать» жизнь человека в ее соотношении с божественным. Но она не спрятана, а предъявлена — в подлинной физической жизни перформеров на сцене, разучивающих на наших глазах чужие танцы и сочиняющих свои собственные.

Движенческий спектакль «Искренность» (Студия творческого и ментального развития «Ихлас», Казань) — работа, сделанная как

Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов



Илл. 6. Фрагмент спектакля «Искренность», режиссер-хореограф Евгений Блинов, Студия творческого и ментального развития «Ихлас», Казань, 2023. Фото: Айдар Гарайшин

внешний выход, промежуточная стадия большой работы, которую режиссер и педагог Юрий Блинов ведет с детьми с ментальными отклонениями (синдром Дауна, аутоспектр, органические поражения мозга). В 40-минутной сборке — несколько минималистских, но отнюдь не упрощенных композиций, исполненных детьми (на сцене их восемь) в компании со своим педагогом и без него. В бэкграунде Юрия Блинова — единоборства, а именно — спортивное самбо, для которого характерно красивое, лаконизированное движение, работа с активностью стоп и с переносом веса, который позволяет держать плотную связь с партнером даже на дистанции. К этим базовым, физиологически естественным для педагога принципам, частично сходным с принципами работы Натальи Поповой в «Круге», прибавляется работа над фокусом внимания и над ансамблевостью, почерпнутыми из тренингов театрального педагога круга учеников А.А. Васильева Юрия Альшица. Общее понятие тонуса также принципиально важно для тренингов с детьми, поскольку тонус позволяет телу осознанно двигаться и менять в целом диапазон физических возможностей. В «Искренности» можно было увидеть отзвук всех этих принципов,

спрятанных внутрь регулярной работы педагога. Работа индивидуально, со своим телом и ощупыванием, освоением пространства, затем — перенос внимания и веса на другого человека, своего партнера, через который происходит и понимание этого «другого». Техника перекаатов, «звезды» и прочей лексики контемпорари сочетается с импровизациями, порожденным детьми в ходе занятий, и с так называемыми «зеркальными повторами» — когда один, например педагог, дает знать, в какую сторону он дальше двинется, и ребенок, стоящий напротив, повторяет и подхватывает импульс. В целом свою работу Юрий Блинов описывает как совокупность техники и «живого момента», что отвечает иерархии высших психических функций. Движение — это язык, но «слова» каждый произносит по-своему: ровно так устроена и разница между «органиками» (детьми с органическими поражениями мозга) и нормотипическими. «Органики» могут иначе интерпретировать общие элементы танца, в том числе потому, что их мышление ближе к древнему, к животной органике. Но особенность танца, устроенного соматически грамотно, в том, что и те и другие в контактной игре, естественной в своих микродвижениях, отказываются от рационального мышления, а значит — становятся ближе к органике, к связному, «ничего не значащему» движению, которое не иллюстрирует слова или «смыслы», но сосредоточено на самом себе, на теле исполняющего. Поскольку в «Искренности» каждый из ребят является творцом своего рисунка движения, то социальная функция такого спектакля очевидна, она как бы реализуется в этой самостоятельности исполнителей — сам выход на сцену ненормотического тела становится политическим жестом.

Заключение

Мы попытались описать и проанализировать некоторые работы в области перформативного и социального театра на платформе неконвенционального понимания художниками телесности и танца. Под танцем в данном случае мы понимаем «экспериментальный» или «перформативный танец» в том виде, как он описан в книге Анны Козониной «Странные танцы» [7, с. 17–18]. У этого танца — несколько важных для нашего предмета исследования параметров. Новый или перформативный танец, как правило, переизобретает отношения

Телесное в современных социальных театральные практиках: проекты 2020-х годов

танцовщика со своим телом, которое мыслится как феноменальное — это свойственно и инклюзивным проектам с присутствием в них ненормотического тела и осознанной работой с индивидуальностью такого тела. Новый танец трансформирует взаимоотношения со зрителем — тенденция к партиципаторности, к вовлечению или к пробуждению критической рефлексии у зрителя характерна и для социальных проектов, идеологически близких левому дискурсу и порождающих сомнение в якобы легитимных формах угнетения. Новый танец ориентирован больше на процесс, чем на результат — для инклюзивных и социальных проектов принципиальны «экологичные» и неиерархичные способы производства спектакля, этические параметры работы с горожанами, терапевтическая полезность коллективного сотворчества. Все это в конечном итоге влияет на сам социальный спектакль, часто отказывающийся от тяготения к конечной форме и являющийся незаконченным. Отдельные характеристики нового танца — такие, как уязвимость, готовность пойти на риск незрелости, внимание к обыденному, фокус на соматике, практиках импровизации, принцип бережного отношения к себе и другому [7, с. 18], — также релевантны по отношению к социальным проектам, включающим в себя и инклюзивное искусство тоже, а потому кажутся нам продуктивными для описания эстетики этих проектов, взаимодействия их со зрителем и их прагматики, касающейся как индивидуальной терапевтической пользы в отношении участников, так и символического вклада в развитие эмпатии у аудитории, а также — расширения входа в искусство для «непрофессиональной» публики, часто лишенной возможности видеть социальное искусство или не привыкшей к нему.

Выбрав всего несколько работ из недавнего времени, автор, тем не менее, настаивает на устойчивости тренда на социальность как качество и видит в нем будущее. Социальное имманентно человеку, оно рождается не в коллективном слипании, но и не между людьми, как пишет Лев Выготский, а «в головах этих людей, но то, что живет в этих головах, есть продукт взаимных влияний, перекрещивающихся взаимодействий», из чего и строится так называемое общество. В этом смысле социальное неотделимо от остального: «в самом интимном личном движении мысли, чувства и т.п. психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена», а искусство, соответственно,

может «рассматриваться как одна из жизненных функций общества в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной жизни» [6, с. 25]. Вторит этой мысли и эпитафия к книге Клэр Бишоп о партиципаторном искусстве: «Все художники одинаковы. Они мечтают сделать что-нибудь более социальное, более коллаборативное и более реальное, чем искусство» (Дэн Грэм) [2, с. 8]. Со стороны нашей современницы, деятельницы инклюзивного театра Натальи Поповой звучит еще один важнейший посыл, который невозможно игнорировать в мечтах о трансформациях общества: речь о поглощении более слабой культурной группы доминирующей, что можно называть как ассимиляцией, так и уничтожением более слабого, «непригодного» и «лишнего» [10, с. 323]. Разделяя этот гуманистический пафос, мы хотим подчеркнуть его крайнюю актуальность сегодня — именно в искусстве, мыслящем себя как один из важнейших механизмов жизни человека и общества.

Современные театральные практики как раз улавливают это острое желание «тела» быть социальным, политическим и чувственным одновременно. То, что мы пока еще выделяем в сегмент «социального искусства», на самом деле является имманентным этому искусству качеством, которое именно что стоит изучать в интересах возможного будущего.

Телесное в современных социальных театральные практиках: проекты 2020-х годов

Список литературы:

- 1 Агеев А.А., Мартынова Д.О. Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века // *Артикульт*. 2022. № 1 (45). С. 25–33. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-1-25-33>.
- 2 Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. В. Соловья. М.: V-A-C Press, 2018. 528 с.
- 3 Бредихина М. Театр особых утрат и возможностей // *Театр*. 2016. 25 ноября. URL: <https://oteatre.info/teatr-osobuyh-utrat-i-vozmozhnoстей/?ysclid=lkmfy009q9441956789> (дата обращения 05.07.2023).
- 4 Буррио Н. Реляционная эстетика / Постпродукция / Пер. с. фр. А. Шестакова. М.: Музей современного искусства «Гараж», издательство Ad Marginem, 2016. 216 с.
- 5 Воронина О.Ю. Новые горизонты зрительного и слухового восприятия: творчество художников ОСтА в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов // *Художественная культура*. 2022. № 1. С. 134–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-134-163>.
- 6 Выготский Л.С. Психология искусства. М.: АСТ, 2022. 480 с.
- 7 Козонина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 244 с.
- 8 Латур Б. Политики природы: как привить наукам демократию / Пер. с. фр. Е. Блинова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 336 с.
- 9 Лелеки А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. М.: Арт Гид, 2021. 208 с.
- 10 Полова Н.Т. Концепты: культурная форма, культурный дефицит, субкультуры // *Теоретическая культурология*. М.: Академический проект, РИК, 2005. С. 314–325.
- 11 Юрийчук Д. Как танцевать политически. 13 с. URL: https://culture.hse.ru/data/2018/12/17/1144602051/Юрийчук_статья%20хж.pdf (дата обращения 16.07.2023).
- 12 Lubow A. Arbus, Untitled and Unearthly // *The New York Times*. 2018. November 15. URL: <https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/diane-arbus-zwirner.html> (дата обращения 02.08.2023).
- 13 Vujanovic A. A Late Night Theory of Post-Dance, A Selfinterview // *Post-Dance* / Ed. by D. Andersson, M. Edvardsen, M. Spångberg. Stockholm: MDT, 2017. P. 46–66.

References:

- 1 Ageev A.A., Martynova D.O. Audiovizualnyi analiz bezumiya i liminalnosti v videoarte второй половины XX века [Audiovisual Analysis of Insanity and Liminality in Video Art of the Second Half of the 20th Century]. *Artikult* [Art & Cult], 2022, no. 1 (45), pp. 25–33. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-1-25-33>. (In Russian)
- 2 Bishop K. *Iskusstvennyi ad. Partitsipatornoe iskusstvo i politika zritel'stva* [Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship], transl. from English V. Solovei. Moscow, V-A-C Press Publ., 2018. 528 p. (In Russian)
- 3 Bredikhina M. Teatr osobykh utrat i vozmozhnostei [The Theater of Special Losses and Possibilities]. *Teatr*, 2016, November 25. Available at: <https://oteatre.info/teatr-osobykh-utrat-i-vozm-ozhnostej/?ysclid=lkmfy009q441956789> (accessed 05.07.2023). (In Russian)
- 4 Burrio N. *Reliatsionnaya ehstetika / Postproduksiya* [Relational Aesthetics / Post Production], transl. from French A. Shestakov. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", Ad Marginem Press Publ., 2016. 216 p. (In Russian)
- 5 Voronina O. Yu. Novye gorizonty zritel'nogo i slukhovogo vospriiatiya: tvorchestvo khudozhnikov OSTa v kontekste zvukovykh ehksperimentov 1920-kh godov [New Horizons of Visual and Auditory Perception: OST Art in the Context of Sound Experiments of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Arts & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 134–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-134-163>. (In Russian)
- 6 Vygotsky L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, AST Publ., 2022. 480 p. (In Russian)
- 7 Kozonina A. *Strannye tantsy. Teorii i istorii vokrug tantseval'nogo performansa v Rossii* [Strange Dances. Theories and Stories around Dance Performance in Russia]. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2021. 244 p. (In Russian)
- 8 Latour B. *Politiki prirody: kak privit' naukam demokratii* [Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy], transl. from French E. Blinov. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 336 p. (In Russian)
- 9 Lepecki A. *Ischerpyvaya tanets. Performans i politika dvizheniya* [Exhausting the Dance. Performance and Movement Politics.]. Moscow, Art Gid Publ., 2021. 208 p. (In Russian)
- 10 Popova N.T. Kontsepty: kul'turnaya forma, kul'turnyi defitsit, subkultury [Concepts: Cultural Form, Cultural Deficit, Subcultures]. *Teoreticheskaya kulturologiya*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., RIK Publ., 2005, pp. 314–325. (In Russian)
- 11 Yuriichuk D. *Kak tantsevat' politicheski* [How to Dance Politically]. 13 p. Available at: https://culture.hse.ru/data/2018/12/17/1144602051/Юрийчук_статья%20хж.pdf (accessed 16.07.2023). (In Russian)
- 12 Lubow A. Arbus, Untitled and Uearthly. *The New York Times*, 2018, November 15. Available at: <https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/diane-arbus-zwirner.html> (accessed 02.08.2023).
- 13 Vujanovic A. A Late Night Theory of Post-Dance, A Selfinterview. *Post-Dance*, eds. D. Andersson, M. Edvardsen, M. Spångberg. Stockholm, MDT, 2017, pp. 46–66.

УДК 00; 792

ББК 7; 85.3

Козьякова Мария Ивановна

Доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии, Высшее театральное училище (институт) имени М.С. Щепкина при Государственном Академическом Малом театре России, 109012, Россия, Москва, ул. Неглинная, 6/2, стр. 1, 2
ORCID ID: 0000-0003-4163-3595
markoz@yandex.ru

Ключевые слова: комос, смех, триединая хорая, мусические искусства, пение, музыка, танец, ритуал, зрелище, развлечение

Козьякова Мария Ивановна

От комоса к искусству: ритуал, зрелище, развлечение



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-104-119

Для цит.: Козьякова М.И. От комоса к искусству: ритуал, зрелище, развлечение // Художественная культура. 2023. № 4. С. 104–119.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-104-119>.

For cit.: Kozyakova M.I. From Comos to Art: Ritual, Spectacle, Entertainment. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 104–119.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-104-119>. (In Russian)

Kozyakova Mariia I.

D.Sc. (in Philosophy), Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, M.S. Shchepkin Higher Theatre School at The State Academic Maly Theater of Russia, 6/2 bld. 1, 2 Neglinnaya Str., Moscow, 109012, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4163-3595
markoz@yandex.ru

Keywords: comos, laughter, triune chorea, musical arts, singing, music, dance, ritual, spectacle, entertainment

Kozyakova Mariia I.

From Comos to Art: Ritual, Spectacle, Entertainment

Аннотация. Рассмотрение европейской музыкальной традиции, ее эволюции, происходившей на протяжении длительного времени, представляет собой исключительно интересный материал для исследователя. Музыкальная культура рассматривается в данной статье в ее классическом античном варианте как единство пения, танца и музыки, заключенном некогда в греческой триединой хорее. Точкой отсчета, началом исследования был выбран феномен античной «низовой» культуры — комос, праздничная песнь в честь Диониса, играющая исключительно важную роль, поскольку из традиций аттического ритуального веселья вырастает античная комедия. Мусическая триада комоса приобретает разные обличья: ритуала, зрелища, развлечения, — воплощаясь в конкретные явления, принадлежащие тому или иному времени, той или иной стране.

Особый путь мусическая триада прошла в России. Всего два века понадобилось для того, чтобы петровский шумливый вакхический праздник развился в высокое искусство. Этим метаморфозам и посвящена данная статья.

Abstract. The consideration of the European musical tradition, its evolution, which took place over a long time, is an extremely interesting material for the researcher. Musical culture is considered in this article in its classical antique version as a unity of singing, dance and music, once enclosed in the Greek triune chorea. The starting point, the beginning of the study, was chosen the phenomenon of ancient “grassroots” culture — Comos, a festive song in honor of Dionysus, which plays an extremely important role, since antique comedy grows out of the traditions of Attic ritual fun. The musical triad of Comos takes on different guises: rituals, spectacles, entertainment, being embodied in specific phenomena belonging to a particular time, a particular country.

The musical triad took a special path in Russia. It took only two centuries for Peter’s noisy Bacchanalian festival to develop into high art. This article is devoted to these metamorphoses.

Введение. Феномен комоса

Древний *komos*, праздничная песнь в честь Диониса, стоит у истоков традиции, которая проходит через всю историю Европы. *Comos* (комос) представлял собой некое действие, ритуал и одновременно праздник, связанный с весельем, с особым, освобождающим и жизнеутверждающим смехом. Помимо смеха и веселья, песен и танцев, игры на флейтах и кифарах, атрибутами этого вакхического шествия являлись обжорство, пьянство, сексуальная вседозволенность. Богом-покровителем, вдохновителем этого типа веселья был Дионис — божество, имевшее разные обличья, способное являться окружающим не только в образах человека или козла, но и льва.

Комос включает в себя мусическую триаду — пение, музыку и танец. Все части этой триады взаимосвязаны, они обуславливают друг друга. Принято считать, что комос, посвященный богу Дионису, родственен древней аттической комедии, что сама древнегреческая комедия вырастает из традиций аттического ритуального веселья. Комос, однако, как и присущая ему триединая хорей, демонстрирует отнюдь не прекрасное искусство, рождающееся по божественному наитию, не те высоты мусической триады, о которых писал Плутарх, утверждая, что у греков музыка «была всецело приурочена к почитанию богов и воспитанию юношества...» [15, с. 27]. Скорее это был некий грубоватый, скабрёзный фольклорный «низ», исполнители которого, возможно, были не слишком искусны в исполнении дифирамбов, тем более что славили бога вина далеко не на трезвую голову. Неслучайно для женщин действовал запрет на посещение комедий, поскольку связанная с комосом аттическая комедия носила слишком свободный, фривольный характер.

Проходя сквозь века, мусическая триада комоса приобретает разные обличья: ритуала, зрелища, развлечения. Конкретные явления, принадлежащие тому или иному времени, той или иной стране, объединяются под эгидой определенной специфики, присущей каждому из них. В данной статье ритуал, зрелище, развлечение будут рассмотрены только при условии наличия в них данных мусических элементов. Представляется интересным на основе исторического анализа рассмотреть эволюцию комоса, проследить его метаморфозы, выяснить конкретные формы изменений.

Постоянная способность к изменениям, к модификации под воздействием разнообразных исторических факторов нуждается в компаративном историко-культурологическом анализе, в оценке элементов искусствоведческого, эстетического плана. Для прояснения этих вопросов необходим комплексный подход. Интересным представляется рассмотреть вектор движения, взяв за исходную точку самый «низ» мусической триады, заключенный в комосе.

Триединая хорей: ритуал, зрелище, развлечение

Итак, греческих богов принято было почитать пением, музыкой и танцем, своеобразной мусической триединой хореей.

Театральные постановки, как и музыка, представляли собой специфический вид богослужения, обязательный для граждан. Несмотря на сакральный статус, комедия не была далека от жизни, от реальных забот, волновавших современников. Древняя комедия затрагивала актуальные вопросы политики, войны и мира, критиковала видных деятелей Афин, представляя их в сатирическом виде, то есть была в значительной степени политизирована. Своего высшего выражения комедия V века до н.э. достигла в творчестве Аристофана, самого раннего из известных нам комедиографов. Он был автором таких пьес, как «Всадники», «Осы», «Птицы», «Лягушки», «Женщины на празднике Фесмофорий», и многих других [3]. У Аристофана как раз и был представлен комос: так, в его комедии «Ахарняне» главному герою земледельцу Дикеополу удастся заключить мир, и в финале пьесы, празднуя победу, он появляется на сцене в образе предводителя этого вакхического шествия.

Зрелищность содержится практически в любом ритуале: и там, где присутствуют только его участники, и там, куда допускаются зрители. Однако сакральность, строгость официальной регламентации ритуального действия являются непостоянными характеристиками — требуются определенные усилия для их поддержания. По мере снижения духа сакральности, значимости официоза в ритуале может нарастать развлекательная компонента, которая возмещает происходящую убыль.

Данная тенденция наглядно проявилась в Античности в феномене зрелищ. Если в Греции театральное представление являлось

священнодействием, то в Риме все обстояло иначе. В этом культурном пространстве впервые в европейской истории сформировались основы зрелищной индустрии, которая призвана была обслуживать потребности огромной массы праздного населения, сконцентрированного в городах [7]. Главные развлечения этой огромной империи онтологизировались в форме кровавых зрелищ, давая выход неистовым страстям и оказывая магическое воздействие на публику, как описал подобный экстаз в своей «Исповеди» Блаженный Августин [1].

Зрелища можно отнести к разновидности развлекательной культуры, особенно если речь идет о праздничных мероприятиях, противостоящих рутине повседневности [см.: 18]. Данная сфера обязательно включена в исторический контекст, обусловлена социально, национально, религиозно, экономически.

Необходимо прояснить понятие смеха и явления, вызывающего смех, комического, поскольку с ним связан как сам комос, так и родившаяся на его основе аттическая комедия. Возникает вопрос: что такое смех, что именно вызывает его? На первую часть вопроса ответ может быть дан лишь в абстрактной форме, которая не раскрывает его сути: смех — одна из универсалий человеческой природы. Смех, смехотворство, как писал С. Аверинцев, отменяет все социальные конвенции, он ускользает от контроля воли, он — «стихия» [2, с. 342]. Ответить на вопрос о том, что вызывает смех, то есть о комическом, практически невозможно, поскольку к настоящему времени так и не удалось создать единую теорию, объясняющую данный феномен, несмотря на большое количество работ, посвященных ему. Его исследовали А. Бергсон и З. Фрейд, Ф. Ницше и А. Шопенгауэр, Ю. Лотман, а также А. Панченко [13; 14] и другие философы, культурологи. В. Пропп в одной из своих работ предположил, что общее философское определение комического и смеха дать невозможно, что такое определение может быть только историческим [16].

Для нашей темы ограничимся несколькими моментами, которые будут касаться данного явления в контексте эволюции комоса. Первый из них затрагивает архаическую, в известной мере языческую специфику смеха, будь то в Античности, в Средние века, либо же в культуре Нового времени. Чрезвычайно показательным в этом контексте является определение, которое дает В. Пропп, исследуя ритуальный смех в фольклоре, рассматривая его на примере сказки о царевне

Несмеяне. В. Пропп называет этот смех жизнедателем, поскольку он присущ исключительно живым существам: смеются только живые, мертвые не смеются [16]. Этот феномен служит своеобразным маркером мира живых. Речь идет о своеобразной магии смеха, поскольку ему приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее. Если с вступлением в царство смерти, с пребыванием в нем прекращается и запрещается всякий смех, то, наоборот, вступление в жизнь сопровождается смехом. Позднее этот мотив обретает новые оттенки не только в театре, но и в кино, о чем, также отсылая к Проппу, недавно писали современные исследователи, актуализируя дискуссию о феномене отечественной кинокомедии и анализируя подробно фильмы Л. Гайдая [5; 17, с. 288–291]. В целом характерной чертой современного искусства комедии является опора на фольклорные модели сюжета, как и активное их переименование, опрокидывание, как показывают В.А. Колотаев и Е.В. Улыбина в своей статье о Чарли Чаплине [9, с. 16–17].

Согласно языческому мировосприятию, момент нового рождения должен быть отмечен смехом, которому приписывалась возможность не только маркировать, но и создавать жизнь. И потому возникает специфический обрядовый смех, служащий умножению человеческого рода и животных. С приходом христианства данное понимание смеха претерпевает кардинальную трансформацию. Жизнь и смерть меняются местами: в христианстве смеется именно смерть. Утверждается максима: «Христос никогда не смеялся», — укоренившаяся еще со времен Иоанна Златоуста. Смех принадлежит теперь врагу человеческому — дьяволу, бесам. Это являлось чрезвычайно важным, так как сама витальная перспектива, как представлялось в то время, связана была с церковной проповедью. Только одно исключение существовало теперь на Западе — пасхальный смех, выражающий смысл праздника: Христос воскрес, «смертью смерть поправ».

«Средневековье было по преимуществу временем великих страхов и великих покаяний — коллективных, публичных и физических», — подчеркивает Ж. Ле Гофф [10, с. 226], что не отрицает, конечно же, существования смеховой, карнавальной культуры [4], находящейся в своеобразном диалоге с христианской серьезностью и достигающей особого расцвета в эпоху Ренессанса.

История России имеет обширную палитру смеховых форм: обрядовые гулянья, игрища, пляски, «бесовские» песни, праздничные угощения, которое были постоянными спутниками средневекового быта. Они бытовали преимущественно на низовом уровне, на уровне народной культуры, связанной с устной традицией, но проникали также и в княжеско-боярскую среду, где доминантой являлась христианская, высокая, чуждая смеховой стихии «серьезная» культура. Так, «веселые» — то есть скоморохи, зачастую присутствовали на княжских пирах; известно, например, что Иван Грозный любил приглашать к себе скоморохов.

«Многолюдные гулянья и праздники всегда входили в городской быт, но на протяжении долгого времени они полностью копировали крестьянскую традицию: устраивались в те же календарные сроки и в тех же формах...» [12, с. 6]. С XIII века, однако, как отмечает А. Некрылова, меняется состав участников, нарушается строгая регламентация и языческая обрядность, начинает формироваться собственно городской фольклор. В праздничных развлечениях принимает участие элита: так, братья Орловы любили подражаться, активно принимая участие в кулачных боях, которые традиционно проходили на Масленицу — бои «стенка на стенку». Похожая ситуация уже XIX века ярко показана в фильме С. Михалкова «Сибирский цирюльник» (1998).

Пересаженное на русскую почву, хрупкое растение европейского высокого искусства — мусическая триада, этикет — вызревшее под солнцем итальянского Ренессанса, укоренилось на новом месте, акклиматизировалось, дало жизнеспособные побеги.

Начало светского музицирования, танцевальной культуры было положено реформами Петра I, введенными им ассамблеями. Петровские реформы, предпринятая им европеизация России принимали зачастую довольно странные формы, принося специфические плоды. Сочетаясь со старыми обычаями, дедовскими традициями, европейский «политес», как и все прочие иноземные новшества, образовывал причудливую смесь.

Высшее общество занималось украшением жизни, заполняя свой досуг изящными развлечениями, ставшими уже привычными. К ним в первую очередь относились мусические искусства, то есть уже знакомая нам триада — пение, музыка и танцы. Теперь они являлись уже обычным занятием, развлечением, времяпрепровождением

дворянских слоев. Музыка звучала не только во время танцев, она сопровождала застолья, другие светские мероприятия и церемонии. Для исполнения приглашаются профессионалы, зарубежные музыканты — итальянские, французские труппы, позднее их постепенно дополняют и «замещают» отечественные таланты. В XVIII веке, первой половине XIX века речь в первую очередь должна идти о крепостных музыкантах.

Начало XIX века в России отмечено бурным развитием домашнего музицирования, которое сопровождало становление салонной культуры: оно объединяло, занимало и развлекало людей, создавало непринужденную обстановку. И вместе с тем домашнее, во многом любительское занятие музыкой, пением становится центром камерного музицирования, способствуя развитию этого жанра музыкальной культуры.

В XVIII и особенно в XIX веке образуются салонные музыкальные кружки. Это кружок в доме Е. Муромцевой, в московском доме В. Всеволожского, в салоне Л. Нарышкина, братьев Вильегорских и многих других. Зачастую музыкальные салоны складывались вокруг выдающихся личностей. О музыкальных вечерах у А. Дельвига вспоминает А. Пушкин в стихотворении «Признание»:

Сказать ли вам мое несчастье,
 Мою ревнивую печаль,
 Когда гулять, порой, в ненастье,
 Вы собираетесь вдаль?
 И ваши слезы в одиночку,
 И речи в уголку вдвоем,
 И путешествия в Опочку,
 И фортепьяно вечерком?..⁽¹⁾

Дворянское статусное искусство претендовало не только на скромную роль любительского исполнения. Некоторые представители этого сословия достигли выдающихся успехов, вышли в своем творчестве на высокий профессиональный уровень. В связи с этим уместно упомя-

(1) Пушкин А. С. Признание // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1940. С. 8–9.

нать стихотворение А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...», где строки, посвященные выступлению Т. Берс-Караваевой, можно считать наивысшей поэтической оценкой мастерства исполнительницы:

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой⁽²⁾.

Среди дворян появлялись не только настоящие ценители, знатоки музыки, но и композиторы, составившие гордость национальной культуры.

Танец, танцевальная культура являлась третьей частью древней мусической хореи. Весьма показательна ее эволюция, та коренная метаморфоза, которую она претерпела в своем развитии, став специфичной сферой жизни дворянского общества. Слагается так называемая «грамматика бала» [11, с. 91], которая включает в себя множество элементов, помимо самого искусного исполнения бального танца. Бал превращается в некое театрализованное представление, в котором каждому элементу, от входа в зал до разъезда, соответствуют определенные значения, стиль поведения, эмоции. Исходным элементом в генезисе бальной культуры стали народные танцы, используемые в гуляньях и праздниках. Проходя процесс переработки, они подвергались «нобилитации» и в таком виде вводились затем в придворный церемониал [8, с. 221].

Начало балам положили петровские ассамблеи, знаменовавшие собой коренное изменение, трансформацию повседневной культуры господствующих слоев: «Ассамблеи играли роль школы, и предметом обучения было... секуляризованное и западнически ориентированное бытовое поведение» [13, с. 136].

Развитие балов диктовало необходимость обучения танцам детей и подростков дворянских семей. Оно начиналось с пяти-шести лет, регулярные уроки напоминали упорные тренировки спортсмена [11, с. 92]. В целом танцевальная культура XIX века шла по пути опроще-

(2) Фет А.А. Сияла ночь... // Фет А.А. Стихотворения. Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 100-101.

ния, эмансипации, профанации некогда помпезно-церемониальной сферы придворного танца. К концу столетия бал перерождается в городские «общественные танцы», которые вырабатывали новый общественный этикет, сохраняя отдельные черты старой театральности [8].

Заключение

Разнообразные большие и малые приемы, театральные спектакли, концерты, балы, обеды составляли содержание светской жизни. Высшее общество жило своей особой жизнью, не походившей на жизнь трудящихся слоев. Об этом свидетельствуют не только специфические развлечения, как правило, связанные с высоким искусством, в том числе с балетом, оперой, концертами, но и сам ритм жизни. Начало зрелищных мероприятий традиционно отнесено было к ночному времени. О пристрастиях к ночному времяпрепровождению свидетельствует большое число ночных зрелищных мероприятий. Так, например, ночные балы являлись традиционным развлечением, привлекали публику больше, нежели дневные мероприятия подобного рода.

Триединая хорея — пение, музыка и танец сохраняли свое значение на всем протяжении XIX века. Закономерным в данном контексте представляется расцвет мусических искусств. Они развивались благодаря двум факторам. С одной стороны, это были любительские занятия пением, музыкой, танцами, что было принято в дворянской среде, вошло в своеобразный образовательный стандарт. Подобная эстетизация повседневности, досуг, соединяющий искусство и развлечение, оказывались доступны немногим. Однако данная дворянская традиция опосредованно повлияла на социум в целом, на общие представления об идеальном препровождении времени, об эталоне досуга и необходимости развития особых артистических навыков для него.

С другой стороны, любительство способствовало созданию среды, определявшей художественные вкусы своего времени: именно в данном контексте появлялись произведения искусства, предназначенные для знатоков, способных оценить рафинированную утонченность творений. Светское общество стремилось окружить себя наилучшими образцами профессионального творчества — таким образом возникал

заказ, культивировавший профессиональную среду. Продолжил свое существование и национальный комос. Как и ранее, возможность отдыха и развлечений для простонародья представляла собой «праздничную роскошь». Она означала временную приостановку напряженного труда, выход из жалкого и угнетенного состояния и переключение в иной режим бытия, обладающий элементами утопической свободы поведения. Гулянья и карнавалы, зрелища, простонародные балы, пирушки в кабачках и тавернах — это был счастливый момент релаксации, возможность насладиться радостями жизни [6]. Богатые фольклорные традиции сохраняются и развиваются в народной среде, питая и вдохновляя высокое национальное искусство.

Список литературы:

- 1 *Августин Аврелий. Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий.* М.: Республика, 1992. 332 с.
- 2 *Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского / Сост. и авт. вступ. ст. С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик. М.: Рос. Ун-т., 1993. С. 341–345.*
- 3 *Аристофан Избранные комедии / Пер. с древнегреч. А. Пиотровского. М.: Художественная литература, 1974. 496 с.*
- 4 *Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.*
- 5 *Журкова Д.А., Эвальд В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Экцентрика, авторское начало, официальный контекст // Художественная культура. 2022. № 2. С. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>.*
- 6 *Козьякова М.И. Город и ночь — хронотоп конфликта (окончание) // Культура культуры. 2017. № 2. URL: <http://cult-cult.ru/the-city-and-the-night-the-chronotope-of-the-conflict-part-2-ending/> (дата обращения 20.06.2023).*
- 7 *Козьякова М.И. История искусства как культура развлечения: человек развлекающийся // Культура культуры. 2018. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/istoriya-iskusstva-kak-kultura-razvlecheniya-chelovek-razvlekayushhij-sya/> (дата обращения 20.06.2023).*
- 8 *Козьякова М.И. Исторический этикет. Изд. 2-е. М.: Согласие, 2018. 288 с.*
- 9 *Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Структурные особенности киноповествования в ранних комедиях Чаплина // Художественная культура. 2023. № 1. С. 12–29. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>.*
- 10 *Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр.; общ. ред. Ю.Л. Бессмертного; послесл. А.Я. Гуревича. М.: Прогресс-Академия, 1992. 372 с.*
- 11 *Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. 558 с.*
- 12 *Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1984. 209 с.*
- 13 *Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1984. 205 с.*
- 14 *Панченко А.М. Скоморохи и «реформа веселья» Петра I // Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 355–368.*
- 15 *Плутарх. О музыке / Пер. с греч. Н.Н. Томасова; с пояснит. прим. и вступ. ст. Е.М. Браудо. Пг.: Гос. изд-во, 1922. 92 с. (Мыслители о музыке; № 1).*
- 16 *Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о царевне Несмеяне). М.: Лабиринт, 1999. 285 с. URL: <http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/prop-problemy-komizma-i-smeha/ritualnyj-smeh-v-folklore.htm> (дата обращения 20.06.2023).*
- 17 *Сальникова Е.В. «Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического» // Художественная культура. 2022. № 3. С. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>.*
- 18 *Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. 510 с.*

References:

- 1 Avgustin Avrelii. *Ispoved'* [Confession]. Petr Abelyar. *Istoriya moikh bedstvii* [The History of My Disasters]. Moscow, Respublika Publ., 1992. 332 p. (In Russian)
- 2 Averintsev S.S. Bakhtin i russkoe otnoshenie k smekhu [Bakhtin and the Russian Attitude to Laughter]. *Ot mifa k literature: Sbornik v chest' 75-letiya E.M. Meletinskogo* [From Myth to Literature: A Collection in Honor of the 75th Anniversary of E.M. Meletinsky], comp., introd. article S. Yu. Neklyudov, E.S. Novik. Moscow, Ros. Un-t Publ., 1993, pp. 341–345. (In Russian)
- 3 Aristofan. *Izbranny'e komedii* [Selected Comedies], transl. from ancient Greek A. Piotrovsky. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974. 496 p. (In Russian)
- 4 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [Creativity of Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 5 Zhurkova D.A., Evalyo V.D. Kruglyi stol "Ehstetika sovetskoi kinokomedii". Ekstsentrika, avtorskoe nachalo, ofitsioznyi kontekst [Round Table "Aesthetics of Soviet Film Comedy". Eccentric, Author's Principle, Official Context]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>. (In Russian)
- 6 Kozyakova M.I. Gorod i noch' – khronotop konflikta (okonchanie) [City and Night – Chronotope of Conflict (End)]. *Kul'tura kul'tury*, 2017, no. 2. Available at: <http://cult-cult.ru/the-city-and-the-night-the-chronotope-of-the-conflict-part-2-ending/> (accessed 20.06.2023). (In Russian)
- 7 Kozyakova M.I. Istoriya iskusstva kak kul'tura razvlecheniya: chelovek razvlekayushchisya [The History of Art as a Culture of Entertainment: A Person Having Fun]. *Kul'tura kul'tury*, 2018, no. 1. Available at: <http://cult-cult.ru/istoriya-iskusstva-kak-kul'tura-razvlecheniya-chelovek-razvlekayushchisya/> (accessed 20.06.2023). (In Russian)
- 8 Kozyakova M.I. *Istoricheskii ehtiket* [Historical Etiquette]. 2nd ed. Moscow, Soglasie Publ., 2018. 288 p. (In Russian)
- 9 Kolotaev V.A., Ulybina E.V. Strukturnye osobennosti kinopovestvovaniya v rannikh komediyakh Chaplina [Structural Features of Film Narrative in Chaplin's Early Comedies]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 12–29. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>. (In Russian)
- 10 Le Goff J. *Tsivilizatsiya srednevekovogo Zapada* [The Civilization of the Medieval West], transl. from the French, ed. Yu.L. Bessmertnyi, afterword A. Ya. Gurevitch. Moscow, Progress-Akademiya Publ., 1992. 372 p. (In Russian)
- 11 Lotman Yu.M. *Besedy o russkoi kul'ture: byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Russian Culture Conversations: The Life and Traditions of the Russian Nobility (18th – Early 19th Century)]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1994. 558 p. (In Russian)
- 12 Nekrylova A.F. *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveseleniya i zrelishcha: Konets XVIII – nachalo XX veka* [Russian Folk City Holidays, Amusements and Spectacles: The End of the 18th – Beginning of the 20th Century]. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe otdelenie Publ., 1984. 209 p. (In Russian)
- 13 Panchenko A.M. *Russkaya kul'tura v kanun petrovskikh reform* [Russian Culture on the Eve of Peter's Reforms]. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1984. 205 p. (In Russian)
- 14 Panchenko A.M. Skomorokhi i "reforma vesel'ya" Petra I [Buffoons and "Reform of Fun" of Peter I]. Panchenko A.M. *O russkoi istorii i kul'ture* [About Russian History and Culture]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000, pp. 355–368. (In Russian)
- 15 Plutarkh. *O muzy'ke* [About Music], transl. from Greek N.N. Tomasov, explan. notes, introd. article E.M. Braudo. Petrograd, Gos. izd-vo Publ., 1922. 92 p. (Mysliteli o muzyke [Thinkers about Music], No. 1). (In Russian)
- 16 Propp V. Ya. *Problemy komizma i smekha. Ritual'nyi smekh v fol'klore (Po povodu skazki o tsarevne Nesmeyane)* [Problems of Comedy and Laughter. Ritual Laughter in Folklore (About the Fairy Tale about Princess Nesmeyana)]. Moscow, Labirint Publ., 1999. 285 p. Available at: <http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/propp-problemy-komizma-i-smekha/ritualnyj-smekh-v-folklore.htm> (accessed 20.06.2023). (In Russian)
- 17 Salnikova E.V. "Pes Barbos i neobychnyi kross" v kontekste sovetskoi kul'tury, fol'klora i "igrovogo fantasticheskogo" [Dog Barbos and Unusual Cross in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>. (In Russian)
- 18 Heidegger M. *Bytie i vremya* [Being and Time], transl. from German V.V. Bibikhin. Kharkov, Folio Publ., 2003. 503 p. (In Russian)

УДК 7038.51
ББК 85.103(3)

Лебедева Илона Владимировна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8191-969X
ResearcherID: IZD-5968-2023
ilona@mail.ru

Ключевые слова: ассамбляж, Борух, Борис Штейнберг, объект, металлические картины, металлы, нонконформизм, память, семья, советское, часы, Корнелл, Арман, Сезар

Лебедева Илона Владимировна

Металлы Боруха. К 85-летию Бориса Аркадьевича Штейнберга



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-120-151

Для цит.: Лебедева И.В. Металлы Боруха. К 85-летию Бориса Аркадьевича Штейнберга // Художественная культура. 2023. № 4. С. 120–151. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-120-151>.

For cit.: Lebedeva I.V. Borukh's Metals. On the 85th Anniversary of Boris A. Shteinberg's Birth. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 120–151. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-120-151>. (In Russian)

Lebedeva Ilona V.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8191-969X
ResearcherID: IZD-5968-2023
ilona@mail.ru

Keywords: assemblage, Borukh, Boris Shteinberg, object, metal paintings, metals, nonconformism, memory, family, the soviet, clock, Cornell, Arman, Cesar

Lebedeva Ilona V.

Borukh's Metals. On the 85th Anniversary of Boris A. Shteinberg's Birth

Аннотация. Статья посвящена творчеству художника-нонконформиста Боруха (Бориса Аркадьевича Штейнберга, 1938–2003). Его наследие почти не исследовано, а информация существует преимущественно в формате каталожных сведений, воспоминаний друзей и коллег, экспликаций к выставкам. Между тем творчество этого художника является яркой страницей отечественного неофициального искусства. Борух был разносторонне одаренным мастером: литератором, живописцем и графиком, автором коллажей и ассамбляжей.

Акцент в статье сделан на самобытных металлических работах художника. Они представляют важную страницу его творческой биографии, выделяясь как на фоне позднего советского и российского искусства, так и в более широком контексте. Выступая в оригинальном соотношении с произведениями таких мастеров объектного искусства, как, например, Корнелл, Арман, Сезар, металлы Боруха иллюстрируют общность поисков в искусстве второй половины XX века.

Abstract. This article is devoted to the creative work of the nonconformist artist Borukh (Boris Arkadyevich Shteinberg, 1938–2003). His legacy has hardly been studied, and the information about him is mainly found in catalogs, memoirs of friends and colleagues, and exhibition explications. Meanwhile, the work of this artist is a highlight of Russian underground art. Borukh was a multi-talented master: a writer, painter and graphic artist, author of collages and assemblages.

The emphasis in the article is on the artist's original metal works. They represent an important chapter in his creative biography, standing out both against the background of the late Soviet and Russian art and in a wider context. Having a creative relationship with the works of such masters of object art as, for example, Cornell, Arman, and Cesar, Borukh's metals illustrate the commonality of searches in the art of the second half of the 20th century.

Введение

Уже более двух десятилетий отечественные исследователи активно занимаются изучением советского неофициального искусства, зачастую восстанавливая информацию буквально по крупицам. Такая работа важна для максимально полного представления тех многообразных процессов, которые составляли пестрое полотно художественных поисков второй половины XX века. Обнаруженные сведения позволяют не только производить ревизию материала, но и по-новому оценивать сделанное отечественными художниками, а также объективнее представлять себе их включенность в международный контекст, в общее проблемное поле современного искусства. Постепенно из «отстающих» и «догоняющих» наши авторы все более превращаются в мастеров, дополняющих своим творчеством представления об общем ходе развития современного художественного процесса.

Уже на излете существования Советского Союза и в переломные 1990-е годы делались первые попытки собрать информацию о круге мастеров, чьи имена ранее были известны, пожалуй, преимущественно коллекционерам и профессионалам от искусства. Эта работа, связанная с художественным материалом второй половины XX века, велась параллельно с обнаружением и введением в научный оборот новых (для широкой публики) имен эпохи авангарда. Одним из первых подобных исследований стал каталог произведений «Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях» [7], дающий целый срез мастеров-экспериментаторов — именно на их художественном опыте (буквально на имевшихся в собрании семьи произведениях) впоследствии воспитывались и герой данной статьи, Борух (Борис Штейнберг), и его брат, художник-абстракционист Эдуард Штейнберг.

При всем увеличивающемся количестве информации о художниках советского неофициального искусства, до сих пор одним из самых исчерпывающих источников остается двухтомник «Другое искусство» [4]. Изданная в 1991 году, книга значительно дополнена в 2005-м, и теперь ее временные рамки завершаются уже не 1976 годом, а 1988-м. Также ценный информационный срез о нонконформистах представлен в двухтомном каталоге выставки «Абстракция в России. XX век» [1]. В 2012 году была предпринята интересная попытка выйти в изучении андеграунда за пределы двух столиц — состоялась научная кон-

ференция на эту тему, результатом которой стало издание сборника «Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы» [8]. Но даже в этих и подобных источниках, появляющихся по теме, информации о Борисе Штейнберге либо нет вовсе, либо предельно мало. На сегодняшний день появились и монографии о многих мастерах советского андеграунда, но о творчестве Боруха пока нет сколько-нибудь полного исследования, анализирующего разнообразные аспекты его работ.

Об этом самобытном художнике даже в совокупности, с учетом как отдельных упоминаний, так и более развернутых мемуаров друзей, написано мало. А между тем его опыт в своем роде уникален, причем не только в отечественном искусстве, но и в более широком контексте. Вся его жизнь — непрерывный эксперимент по поиску адекватных форм взаимодействия с реальностью, где искусство оказывается наиболее удачной возможностью обрести самого себя, настоящего. И сегодня, двадцать лет спустя с момента его ухода, как раз образовалась необходимая дистанция, которая дает возможность оценить глубину и актуальность его исканий — ту самую, искомую им, органичность историческому и личному жизненному моменту.

Темы его творчества, такие личные на первый взгляд, при ближайшем рассмотрении оказываются очень показательными для своего времени. Они затрагивают и ряд проблем теории искусства: например, возможности и актуальность существования картины как весьма традиционного формата в современных художественных условиях; объект и ассамбляж как разновидность бытования авторской — металлической — картины; вещь и вещьность — способность вещи, сохраняя саму себя, формировать новые смыслы... Многие металлические композиции Боруха содержат узнаваемые, характерные для советского быта вещицы — и при этом они очень личные и кажется, что были не у всех, а лишь у этого конкретного человека. Это удивительное сочетание частного и общего, персонального и имперсонального — также специфическая особенность творчества Боруха, достойная отдельного внимания. Именно об этом новом качестве вещи, открывшемся перед мастерами современного искусства, говорит в своем труде «Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века» Е.Ю. Андреева: «Вещь становится главным действующим лицом имперсонального искусства, собирательным образом, за которым стоят массы» [3, с. 46]. Но обнаружить это качество в вещи, как и произвести

сам отбор таких «говорящих предметов», ассоциируемых у многих с целой эпохой, способен именно художник, и в этом — проявление его витального авторского начала.

Более того, сам жизненный путь этого мастера — совершенно особый опыт. В его непростой судьбе удивительным образом «отзеркалили» многие механизмы внутренней жизни страны — того специфического советского, что тяготило: контроль и система. А с другой стороны, Борух принадлежит поколению художников, которые становятся после 1990-х поначалу более известны западному зрителю, чем своему — и это тоже тенденция времени. Возможность выехать на Запад для наших мастеров нередко была шансом поправить материальное положение. Но это зачастую удавалось именно потому, что там, на Западе, наши мастера подходили под определенный тренд. Это был тренд интереса ко всему новому и экзотичному, своего рода поиск западной культурой новых источников для собственного вдохновения. Именно тогда обнаружилось, что «создание и представление современного искусства испытывает влияние постколониального дискурса и дебатов о мультикультурализме» [5, с. 661]: наши художники, выезжавшие или даже просто предоставлявшие свои произведения западным коллекционерам, попадали в разряд «дикивинок» из неведомого, прежде совершенно закрытого мира. Мы были так же интересны западному зрителю, как вновь открытые им современные азиатские и арабские художники, представители африканского и латиноамериканского искусства. В этом смысле, по законам уже сложившихся механизмов арт-рынка «старушки Европы» или США, все «новички» из удаленных территорий или прежде закрытых сообществ были немного «аборигенами», пленяя своей экзотичностью. Как оценивать собственные художественные достижения в этих условиях, когда «процесс работы художника, конечный продукт в виде произведения искусства и последующая его интерпретация — все это находится под влиянием множества факторов, согласовать которые, исходя из одной концептуальной, предметоформирующей позиции в отношении искусства, практически невозможно» [9]. На эти вопросы еще только предстоит ответить. В открывшемся большом мире важным было не затеряться — и Борух в числе тех, кому это удалось. Во многом этому способствовали его уникальные наработки в области

создания металлических объектов — металлических картин или, как он их зачастую сам называл, металлов.

Семья как базовый фундамент личного и творческого формирования

Большая часть жизни известного нонконформиста Боруха (Бориса Аркадиевича Штейнберга, 1938–2003) пришлось на советский период — и он смог прожить его так, как многие лишь мечтали: ярко, свободно, вдохновенно! Биографии таких людей легко перерастают в сюжеты приключенческих фильмов или романов, так насыщены их судьбы событиями, встречами и творческими свершениями, роковыми совпадениями, яркими чувствами и переживаниями. Работы Боруха всегда звучат глубоко лично, и за каждой композицией вырастает объемное повествование, основными темами которого обычно становятся вопросы, связанные с выбором пути и направления развития, семья, друзья, страна — сама жизнь, которая складывалась у художника совершенно захватывающим образом.

Борис Штейнберг своим полным официальным именем не подписывался и в художественной среде известен как Борух⁽¹⁾. Он родился 9 июня 1938 года в Москве в удивительной семье. Его мать Валентина Георгиевна Алоничева (1915–1976) — экономист, работала в плановом отделе одного из московских заводов. На долю Валентины Георгиевны выпала непростая судьба жены⁽²⁾ неординарного человека, и только мощный внутренний стержень ее характера зачастую служил поддержкой среди сыпавшихся на родных испытаний.

Важную роль в образовании Боруха сыграл отец — Аркадий Акимович Штейнберг (1907–1984). Талантливый студент ВХУТЕМАСа умел жить внутренне свободно среди любых несвобод. ВХУТЕМАС, пусть и неоконченный, казалось, должен был положить начало его профессиональной художественной деятельности. Но, будучи талант-

(1) Когда в доме родителей художника в Тарусе поселился Борис Свешников, вернувшийся из лагеря, то, чтобы не уточнять каждый раз, кого подразумевают, младшего Бориса «превратили» в Боруха. Имя прижилось, и художник начал использовать его в качестве псевдонима.

(2) Валентина Георгиевна была второй супругой Аркадия Акимовича Штейнберга, отца Боруха.

ливым графиком и живописцем, он сконцентрировался на поэзии: с нее начал и ею занимался всю жизнь, делая переводы произведений разных народов. Многие знали его именно как переводчика, владевшего множеством языков, от иврита до вьетнамского и китайского⁽³⁾.

Другой его страстью всю жизнь было музицирование. Любовь к музыке, понимание сути композиторского искусства позволили ему профессионально изучить целый ряд музыкальных инструментов: складывалось ощущение, что он умел играть на всем, знал все и умел тоже абсолютно все! Для завершения портрета остается отметить невероятное обаяние, яркий темперамент и умение быть душой компании: вокруг Аркадия Акимовича всегда было множество не просто интересных, а выдающихся людей своего времени. Отец Боруха был человеком высокой культуры и поистине энциклопедических знаний. Такое внимание Аркадию Акимовичу здесь уделено неслучайно, ведь именно ему суждено будет стать, по сути, единственным преподавателем, а еще вернее — Учителем Бориса...

Настоящее знакомство с младшим сыном началось, когда тому было уже 14 лет⁽⁴⁾. Борис оказался сыном «врага народа». Во втором классе, защищая имя отца, он умудрился подраться с сыном директора школы⁽⁵⁾. За что и поплатился: учеба в этой школе завершилась. Стучаться в другие было делом довольно бессмысленным, ведь и там всегда находились бы люди, осведомленные о судьбе его отца.

Старший брат Бориса, Эдуард, также с детства интересовался творчеством и впоследствии стал известным художником нонконформистского толка — мастером абстракции. В те годы оба мальчика официальное образование получили лишь фрагментарно. Основным источником знания — значительно более разнообразного, чем то, что предлагала программа школы или института, — стал для обоих сыновей Аркадий Акимович, который впервые получил полноценную

возможность увидеться с семьей (хотя бы на протяжении нескольких дней после многолетнего перерыва!) только в 1952 году, вернувшись из лагеря в холодной Ухте. После краткого свидания ему было предписано возвратиться туда же для работы вольнонаемным врачом (эту профессию он освоил в лагере, возможно, окончив там курсы). И он возвращается вместе с младшим сыном⁽⁶⁾. Боруха эта поездка очень изменила, укрепив его дух. Увидев множество интересных людей, способных стойко выносить тяготы лагерной жизни, мальчик пришел к одному из своих самых важных жизненных выводов. Вспоминая впоследствии это время, Борух говорил, что именно тогда осознал, что жить, причем жить счастливо, свободно, не потеряв себя, можно везде! Именно в этой поездке Борух, по его собственным словам, «потерял последние атомы страха»...

Обратно они с отцом смогут вернуться только через год, но поселиться в Москве и ее ближних пригородах им было нельзя. Находящаяся в пределах 120 километров от Москвы Таруса подходила идеально. Да и общество здесь сложилось совершенно изысканное: сплошь из числа прекрасно образованных, преимущественно творческих людей страны⁽⁷⁾, среди которых были и художники, активно экспериментировавшие с формой и техникой, — настоящие авангардисты, нонконформисты тех лет. Там, в Тарусе, в 1957 году Борис Аркадьевич начинает создавать ташистские живописные работы. В эти же годы он занимается литературой.

К 1963-му, когда интерес к литературному творчеству отесняется творчеством художественным, а ташизм как прием уже пройден, у Боруха появляются ассамбляжи⁽⁸⁾, составленные по принципам

(3) Аркадий Акимович свободно переводил примерно с 15 языков. Работа, которая принесла ему известность, — перевод «Потерянного рая» Мильтона (1976, «Художественная литература»).

(4) Арест СМЕРШем в 1944 году закончился обвинением по статье, связанной с антисоветской агитацией в военной обстановке: восьмилетний срок пришлось отбыть полностью.

(5) Он пырнул обидчика ножом. С тех пор пришлось периодически посещать психиатров, которые и стали его единственным страхом в жизни...

(6) Отец мальчиков приглашал с собой обоих сыновей, но поехал Борис.

(7) К. Паустовский с семьей, Н. Мандельштам, Н. Заболоцкий, художники Б. Свешников, Д. Плавинский, часто навещающие их А. Зверев, А. Харитонов, И. Вулох и многие другие — неполный перечень всех тех, кого относили к «Тарусской группе», объединявшей художников и литераторов, живших и гостивших в Тарусе с конца 1950-х и в 1960-е.

(8) Напомним, что ассамбляж — техника создания произведения путем объединения объемных деталей. Одно из исследований истории ассамбляжа говорит о полифункциональной роли «методологии» ассамбляжа, вплоть до использования как рыночной «приманки», когда «ассамбляж — это также метафора создания успешных брендов» [цит. по: 16, р. 5]. Но прежде всего, ассамбляж маркирует интерес художников к необычным материалам, открытие новых фактур, а также обнаруживает новый выразительный потенциал привычных вещей [подробнее см.: 12].

поп-арта⁽⁹⁾, незнакомого широкой советской публике, но известного нашим художникам тех лет по журнальным публикациям. К концу 1960-х появляются и его первые «металлы» — металлические картины. К этому моменту Борух уже обзавелся собственной семьей. Его четвертая жена, художник Татьяна Левицкая⁽¹⁰⁾, во многом его поддерживала. Материальная сторона жизни наладилась далеко не сразу. Борух всегда предпочитал жить свободно, а не комфортно. И если это не удавалось совместить, то страдал всегда комфорт. Немного легче в бытовом плане стало в 1980-х, когда его работы оказались хорошо известны за границей⁽¹¹⁾ и начали пользоваться спросом у коллекционеров. Заметное количество произведений разных лет попадает в Германию, Швейцарию, США, Южную Америку.

На протяжении своей жизни Борух опробовал разные художественные техники, везде находя оригинальные ходы и изобретая новые приемы. Прекрасно ориентируясь в истории искусства благодаря отцу и собственному дальнейшему опыту, он тонко чувствует разные материалы, а также обладает пониманием, что уже было сделано выдающимися экспериментаторами от искусства в области поиска нового художественного языка. В творчестве, как и во всех прочих областях, у него нет авторитетов. Но есть те мастера, чьи поиски ему интересны. Среди них, например, Поль Сезанн, чей протокубизм позволяет отчетливо передать суть всякой изображенной вещи, а также структурированность пространства. Опыт русского авангарда дает ему конструктивность в сочетании с бунтарством и животворящим духом свободного формотворчества ради построения нового мира. Во главе группы интересующих его мастеров, бесспорно, стоят В. Татлин, А. Родченко и К. Малевич, а также примкнувшие к ним в 1910–1920-е живописцы. Одна из первых работ так и будет называться — «Памяти Татлина» (1968, ГТГ), будто фиксируя в материале этот живой интерес Боруха к авангардистам.

(9) Советская действительность, как и любая, изобиловала серийными предметами, которые были у многих, — эти-то объекты и составляли нашу своеобразную визуальную «массовую культуру».

(10) Борис Штейнберг и Татьяна Левицкая познакомились в 1969 году. Она подарила ему двух дочерей и прошла с ним всю жизнь.

(11) Персональные выставки Боруха прошли в 1982 (Цюрих, Кельн, Амстердам), 1983 (США), 1987 (Швейцария), 1988 (ФРГ).

Из западных авторов его одно время очень интересовал Жорж Сёра. Возможно, именно его дивизионизм подвигнул Боруха в графических работах экспериментировать с величиной и степенью выпуклости отдельных точек (вместо мазков), которые он получал по-разному: и работая пером, и используя особые стеклянные трубочки разной толщины, которые он приспособил для «проточковывания»⁽¹²⁾ работ. Боруховская «пуантилистско-мозаичная» графика появилась в 1979 году. С этого момента он занимался ей и металлическими картинами параллельно. Поэтому и разговор о металлах перемежается отступлениями о графике.

Переломный 1979 год: становление семантики «капельной» графики и металлов

Художнику в работе с металлами очень понравилась своеобразная пластика получающейся формы, буквальная и смысловая многослойность объектов. А также тот новый для него факт, что можно ощущать форму тактильно, чувственно — не через рисунок или живопись, а объемно. Его завораживало и то, что вещи в таких металлических ассамбляжах на глазах меняют свой смысл, свое значение — в связи со сменой контекста. Оказавшись в композиции его металлических картин, привычные и такие знакомые предметы больше не были самими собой. Лишенные своих бытовых функций, они превращались в готовые оригинальные формы. Подобный подход не был калькой с зарубежной концепции реди-мейда, но само наличие таких — очищенных от своих привычных смыслов — предметов в произведениях ряда советских художников говорило о некоем общем тренде современного искусства. При этом в смысловом срезе в металлических композициях Боруха могли интересно раскрыться и те пласты памяти, которые несет любой бытовой предмет, впитывая день за днем нашу бытийственность, стиль эпохи.

(12) «Проточковывание» — прием, которым Борух зачастую «проходил» ту или иную работу для получения особого эффекта, напоминающего нечто среднее между мозаикой и дивизионизмом. Так он дополнил и одну старую икону со значительными утратами, которая стала базой для композиции «Евангелист» начала 1980-х годов.

Новый период творчества начался в 1979 году. Этот год был одновременно трагичным и очень важным для Боруха. Художника ограбили. Ведя собственное расследование, он получил тяжелую травму — удар ножом в печень. Позже, стремясь немного поправить дела, он пытался продать несколько дореволюционных золотых монет, но был пойман. Попадание в психиатрическую больницу спасло его от отбывания тюремного срока. Именно туда, в больницу, его жена по договоренности с врачами передавала ему материалы для работы. Также по просьбе мужа Татьяна принесла ему две книги: Библию и «Книгу знаков» Рудольфа Коха (1974, переиздание текста 1955 года), в чтение и изучение которых он полностью погрузился.

На страницах «Книги знаков» знаменитый немецкий шрифтовой дизайнер рубежа XIX–XX веков, всю жизнь изучавший письменность и каллиграфию, собрал 493 базовых символа. Каждый из этих графических символов — как огромный запечатанный архив информации, который во всей своей полноте открывается постепенно и далеко не каждому. Кох включил в свой труд знаки разных времен (от древних до средневековых) и народов, обнаружив тем самым связи, по которым зашифрованные смыслы «перетекали» из эпохи в эпоху через простейшие, на первый взгляд, «картинки». В то же время, этот труд — размышление об истории развития письменности, языка и умения вкладывать множество смыслов в графические знаки. Книга выдержала несколько переизданий по всему миру и до сих пор является источником вдохновения для многих художников, дизайнеров, мыслителей и исследователей.

Именно тогда, в столь напряженный период жизни, начался новый этап в творчестве Боруха. Появилась новая оригинальная графика: необычная и по сюжетам, и по исполнению.

Любитель изобретать новые техники, Борух стал делать композиции по принципу пуантилизма: нанося с помощью перьев или накапывая из стеклянных трубочек отдельные небольшие капельки краски. Получались как бы «капли» краски разной величины с блестящей, выступающей над поверхностью листа округлой формой. Такие отдельные капли в то же время играли и как элементы мозаики, связывая работы Боруха одновременно и с этой древней техникой и придавая им «археологическое», притчевое звучание. Такие произведения навевают воспоминания о катакомбной живописи первых



Ил. 1. Борух (Штейнберг Б.А.). Жена да прилепится к мужу. 1980. Бумага, смешанная техника. 52,5 x 40 см. Частная коллекция

христиан, ее сдержанной палитре и знаковой сути, несущей тайну. Некоторые композиции художник по тому же принципу пуантилизма исполнял фломастерами, и тогда эффект получался уже совершенно другой, более «французский», легкий, постимпрессионистический.

Этот этап работы был крайне важен для сложения его собственного видения и авторского стиля. Еще читатели его первых новелл отмечали их особый притчевый тон, который теперь как бы «перетек» из литературы в графику. Сложению этого авторского языка как раз способствовало знакомство с книгой Рудольфа Коха: Борух вводит в свои композиции тех лет отдельные знаки и символы из прочитанной книги. Они оказываются вплетенными в его собственное повествование о жизни, религии и семье, основой которого становятся библейские сюжеты, заповеди и притчи.

Такова, например, его композиция «Жена да прилепится к мужу» (1980, частная коллекция), легко сплетающая в себе символические контексты разных культур, разнесенных во времени. Работа

названа библейской фразой-заповедью — догматичной, узнаваемой, акцентирующей не просто земную, а космическую связь двух начал. Открывающей смысл союза мужского и женского и систему взаимодействия между ними. В этой простой и, казалось бы, очевидной схеме есть нечто архаичное, естественное, когда человек выступает частью Природы. Причем частью, которая осознает свое место и предназначение, свои цели и задачи в жизни и с любовью принимает их. Воспоминание о книге Коха здесь навевают элементы, находящиеся прямо на первом плане композиции — знаки мужского и женского начала. Они удивительным образом не просто сливаются, а как бы вырастают друг в друга, образуя живую структуру, подобную древу. И тут же раскрывается следующий слой смысла этого единства — родовое древо и, в более широком смысле, Древо Жизни. Между ними — христианский крест. А вдали — дом, который можно также принять и за синагогу, и за церковь. И в этом обобщенном изображении храма в данном контексте тоже раскрываются дополнительные смыслы: и то, что дом должен быть для нас свят, как пространство собора; и то, что любой собор для верующего является домом...

В композиции есть и другие знаки: некие то ли пламенеющие, то ли прорастающие множеством тонких, хрупких веточек изображения, символизирующие сад или землю. Есть изображение голубя — как напоминание об осеняющем священный семейный союз Святом Духе. Семья оказывается здесь элементом космической иерархии, обеспечивающей порядок в мире. Все это, бесспорно, создает эпическое повествование, придавая невероятный объем звучанию относительно небольшой по формату композиции (52,5 × 40 см), которая вся как бы вписана в вытянутый оливково-голубоватый фон. И здесь все очень ясно: темный фон символизирует землю, плотность, основу, а исчезающая нежно-голубыми точками верхняя часть — это небо и вместе с тем легкость, одухотворенность, дематериализация. Земля и небо тоже пребывают в своеобразном союзе. Они слиты в форму, похожую на нечто сюрреалистическое — вытянутую структуру, напоминающую губы или что-то вроде неровно оттаявшего зимнего окна, в которое «подсмотрена» целая жизнь и открывается внутренний Космос. Так в одной композиции Борух волшебным образом сочетает современный взгляд на вещи с сюрреалистичной, сновидческой реальностью

и с символами, уходящими своими корнями в эпоху раннего христианства или даже глубже...

Несмотря на то что графика Боруха по своему значению не уступает его экспериментам с металлом, последние больше известны современному зрителю.

Многих авторов XX века металл привлекал своей неподатливостью и в то же время брутальной выразительностью. Среди русских авангардистов склонностью к работе с металлом выделялся, как известно, Владимир Татлин (1885–1953), исследовавший возможности выхода картины как формы из плоскости в объем. Вспомним его знаменитые контррельефы, особенно угловые 1914–1915 годов. Они включали в себя разные материалы, в том числе Татлин активно использовал и металл. Эти работы, как бы подвешенные в пространстве, не просто переводили элементы формулы кубизма в трехмерность, но стали для самого художника совершенно новым витком в его работе, видении объема и формы, понимании объекта. Подобные контррельефы оказались в некотором смысле промежуточной формой между живописью и архитектурой: недаром к ним часто применяют архитектурный термин — «архитектоника».

В период, когда на долгие годы основной официальной доктриной в искусстве стал социалистический реализм, многие советские художники увели свои эксперименты в область «работы в стол». Поэтому не исключено, что нас ожидают еще многие художественные открытия эпохи конца 1940-х — конца 1980-х. Но и в этот период был художник, создававший самобытные трехмерные объекты — мастер советского ассамбляжа Анатолий Брусиловский (род. в 1932). Правда, в его работах использовались совершенно разные предметы и фактуры, а металл среди них являлся лишь одной из составляющих.

Уже значительно позже, в 2000-х, широкой публике стали известны ассамбляжи советского художника Бориса Турецкого (1928–1997), знакомые до этого преимущественно лишь друзьям художника и коллекционерам. Параллельно с московскими концептуалистами он наделяет введенные в свои композиции металлические предметы особым смыслом, который создает вокруг произведения сложную ауру одиночества, потерянности, безысходности обыденной жизни некоего «условного» советского человека как единицы обобщения.

Так что среди художников-нонконформистов разных направлений некоторые тем или иным образом экспериментировали с металлом или его отдельными элементами в композиции. Интерес к самым разным материалам был своего рода веянием времени — как у наших авторов, так, конечно же, и у зарубежных. Примерно с середины XX века повсеместно появляются мастера, которые составляют картины-объекты из металлических элементов или с их включением — такие как, например, американский художник и скульптор Джозеф Корнелл (1903–1972)⁽¹³⁾ или немецкий дизайнер Инго Клёкер (род. 1937). Подобные авторы задают «внутри ассамбляжа» движение, представители которого работают по принципу сборки объектов искусства из найденных предметов. По несколько другому пути шли художники Арман (1928–2005) с аккумуляциями, в том числе и из металлических предметов [10], и Сезар (1921–1998) с «металлоломными скульптурами» [17]. Но у Армана, Сезара и ряда других авторов (металлическая кинетическая скульптура Жана Тэнгли, например) металлические элементы были осознаны как подлежащий переформовке материал или же чистая форма, из которой можно создать другую форму. Всех, кроме, пожалуй, Корнелла с его «трансцендентными коробками»⁽¹⁴⁾, стихия памяти, таящаяся в предмете, интересовала разве что как его опосредованная функция. У Боруха же все иначе.

Примеров могло бы быть намного больше, но из безбрежного моря истории современного искусства выбраны авторы, наиболее близкие по своим представлениям о работе с формой герою статьи. В данном контексте не было задачи упомянуть всех зарубежных или советских

художников, которые экспериментировали с форматом ассамбляжа⁽¹⁵⁾. Тем более что последних в любом случае были единицы.

Металлическим работам Боруха сложно подобрать исчерпывающее название: формат картины или ассамбляжа они уже перешагнули, скульптурой не стали, но и не стремились стать. Картины из металла составляют совершенно особый том в его наследии. Картинами их можно назвать достаточно условно, но определенная степень «картинности» в этих объектах сохранилась, создавая некий постмодернистский промежуточный жанр.

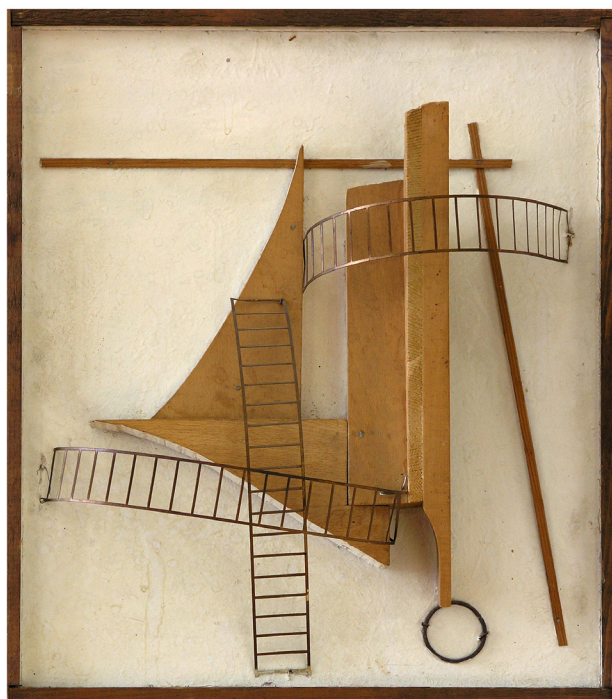
При создании металлических картин оказалось важным знакомство с традицией иконописи. Иконическая структура (когда «основная сцена» и ключевые предметы композиции сконцентрированы в центральной части, как в житийных иконах), пластика и фактура окладов, особый язык этого искусства — все это отражение понимания принципов создания иконического образа, к которым обращается художник.

Металл — материал необычный. В работах Боруха мы нередко видим своеобразные «перфорированные ленты», а такие металлические элементы с заводской штамповкой должны были откуда-то взяться. Еще в конце 1960-х их со своей работы — с завода — принесла в дом мама художника. Длинные бесхозные куски металла «в дырочку» из числа отходов производства сразу привлекали к себе ее внимание, и она подумала, что они могут понадобиться для творчества ее сыну — когда-нибудь потом. Однажды. Так и вышло: первые работы с использованием металла появились ближе к концу 1960-х. А одной из самых первых таких работ стала ныне коллекционная, уже упоминавшаяся композиция под названием «Памяти Татлина» из собрания Леонида Талочкина. На небольшом квадрате размером 50 × 50 сантиметров

(13) Творчество Джозефа Корнелла хорошо изучено зарубежными исследователями. Характеристика одной из его композиций точно определяет суть его творческого метода, во многом опирающегося на эстетику сюрреализма: «Корнелл стремился преодолеть материалистичность связей в человеческой жизни и обозначить существование волшебного мира переживаний» [цит. по: 13; р. 54–55].

(14) Корнелловская концепция «трансцендентных коробок» памяти, оживающей в вещах, в его композициях-кадрах, подобных «детским секретикам» и потому являющихся очевидным воплощением частных миров, уже стала частью «хрестоматийного» ассамбляжа [15].

(15) Скорее, интересен общий контекст, сама частота обращений к этому методу в искусстве XX века художниками разных стран. Это целый отдельный мир, конструируемый ими из вещей мира реального, и об этом как о специфическом феномене современной культуры говорит один из актуальных исследователей ассамбляжа — австралийский мыслитель и теоретик культуры Ян Бьюкенен, полагающий, что ассамбляж является одной из наиболее адекватных форм осмысления происходящего: «Интерес к концепции ассамбляжа и, как следствие, к работам Делеза и Гваттари, я полагаю, можно понять как критический ответ на растущее на рубеже прошлого века осознание нового типа социальных и культурных проблем, которые Джон Лоу метко назвал „беспорядочными“» [цит. по: 11; р. 12].



Ил. 2. Борух (Штейнберг Б.А.).
Памяти Татлина. 1968. Ассамбляж,
металл. 60 × 50 см. Коллекция
Л. Талочкина, Государственная
Третьяковская галерея, Москва

расположено всего несколько элементов из дерева и металла: просто, лаконично, в ровном и хорошо считываемом ритме, напоминающем вдохновляющие на победы марши эпохи русского авангарда — эпохи Татлина. Боруховская композиция оказывается настолько органичной духу, самой атмосфере тех лет, что ее можно было бы перепутать с произведениями того легендарного для русского искусства периода.

Глядя на разные произведения этого художника в многообразных техниках, мы отчетливо видим, что его интересовало в жизни и искусстве: бытие Бога и бытие человека.

Именно про это соотношение небесного и земного, общего и частного, уникального и обыденного, неожиданного и предсказуемого в нашей жизни искусство Боруха.

Во многих металлах художника присутствуют узнаваемые детали быта — будто следы самой жизни, родные и «пожившие», пропитанные воспоминаниями: старые фотографии и игрушки, часы, вязанные

салфетки, пивная кружка, подсвечник, фоторамки, пружинки, мелкие статуэтки и прочие бытовые мелочи. Все металлические картины или, как их позднее начнут называть, металлы Боруха делаются в своей основе из перфорированной ленты. Интересно, что она, в свою очередь, появляется как результат изготовления разных штампованных деталей, то есть эта лента — след работы механизма, производящего монотонное действие. Глядя на металлические остатки от работы этого фантастического невидимого станка, становится ясно, что таким образом изготавливается серийная, многотиражная продукция. Кстати, ее мы тоже не видим. Возникает любопытнейший эффект: и станок, и то, что он производит, — все остается в области наших домыслов, а зрителю «достаются» только побочные результаты (отходы) работы этого кафкианского, сюрреалистического станка. Но они-то как раз и обрели плотность и материальность — эти следы действий некоего невидимого загадочного механизма. Поначалу обрезками металлических лент снабжала художника его мать, а когда стало очевидным, что из эксперимента вырастает совершенно самостоятельное направление творчества, то Борух с женой Татьяной стали уже целенаправленно искать базы, на которых металлические отходы можно было сразу раздобыть в нужном количестве и разнообразии штампов. Штамповка однотипных отверстий в металле создает своего рода паттерн, рассматривание которого завораживает. Он обладает странно-притягательной красотой блеска и повторяющегося ритма. В 1971 году художник создает так называемую «Программную композицию» (частная коллекция), в которой на площади 90 × 40 сантиметров просто повторяется один и тот же ритм отверстий, напоминающих замочную скважину. На плоскости, покрытой металлом, также сформирован рельеф в виде абстрактной композиции, но за замороженностью общим простым ритмом ее замечаешь не сразу.

Кстати, рельефы на металлических картинах Боруха тоже формируются интересным образом. Обычно художник что-то подкладывает в качестве основы и сверху прикрепляет слой металлических полос, но именно основа формирует общий абрис рельефа. Такие, задающие легкую барельефность подложки бывали из разных материалов, часто — из дерева.

Абстрактность «станка» и его «продукции» придают некую фантазмагоричность всему процессу: а что, если этим невидимым стан-

ком является само Время? И штампует, и форматирует оно вовсе не какие-то отвлеченные детали, а судьбы людей?.. От этой предопределенности можно почувствовать отчаяние в духе Кафки от невозможности полностью управлять своей жизнью, когда даже при высокой степени внутренней свободы каждый из нас в большей или меньшей мере оказывается заданным «продуктом своей эпохи». И здесь у одних зрителей могут возникнуть ассоциации с дискомфортом для ряда граждан советским режимом. И тогда повествование, рассказанное Борухом, переключается с эстетикой произведений и даже с общим эмоциональным строем работ московских концептуалистов: в монотонности штамповки и одинаковости следов в металлах Боруха мы узнаем ту же щемящую тоску и одиночество, внутреннюю и внешнюю скованность, ту же скудость быта и невозможность вырваться из еднородности заданного ритма жизни, которым посвящены и произведения Виктора Пивоварова, и объекты Ильи Кабакова, и «коммунальные натюрморты» Михаила Рогинского, и произведения многих авторов 1960–1980-х.

У других зрителей могут возникнуть параллели и более широкого плана — со всей современной цивилизацией и базовыми принципами ее устройства, лишь по-разному «маскирующихся» в разных странах под разными названиями типов общественного устройства, оставляя неизменной суть — бесконечность однотипности и устремленность абсолютно любого строя «придать» человеку удобный для управления им «формат».

А иные зрители могут обратить внимание на прекрасную в своей чистоте лаконичность формы и погрузиться в размышления о традициях геометрической абстракции, насыщенной на заре своей истории богатым философским смыслом. Или же могут считать эту работу как объект концептуализма: как документацию определенного действия (штамповки), зафиксированного в материале и застывшего в своем минималистичном проявлении. Ходов для интерпретации подобных произведений Боруха великое множество, и все их можно аргументировать, ибо все они обнаруживают глубокое погружение художника в историю искусства и в проблемное поле современного искусства.

При этом мерный ритм штамповки буквально чарует, как мотив для медитации, и блестящие поверхности боруховских металлов хочется подолгу рассматривать, пытаясь, как в древнем орнаменте

меандра⁽¹⁶⁾, найти в этих объектах конец и начало металлических полос. Аналогия с древним орнаментом напрашивается сама собой. Металлические ленты в этих произведениях играют и как общий фон для других элементов, и как самоценная часть работ: Борух раскрывает красоту бесконечно повторяющихся паттернов, и вот уже жесткий металл после некоторого времени, проведенного за его рассматриванием, воспринимается нами как легкое сияющее кружево или какой-то иной, вполне податливый воле художника материал.

Формы отверстий на перфорированных лентах разные, и художник зачастую сочетает в одной работе несколько видов таких лент, создавая слои и напластования. То, что зрителю виден предыдущий слой, создает внутреннее пространство, объем картины. Между собой металлические ленты и слои из них могут быть скреплены металлическими же скобами и даже другими предметами — как, например, в композиции из серии «Пауки» (1977, частная коллекция). Все это также задает некое внутреннее движение этим своеобразным картинкам — их поверхность вибрирует, а сами они выглядят живо и поистине живописно. «Я пытался отнять у картины статику и придать ей фиктивное движение таким образом, чтобы в обработанных металлических деталях отражалась окружающая среда. Таким образом, работы переставали быть неподвижными», — говорит мастер в одном из своих интервью [6]. И действительно: хотя поверхность многих перфорированных лент матовая, а металлическое поле изрезано отверстиями и истончено почти как кружево, но все равно некоторая отражательная способность металла сохраняется. Перемещающиеся вокруг такой картины зрители и сам свет привносят движение оттенков и теней на ее поверхности, оживляя ее и делая вибрирующей.

Единожды занявшись созданием композиций из металла, Борух продолжал развивать это направление всю жизнь. В его работах, как в большинстве произведений современного искусства, жанра как такового нет. Но тем не менее порой напрашиваются ассоциации и параллели с устоявшейся системой «картинных жанров», и тогда невольно обнажается глубинная связь ряда композиций с натюрмор-

(16) К слову, семантика того же меандра во многом апеллирует к теме реки Времени, смены космических циклов, к теме памяти и повторяемости развития общей, планетарной истории.

том. Это сравнение навевают не только сами бытовые вещи, которые зачастую составляют смысловой и композиционный акцент, — часы, фотографии и прочие уже перечисленные узнаваемые детали. К этому сравнению подводит сама концепция любого натюрморта — мемориальность жанра, застывшая память и вечное напоминание о смерти, заложенное в самом его названии.

Темы натюрмортов варьируются. Так, памятником определенному — открытому, распахнутому — состоянию души является «Русский натюрморт» (1977, частная коллекция) — лаконичный, с минималистичным набором предметов, превращающим его во вневременной знак приглашения к беседе, которая во многих ключевых сюжетах искусства ведется за столом (начиная от сюжетов «Троицы» и «Тайной вечери», былинной тризны и вообще обряда поминовения и заканчивая современными работами, вроде «Московской вечеринки» Виктора Пивоварова 1971 года, с задушевными беседами о самом важном «на кухне», так хорошо знакомыми советскому человеку и ставшими неотъемлемой частью воспоминаний каждого, кто застал то время).

Ключевые темы: Семья, Время, Память

Семья — это близкие духом. В творчестве Боруха отчетливо ощущается как бы двойное понимание Семьи: это и чрезвычайно личное пространство, частный мир — жена, дочери и родные; и целый огромный мир, полный творческого и дружеского общения, где вокруг художника как вокруг некоего центра притяжения организуют свои «орбиты» множественные миры других важных для него и его вселенной людей — друзей, единомышленников, родственных душ. Поэтому так легко в его творчестве перетекают друг в друга темы, и вот уже вокруг «малого ядра» собственной семьи художника выстраивается обширный «человеческий Космос» — некая сложная структура с внутренними градациями этой бесценной степени близости. Так что тема «Семья» очень часто выплескивается за свои пределы и перерастает в тему «Жизнь».

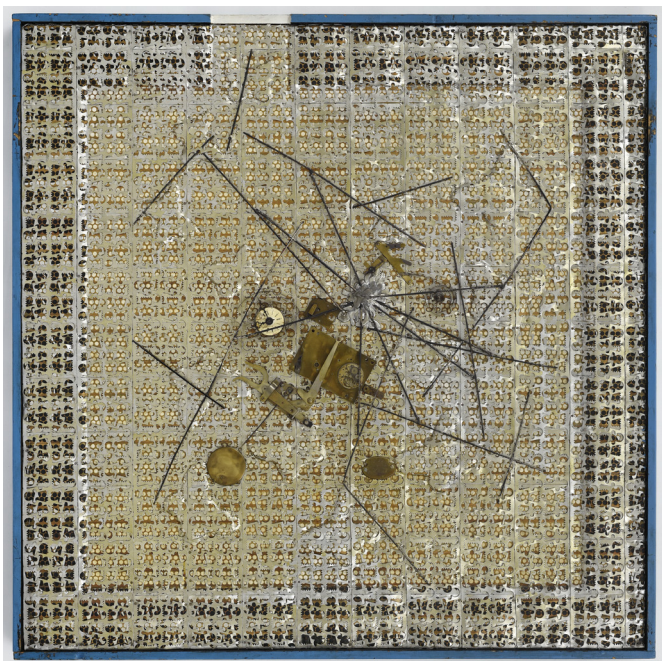
Совершенно особое место в творчестве занимают темы Времени и Памяти. Особенно явственно тема памяти сквозит в композици-



Ил. 3. Борух (Штейнберг Б.А.).
Композиция с часами
(Застывшее время). 1970.
Ассамбляж, металл. 60 × 60 см.
Коллекция В. Щербакова,
Москва

ях, где использованы старые часы. Работа «Композиция с часами»⁽¹⁷⁾ (1970, коллекция В. Щербакова, Москва) — один из ярких примеров композиций с часами или их деталями (пружинками, колесиками). Здесь форма часов представлена и целиком, и как бы в разобранном виде, что реализует идею часового механизма несколько раз. Невероятно красиво всевозможные круги основной композиции перекликаются по ритму с перфорацией, которая здесь подобрана из фрагментов металла, пробитого мелкими кружками. Размер всех кругов разнообразен, они повторяются — как мантра, а их форма плавно увеличивается от центра к краю, давая возможность почти физически ощутить текучесть, а лучше сказать, «утекание» времени и цикличную основу мировой истории. Часы вообще были одним из излюбленных элементов, которые встречаются в металлах Боруха.

(17) В семье и среди друзей работа более известна под названием «Застывшее время».



Ил. 4. Борух (Штейнберг Б.А.).
Композиция из серии
«Пауки». 1977. Ассамбляж,
металл. 100 × 100 см. Частная
коллекция

Они могут изображать сами себя или быть частью более абстрактной композиции — как в случае с уже упомянутой работой из серии «Пауки», где стилизованные металлические лапки насекомого пытаются охватить и присвоить значительное пространство. Этими же лапками паук пытается «догнать» и удержать разлетающихся бабочек⁽¹⁸⁾.

Здесь циферблат небольших часов является не только центрирующей частью композиции, но и важным графическим элементом — это достаточно крупная геометрическая фигура среди прочих элементов работы, которая важна как круг определенной формы и цвета. Еще два круга организованы другими бытовыми деталями. А включенные

(18) У этой работы есть и другой смысл. Именно в конце 1970-х у желающих навсегда уехать из страны появилась такая возможность. Но удавались эти отъезды далеко не всем, и у многих складывалось ощущение наличия множества искусственных задержек, чинимых перед выездом. Эти чиновничьи препоны железными лапками держали людей, порой годами в подвешенном состоянии...

в произведение оборотные части замков играют роль прямоугольников. Так Борух элегантно интерпретирует или даже сознательно цитирует опыт абстрактного искусства начала XX века.

Но с другой стороны, часы здесь важны не только с формальной точки зрения: они задают столь любимую Борухом тему Времени.

На перфорированной ленте, которая послужила фоном для этой работы, выбиты отверстия, напоминающие замочную скважину. А в самом образе паука есть нечто пугающее и одновременно величественное, опасное и охраняющее. Казалось бы, это взаимоуничтожающие качества, но в жизни они зачастую соседствуют, и обнаружить это можно в любом человеческом сообществе, в том числе и в семье. Эту дихотомию паучьего образа подметила и ярко обыграла в своей скульптуре «Мать» (1999, Музей Гуггенхайма, Бильбао) Луиз Буржуа. Объясняя семантику своей скульптуры (посвященной, к слову, матери скульптора), Луиз Буржуа отметила, что пауки не только ткут. Они умны, дружелюбны, полезны и в некотором смысле являются защитниками человека [14]. Она создала своего рода современный тотем, и он в своем звучании частично пересекается с историей, которую рассказывает в своей работе Борух.

Вообще, тема времени для Боруха совершенно органична, причем в разных видах творчества: что в литературе, что в графике, и тем более в металлах он представляет ее перед зрителем с эпическим размахом. Это очень интересное ощущение от работ: им проникнуты даже те композиции, на которые можно было бы взглянуть как на современное развитие портрета или пейзажа. Например, такова работа «Пейзаж» (1988, частная коллекция), где лошадка очень графично представлена как плоская, оконтуренная границами своей же формы фигурка животного. Она сделана из металла другого цвета и другого типа перфорации, и выглядит золотой, просто сияющей на более серебристом фоне. Но лошадка не создает связи с пейзажем: при всей своей анатомической точности она довольно минималистична и выглядит скорее как знак, обозначающий животное, которое, в свою очередь, пребывает в некоем условном пространстве. Все как в старом воспоминании: будто память выхватила из своих далеких закоулков что-то одно, самое важное, а все остальное стерла за ненадобностью. Самым важным в этом воспоминании оказалась лошадка... По своей нарочито примитивистской манере исполнения

она напоминает мозаики эпохи ранней Византии, когда, следуя византийской эстетике того времени, форма не нуждалась в объеме, так как считалась условностью и не должна была отвлекать от внутреннего наполнения. Так что неслучайно боруховская лошадка своим сиянием и растворенностью в некоем нейтрально-метафизическом пространстве напоминает традицию создания ранних иконических образов и катакомбные знаки первых христиан.

Удивительным образом Борух оказывается одновременно и авангардно мыслящим художником, и глубоко классическим автором. Его формальные и смысловые поиски сближают его с авангардистами, модернистами и даже постмодернистами. А вот такое качество, как живописность его металлов, роднит его с классиками разных эпох, для которых живописный эффект был важным качеством эстетического восприятия в искусстве. Та же живописность подчеркивает глубинную связь металлов с картиной. Живописность как качество в металлах Боруха имеет очень интересную природу. С одной стороны, художник, даже работая с металлом, остается графиком, и красота контуров и линий, а также графический ритм для него важны. А с другой стороны, он постоянно работает над тем, чтобы преодолеть плоскость и выйти в трехмерность. Чтобы контурность не превалировала над прочими качествами композиции. Чтобы четкая структура композиций — своеобразный внутренний порядок — не утяжеляла их. Все элементы каждой его металлической картины располагаются очень живописно, но мастеру удается сохранить непосредственность: в его работах нет наигрыша. Они очень живые, сияющие изнутри за счет подобранных оттенков металла, а также снаружи — за счет бликов света. Как известно, традиционное понимание картины предполагает длительное ее восприятие зрителем. Значит, в ней должно быть то, во что интересно всматриваться: мастерство исполнения и смысл. И любой металл Боруха в этом смысле — картина. Но его творческий расцвет пришелся на последнюю треть XX века, и общая тенденция в области актуального искусства тогда уже предполагала более широкие возможности картины, а также ее сращивание с другими видами искусства — например, с объектами. И Борух как новатор прекрасно вписывается в это общее для передовых художников тех лет понимание картины и объекта. Для себя он не делал какого-то особенного разделения жанров — просто работал кропотливо над каждой вещью.

Заключение. Металлы Боруха: к традиции использования металла в современном искусстве

Художники XX века совершили колоссальный прорыв не только в использовании металла в структуре произведения, но и в деле изменения наших представлений о художественных возможностях этого материала. Более того, постепенно сложилась новая эстетика восприятия металла как материала для создания произведения искусства. В данном случае речь идет не о скульптуре из металла, насчитывающей многовековую историю, а о совершенно особом художественном опыте включения отдельных металлических элементов в картину или объект. Изображает ли при этом материал самое себя и остается ли еще картина именно картиной, или же переходит в более свободную форму арт-объекта — вот лишь ключевые вопросы, которые возникают перед мастерами, обращающимися к этому методу. Именно высвобождение выразительного ресурса отдельных составляющих (в том числе — самих материалов) композиции картины позволяет мастерам XX века и современным авторам изобрести великое множество оригинальных ходов включения металлических элементов в свои произведения. Уже упоминавшиеся зарубежные мастера — Корнелл, Клэкер, Арман, Сезар — работали с металлическими элементами совершенно по-разному. Для Корнелла они — лишь часть общей композиции, а не принципиальный выбор материала: автор «трансцендентных коробок» использовал все, что помогало придать его произведениям сюрреалистическую ауру тайны. Для объектов Клэкера металлические элементы, скорее, часть общего дизайна среды. Аккумуляции Армана, как и объекты Сезара, раскрывают брутальность материала, его мощь и внутреннее сопротивление деформации. В данном контексте важно то, что в совокупности такие художники своим разнообразным опытом постепенно укрепили новую эстетику восприятия металлических элементов в композиции, раскрыв необычные, зачастую неожиданные выразительные возможности фактуры этого материала и создаваемого им семантического поля.

Борух же создает собственный оригинальный формат: его металлы имеют и объектное начало, и основу картины. Отслеживая проделанный такими разными художниками путь, мы обнаруживаем пока открытый вопрос: «Металл в современной картине сохраняет ее как

картину или сразу же превращает в объект?» Именно размышляя об этом, мы отмечаем как новые этапы развития художественной эстетики, так и соответствующую ей эволюцию одной из базовых форм изобразительного искусства — картины. Ведь «немного картины» (вплоть до функций произведения как в семантическом поле, так и в современном дизайне среды) остается практически в любом металлическом ассамбляже или арт-объекте, демонстрируемом на стене. Картина как форма репрезентации видоизменяется в соответствии с требованиями времени, демонстрируя удивительную пластичность и живучесть этого формата.

Отечественные художники занимали и занимают в череде интернациональных мастеров свое особое место. И по логике развития нашего искусства всегда получалось так, что мастера-экспериментаторы обычно заметно расходились в своем творчестве с официальной доктриной, хотя в разное время подобные эксперименты назывались по-разному: сначала это были авангардисты, позднее — нонконформисты... В своем исследовании советского искусства это очень верно подметил известный немецкий ученый-славист Карл Аймермахер: «Логика нашего искусства последнего полувека укоренена в мире того же подразумеваемого. И не только логика искусства соцреалистического („Мы говорим Ленин, подразумеваем — партия. Мы говорим партия, подразумеваем — Ленин“), но и того, что находилось с ним совсем рядом, по соседству, а порой ему даже противостояло. Поразительно, но у этого искусства до сих пор нет узаконенного имени. Его называли и называют по-всякому: экспериментальное, новаторское, свободное, запрещенное, неофициальное, другое, левое, модернистское, нонконформистское, альтернативное, подпольное, катакомбное, независимое, искусство второго авангарда, искусство „второй культуры“, искусство андерграунда, диссидентское искусство, искусство протеста, искусство сопротивления...» [2]. Просто удивительно, сколь великое множество названий придумано такому естественному для художника состоянию, заключающемуся в желании свободно творить и экспериментировать. Но, продолжая мысль Аймермахера, можно действительно констатировать, что на эксперимент с металлом в картине на советско-российской почве решались лишь истинные авангардисты и нонконформисты — именно такие мэтры неофициального искусства, как Борух (Борис Аркадьевич Штейнберг).

Впервые его работы были показаны в нашей стране уже тогда, когда зарубежные любители современного искусства их неплохо знали — в 1991 году на выставке «Другое искусство» в Государственной Третьяковской галерее. А его металлы до сих пор выставляются редко и изучены не до конца: открытие всех тонкостей их изготовления и многослойности смыслов еще только предстоит. Однажды его спросили: «Почему Вы выбрали металл?» А он ответил, что не художник выбирает материал, а материал находит художника...

Список литературы:

- 1 Абстракция в России. XX век: Каталог / Гос. Рус. музей; авт. ст. О. Шихирева и др.; сост. кат. Е. Андреева и др. СПб.: Palace Editions, 2001. Т. 1. 381 с. Т. 2. 431 с.
- 2 Аймермахер К. От единства к разнообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. 374 с. URL: https://www.studmed.ru/view/aymermaher-k-ot-edinstva-k-mnogoobraziyu-razyskaniya-v-oblasti-drugogo-iskusstva-1950-h-1980-h-godov_84d75b89774.html (дата обращения 07.08.23).
- 3 Андреева Е.Ю. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 581 с.
- 4 Другое искусство. Москва 1956–1988: Каталог / [Сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи]. М.: Галарт, 2005. 431 стр.
- 5 Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа [и др.]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
- 6 Лебедева Ю. Экспликация к персональной выставке Боруха «Свобода – Несвобода» в Музее «Другое искусство», РГГУ, Москва, 2008 год // Музеи России. URL: <http://museum.ru/N34128> (дата обращения 07.08.2023).
- 7 Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. / Авт.-сост. А.Д. Сарабянов; тексты Н.А. Гурьяновой и А.Д. Сарабянова. М.: Советский художник, 1992. 352 с.
- 8 Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: Сборник статей по материалам конференции 2012 года / РАХ, НИИ теории и истории изобразительного искусства; ред.-сост. А.К. Флорковская. М.: БуксМАрт, 2014. 480 с.
- 9 Пескишева К.С. Стратегирование художественной деятельности как инструмент профессиональной реализации художника // Артикульт. 2023. № 2 (50). С. 6–22. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-2-6-22>.
- 10 Arman: 1955–1974 / Ed. by G. Celant. Silvana Editoriale, 2019. 423 p.
- 11 Buchanan I. *Assemblage Theory and Method: An Introduction and Guide*. Bloomsbury Academic, 2020. 193 p.
- 12 Irvin Sh. *Immaterial: Rules in Contemporary Art*. Oxford University Press, 2022. 288 p.
- 13 Kwon M. *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism*. Princeton University Press, 2021. 272 p.
- 14 Louise Bourgeois: *Emotions Abstracted* / Texts by Jean de la Fontaine and Robert Storr. Hatje Cantz Publishers, 2004. 144 p.
- 15 Maehrle M. *Art in a Box: 30 Creative Projects in Mixed-Media Assemblage*. Schiffer Craft, 2019. 176 p.
- 16 Probst E. *Assemblage: The Art and Science of Brand Transformation*. Kindle Edition, 2023. 232 p.
- 17 Restany P. *Cesar (César Baldaccini Dit)*. Editions André Sauret, 1975. 231 p.

References:

- 1 *Abstraktsiya v Rossii. XX vek: Katalog* [Abstraction in Russia. 20th Century: Catalog], State Russian Museum, articles' authors O. Shikhireva and others, catalog comp. E. Andreeva and others. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2001. Vol. 1. 381 p. Vol. 2. 431 p. (In Russian)
- 2 Aimermakher K. *Ot edinstva k raznoobraziyu. Razyskaniya v oblasti "drugogo" iskusstva 1950-kh-1980-kh godov* [From Unity to Diversity. Research in the Field of "Other" Art in the 1950s-1980s]. Moscow, RGGU Publ., 2004. 374 p. Available at: https://www.studmed.ru/view/aymermaher-k-ot-edinstva-k-mnogoobraziyu-razyskaniya-v-oblasti-drugogo-iskusstva-1950-h-1980-h-godov_84d75b89774.html (accessed 07.08.2023). (In Russian)
- 3 Andreeva E. Yu. *Vse i Nichto: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroi poloviny XX veka* [Everything and Nothing: Symbolic Figures in the Art of the Second Half of the 20th Century]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2011. 581 p. (In Russian)
- 4 *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1988: Katalog* [Other Art. Moscow 1956-1988: Catalog], comp. I. Alpatova, L. Talochkin, N. Tamruchi. Moscow, Galart Publ., 2005. 431 p. (In Russian)
- 5 *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm* [Art since 1900. Modernism. Anti-modernism. Postmodernism], Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois [and others]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 816 p. (In Russian)
- 6 Lebedeva Yu. *Ehksplikatsiya k personal'noi vystavke Borukha "Svoboda – Nesvoboda" v Muzee "Drugoe iskusstvo"*, RGGU, Moskva, 2008 god [Explication for Borukh's Personal Exhibition "Freedom – Unfreedom" at the Museum "Other Art" RSUH, Moscow, 2008]. *Muzei Rossii* [Museums of Russia]. Available at: <http://museum.ru/N34128> (accessed 07.08.2023). (In Russian)
- 7 *Neizvestnyi russkii avangard v muzeyakh i chastnykh sobraniyakh* [Unknown Russian Avant-garde in Museums and Private Collections], autor-comp. A.D. Sarabyanov, texts N.A. Guryanova and A.D. Sarabyanov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1992. 352 p. (In Russian)
- 8 *Neofitsial'noe iskusstvo v SSSR, 1950-1980-e gody: Sbornik statei po materialam konferentsii 2012 goda* [Unofficial Art in the USSR, 1950s-1980s: Collection of Articles Based on the Materials of the 2012 Conference], RAA, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, ed.-comp. A.K. Florkovskaya. Moscow, BuksMArt Publ., 2014. 480 p. (In Russian)
- 9 Peskischeva K.S. *Strategirovanie khudozhestvennoi deyatel'nosti kak instrument professional'noi realizatsii khudozhnika* [Artistic Activity Strategizing as a Tool for Professional Realization of an Artist]. *Artikult* [Art & Cult], 2023. no. 2 (50), pp. 6–22. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-2-6-22>. (In Russian)
- 10 *Arman: 1955-1974*, ed. G. Celant. Silvana Editoriale, 2019. 423 p.
- 11 Buchanan I. *Assemblage Theory and Method: An Introduction and Guide*. Bloomsbury Academic, 2020. 193 p.
- 12 Irvin Sh. *Immaterial: Rules in Contemporary Art*. Oxford University Press, 2022. 288 p.
- 13 Kwon M. *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism*. Princeton University Press, 2021. 272 p.
- 14 *Louise Bourgeois: Emotions Abstracted*, texts Jean de la Fontaine and Robert Storr. Hatje Cantz Publishers, 2004. 144 p.
- 15 Maehrle M. *Art in a Box: 30 Creative Projects in Mixed-Media Assemblage*. Schiffer Craft, 2019. 176 p.
- 16 Probst E. *Assemblage: The Art and Science of Brand Transformation*. Kindle Edition, 2023. 232 p.
- 17 Restany P. *Cesar (César Baldaccini Dit)*. Editions André Sauret, 1975. 231 p.

УДК 77.04
ББК 85.16

Шик Ида Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283
ResearcherID: JBS-7460-2023
ida.shik@bk.ru

Ключевые слова: фотография, сюрреализм, М.А. Дашевский, «московский сюр», искусство XX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-152-181

Для цит.: Шик И.А. «Московский сюр» Михаила Дашевского // Художественная культура. 2023. № 4. С. 152-181.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-152-181>.

For cit.: Shik I.A. "Moscow Surrealism" by Mikhail Dashevsky. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 152-181. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-152-181>. (In Russian)

Шик Ида Александровна

«Московский сюр» Михаила Дашевского

Shik Ida A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283
ResearcherID: JBS-7460-2023
ida.shik@bk.ru

Keywords: photography, surrealism, M.A. Dashevsky, "Moscow surrealism", art of the 20th century

Shik Ida A.

"Moscow Surrealism" by Mikhail Dashevsky

Аннотация. В статье анализируется фотографическое наследие московского фотографа М.А. Дашевского, представленное в книге «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага» (2020), сквозь призму сюрреалистической эстетики и проводятся параллели между его работами и произведениями зарубежных фотографов, близких этому художественному течению. Несмотря на то что в России сюрреализм как отдельное направление не был полноценно представлен, элементы, близкие его концептуальной программе, можно встретить в различных видах отечественного искусства XX века. Фотографии М.А. Дашевского предлагают авторскую версию «сюрреализма» или, вернее, «московского сюра», сформировавшуюся как в контексте собственной поэтики фотографа, так и специфики развития российской фотографии в целом. Как и многие работы фотографов-сюрреалистов, снимки Дашевского являются одновременно достоверным рассказом о своей эпохе и ее субъективной интерпретацией. Сюрреалистическая фотография и работы Михаила Ароновича обнаруживают параллели на уровне как выбора мотивов, так и концептуальных и художественных приемов. В числе общих мотивов и тем можно назвать интерес к памятникам, манекенам, витринам магазинов, кафе, антикварным лавкам, блошиным рынкам, репрезентантам живописного разрушения, а также абсурдным ситуациям. Среди применяемых стратегий следует отметить поиск парадоксальных сопоставлений, порожденных самой реальностью, выбор необычного ракурса съемки, работу с надписями в городском пространстве, задействование ассоциативного мышления зрителя. Диалектика реального и фантомного, внутреннего и внешнего, публичного и частного, близкая сюрреалистической эстетике, наделяет работы М.А. Дашевского смысловой многогранностью. Фотографом также активно используется стратегия проникновения одной реальности в другую, порождающая *сюрреальность*, которая получает развитие в его снимках «застекольной жизни» и «накладушках». Неотъемлемой частью работ М.А. Дашевского является присутствующий в них авторский юмор — добрый, лиричный или близкий сюрреалистическому *черному юмору*.

Abstract. In the article, the researcher analyzed the photographic heritage of the Moscow photographer M.A. Dashevsky presented in the book *Native Retro. 1962–2002. Photo Saga* (2020) through the prism of surrealist aesthetics, and draws parallels between his works and the works of foreign photographers connected with this art movement. Despite the fact that in Russia, surrealism as a separate trend was not fully represented, it is possible to reveal the elements close to its conceptual program in various types of Russian art of the 20th century. In his photographs, M.A. Dashevsky offered the author's version of "surrealism" or, more precisely, a particular "Moscow surrealism". It was formed in the context of both the photographer's own poetics and the specifics of the development of Russian photography in general. Like many works by surrealist photographers, Dashevsky's photographs can be read both as an authentic story about his era and as its subjective interpretation. The researcher reveals parallels between historical photographic surrealism and the works of Dashevsky at the levels of the choice of motives, conceptions and artistic techniques. Their common motives and themes include interest in monuments, mannequins, shop windows, cafes, antique shops, flea markets, images of picturesque destruction, and absurd situations. Among their general strategies it is important to mention the search for "paradoxical juxtapositions" generated by reality itself, the choice of an unusual angle of shooting, the work with inscriptions in the urban space, and the involvement of the viewer's associative thinking. Dialectics of the real and the phantom, internal and external, public and private, which is close to surrealist aesthetics, endows the works of M.A. Dashevsky with semantic versatility. The photographer also actively uses the strategy of one reality penetrating into another, generating surreality, which is developed in his photographs of "glass life" and "overlays". An integral part of the works by M.A. Dashevsky is the author's humor — kind and lyrical or close to surrealist black humor.

Светлой памяти Мастера

Введение

Михаил Аронович Дашевский (1935–2021) — фотограф, доктор технических наук, специалист по виброзащите зданий, член известного московского фото клуба «Новатор». В советский период М.А. Дашевский был представителем так называемой неофициальной фотографии: он снимал в свободное от основной работы время, а его произведения практически не публиковались. Первая персональная выставка фотографа состоялась в 1994 году в Красногорске. Работы М.А. Дашевского экспонировались в России, Германии, Польше, Чехии, США, Японии. В 2018–2019 годах в Музее Москвы прошла его персональная выставка «Родное Ретро. 1962–2002. Московская сага фотографа Михаила Дашевского». Произведения фотографа хранятся в музеях и частных собраниях России, США, Чехии [подробнее о жизни и творчестве фотографа см.: 7, с. 101–180, 205–211; 11, с. 261–268]. В октябре 2020 года, к 85-летию фотографа, вышло четырехтомное издание «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага», в которое вошло фотографическое наследие М.А. Дашевского, его авторское эссе и комментарии к фотографиям, а также тексты о фотографе разных лет. Важной особенностью книги является то, что в ней, помимо порядка повествования, предложенного самим фотографом, можно найти множество периферийных сюжетных линий. В их числе — работы, в которых мастеру удается раскрыть своеобразную сюрреальность, скрытую в советской и постсоветской повседневности.

Несмотря на то что в России не было сюрреализма как отдельного направления, элементы, близкие его концептуальной программе, можно встретить в различных видах отечественного искусства XX века — как синхронное развитие одних и тех же интеллектуальных и художественных тенденций или же как осознанную рецепцию. Кроме того, абсурд и *черный юмор*, столь ценимые сюрреалистами, были неотъемлемой частью российской действительности. Реальность настойчиво предлагала столь парадоксальные сопоставления, что их невозможно было сконструировать преднамеренно. В связи с этим представляется актуальным проанализировать работы Михаила Ароновича Дашевского сквозь призму сюрреалистической эстетики

и провести параллели с произведениями зарубежных мастеров документальной фотографии, близких сюрреализму [16; 19; 22; 23]. Особую ценность для исследования представляют авторские комментарии фотографа: написанные очень живо и с добрым юмором, они содержат множество фактической информации, позволяющей лучше понять историю создания той или иной работы и ее концепцию. Сами по себе они порой могут рассматриваться как некая антология «московского сюра»⁽¹⁾. Традиция написания сопроводительных текстов к снимкам также находит параллели у фотографов-сюрреалистов, примером чего могут служить тексты Брассая, Билла Брандта, Рауля Юбака, Ли Миллер и др. [13, с. 17–21].

Памятники и их приключения

Свои снимки М.А. Дашевский относит к жанровой непостоянной фотографии, определяя избранный метод работы как «документальный импрессионизм» [3, с. 101; 17, с. 85–88]. По словам мастера, «в снимке должна быть *изобразительная оценка психологической реакции*. Такой снимок я отношу к понятию *жанр*, близкому лично мне, потому что именно непридуманное, а не сконструированное по заданию психологическое воздействие делает для меня момент, зафиксированный на снимке, знаменитым брессоновским „*решающим мгновением*“. *Нужно носить в себе не тему, а настрой*. Тогда „картинки“ появятся сами, без всякого сценария и литературы. *Эта литература должна быть не в тексте, а в сердце*. <...> И так пойдет, само почти что собой. <...> Назвал я это направление в фотографии „документальным импрессионизмом“, потому что „*impression*“ — это, по-русски, впечатление. А я — типичный „впечатленец“ — если мне неинтересно, меня не „кольнуло“, я и не снимаю» [3, с. 101]. Можно провести определенные параллели между подходом фотографа к работе и сюрреалистическим *объективным случаем*, посредством которого реальность дает ответы на внутренние запросы [13, с. 48–49]. Творчество М.А. Дашевского можно определить как попытку рассказать

(1) Понятия «сюр» и «московский сюр» используются самим фотографом для характеристики его отдельных работ [см.: 7, с. 25, 55, 61].

о действительности языком самой действительности, что в целом применительно к советскому периоду можно рассматривать как один из методов неофициального искусства. Это сближает его с работами чешских фотографов-сюрреалистов послевоенного периода, также имевших неофициальный статус, — Эмилы Медковой, Алоиса Ножички, Вилема Райхманна, Иржи Севера и др. [16], причем не столько на уровне общих тем, сколько в концептуальном плане.

Один из сквозных мотивов в фотографиях М.А. Дашевского — это монументы поэтам, писателям и советским вождям, оказавшиеся в необычных ситуациях. На снимке «Ботиночки Ильича» (1962) из серии «Власть советская»⁽²⁾ [4, с. 80] показан вид детали памятника Ленину, окруженного толпой. Стоящие на высоком постаменте ноги вождя в ботинках кажутся одновременно монументальными и забавными. Снимок сделан на стадионе в Лужниках после матча Россия — Италия, к радости российских болельщиков завершившегося счетом 2:0 [7, с. 29].

Фотография «Хмурое утро новой России» (1992) [5, с. 24] из серии «Новые времена», рассказывающей о перестройке и «смутном времени» девяностых, демонстрирует опустевший постамент посреди заснеженной дороги. «Зима, февраль, туман и мокрый снег. Машины шуршат вокруг постамента, „но уже при капитализме“, на месте статуи скособолено воткнут символ победы — трехцветный бело-сине-красный флажок. В тумане еле-еле видны силуэты Дома союзов и Госплана. Началась новая, нелегкая жизнь России» [7, с. 53], — комментирует Михаил Аронович. Отдельную группу работ составляют снимки, показывающие памятники советским вождям, снятые с постаментов и отправленные в парк Музеон у Третьяковской галереи на Крымском Валу, такие как «Сталин — истребитель народа» (1990-е) [4, с. 82], «Окаменевшая память. Ходоки» (1990-е) [5, с. 28], «На свалке Истории» (1990-е) [5, с. 26–27]. Тема памятников, снятых с пьедесталов или просто разрушенных временем, приобретает особую актуальность в 1990-е годы, находя параллели в снимках современников фотографа, в частности в серии Игоря Мухина «Советские монументы» [8, с. 204].

(2) Авторское написание слова в названиях серий «Власть советская» и «Жизнь москвичей при советской власти».



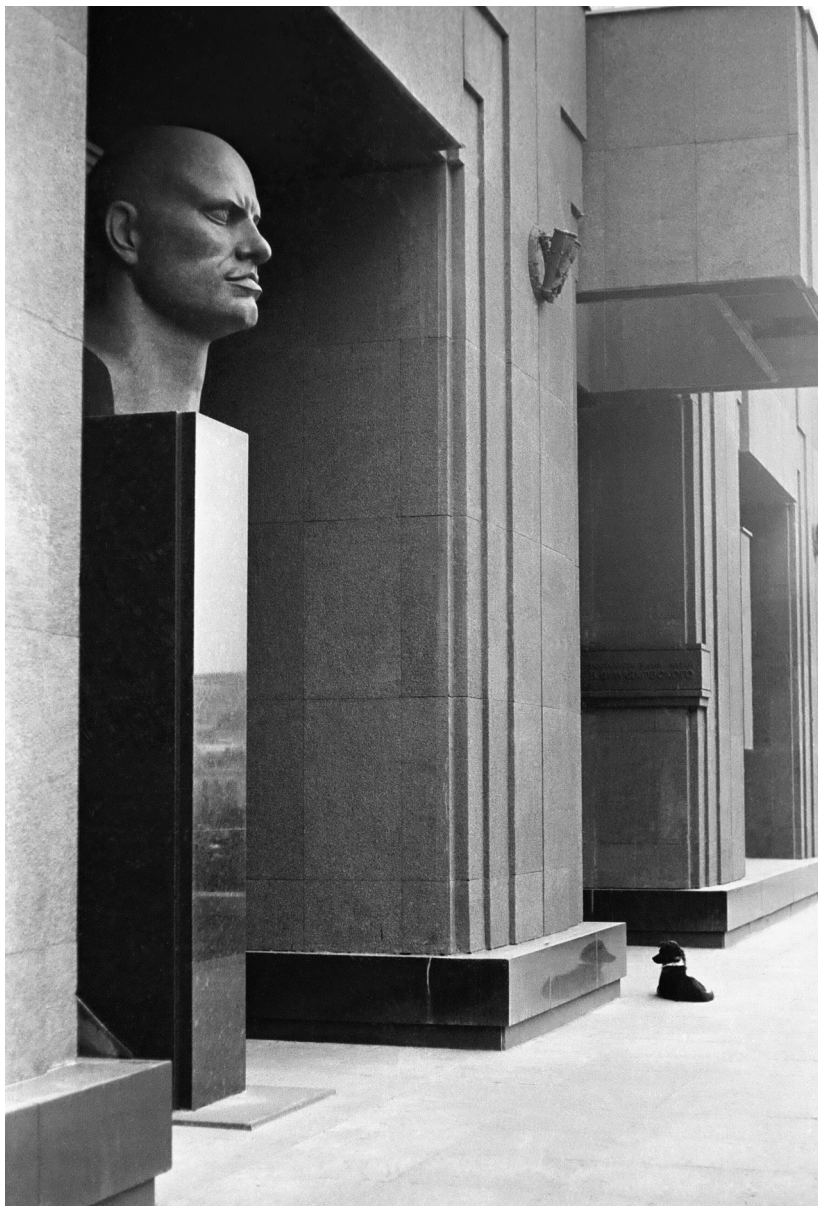
Ил. 1. Михаил Дашевский. Ботиночки Ильича. 1962



Ил. 2. Михаил Дашевский. Хмурое утро новой России. 1992



Ил. 3. Михаил Дашевский. Лицо русской сатиры (Гоголь). 1980-е



Ил. 4. Михаил Дашевский. Поэт и щен. 1990

Особое место в творческом наследии Михаила Ароновича занимают фотографии памятников писателям и поэтам. Снимок «Лицо русской сатиры (Гоголь)» (1980-е) [5, с. 68] из серии «Жизнь продолжается» — своего рода шедевр «московского сюра», выявленного и зафиксированного мастером. Перед нами памятник Николаю Васильевичу, на голову которого надет мешок. Мотив лишения лица — один из сквозных для искусства сюрреализма и модернизма в целом — обростаёт здесь новыми смысловыми коннотациями. «Памятник был на реставрации. Проезжая мимо, я увидел эту голову с мешком на голове и до утра тряса: не дай бог, снимут! Мешок был защитой от голубей. Времена были невегетарианские, название возникло само собой: „Лицо русской сатиры“. Я тут же вспомнил строчку из басни Михалкова: „...нам нужны / Подобрее Щедрины / и такие Гоголи, / Чтобы нас не трогали“» [7, с. 61], — комментирует фотограф. Данная работа является характерным примером ответа на внутренний запрос, данного самой реальностью. «Случайность? Случайность! Но ты же готов к этой случайности. Гоголь с мешком на голове — у тебя сразу же появилась ассоциация. Ты же не думаешь: „Как бы это снять бы про этот режим бы... Мешок что ли Гоголю на голову надеть?“. Такого не бывает, специально жизнь не придумываешь» [3, с. 103].

Другой любимый герой фотографа — это Александр Сергеевич Пушкин. В серии «Жизнь москвичей при советской власти» он появляется на снимке «Пушкин и народ на Кузнецком» (1990-е) [4, с. 110] в занавесках-коллажах выставочного зала МОСХа, отражается в кривых зеркалах кинотеатра «Россия» вместе с городской повседневностью на фотографии «Пушкин в зеркалах» (1980-е) [4, с. 114]. В серии «Новые времена» поэт оказывается в центре политических событий на фотографии «„И не оспаривай глупца...“ (Жириновский и Пушкин)» (1998) [5, с. 45]: он словно демонстративно отвернулся от оратора, который вдохновенно выступает с трибуны.

Трогательный и ироничный снимок «Поэт и Щен» (1990) [5, с. 69] из серии «Жизнь продолжается» сопоставляет бюст Владимира Маяковского и лежащую в отдалении маленькую черную собачку. «Все помнят знаменитое фото Родченко 1926 года — Маяковский с песиком на руках. Так и подписывался в письмах к Лиле — „Твой Щен“. А тут иду я по Мясницкой (тогда — Кирова) мимо КГБ-3, а там во дворе — музей поэта, где он (его?) застрелился, и в проеме перед полированным



Ил. 5. Михаил Дашевский. Ленинградская Венера. 1970-е

ным столбом с его головой и глазами выпученными сидит щен этой самой породы, невесть откуда взявшийся. И в граните отражается. Это прямо мистика какая-то, но в Москве — нормально. Еле успел его снять. А песик — убежит, и все. А ты всю жизнь терзаться будешь — эх, не успел» [7, с. 61], — вспоминает фотограф.

Серия М.А. Дашевского «Была такая страна СССР», в которую вошли фотографии, созданные им во время поездок по Союзу, развивает мотивы, предложенные в его московских работах. Снимок «Ленинградская Венера» (1970-е) [6, с. 16–17] запечатлел одно из парадоксальных сопоставлений, предложенных самой реальностью: во дворе обветшавшего величественного здания с классической статуей помещена груда деревянных ящиков, на одном из которых сидит задумчивый мужчина с портфелем. «Сказочный контраст псевдоготики, Венеры, ящиков, бочек, машины и моего приятеля Яши Цукермана, который привел меня в какой-то двор, представил этой Даме и уселся в углу отдохнуть. Я и стал ее снимать, пока меня не ударило, что надо снимать весь этот двор, центром которого был немой диалог Венеры и Цукермана. Я не помню, где расположен этот

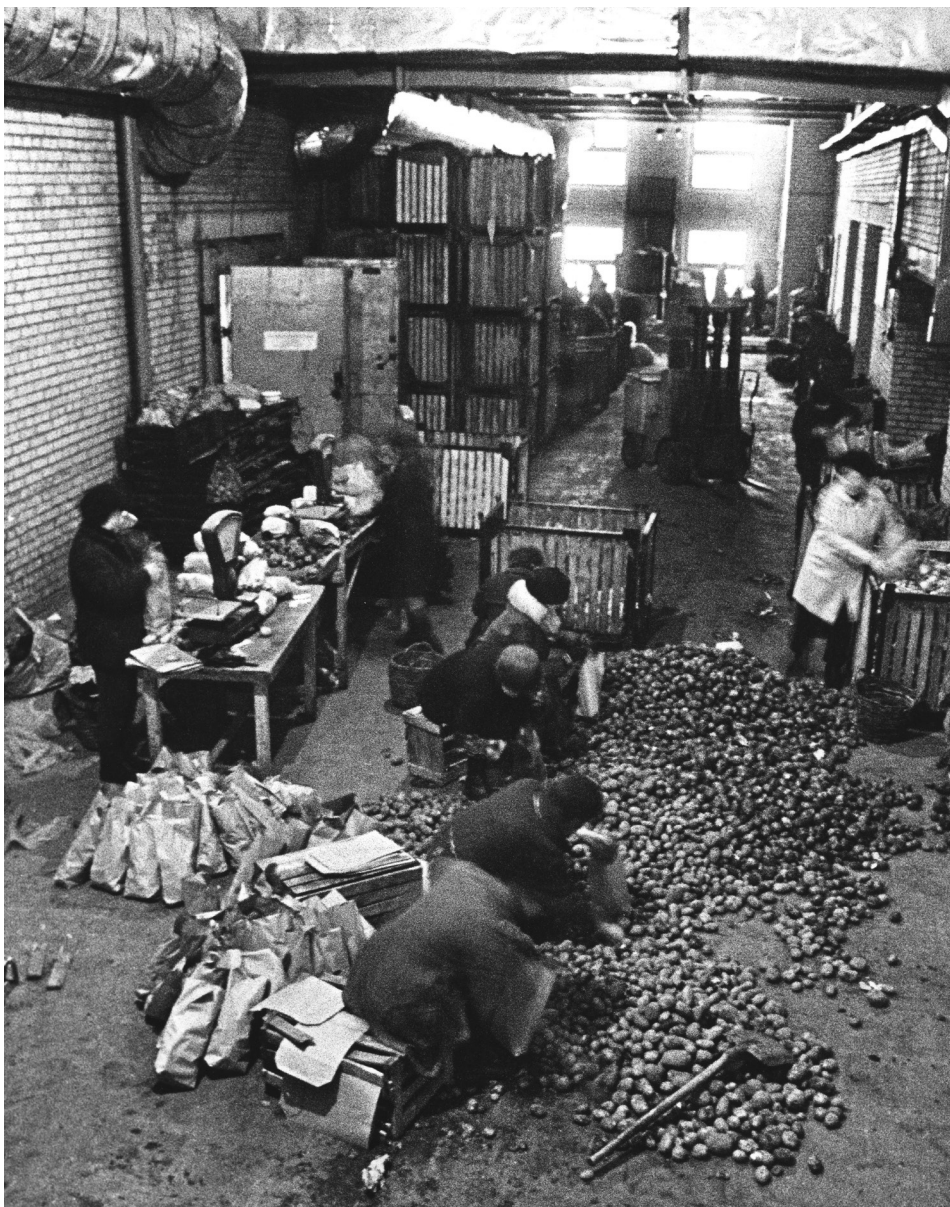
двор. Кажется, где-то на Васильевском острове или на Петроградской стороне» [7, с. 81].

В сюрреалистической фотографии тема памятника/статуи чаще всего звучит в рамках мотива одухотворения неживого или «эстетики разрушения», обрастая поэтическими и/или политическими коннотациями (фотографии кладбищенских монументов или военных разрушений). Впрочем, существуют и иные варианты интерпретации темы, такие как фотографии Мануэля Альвареса Браво «Ангелы в грузовике» (1930) и «Разговор, касающийся статуи» (1933–1934), повествующие о «приключениях» статуй в городской повседневности. М.А. Дашевский предлагает собственный подход к трактовке данной темы, основанный на выборе необычных ракурсов съемки, обращении к порожденным самой действительностью абсурдным и символическим столкновениям образов, помещении произведения в непривычный контекст, работе с ассоциативными рядами, возникающими в сознании зрителя. Подобные приемы являются неотъемлемой частью «сюрреалистической документалистики» [22, р. 3], что позволяет органично воспринимать эту группу работ фотографа в контексте эстетики сюрреализма.

Сюрреализм повседневности

Характерной чертой работ М.А. Дашевского является стремление выявить сюрреалистические элементы в повседневной жизни, сделав их очевидными для зрителя. М.А. Дашевского, как и фотографов-сюрреалистов, привлекает живописный хаос и эстетика разрушения: в фокусе его внимания оказываются городские дворы с обшарпанными стенами, уютные тупики, подворотни, беспорядок на коммунальных кухнях. Для сюрреалистической фотографии эстетика разрушения была одной из визитных карточек: ее представителей очаровывали как аристократические руины, так и более «демократичные» старые стены, разбитые кладбищенские монументы, потрескавшиеся тротуары, полуразложившийся мусор, примером чего могут служить работы Эжена Атже, Кларенса Джона Лафлина, Йиндржиха Штырского, Эмилии Медковой, Алоиса Ножички и др. [12, с. 201–203].

На снимке «Солянский тупик» (1994) [4, с. 67] из серии «Малая родина» перед нами небольшой фрагмент урбанистической реальности:



Ил. 6. Михаил Дашевский. Наука на базе. 1982

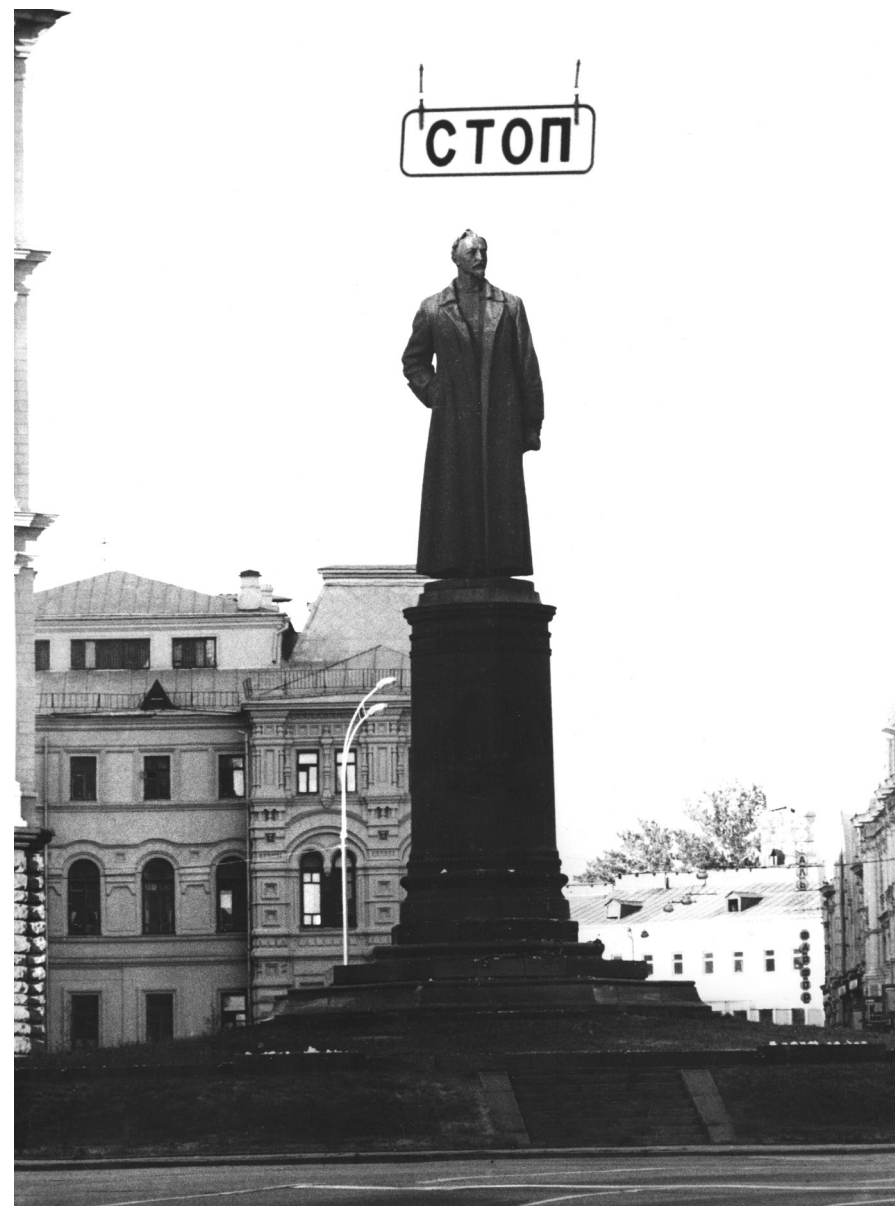
сарай с металлическим хламом на крыше со стоящей рядом машиной без колес, заваленной мусором, пальто, висящее на потрескавшейся стене дома, которое символизирует человеческое присутствие, церковные купола, виднеющиеся на дальнем плане. Фотография «Двор на Трубной площади» (1964) [4, с. 101] из серии «Жизнь москвичей при советской власти» запечатлела старый дом и подворотню, под которой широким шагом проходит мужчина. Тень легла на дом таким образом, что на его стене показалась мужская фигура, зеркально повторяющая первую. «Что меня в этом дворе привлекло? Конечно, музыка окон! Особенно того, которое в тени с водосточной трубой! И мощь кирпичной кладки. Остальное — мелочи: люди в подворотне, лужи, флаги... Но главное — тень!» [7, с. 33] — вспоминает фотограф. На снимке «Цветы на Рижском» (1990-е) [5, с. 98] из серии «Жизнь продолжается» перед нами мужчина с папиросой во рту, который продает цветы рядом с переполненными мусорными баками. На одном из баков надпись: «Дискотека». Настоящий шедевр советского сюрреализма повседневности представляет собой снимок «„Мусор“ города Питера» (1980-е) [6, с. 8–9]: перед нами импровизированная доска объявлений, многие из которых уже отклеились и совершенно потеряли «товарный вид», с пустыми жестяными банками и другим хламом наверху. Внимание привлекает текст одного из объявлений: «Дамы и господа! Дом культуры и отдыха им. А.Д. Цюрупы... приглашает всех тех, кому за... на вечера отдыха „Встреча“». Для полноты картины прямо на объявление свисают увядшие цветы...

Элементы «сюра» присутствуют и в повседневной жизни НИИ, в котором трудился фотограф. Например, на снимке «Новый год в НИИ» (1963) [4, с. 144–145] многочисленные ученые, празднующие это событие, превращаются благодаря длинной выдержке в единый призрачный поток, кружащийся в танцевальном вихре. Этот прием позволяет мастеру визуально передать и состояние веселья, в котором пребывают люди, и его быстротечность, и хрупкость надежд, которые дарит этот столь любимый в нашей стране праздник. Фотография «Наука на базе» (1982) [4, с. 161] рассказывает о суровой прозе жизни научных работников: «товарищи ученые» сосредоточенно набирают в мешки картошку. «Москва. Классика жанра „из жизни ученых“ — фасовка картошки по 3 кг в пакет. Норма — 200 пакетов, и можно домой. Это вам не интегралы щелкать — сначала долг народу нужно

отдать, а потом наукой заниматься, понял! Среди фасующих один ящик-сиденье пуст — это мой. А я в это время, забравшись на тару с картошкой, вдохновенно снимаю наших сотрудников — ударников коммунистического труда» [7, с. 47], — вспоминает Михаил Аронович.

В серии «Новые времена» сюрреализм повседневности приобретает у фотографа историко-политические коннотации: фотографии митингов, демонстраций, выступлений избранников народа, снятых с пьедесталов памятников порой напоминают тотальный театр абсурда. Например, снимок «Добро с кулаками» (1993) [5, с. 30] запечатлел мальчишку с флагом Российской империи, который, по воспоминаниям фотографа, заметив, что его фотографируют, незамедлительно продемонстрировал сжатый кулак [7, с. 57]. Не менее выразителен снимок «К топору! За работу, товарищ!» (1993) [5, с. 48]: задумчивый мужчина в кожаной куртке и в очках раздает газету, на передовице которой написан соответствующий призыв. «Вот и идеолог. Из тех, кто подбирает лозунги „от Достоевского“ и издает необходимую спецлитературу, например журнал „К топору“. Наверное, там методы материальной и филологической заточки описаны! И предлагает ведь вполне доверительно и добродушно. Дракон из партийного вивария. Они до сих пор приходят к зданию музея Ленина — ничего не понявшие и никому не простившие. Гены Емельки Пугачева, увы, бередят их сердце. Они давно знают, кто виноват во всем — инородцы, „туды их в качель...“. Этот „Топор“ в первую очередь [направлен] именно на „инородцев“» [7, с. 57], — комментирует фотограф.

В отдельную группу можно выделить так называемые «Стопы»: снимки, в которых тот или иной элемент реальности объединяется с дорожным знаком с запретительной надписью, формируя сюрреалистические парадоксальные сопоставления. Например, на фотографии «Стоп 1» (1988) [5, с. 7] он оказывается над головой статуи Феликса Дзержинского. «Это первый из четырех моих „стопов“ — игр с дорожным знаком — знаком остановки перед въездом с Театрального проезда на площадь Дзержинского. Феликс — один из лучших памятников Москвы с точки зрения градостроительной доминанты. И в то же время, установленный перед главным охраняемым ведомством страны, — символ неколебимой вертикали власти, подпираемой могуществом этого ведомства. Аллюзия, конечно, но так сложилось и в государстве, и в архитектуре города, и в нашей новейшей истории»



Ил. 7. Михаил Дашевский. Стоп 1. 1988



Ил. 8. Михаил Дашевский. Арбатский бизнес. 1992

[7, с. 51], — писал фотограф. На фотографии «Стоп 2» (1996) [5, с. 31] знак соседствует с памятником Ленину, а на снимке «Рекламный стоп» (1990-е) [5, с. 169] оказывается прямо перед огромным баннером L’Oreal. Работа с надписями и знаками, позволяющими внести в произведение дополнительные смысловые коннотации, активно применялась и в сюрреалистической фотографии (снимки Эжена Атже, Доры Маар, Кларенса Джона Лафлина и др). В российской фотографии тема надписей и знаков в пространстве советской повседневности разрабатывалась Алексеем Титаренко в серии коллажей и фотомонтажей «Номенклатура знаков» (1985–1991), вдохновленных наследием дадаизма и сюрреализма.

В серии «Жизнь продолжается» одним из воплощений сюрреализма повседневности могут служить снимки рынков. Работа «Челночный рай на „Динамо“» (1993) [5, с. 84] демонстрирует множество манекенов с натянутым на них женским бельем и бесконечные ряды с обувью. Сюрреалистический эффект снимка усиливается именно за счет многократного дублирования идентичных предметов. Манекен — один из главных эротических символов сюрреализма (и в особенности — сюрреалистической фотографии) — показан фотографом в контексте внезапно возникшего «капиталистического» вещевого изобилия и выведенной из зоны невидимости сексуальности. Товарный и сексуальный фетишизм оказываются здесь слиты воедино. Предельно ироничен снимок «Арбатский бизнес» (1992) [5, с. 146]: мужчина и женщина торгуют сувенирными матрешками и одновременно — иконами на батике... Два символа русской культуры приобретают эквивалентный статус товара, предлагаемого покупателю по сходной цене.

Великолепный пример «московского сюра» от М.А. Дашевского — это фотография «Привет Брессону» (1996) [5, с. 91]: плохо одетый мужчина несет в руке картонный ящик, отражаясь в луже подобно герою снимка «У вокзала Сен-Лазар» (1932). «Шел я с работы. Это было у метро „Рязанский проспект“, привезли фуры с сельским хозяйством, и народ „взыграл“! Так и хочется заорать: „Привет Картье-Брессону!“». Правда, голубя пришлось принести в кармане и долго уговаривать посидеть спокойно. Шутка. А какие лужи, отражения, фонарь, ботиночки, ящики! Брессону такой антураж и не снился! И жить, и снимать нынче

нужно только в Москве, какой еще Брессон!» [7, с. 63] — комментирует Михаил Аронович.

Таким образом, М.А. Дашевского привлекают различные аспекты сюрреализма повседневности: это живописный хаос и городской мусор, абсурдные житейские ситуации, парадоксальные сопоставления, порожденные реальностью и т.д. Для документальной сюрреалистической фотографии данные стратегии также являлись актуальными, приобретая ту или иную интерпретацию в зависимости от творческой индивидуальности фотографа и социально-исторического контекста, а само по себе стремление к обнаружению чудесного в обыденном являлось ее основным принципом [13, с. 143–154]. Как говорил Йозеф Судек, многие произведения которого близки сюрреалистической эстетике: «Сюрреализм? Он до сих пор повсюду. Иногда я даже спытаюсь об него» [цит. по: 17].

Застекольная жизнь

Другой любимый мотив М.А. Дашевского — это игра отражений в окнах, зеркалах, стеклах витрин. Тема игры отражений — одна из магистральных для сюрреалистической фотографии, начиная с творчества Эжена Атже, которое во многом стало отправной точкой для ее дальнейшего развития, примером чего могут служить снимки Брассая, Мануэля Альвареса Браво, Кларенса Джона Лафлина. Как отмечала еще Бернис Эббот (В. Abbot, 1979), снимки парижских витрин Атже естественным образом воспроизводят эффект фотомонтажа [14, р. 148]. Однако при всей их близости необходимо отметить, что именно в таких фотографиях наиболее отчетливо чувствуется взаимопроникновение одной реальности в другую, порождающее некую «реальность второй степени» [10, с. 104]. М.А. Дашевский писал: «Есть еще такая вещь — двойная жизнь, когда в одном снимке сталкиваются две жизни, когда одна на другую влияет, и, как впечатление от этого столкновения, получается что-то третье» [3, с. 102].

Знаковым произведением является «Автопортрет» (1962) М.А. Дашевского [4, с. 8–9]: глаз мастера закрыт фотокамерой, а в стеклах и зеркале, перед которым он стоит, отражается московская жизнь. «Очень старый снимок — „Зенитом-3С“, да и волосы еще все целы — значит, не позднее 1965 года. Очень хотелось в одном снимке, без

опостылевших всем официозных серий, снять необъятное. А тут, пожалуйста, в витрине захудалого гастронома, среди „Сахара“ и „Макарон“ оформители воткнули зеркальный шестигранник, а в нем — развертка жизни, снимай — не хочу! Тогда и появилась идея — вместить много смыслов в один снимок» [7, с. 17]. Здесь присутствует и концепция замещения/дополнения взгляда фотографа взглядом камеры [9, с. 121–122], и рефлексия о самой сути фотографического медиума как своеобразного «окна в мир» и одновременно — зеркала внутреннего мира автора [20, р. 11–25]. В данном снимке границы между различными пластами изображения кажутся предельно зыбкими, что позволяет создать эффект сюрреальности. Автопортрет с камерой/зеркалом — своего рода классика модернистской фотографии в целом и сюрреалистической фотографии в частности. Примером могут служить работы Ман Рэя, Мориса Табара, Брассая, Флоранс Анри, наделенные сложными смысловыми коннотациями.

Фотография «У Юры. Вид из окна» (1990-е) [4, с. 31] из серии «Родные и близкие» запечатлела заснеженный московский двор, который можно увидеть из квартиры друга художника Юры Йорша. Здесь фотограф мастерски стирает грань между внутренним и внешним пространствами — уличный пейзаж как будто становится частью домашней жизни. На снимке «Колбасный магазин» (1970-е) [4, с. 65] из серии «Малая родина» объединились оживленная московская улица и очередь в гастрономе с задумчивым мужчиной. «Это, конечно, опять Солянка. Не нужно далеко ходить. Все хорошее — рядом. В этот микояновский колбасный ездили со всего Золотого кольца России — за колбасой. Отстоял часа три-четыре, получил 2 кг в руки и — домой, в какой-нибудь Ярославль, — героем. Это — колбаса! Вся улица на ушах. Вот наш герой и стоит в магазине. Рядом присел кто-то из очереди. А в стекле отражается московская жизнь: наша духовность, церковь Всех Святых на Кулишках, министерства, люди бегут по делам. Для него — чужой ГОРОД, СССР в одном флаконе. Главное — чтобы „костюмчик сидел“, то есть картинка была красивой, гармоничной» [7, с. 25], — комментирует фотограф.

Снимок «Ателье на Кузнецком» (1972) [4, с. 109] из серии «Жизнь москвичей при советской власти», на котором горожанки и женские манекены сосуществуют в одном пространстве, вызывает в памяти фотографии парижских витрин Эжена Атже, созданные в начале

века. «Пляска отражений в застекольной жизни. Это 1972 год. Манекены во время ремонта раздеты, но завернуты в бумагу — „секса у нас нет“, даже среди манекенов. Тени и свет вырезают куски. Такая мешанина. Я истратил на эту парочку полплетки, а потом отобрал снимок, где влезли голова парня и фигура женщины. И не очень много стульев внизу. И мостовая с такси. ГОРОД!» [7, с. 35]. Тема «застекольной жизни» получит у фотографа развитие в снимках «На Красной Пресне» (1969) [4, с. 169], «Универсам в стеклах» (1980-е) [4, с. 115], «„Стекляшка“ у Яузских ворот» (1986) [4, с. 116–117], «На выставке в ЦДХ» (1980-е) [4, с. 119]. На последнем снимке мы не видим реальных людей, только их отражения в зеркалах, висящих на стене. Посетители выставки превращаются у фотографа в некие фантомы, принадлежащие миру зазеркалья.

Снимок «Ночное кафе» (1962) [4, с. 118] запечатлел темные силуэты гостей, сидящих за столиками и беседующих друг с другом. Здесь нет характерной для фотографа игры отражений в стеклах, однако это делает очевидным другой аспект снимков: он словно подглядывает за чужой жизнью, превращаясь в *свидетеля*. Тема ночных кафе и ресторанов была одной из магистральных для «сюрреалистической документалистики», являясь частью исследования социума, предпринятого его представителями (Брассай, Билл Брандт, Хамфри Спендер). Эти фотографии, рассказывающие о своем времени и его повседневной культуре, имели как историческую, так и художественную ценность. В этом смысле «Ночное кафе» М.А. Дашевского можно рассматривать и как рассказ о культуре оттепели с характерным для нее интересом к времяпрепровождению в кафе и ночным разговорам.

Фотография «Зеркальный круговорот» (1999) [5, с. 64] демонстрирует зрителю искаженный, трансформированный мир, словно преломленный в кривых зеркалах, приглашая в импровизированный аттракцион. «На площади Ногина (теперь Славянская) стояла будка по продаже сосисок, пива и т.п. Со стенами из нержавеющей стали. В стенах отражался Город: машины, стены домов, проходящие рядом люди. Поверхность стен неровная, поэтому все отражения изогнутые и постоянно меняются при смещении фотографа. Погружение в этот мир вызывает просто дрожь в коленках! От этой будки взгляд оторвать невозможно! Стоишь и беспрерывно снимаешь... Каждый раз — со-

вершенно новые спирали», — вспоминает фотограф [7, с. 61]. В сюрреалистической фотографии с кривыми зеркалами экспериментировал Андре Кертеш, посредством работы с двумя моделями создав многочисленные вариации ню (серия «Искажения», 1933) [15, с. 198–200].

Таким образом, тема игры отражений получает у М.А. Дашевского развитие в автопортретах, фотографиях московских квартир, городских снимках. Любимые объекты фотографа — это магазины, кафе, ателье, выставочные пространства. Как и для сюрреалистической фотографии, для работ Михаила Ароновича характерна диалектика внутреннего/внешнего, публичного/приватного, реального/фантомного, наделяющая их смысловой многогранностью. Ему мастерски удается выявить *сюрреальность*, скрытую в самой реальности, сделав ее очевидной для зрителя.

«Накладушки»

Мотив проникновения одной реальности в другую систематически репрезентуется в «накладушках» — снимках, созданных с применением двойной экспозиции, — возможно, наиболее оригинальной и семантически многослойной части творческого наследия М.А. Дашевского. Основой для них послужили фотографии старого дома в Большом Кисельном переулке, на которые посредством съемки на ту же пленку накладывалось новое изображение — пейзаж или жанровая сцена. С точки зрения психоанализа старый дом может рассматриваться как один из репрезентантов фрейдистского *жуткого* — странного ощущения, возникающего при встрече с чем-то знакомым, но давно забытым. Этот образ часто возникает в сновидениях, вызывая противоречивые чувства. Эффект *жуткого* и мотив старого, обветшавшего здания активно используется сюрреалистической фотографией в контексте любимой ею эстетики разрушения [12, с. 202–203]. У М.А. Дашевского он, однако, приобретает несколько более лирическое звучание. Кроме того, постоянство исходного мотива делает Старый Дом своего рода свидетелем истории, повседневной жизни, человеческих чувств, их безмолвным очевидцем. Мир меняется, люди приходят и уходят, а Старый Дом остается (хотя он тоже подвержен деструктивному влиянию времени, но все-таки стареет гораздо медленнее). «Накладушки» вошли в альбомы фотографа

«Глазами старого дома» [1] и «Московский палимпсест» [2]. Идея палимпсеста как наслоения одного текста/изображения поверх другого очень точно передает внутреннюю суть этого типа фотографий.

На снимке «На даче у Гусевых» (1998) [4, с. 38–39] из серии «Родные и близкие» посиделки в загородном доме друзей фотографа волшебным образом переносятся в пространство старого московского двора. Двор на фотографии остается четким, в то время как сидящие за столом люди обретают призрачность. Снимок «Солянка и Старый Дом» (1998) из серии «Малая родина» объединил два любимых объекта внимания фотографа, сделав их единым целым — словно во сне, улица вместе с ее обитателями вдруг сворачивает в знакомый переулок. На фотографии «Горожанка (Анечка Гусева)» (1990) [4, с. 177] из серии «Жизнь москвичей при советской власти» часть старого дома становится фоном для портрета молодой москвички, сидящей на кухне.

В серии «Новые времена» снимки-«накладушки» обрастают выраженными социально-политическими коннотациями. На фотографии «Коммунисты, вперед!» (1997) [5, с. 31] благодаря двойной экспозиции объединились взаимоисключающие вещи, символически демонстрирующие ставший допустимым плюрализм мнений. «Ноябрьская годовщина ВОСР — революции то есть. Народ выплескивает все, что накопилось. Колонны коммунистов и левых всех мастей скатываются по улице Горького (Тверская) вниз, к Кремлю. Как это ощущение выразить? Я решил взять пленку, „загрунтованную“ Старым Домом, и „сквозь него“ снять лица в этих колоннах. Точка съемки идеальная — ступени телеграфа. Лица — самые разные, лозунги — тоже, вплоть до Сталина на хоругвях, и все это как бы „вываливается“ из чрева Старого Дома» [7, с. 55]. В работе «К светлому будущему» (1998) [5, с. 40] в знакомый двор великолепно вписалась скульптура «Рабочего и колхозницы», облаченная в одежды под цвет российского флага [7, с. 59]. Оба изображения сосуществуют на равных, сохраняя четкость. Предложенное фотографом парадоксальное сопоставление воспринимается как визуальная аллегория исторической судьбы советского государства и его идеалов: вместо «светлого будущего» и счастливой «жизни при коммунизме» остаются только монументы, свергнутые с пьедесталов, выброшенные на задворки и/или превращенные в китч, и тотальная эстетика разрушения.

«Накладушки», включенные М.А. Дашевским в серию «Жизнь продолжается», носят более лирический и одновременно философский характер. Фотография «В троллейбусе» (1997) [5, с. 65] объединила едущих в транспорте горожан со старой, облупившейся стеной дома, заменившей им лица. Мотив «старинной параноидной стены», магистральный для сюрреалистической фотографии [13, с. 50–52], получил у фотографа новое прочтение. Подобно тому, как здание постепенно ветшает и превращается в руины, стареет и дряхлеет человек, приближаясь к последней черте. «Очень дорогая для меня фотография: сплошная аллегория, слов не нужно, только изображение. Снята старая стена с отставшей штукатуркой. А потом люди на заднем сидении троллейбуса — на тот же негатив. А какие силуэты получились, да еще в городской среде. Полный „сюр“!» — вспоминает фотограф [4, с. 61].

Фотография «Вид из окна» (1998) [5, с. 71] объединила Старый Дом и более современные многоэтажки, словно демонстрируя, как изменилось городское пространство в XX веке, соединяя прошлое и настоящее. Изображения многоэтажек легли на изначальный снимок несколько под углом, что позволило фотографу создать эффект головокружения. На фотографии «Городской натюрморт» (1998) [5, с. 73] заснеженный двор около Старого Дома сочетается с подоконником московской квартиры со стоящими на нем цветами и лежащими рядом газетами. Снимок «Трамвайное депо» (1998) [5, с. 75], на котором представлены уходящие вдаль пустые рельсы и идущая рядом с ними женщина в жилете на фоне Старого Дома, представляется подлинным фрагментом сновидения, случайно привлеченным в эту реальность. Предельно лиричной и жизнерадостной кажется фотография «Одуванчики» (2000) [5, с. 74]: маленькие желтые цветы задорно заполняют собой двор Старого Дома, напоминая о том, что жизнь продолжается.

Снимок «Антикварная лавка» (1998) переносит в пространство знакомого нам двора содержимое магазина предметов старины, подобного «пещере Али-Бабы» [7, с. 61]: здесь можно увидеть часы, книги, лампы, статуэтки, фарфоровые тарелки и многое другое. «Антикварная лавка» — это предельная концентрация Времени и Истории, коллективный портрет ее свидетелей, переживших многих своих владельцев. Для сюрреализма также был характерен интерес к старинным

и необычным вещам, которые приобретали для его представителей статус найденных объектов. Походы на блошинный рынок были возведены у сюрреалистов в ранг паломничества, а их снимки создавались Жак-Андре Буаффаром и Иржи Севером [13, с. 145].

Итак, в «накладушках» М.А. Дашевского Старый Дом является фоном для портретов, застольных посиделок, городских пейзажей, сцен демонстраций, антикварных магазинов. Любимое фотографом стирание границ между различными типами пространств становится здесь магистральным художественным приемом. Похожие на образы из сновидений, а иногда и коллективные галлюцинации, «накладушки» полны парадоксальных сопоставлений, аллегорий, скрытых смыслов, превращая документальную фотографию в средство глубокой философской рефлексии.

Заключение

Фотографии М.А. Дашевского предлагают авторскую версию сюрреализма или, вернее, «московского сюр», сформировавшуюся как в рамках собственной поэтики фотографа, так и специфики развития отечественной фотографии в целом [21]. На протяжении своего творчества М.А. Дашевский остается верен избранному им методу «документального импрессионизма» и используемым художественным стратегиям, однако культурно-исторический контекст накладывает свой отпечаток на выбор сюжетов, обогащая его творческое наследие новыми темами и образами. Кроме того, фотограф расширяет свой визуальный словарь за счет использования новых техник и приемов работы (двойная экспозиция, цветная фотография).

Как и многие работы фотографов-сюрреалистов, снимки М.А. Дашевского являются одновременно достоверным рассказом о своей эпохе и ее субъективной интерпретацией. Сюрреалистическая фотография и работы Михаила Ароновича обнаруживают параллели на уровне как выбора мотивов, так и концептуальных и художественных приемов. В числе их общих тем можно назвать интерес к памятникам, манекенам, витринам магазинов, кафе, антикварным лавкам, блошиным рынкам, репрезентантам живописного разрушения, а также абсурдным ситуациям. Среди применяемых стратегий следует отметить поиск парадоксальных сопоставлений, порожденных самой

реальностью, выбор необычного ракурса съемки, работу с надписями в городском пространстве, задействование ассоциативного мышления зрителя. Для произведений М.А. Дашевского, как и для работ фотографов-сюрреалистов, является знаковой диалектика внутреннего и внешнего, публичного и частного, реального и фантастического, сообщающая им смысловую многогранность. Отдельно следует выделить применяемую фотографом стратегию проникновения одной реальности в другую, порождающую *сюрреальность*, которая получает развитие в его снимках «застекольной жизни» и «накладушках». Неотъемлемой составляющей фотографического наследия М.А. Дашевского является присутствующий в нем неповторимый авторский юмор — иногда добрый и лиричный, а порой близкий любимому сюрреалистами *черному юмору*.

Список литературы:

- 1 Дашевский М.А. Глазами Старого Дома. М.: Фотоклуб «Новатор», 2000. 32 с.
- 2 Дашевский М.А. Московский палимпсест. М.: НП «Фотографические миры», 2014. 72 с.
- 3 Дашевский М.А. «Документальный импрессионизм» как метод фотографии психологии окружающей жизни // Новое искусствознание. 2019. № 4. С. 98–111.
- 4 Дашевский М.А. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. Т. 1. М.: БуксМАрт, 2020. 191 с.
- 5 Дашевский М.А. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. Т. 2. М.: БуксМАрт, 2020. 191 с.
- 6 Дашевский М.А. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. Т. 3. М.: БуксМАрт, 2020. 127 с.
- 7 Дашевский М.А. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. Т. 4. М.: БуксМАрт, 2020. 223 с.
- 8 Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
- 9 Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
- 10 Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ad Marginem, 2013. 268 с.
- 11 Чмырева И.Ю. Очерки по истории российской фотографии. М.: Индрик, 2016. 552 с.
- 12 Шик И.А. Эстетика разрушения в сюрреалистической фотографии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 3. Ч. 1. С. 201–205.
- 13 Шик И.А. Сюрреалистическая фотография 1920-х – 1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы: Дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2018. 385 с.
- 14 Abbot B. The World of Atget. New York: Putnam, 1979. 181 p.
- 15 Borhan P., Beke L., Baque D., Livingston J. André Kertész. His Life and Work. Boston, New York, London: A Bulfinch Press Book, 2000. 370 p.
- 16 Fijalkovsky K., Richardson M., Walker I. Surrealism and Photography in Chechoslovakia: On the Needles of Days. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2013. 198 p.
- 17 Lahoda V. Chaos, Mess and Uncertainty: Josef Sudek and Surrealism // Open Access Journals: Papers of Surrealism. 2005. Issue. 3. URL: https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism_issue_3.pdf (дата обращения 19.02.2023).
- 18 Photography as an Art: Current Trends in Study and the History of National Schools. Moscow: Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, 2019. 112 p.
- 19 Scott C. Street Photography from Atget to Cartier-Bresson. London: Routledge, 2007. 248 p.
- 20 Szarkowski J. Mirrors and Windows: American Photography since 1960. New York: The Museum of Modern Art, 1978. 152 p.
- 21 Tchmyreva I., Berezner E. Russian Photography. 1970–2000 // The History of European Photography. 1900–2000 / Ed. by V. Macek. Vol. III: 1970–2000. Bratislava: Central European House of Photography, 2016. P. 584–618.
- 22 Walker I. A City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris. Manchester: Manchester University Press, 2002. 228 p.
- 23 Walker I. So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007. 205 p.

References:

- 1 Dashevskii M.A. *Glazami Starogo Doma* [By the Eyes of Old House]. Moscow, Fotoklub Novator Publ., 2000. 32 p. (In Russian)
- 2 Dashevskii M.A. *Moskovskii palimpsest* [Moscow Palimpsest]. Moscow, NP Fotograficheskii miry Publ., 2014. 72 p. (In Russian and English)
- 3 Dashevskii M.A. "Dokumental'nyi impresionizm" kak metod fotografii psikhologii okruzhaiushchei zhizni ["Documentary Impressionism" as a Method of Photography of Life Psychology]. *Novoe iskusstvoznanie*, 2019, no. 4, pp. 98–111. (In Russian)
- 4 Dashevskii M.A. *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaya saga* [Native Retro. 1962–2002. Photo Saga]. Vol. 1. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 191 p. (In Russian and English)
- 5 Dashevskii M.A. *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaya saga* [Native Retro. 1962–2002. Photo Saga]. Vol. 2. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 191 p. (In Russian and English)
- 6 Dashevskii M.A. *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaya saga* [Native Retro. 1962–2002. Photo Saga]. Vol. 3. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 127 p. (In Russian and English)
- 7 Dashevskii M.A. *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaya saga* [Native Retro. 1962–2002. Photo Saga]. Vol. 4. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 223 p. (In Russian and English)
- 8 Degot' E. *Russkoe iskusstvo XX veka* [Russian Art of the 20th Century]. Moscow, Trilistnik Publ., 2000. 224 p. (In Russian)
- 9 Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths], transl. A. Matveeva. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. 320 p. (In Russian)
- 10 Sontag S. *O fotografii* [On Photography], transl. from English V. Golyshev. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 268 p. (In Russian)
- 11 Chmyreva I. Yu. *Ocherki po istorii rossiyskoi fotografii* [Essays on the History of Russian Photography]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 552 p. (In Russian)
- 12 Shik I.A. *Ehstetika razrusheniya v syurrealisticheskoi fotografii* [Aesthetics of Decay in Surrealist Photography]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 3, part 1, pp. 201–205. (In Russian)
- 13 Shik I.A. *Syurrealisticheskaya fotografiya 1920–kh – 1970–kh gg.: klyucheveye kontseptsii i problemy* [Surrealist Photography of the 1920s – 1970s: The Key Concepts and Problems], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.09, St. Petersburg State University. St. Petersburg, 2018. 385 p. (In Russian and English)
- 14 Abbot B. *The World of Atget*. New York, Putnam, 1979. 181 p.
- 15 Borhan P., Beke L., Baque D., Livingston J. *André Kertész. His Life and Work*. Boston, New York, London, A Bulfinch Press Book, 2000. 370 p.
- 16 Fijalkovsky K., Richardson M., Walker I. *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2013. 198 p.
- 17 Lahoda V. Chaos, Mess and Uncertainty: Josef Sudek and Surrealism. *Open Access Journals: Papers of Surrealism*, 2005, issue 3. Available at: https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism_issue_3.pdf (accessed 19.02.2023).
- 18 *Photography as an Art: Current Trends in Study and the History of National Schools*. Moscow, Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, 2019. 112 p.
- 19 Scott C. *Street Photography from Atget to Cartier-Bresson*. London, Routledge, 2007. 248 p.
- 20 Szarkowski J. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. New York, The Museum of Modern Art, 1978. 152 p.
- 21 Tchmyreva I., Berezner E. Russian Photography. 1970–2000. *The History of European Photography. 1900–2000*, ed. V. Macek. Vol. III: 1970–2000. Bratislava, Central European House of Photography, 2016, pp. 584–618.
- 22 Walker I. *A City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester, Manchester University Press, 2002. 228 p.
- 23 Walker I. *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*. Manchester and New York, Manchester University Press, 2007. 205 p.

УДК 78.01
ББК 85.313

Цветковская Татьяна Анатольевна

Музыкальный журналист, руководитель специальных проектов радио «Орфей», 115184, Россия, Москва, ул. Пятницкая, 25, стр. 1
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820
ResearcherID: ABH-5895-2020
tskoblik@mail.ru

Ключевые слова: Кристофер Смолл, musicking, музицирование, музургия, связующий паттерн, отношения, метафора, Грегори Бейтсон, партитура

Цветковская Татьяна Анатольевна

Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла *musicking*



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-182-203

Для цит.: Цветковская Т.А. Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла *musicking* // Художественная культура. 2023. № 4. С. 182-203. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-182-203>.

For cit.: Tsvetkovskaya T.A. Ecology of the Music Mind. On the Idea of “the Binding Pattern” in Christopher Small’s Concept of *Musicking*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 182-203. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-182-203>. (In Russian)

Tsvetkovskaya Tatiana A.

Music Journalist, Head of Special Projects of Radio Orpheus, 25, bld. 1 Pyatnitskaya Str., Moscow, 115184, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820
ResearcherID: ABH-5895-2020
tskoblik@mail.ru

Keywords: Christopher Small, musicking, music-making, musurgia, binding pattern, relationships, metaphor, Gregory Bateson, score

Tsvetkovskaya Tatiana A.

Ecology of the Music Mind. On the Idea of “the Binding Pattern” in Christopher Small’s Concept of *Musicking*

Аннотация. Статья посвящена анализу ключевых аспектов концепции *musicking*. Несмотря на то что изобретенное Кристофером Смоллом слово прочно закрепилось в научной среде, контекст его использования не отражает сути неологизма. Посылком словотворчества Смолла послужило отсутствие в английском словаре отглагольного существительного «музицирование». Однако общий корень и принадлежность одной части речи не делают *musicking* эквивалентом «музицирования». Неожиданные смысловые пересечения обнаруживаются и при сравнении термина *musicking* с понятием «музургия», использованным в старинных трактатах. Смолл намеренно отказался от прямого заимствования — сам процесс конструирования слова определил ход его мысли. Он не только скорректировал представление о природе музицирования, расширил список его участников, выделил равнозначные формы, обладающие специфическими особенностями, но осознал *musicking* как тотальное явление, а именно как музыкальное искусство в единстве проявлений. Для обоснования своей точки зрения Смолл прибегнул к авторитету Грегори Бейтсона, применив в качестве центрального звена своей концепции заимствованное из антропологии понятие связующего паттерна. При этом Смолл лишь обозначил контуры его использования, хотя интуитивно угадал безграничный потенциал. Согласно гипотезе Смолла, в момент исполнения музыкального произведения все участники события, включая слушателей, «считывают» метафору связующего паттерна, что позволяет интерпретировать участие в *musicking* как процесс декодирования жизненно важной информации. В этой ситуации кажется логичным обратиться напрямую к работам Бейтсона, а также к трудам других мыслителей, указывавших на общность внутренних законов мира природы и мира искусства. Такой ракурс поможет выявить подлинную оригинальность концепции Смолла и обосновать использование термина *musicking* в качестве инструмента научного анализа.

Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла *musicking*

Abstract. The aim of this article is to analyse key aspects of the concept of *musicking*. Despite the fact that this term, coined by Christopher Small, has firmly entrenched in the scientific community, the context in which it is used does not reflect the nature of the neologism. The premise of Small's word-making was the absence of a verbal noun corresponding to "music-making" in the English vocabulary. However, *musicking* is not the same as music-making. Unexpected semantic connections are also found when comparing the term *musicking* with the concept of "musurgia" used in medieval treatises. Small deliberately declined direct copying — the very process of creating the term determined his way of thinking. Not only did he modify the concept of the nature of music-making, expand the list of its participants, identify equivalent forms with specific features, but he also recognised *musicking* as a comprehensive phenomenon, specifically as musical art in the unity of its manifestations. To prove his point of view, Small appealed to the authority of Gregory Bateson, using the concept of "the binding pattern" borrowed from anthropology as the central element of the concept of *musicking*. Meanwhile, Small only outlined the boundaries of its use, though he intuitively sensed its limitless potential. In addition, his idea of the pattern as a multidimensional system of relations fundamentally differs from the interpretations accepted in musical art. According to Small's hypothesis, when a piece of music is performed, all participants, including listeners, are able to "recognise" the metaphor of "the binding pattern", which allows interpreting participation in *musicking* as a process of decoding vital information. In this situation, it seems logical to refer directly to Bateson's works, as well as to the works of others, who pointed out the similarity of internal laws of the world of nature and the world of art. Such an angle will help us to reveal the uniqueness of Small's concept and to justify the use of the term *musicking* as a tool of scientific analysis.

Введение

Слово *musicking*, придуманное новозеландским музыковедом, педагогом и композитором Кристофером Смоллом (1927–2011), впервые прозвучало в его книге «Музыка общего языка: выживание и праздник в афроамериканской музыке» (1987). В 1998 году увидело свет еще одно исследование Смолла — «*Musicking*: смыслы исполнения и слушания», где значение понятия, вынесенного в заглавие, было закреплено и расширено.

Спустя четверть века концепция *Musicking* по-прежнему актуальна, однако при ближайшем рассмотрении ее популярность сводится к удачно найденному термину, который не только широко используется учеными разных специальностей, но модифицируется. Так, историк исполнительства, тромбонист Дж. Мёрфи Маккалеб (J.M. McCaleb, 2022) выражает специфику камерного музицирования через собственный термин *chambering music* [27, p. 32], а психолог Лаура Феррари (L. Ferrari et al., 2022) расценивает возникшие во время пандемии COVID-19 инновации в концертной, музыкально-педагогической и исследовательской практике как *corona-musicking* [23, p. 483].

Вместе с тем можно заметить и некоторый скепсис в отношении успешной ассимиляции термина за пределами англо-американской традиции. По убеждению музыканта и визуальной художницы Николь Бесс (N. Besse, 2022), хотя концепция Смолла укрепила в Германии понимание важности целостного рассмотрения музыкальных явлений, ее значение не стоит преувеличивать, поскольку в немецком языке существует глагол *musizieren*⁽¹⁾, выражающий процессуальность музыки [21, S. 16–17]. Похожей точки зрения придерживается музыковед Тьяго де Оливейра Пинту (T. De Oliveira Pinto, 2023). По его мнению, именно отсутствие английского слова, обозначающего музыкальный творческий акт, вызвало к жизни концепцию Смолла [22, p. 492]. А вот его коллега Вольфганг Фурман (W. Fuhrmann, 2018), напротив, разграничивает понятия, подчеркивая, что *musicking* нельзя перевести на немецкий язык как *Musizieren* или *Musik machen* [24,

S. 63]. Неожиданные смысловые пересечения обнаруживаются и при сравнении термина *musicking* с другим составным словом иностранного происхождения, достаточно прочно закрепившимся в русском языке, — «музургия»⁽²⁾.

Сегодня, когда концепция Смолла постепенно завоевывает доверие российских исследователей [12, с. 125], возникает закономерный вопрос: так можно ли интерпретировать *musicking* как «музицирование» или «музургию» и, что еще более важно, какие положения концепции *Musicking* представляют особый интерес в плане дальнейшего развития?

Musicking в сопоставлении с музицированием и музургией

Глагол «музицировать» происходит от немецкого *musizieren*, что значит проводить время, играя на музыкальных инструментах, заниматься, развлекаться музыкой [16, с. 562]. В свою очередь, предшественником глагола *musizieren* считается латинское *mūsīcāre*, то есть «музыкальный, мелодичный» [29].

Русский язык, славящийся богатыми возможностями словообразования, знает и существительное «музицирование». Удивительным образом его значение не отражено ни в шеститомной «Музыкальной энциклопедии» (1976), ни в «Музыкальном энциклопедическом словаре» под редакцией Ю.М. Келдыша (1990). Однако в «Большой советской энциклопедии» есть соответствующая статья, где сказано, что «музицирование» подразумевает исполнение музыки в домашней обстановке, вне концертного зала. В широком смысле слова это любая игра на музыкальных инструментах⁽³⁾ [15].

И действительно, если до определенного момента можно было слышать о домашнем, камерном, салонном музицировании, в XX веке развитие новых методик музыкального образования привело к формированию таких понятий, как творческое музицирование, кол-

(1) В немецком языке есть и существительное *das Musizieren* (музицирование), как многие другие существительные, образованное от глагола и обозначающее процесс: *sprechen* — *das Sprechen* (говорение), *lesen* — *das Lesen* (чтение) и т.д.

(2) На родство этих понятий первым обратил внимание музыковед, социолог, философ Евгений Дуков.

(3) В историческом очерке П. Столпянского слово «музицирование» используется для обозначения музыкальных вечеров и концертов на открытом воздухе, как в единственном, так и во множественном числе — «летние музицирования» [18, с. 68].

лективное музицирование и даже элементарное музицирование. Не углубляясь в анализ правомерности подобных словосочетаний, отметим лишь, что так называемое «элементарное музицирование», отсылающее к Орф-педагогике, в «аутентичном» варианте является «элементарной музыкой» (*Elementare Musik*)⁽⁴⁾: «Элементарная музыка никогда не бывает просто музыкой. Она объединяется с движением, танцем и речью. Это музыка, которую человек создает сам, в которой он участвует» [31, S. 16].

В музыкально-теоретических трудах Нины Бергер музицирование трактуется еще шире: как проявление интонирования в реальном или мысленном звучании — многоэтапное, временное явление [8, с. 3]. Таким образом, музицирование имеет внутренние и внешние признаки, динамику развития, а также охватывает различные творческие практики («активные формы взаимодействия с музыкой») [8, с. 15].

В своем первом приближении к обоснованию термина *musicking* Смолл тоже говорит об активной природе (правда, не столько физической, сколько социальной), констатируя, что *musicking* является такой же базовой формой социального взаимодействия, как разговор (*talking*) [33, p. 26]. В дальнейшем он конкретизирует смысловое поле глагола *to music*, от которого образованы причастие настоящего времени и герундий *musicking*.

Смолл указывает на то, что слово *to music* можно найти в отдельных старых словарях [34, p. 9]. В самом деле, «Американский словарь Уэбстера» (*Webster's Dictionary*) содержит глагол *to musick*⁽⁵⁾, объясняя его через словосочетание «сочинять музыку (поэму, либретто и т.д.)» [28]. Органист и композитор Орландо А. Мэнсфилд (Orlando A. Mansfield, 1923), исследуя историю понятия «музыка», приводит и другие значения забытого глагола: «воздействовать через музыку», «перекладывать на музыку», «описывать музыкально» и даже «соблазнять музыкой» [26, p. 542]. Заметим также, что в «Немецком словаре» братьев Гримм глаголы *musiken* и *musizieren* рассматриваются как синонимы [25].

(4) Подобная замена слова при переводе с немецкого в контексте исполнительской практики наблюдается и в других случаях. К примеру, «застольное музицирование» [10, с. 6] — это исполнение застольной музыки (*Tafelmusik*).
 (5) Старая форма написания слова *music*.

Смолл меняет смысл слова, утверждая, что *to music* предполагает участие в любом музыкальном событии в каком угодно качестве. То есть *to music* может в равной мере относиться к действиям дирижера или администратора оркестра, композитора или рядового слушателя, звукорежиссера музыкальной записи или ведущего эфира музыкальной радиостанции. *Musicking* — это деятельность, в которой участвуют все присутствующие и за успех или неудачу которой каждый несет определенную ответственность [34, p. 10].

Уже в этом определении проступает принципиально важная особенность позиции Смолла. Смысл *musicking* заключается не в исполнении музыки и даже не в активности как таковой, а в отношениях, складывающихся внутри музыкальных процессов и между ними, и в этом контексте неологизм ближе по значению к латинскому слову *musurgia*, известному, прежде всего, по трактату Афанасия Кирхера *Musurgia Universalis*⁽⁶⁾ (1650).

Согласно исследованию, проведенному музыковедом и философом Мелани Вальд-Фурманн (M. Wald, 2006), слово *musurgia*, состоящее из двух греческих корней — *μουσα* (муза) и *εργειν* (создание, изготовление), — встречается у Лукиана и в «Герметическом корпусе». В постантичной традиции оно вновь появляется в названии книги богослова и музыкального теоретика Оттомара Нахтегалля, который латинизировал свое имя до Лусиниуса (*Ottmar Nachtgall* или *Luscinius*, 1487–1537), «Музургия или музыкальная практика» (*Musurgia seu praxis musicae*), впервые изданной в 1536 году. Автор включил в текст множество греческих терминов и цитат, но опять же никак не пояснил двойного заглавия с использованием греческого по происхождению слова. Возможно, считает Вальд-Фурманн, тем самым Лусиниус просто пытался продемонстрировать собственную эрудицию [35, S. 226].

У Лусиниуса музургия сводится к музыкальной практике, для него это родственные понятия, но при этом речь идет вовсе не о музицировании. Первая часть «Музургии...» посвящена музыкальным инструментам и представляет собой свободную латинскую версию трактата немецкого священника Себастиана Вирдунга *Musica getutscht*

(6) В работах российских ученых используются различные варианты перевода заглавия («Универсальное музотворение», «Вселенское музотворение»), однако преобладает транслитерация («Универсальная музургия», «Всеобщая музургия»).

(1511). В сравнении с оригиналом Вирдунга адаптация Лусиниуса содержит гораздо меньше подробностей, касающихся вопросов исполнительства. Автору интереснее проследить историю развития музыкальных инструментов начиная с древнейших времен. Второй раздел «Музургии...» — «Полифонический вокал в соответствии с правилами многоголосной композиции» — также не может быть назван «практическим» в современном смысле этого слова.

Кирхер, в свою очередь, трактует музургию во взаимосвязи теории и практики как масштабное многоаспектное явление — метод, произведение, идеал [35, S. 183], не ограничиваясь сугубо «музыкальными» вопросами, но представляя мир как единое целое [11, с. 652]. Универсальный гений эпохи барокко, известный исключительной широтой научных интересов и невероятной работоспособностью, обобщил в своем труде колоссальный объем информации, и хотя отдельные части его «Музургии» вполне автономны, трактат обладает собственной внутренней логикой. Однако заметим вслед за историком музыки Романом Насоновым, что для Кирхера глубина и сложность теоретических идей имеют большую значимость, чем практические рекомендации, помещенные в прикладных разделах трактата [17, с. 5].

Можно сказать, что *musicking* занимает промежуточное положение между практикой музицирования и теорией музургии, хотя такое утверждение носит лишь условный характер. Для анализа всеохватной картины музыкального мира Смолл использует понятие связующего паттерна, заимствованное из работ выдающегося философа, этнографа и этолога Грегори Бейтсона (1904–1980). Несмотря на то что Смолл лишь в общих чертах намечает способ его применения к *musicking*, именно в этом пункте содержится, на наш взгляд, его подлинное открытие.

Паттерны в искусстве и биологии

Паттерн подразумевает некую закономерность, указывая на то, что отношения между элементами (объектами, фактами, событиями) являются регулярными и предсказуемыми [19, с. 4]. Пожалуй, это единственный признак понятия, сохраняющийся в любом контексте. К примеру, репетитивная техника классиков американского минимализма заключается в повторении с небольшими изменениями

Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла *musicking*



Ил. 1. Эрнст Геккель. Настоящие моли (лат. Tineidae). Серия литографий «Красота форм в природе». 1899–1904. Литография

коротких мелодических, гармонических или ритмических формул-паттернов. Повторение может быть и запрограммировано. Вспомним о шаблонах автоаккомпанемента (паттернах) клавишного синтезатора. Понятие паттерна буквально пронизывает современную науку и искусство, а порой даже объединяет их, как в известной серии литографий немецкого биолога и художника Эрнста Геккеля *Kunstformen der Natur* («Красота форм в природе», 1899–1904).

Параллели между миром природы и миром искусства любил проводить и Грегори Бейтсон. Рассматривая их как аспекты сущностного единства, Бейтсон стремился вызвать восхищение богатыми, сложными и изменчивыми отношениями между ними. По свидетельству его ученика, музыканта, писателя, художника Стивена Нахмановича (S. Nachmanovitch, 2007), знакомство с новыми студентами Бейтсон обычно начинал с демонстрации «останков» живых организмов, предлагая изучить их как видимую часть биологического процесса. Через неделю с той же целью — «выявить закономерности» — он показывал картину Блейка или Гойи или читал стихотворение Элиота. В другой раз Бейтсон сравнивал «Гольдберг-вариации» И. С. Баха с позвоночником животного или человека, где любой позвонок — самодостаточный фрагмент, который представляет собой уникальную модуляцию базового паттерна. «Каждое преобразование берет свою относительную идентичность из места, которое оно занимает, в контексте фрагментов „до“ и „после“» [30, p. 1130].

Многие темы, ставшие лейтмотивами творчества Г. Бейтсона, были унаследованы им от отца. Знаменитый биолог, родоначальник генетики Уильям Бейтсон великолепно разбирался в живописи и поэзии и был страстным коллекционером. Глубокий мыслитель и одновременно мистик и мечтатель [7, с. 131], именно он внушил Грегори идею о том, что отношения элементов превалируют над их характеристиками. В концепции *musicking* эта мысль нашла отражение в пересмотре ценностных критериев. Важно не качество самого музыкального материала или техническое совершенство исполнительской подачи, но наше стремление добиться возможно лучшего результата [34, p. 215]!

Заметим, что среди выдающихся деятелей литературы и искусства также было немало тех, кто всерьез увлекался естественными науками. Борис Асафьев был убежден, что в музыке изначально со-

Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла *musicking*

держится многое из того, что волнует современных ученых, и потому познание мира через исследование музыкального становления (по выражению Асафьева — звуковой клетки, звучащего вещества, звукоформулы) более продуктивно, нежели изучение вещной сферы [2, с. 18]. Для Генриха Шенкера явления органической жизни служили моделью художественных процессов. Достаточно раскрыть принцип существования живого и потом спроецировать его на элементы музыки, и все — других объяснений не потребуется [13, с. 135]. Русский поэт, литературовед, культуролог Владимир Вейдле рассматривал принципы сходства между организмами и художественными творениями на основе приемов элементарной морфологии и призывал к дальнейшему развитию биологически ориентированной теории искусства [9, с. 330].

Возвращаясь же к научным гипотезам Генри Бейтсона, повторим вслед за Дмитрием Тестовым, что «единный остеологический тип», под которым Иоганн Вольфганг Гёте, гениальный поэт и одновременно выдающийся естествоиспытатель, положивший начало сравнительной анатомии животных и морфологии растений, понимал схему, позволяющую осуществлять сравнение отдельных организмов, классов, родов и видов как формы, фактически предвосхищает бейтсоновский паттерн [19, с. 36].

Понятие паттерна — от Бейтсона к Смоллу

Интерес Кристофера Смолла к научному наследию Бейтсона возник неслучайно. До того как полностью посвятить себя музыке, Смолл получил степень по зоологии в Университете Отаго, старейшем в Новой Зеландии. Годы, проведенные за изучением естественнонаучного курса, не прошли даром. В своей «Автобиографии» Смолл с неподражаемым чувством юмора описывает анатомические опыты, которые помогли ему впоследствии сформулировать отдельные пункты концепции *musicking*: «Зоология в те дни была в основном сравнительной анатомией, и я делал вскрытия несчастных созданий, удивляясь единству в многообразии, которое они демонстрировали. Чего я тогда не понимал, так это того, что изучал отношения — отношения между частями отдельного существа, отношения между этими отношениями в другом существе, отношения между отношениями

между теми и другими группами и так далее, пока весь живой мир не стал восприниматься как единый. Можете себе представить, что я почувствовал, когда в мае 1975 года, судя по дате, указанной на форзаце, прочел случайно купленную в лондонском магазине книгу Грегори Бейтсона „Шаги в направлении к экологии разума“?» [32, р. 5].

Согласно Бейтсону, его «экология разума» — новый способ думать об «агрегатах идей», называемых «разумами» (*minds*) [3, с. 14]. Размышляя о музыкальном искусстве, Смолл, в свою очередь, именно через понимание единства разума и природы (*the unity between mind and nature*) пришел к осознанию «правильности» *musicking* как способа познания мира — не заранее данного физического мира, оторванного от человеческого опыта, который интересен лишь кабинетным ученым, а эмпирического мира взаимоотношений во всей его сложности [33, р. 4].

Смолл не только спроецировал отдельные выводы Бейтсона в «музыкальное измерение», но перенял свойственную тому манеру изложения, когда в подтверждение научных гипотез приводятся примеры из обыденной жизни. Однако при всей привлекательности такой стиль чреват продуцированием неопределенных понятий.

Другая причина неоднозначной интерпретации заимствованных подходов — безграничная широта научных интересов Бейтсона. Он был не просто энциклопедистом. Его уникальный метод заключался в сплетении далеких друг от друга сюжетов в новый концептуальный слой, где ботаника и поэзия, антропология и кибернетика выступали равноправными компонентами синтетического знания о живом [19, с. 31]. В стремлении подобрать универсальные ключи к решению междисциплинарных проблем, он с легкостью переключался с одной области знания на другую, используя терминологию соответствующих научных дисциплин без дополнительных уточнений.

В своих статьях Бейтсон упоминает паттерны поведения, действий, мышления, переживаний и, наконец, паттерны отношений. Подчеркивая загадочность «сферы паттерна», ученый избегает четких дефиниций, даже когда речь идет о связующем паттерне, и предпочитает объяснение «на пальцах», рассуждая о паттерне, который «связывает краба с омаром, орхидею с первоцветом, и всех их со мной, меня с вами, и всех нас вместе — с амебой, с одной стороны, и с хроническим шизофреником, с другой» [5, с. 11].

По мысли Бейтсона, как в анатомии, так и в грамматике части следует классифицировать в соответствии с отношениями между ними. А поскольку отношения генерируются процессами информационного обмена, должна существовать релевантность между контекстуальной структурой сообщения и некоторым структурированием рецепиента [4, с. 139–140]. Смолл подхватывает мысль Бейтсона и указывает самый простой выход, приравнивая связующий паттерн к метафоре как способу понимания обширного и непостижимо сложного набора отношений в терминах чувственного опыта [34, р. 103].

Итак, на первый план выходит проблема отношений как всеохватного способа коммуникации. Заметим, что под «отношениями» мы подразумеваем *сопринадлежащие нескольким объектам признаки* [14, с. 78, 82]. Именно отношения помогают осознать совокупность предметов или событий как единое целое. Чтобы воспринять «сообщение» (например, произведение искусства) как часть большего (культуры или какого-то ее фрагмента), Бейтсон предлагает представить их связь в горизонтальной разверстке:

[Характеристики произведения / Характеристики остальной культуры].

Квадратные скобки включают релевантную часть мира, а косая черта представляет линию, через которую возможно некоторое угадывание как в одну, так и в обе стороны. «Проблема состоит в том, чтобы сформулировать, какие типы отношений, соответствий и т.д. пересекают или огибают эту косую линию» [6, с. 124]. Если мы обратим внимание на левую половину предложенной схемы, то произведение будет связано с другими работами автора, с произведениями одного стиля, жанра, написанными на общую тему, а если взглянем на правую половину, то окажемся перед историей мировой культуры с бесконечными отсылками к прошлому, настоящему и даже будущему.

Интересную музыкальную аналогию проводит Д. Тестов, чей анализ понятия «паттерн» и способов его применения в контексте творчества Грегори Бейтсона проливает свет на многие проблемы, затронутые в текстах Кристофера Смолла. Сравнивая методы Леви-Стросса и Бейтсона, исследователь приходит к выводу, что последний как бы работает с преобразованием последовательности нотных знаков в последовательность движений пальцев исполнителя, которые в свою очередь преобразуются в движение клавиш, а те — в звучащую

музыку. Вопросы, которые при этом ставит Бейтсон, будут примерно следующего типа: если одна из последовательностей в цепочке преобразований нам неизвестна, или несколько последовательностей известны только частично, может ли их сопоставление позволить нам узнать что-то о неизвестных фрагментах? «То общее, что связывает воедино эти последовательности, и благодаря чему одна из них содержит некоторую информацию о другой, и будет связующим паттерном»⁽⁷⁾ [19, с. 54].

Таким образом, отношения разных типов выстраиваются в гигантскую объемную конструкцию, изучение которой не только помогает осознать место произведения в культуре, но обогащает его новыми смыслами. При этом сам Бейтсон призывает рассматривать слово «смысл» как приблизительный синоним слова «паттерн» [6, с. 123]. Исходя из вышеизложенного, автор этих строк предлагает трактовать *связующий паттерн Кристофера Смолла* как схематически представленную совокупность смыслоносущих отношений в *musicking*.

Смолл рассуждает о связующем паттерне (метапаттерне), который складывается из паттернов первого, второго, третьего порядка, *соединяющих, сопоставляющих и описывающих разные типы отношений*. Например, классическое музыкальное произведение это паттерн сочетаний звуков — как одновременных, так и последовательных, которые наделяются метафорическим смыслом через семиотику звуковых отношений. Возникает связь между исполнителями, с одной стороны, и связь звуковых отношений, с другой. Это паттерн второго порядка. Когда мы объединяем совокупности связей, возникает паттерн третьего порядка — связь между отношениями элементов физической среды, с одной стороны, и отношениями исполнителей и слушателей, с другой; связь между тем, как исполнители относятся к слушателям, и связь между исполнителями и звуковыми отношениями, которые они создают, и т.д. [20, с. 532]. Через участие в *musicking* мы считываем метафору связующего паттерна. Кульминационным моментом становится музыкальное событие, когда все участники

(7) В случае *musicking* стоило бы продолжить цепочку, обозначив переход «физической формы» музицирования в его «социальную форму», где звучащая музыка становится той самой условной линией (своеобразной линией горизонта) внутри связующего паттерна.

Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла *musicking*

могут «примерить, оценить и пережить» идеальные отношения, не обязательно связывая себя с ними на время большее, нежели длительность исполнения. Впрочем, на этом *musicking* не заканчивается, рождая все новые типы отношений — между одним концертом и другим, между стилями, жанрами, музыкальными традициями и культурами [34, р. 209].

На наш взгляд, самое уязвимое место концепции Смолла — его нарочито пренебрежительное отношение к партитуре. Смолл неоднократно повторяет, что партитура — это не музыкальное произведение и даже не представление о нем. Это набор инструкций, позволяющих воспроизвести звуки в определенной последовательности и повторить их любое количество раз. «Исполнители и слушатели учатся распознавать эту комбинацию как единство и давать ей имя, которое может быть Симфонией № 5, до минор, „Рапсодией на тему Паганини“ или „Шахеразадой“, но тот факт, что это название появляется на обложке партитуры, не означает, что музыкальное произведение находится на ее страницах» [34, р. 112].

Подчеркивая «не-вещную» природу музыки, Смолл почему-то забывает о колоссальном коммуникативном потенциале партитуры, которая не просто хранит и передает определенную информацию, но «вмещает» в себя все возможные интерпретации. Партитура — тот самый паттерн, о котором так вдохновенно рассуждает Смолл. Помимо того, что она является важным связующим звеном между участниками музыкального акта, она отражает неисчислимое множество художественных параметров и практических компонентов. Даже один единственный такт симфонической или оперной партитуры дает возможность выразить и воспринять чрезвычайно сложную картину отношений, сравнение с которой может выдержать лишь небольшой круг явлений человеческой жизни [1, с. 111].

Изучение феномена партитуры как связующего паттерна должно, по мнению автора этих слов, придать концепции Смолла подлинную глубину и завершенность, и именно этот проблемный ракурс может помочь термину *musicking* органично вписаться в российскую традицию.

Заключение

В результате проведенного анализа мы приходим к выводу, что хотя слова *musicking* и «музицирование» имеют этимологически близкое значение, их нельзя считать полными эквивалентами. Термин, возникший в рамках одноименной концепции Кристофера Смолла, может трактоваться как «музицирование» только в контексте самой этой концепции. Однако даже в этом случае возникает ряд вопросов. Если мы попытаемся повернуть логику Смолла в «обратном направлении», то окажется, что музицировать можно и в отсутствие музыки как таковой, что противоречит здравому смыслу.

Понятие «музургия», использованное в старинных трактатах, в сравнении с *musicking* носит слишком отвлеченный характер. Можно было бы предложить перевести *musicking* как «участие в музыкальной жизни», но этот вариант уводит нас в противоположную сторону. Концепция Смолла не сводится к идее коллективной активности. В *musicking*, по убеждению ученого, заключается музыкальное содержание как ядро музыкального события. Правда, открытым остается вопрос, осознают ли его сами участники *musicking*? Вряд ли можно предположить, что кассир относится к продаже билетов на концерт как к чему-то непосредственно связанному с духовной жизнью общества, а рабочие, выкатывая на сцену рояль, думают о включенной в программу вечера сонате Шуберта и предвкушают эстетическое наслаждение от ее исполнения. Ошибка кроется в ракурсе оценочной позиции. В схеме, отражающей музыкальный акт, стрелки направлены не от сочинения к исполнителю и публике, не от администраторов к слушателям или обратно, а от всех участников *musicking*, связанных друг с другом, к сочинению. Все «внемузыкальные» действия в конечном итоге складываются в конкретное музыкальное событие и влияют на само музыкальное произведение в его интенции.

Таким образом, на первый план выходит понятие «связующего паттерна», которое «покрывает» все возможные интерпретации термина *musicking* и является содержательным фундаментом концепции Смолла.

Список литературы:

- 1 Арановский М.Г. Музыка и мышление // Арановский М.Г. Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н.А. Рыжкова. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 87–131.
- 2 Асафьев Б.В. (под псевд. Глебов И.) Ценность музыки // De Musica: Сборник статей / Под ред. И. Глебова (псевд.). Петроград: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 5–34.
- 3 Бейтсон Г. Введение: Наука о разуме и порядке // Бейтсон Г. Экология разума: Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Пер. с англ. Д.Я. Федотова, М.П. Папуша. М.: Смысл, 2000. С. 14–22.
- 4 Бейтсон Г. Комментарий к части «Форма и паттерн в антропологии» // Бейтсон Г. Экология разума: Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Пер. с англ. Д.Я. Федотова, М.П. Папуша. М.: Смысл, 2000. С. 139–141.
- 5 Бейтсон Г. Разум и природа: Необходимое единство / Пер. с англ. А.И. Фета. Nyköping: Philosophical arkiv, 2016. 214 с.
- 6 Бейтсон Г. Стиль, изящество и информация в примитивном искусстве // Бейтсон Г. Экология разума: Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Пер. с англ. Д.Я. Федотова, М.П. Папуша. М.: Смысл, 2000. С. 120–139.
- 7 Бейтсон Г. Эксперименты по обдумыванию собранного этнологического материала // Бейтсон Г. Экология разума: Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Пер. с англ. Д.Я. Федотова, М.П. Папуша. М.: Смысл, 2000. С. 84–94.
- 8 Бергер Н.А. Теория музыки в современной практике музицирования: Автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская государственная консерватория. Саратов, 2012. 44 с.
- 9 Вейдле В.В. Биология искусства. Исходные установления и первоначальная ориентация // Вейдле В.В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства / Сост., comment. и послесл. И.А. Доронченкова; пер. с фр. О.Е. Волчек. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 317–330.
- 10 Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.
- 11 Дуков Е.В. К истории аттракциона // Художественная культура. 2020. № 4. С. 640–665. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00089>.
- 12 Зубанова Л.Б., Бунакова М.Н. Жизнь оперы в цифровом пространстве: «третий жанр» гибридной культурной формы // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2022. № 2 (44). С. 120–127. <https://doi.org/10.47475/2070-0695-2022-10215>.
- 13 Лагутина Е.В. Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии»: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. В 2 т. / Московская государственная консерватория. М., 2014. Т. 1. 258 с.
- 14 Левин Г.Д. Философские категории в современном дискурсе. М.: Логос, 2007. 222 с.
- 15 Музицирование // Большая советская энциклопедия / Ред.-сост. А.М. Прохоров. Т. 17. М.: Советская энциклопедия, 1974. URL: <http://bse.uaio.ru/BSE/1701.htm> (дата обращения 04.03.2023).
- 16 Музицировать // Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. С. 562.
- 17 Насонов Р.А. Универсальная музургия Афанасия Кирхера: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория. М., 1995. 26 с.

Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла musicking

- 18 *Столпянский П.Н.* Старый Петербург: Музыка и музицирование в старом Петербурге: Исторический очерк. Ленинград: Мысль, 1926. 187 с.
- 19 *Тестов Д.Ф.* Понятие паттерна в антропологии Грегори Бейтсона. Философские аспекты: Дисс. ... кандидата философских наук: 09.00.13 / Институт философии Российской академии наук. М., 2019. 206 с.
- 20 *Цветковская Т.А.* *Musicking*: смыслы исполнения и слушания // *Художественная культура*. 2020. № 4. С. 526–541. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00083>.
- 21 *Besse N.* Musizieren als Kunst der Begegnung Auragogik – Reflexivität und Intersubjektivität in musikalischen Bildungsprozessen. Münster; New York: Waxmann, 2022. 282 S.
- 22 *De Oliveira Pinto T.* Music as an Embodied Learning Experience // *The Palgrave Handbook of Embodiment and Learning* / Ed. by A. Kraus, Ch. Wulf. Cham: Springer Nature, 2023. P. 479–499.
- 23 *Ferrari L., Singer N., McPhee M., Ripollés P., Zatorre R.J., Mas-Herrero E.* Engagement in Music-Related Activities During the COVID-19 Pandemic as a Mirror of Individual Differences in Musical Reward and Coping Strategies // *Social Convergence in Times of Spatial Distancing: The Role of Music during the COVID-19 Pandemic* / Ed. by N. Ch. Hansen, M. Wald-Fuhrmann, J.W. Davidson. *Frontiers Research Topics*, 2022. P. 483–493. <https://doi.org/10.3389/frpsyg.2021.673772>.
- 24 *Fuhrmann W.* *Musicking* // *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze* / Hrsg. von D. Morat, H. Ziemer. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2018. S. 63–67.
- 25 *Grimm J., Grimm W.* *Musiken* // *Deutsches Wörterbuch*. Lfg. 15, Bd. VI. Leipzig: S. Hirzel, 1885, Sp. 2742, Z. 42. URL: <https://www.dwds.de/wb/dwb/musik#GM08559> (дата обращения 24.02.2023).
- 26 *Mansfield Orlando A.* The Word Music: Its Derivation, Interpretation and Misapplication // *The Musical Quarterly*, Oct., 1923. Vol. 9. № 4. P. 538–544.
- 27 *McCaleb J.M.* *Chambering Music* // *The Chamber Musician in the Twenty-First Century* / Ed. by M. Doğanant-Dack. Basel: MDPI, 2022. P. 21–41.
- 28 *Musick* // *Webster's New World College Dictionary*, 4th Edition / Ed. by Michael E. Agnes. New York: H.M. Harcourt, 2010. URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/musick> (дата обращения 25.03.2023).
- 29 *Musizieren* // *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* / Hrsg. von W. Pfeifer et al., digitalisierte und von W. Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, 1993. URL: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/musizieren> (дата обращения 24.02.2023).
- 30 *Nachmanovitch S.* Bateson and the Arts // *Kybernetes*. 2007. Vol. 36. № 7/8. P. 1122–1133. <https://doi.org/10.1108/03684920710777919>.
- 31 *Orff C.* *Das Schulwerk – Rückblick und Ausblick* // *Orff-Institut Jahrbuch*, Mainz, 1963/1964. S. 15–16.
- 32 *Small Ch.* *Autobiography* // *The Christopher Small Reader* / Ed. by R. Walsler. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2016. P. 1–14.
- 33 *Small Ch.* *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover; London: Wesleyan University Press, 1998. 509 p.
- 34 *Small Ch.* *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover; London: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
- 35 *Wald M.* "Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia" – Harmonie als Utopie. Untersuchungen zur Musurgia universalis von Athanasius Kircher. Diss. Ph.D. Zürich: der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 2006. 269 S.

References:

- 1 *Aranovskii M.G.* *Muzyka i myshlenie* [Music and Thinking]. *Aranovskii M.G. Muzyka. Myshlenie. Zhizn': Stat'i, interv'yu, vospominaniya* [Music. Mind. Life: Articles, Interviews, Memoirs], ed. N.A. Ryzhkova. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ., 2012, pp. 87–131. (In Russian)
- 2 *Asaf'ev B.V.* (pod psevd. Glebov I.) *Tsennoost' muzyki* [The Value of Music]. *De Musica: Sbornik statei* [De Musica: Collection of Articles], ed. I. Glebov (pseud.). Petrograd, Petrogr. gos. akad. filarmoniya Publ., 1923, pp. 5–34. (In Russian)
- 3 *Beitson G.* *Vvedenie: Nauka o razume i poryadke* [Introduction: The Science of Mind and Order]. *Beitson G. Ekhkologiya razuma: Izbrannye stat'i po antropologii, psikhiiatrii i ehpistemologii* [Ecology of the Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry and Epistemology], transl. from English D. Ya. Fedotov, M.P. Papush. Moscow, Smysl Publ., 2000, pp. 14–22. (In Russian)
- 4 *Beitson G.* *Kommentarii k chasti "Forma i pattern v antropologii"* [Commentary on the Part "Form and Pattern in Anthropology"]. *Beitson G. Ekhkologiya razuma: Izbrannye stat'i po antropologii, psikhiiatrii i ehpistemologii* [Ecology of the Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry and Epistemology], transl. from English D. Ya. Fedotov, M.P. Papush. Moscow, Smysl Publ., 2000, pp. 139–141. (In Russian)
- 5 *Beitson G.* *Razum i priroda: Neobkhodimoe edinstvo* [Mind and Nature: a Necessary Unity], transl. from English A.I. Fet. Nyköping, Philosophical arkiv Publ., 2016. 214 p. (In Russian)
- 6 *Beitson G.* *Stil', izyashchestvo i informatsiya v primitivnom iskusstve* [Style, Grace and Information in Primitive Art]. *Beitson G. Ekhkologiya razuma: Izbrannye stat'i po antropologii, psikhiiatrii i ehpistemologii* [Ecology of the Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry and Epistemology], transl. from English D. Ya. Fedotov, M.P. Papush. Moscow, Smysl Publ., 2000, pp. 120–139. (In Russian)
- 7 *Beitson G.* *Ehkperimenty po obdumyvaniyu sobrannogo ehtnologicheskogo materiala* [Experiments in Thinking about Observed Ethnological Material]. *Beitson G. Ekhkologiya razuma: Izbrannye stat'i po antropologii, psikhiiatrii i ehpistemologii* [Ecology of the Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry and Epistemology], transl. from English D. Ya. Fedotov, M.P. Papush. Moscow, Smysl Publ., 2000, pp. 84–94. (In Russian)
- 8 *Berger N.A.* *Teoriya muzyki v sovremennoi praktike muzitsirovaniya* [Music Theory in the Modern Practice of Music Making], Dissertation Abstract ... Doctor of Arts, 17.00.02, Saratov State Conservatoire. Saratov, 2012. 44 p. (In Russian)
- 9 *Veidle V.V.* *Biologiya iskusstva. Iskhodnye ustanovleniya i pervonachal'naya orientatsiya* [Biology of Art. Initial Establishment and Initial Orientation]. *Veidle V.V. Ehmbrilogiya poehzii: Stat'i po poehtike i teorii iskusstva* [Embryology of Poetry: Articles on Poetics and Theory of Art], comp., comments and afterword I.A. Doronchenkov, transl. from French O.E. Volchek. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2002, pp. 317–330. (In Russian)
- 10 *Dukov E.V.* *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoi kul'tury* [The Concert in the History of Western European Culture]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003. 256 p. (In Russian)
- 11 *Dukov E.V.* *K istorii attraktsiona* [On the History of Attractions]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 4, pp. 640–665. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00089>. (In Russian)
- 12 *Zubanova L.B., Bunakova M.N.* *Zhizn' opery v tsifrovom prostranstve: "tretii zhanr" gibridnoi kul'turnoi formy* [The Life of Opera in the Digital Space: "Third Genre" of the Hybrid Cultural

Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн»
в концепции Кристофера Смолла musicking

- Form]. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*, 2022, no. 2 (44), pp. 120–127. <https://doi.org/10.47475/2070-0695-2022-10215>. (In Russian).
- 13 Lagutina E.V. *Genrikh Shenker i ego "Uchenie o garmonii"* [Heinrich Schenker and His "Harmony"]. Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02. In 2 vol., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 2014. Vol. 1. 258 p. (In Russian)
- 14 Levin G.D. *Filosofskie kategorii v sovremennom diskurse* [Philosophical Categories in Modern Discourse]. Moscow, Logos Publ., 2007. 222 p. (In Russian)
- 15 Muzitsirovanie [Making Music]. *Bol'shaya sovetskaya ehntsiklopediya* [The Great Soviet Encyclopedia], ed. A.M. Prokhorov. Vol. 17. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1974. Available at: <http://bse.uaio.ru/BSE/1701.htm> (accessed 04.03.2023). (In Russian)
- 16 Muzitsirovat' [Make Music]. *Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [The Large Explanatory Dictionary of the Russian Language], ed. S.A. Kuznetsov. St. Petersburg, Norint Publ., 2000, p. 562. (In Russian)
- 17 Nasonov R.A. *Universal'naya muzurgiya Afanasiya Kirkhera* [The Universal Music of Afanasy Kircher], Dissertation Abstract ... Candidate of Arts, 17.00.02, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 1995. 26 p. (In Russian)
- 18 Stolpyanskii P.N. *Staryi Peterburg: Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge: Istoricheskiy ocherk* [Old Petersburg: Music and Making Music in Old Petersburg: Historical Essay]. Leningrad, Mysl' Publ., 1926. 187 p. (In Russian)
- 19 Testov D.F. *Ponyatie patterna v antropologii Gregori Beitsona. Filosofskie aspekty* [The Concept of Pattern in Anthropology by Gregory Bateson. Philosophical Aspects], Dis. ... Candidate of Philosophy, 09.00.13, RAS Institute of Philosophy. Moscow, 2019. 206 p. (In Russian)
- 20 Tsvetkovskaya T.A. Musicking: smysly ispolneniya i slushaniya [Musicking: The Meanings of Performing and Listening]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 4, pp. 526–541. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00083>. (In Russian)
- 21 Besse N. *Musizieren als Kunst der Begegnung Auragogik – Reflexivität und Intersubjektivität in musikalischen Bildungsprozessen*. Münster, New York, Waxmann, 2022. 282 S.
- 22 De Oliveira Pinto T. Music as an Embodied Learning Experience. *The Palgrave Handbook of Embodiment and Learning*, eds. A. Kraus, Ch. Wulf. Cham, Springer Nature, 2023, pp. 479–499.
- 23 Ferrari L., Singer N., McPhee M., Ripollés P., Zatorre R.J., Mas-Herrero E. Engagement in Music-Related Activities During the COVID-19 Pandemic as a Mirror of Individual Differences in Musical Reward and Coping Strategies. *Social Convergence in Times of Spatial Distancing: The Role of Music during the COVID-19 Pandemic*, eds. N. Ch. Hansen, M. Wald-Fuhrmann, J.W. Davidson. Frontiers Research Topics, 2022, pp. 483–493. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.673772>.
- 24 Fuhrmann W. Musicking. *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hrsg. von D. Morat, H. Ziemer. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2018, S. 63–67.
- 25 Grimm J., Grimm W. Musik. *Deutsches Wörterbuch*. Lfg. 15, Bd. VI. Leipzig, S. Hirzel, 1885, Sp. 2742, Z. 42. Available at: <https://www.dwds.de/wb/dwb/musik#GM08559> (accessed 24.02.2023).
- 26 Mansfield Orlando A. The Word Music: Its Derivation, Interpretation and Misapplication. *The Musical Quarterly*, 1923, vol. 9, no. 4, pp. 538–544.
- 27 McCaleb J.M. Chambering Music. *The Chamber Musician in the Twenty-First Century*, ed. M. Doğantan-Dack. Basel, MDPI, 2022, pp. 21–41.
- 28 Musick. *Webster's New World College Dictionary*. 4th Edition, ed. Michael E. Agnes. New York, H.M. Harcourt, 2010. Available at: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/musick> (accessed 25.03.2023).
- 29 Musizieren. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, hrsg. von W. Pfeifer et al., digitalisierte und von W. Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, 1993. Available at: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/musizieren> (accessed 26.02.2023)
- 30 Nachmanovitch S. Bateson and the Arts. *Kybernetes*, 2007, vol. 36, no. 7/8, pp. 1122–1133. <https://doi.org/10.1108/03684920710777919>.
- 31 Orff C. Das Schulwerk – Rückblick und Ausblick. *Orff-Institut Jahrbuch*, Mainz, 1963/1964, S. 15–16.
- 32 Small Ch. Autobiography. *The Christopher Small Reader*, ed. R. Walsler. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2016, pp. 1–14.
- 33 Small Ch. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover, London, Wesleyan University Press, 1998. 509 p.
- 34 Small Ch. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover, London, Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
- 35 Wald M. *"Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia" – Harmonie als Utopie. Untersuchungen zur Musurgia universalis von Athanasius Kircher*. Diss. Ph.D. Zürich, der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 2006. 269 S.

УДК 304.444
ББК 71.06

Мостицкая Наталья Дмитриевна

Доктор культурологии, доцент, заведующая аспирантурой,
Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
ResearcherID: ABD-2486-2020
mozt@rambler.ru

Митасова Светлана Алексеевна

Доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой социально-
гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный
институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Россия,
Красноярск, ул. Ленина, 22
ORCID ID: 0000-0002-9791-1892
ResearcherID: X-6142-2018
mitasvet@mail.ru

Ключевые слова: праздничная коммуникация, трансляция ценностей,
социализация, инкультурация, праздничная синергия, СССР,
первомайский парад

Мостицкая Наталья Дмитриевна, Митасова Светлана Алексеевна

Первомайский праздничный парад как феномен культуры



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-204-221

Для цит.: Мостицкая Н.Д., Митасова С.А. Первомайский праздничный парад как феномен культуры // Художественная культура. 2023. № 4. С. 204–221. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-204-221>.

For cit.: Mostitskaya N.D., Mitasova S.A. May Day Parade as a Cultural Phenomenon. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 204–221. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-204-221>. (In Russian)

Mostitskaya Natalya D.

D.Sc. (in Culture Studies), Associate Professor, Head of Postgraduate School, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
ResearcherID: ABD-2486-2020
mozt@rambler.ru

Mitasova Svetlana A.

D.Sc. (in Culture Studies), Associate Professor, Head of the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 22 Lenina Str., Krasnoyarsk, 660049, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9791-1892
ResearcherID: X-6142-2018
mitasvet@mail.ru

Keywords: festive communication, value transmission, socialization, enculturation, festive synergy, USSR, May Day parade

Mostitskaya Natalya D., Mitasova Svetlana A.

May Day Parade as a Cultural Phenomenon

Аннотация. В статье авторы обращаются к советской истории, исследуя феномен первомайского праздничного парада на предмет инкультурации и социализации участников события. Методологически важными для настоящего исследования являются труды Г. Лебона, Д.В. Пивоварова, С.С. Хоружего, в которых затронута проблема коллективного переживания, механизмы формирования ценностного отношения к культурным эталонам, синергия праздничного коммуникативного пространства.

В качестве материалов для исследования использована серия фотографий первомайских парадов. Анализ визуального ряда позволяет выделить один из важных аспектов инкультурации, а именно факт физически-телесного включения человека в коммуникативное пространство праздника. Новизна статьи непосредственно связана с акцентированием внимания на исследовательских методиках, благодаря которым происходит анализ процесса инкультурации с точки зрения телесной включенности человека в праздничную коммуникацию. Именно первомайский парад как наиболее массовое праздничное событие позволяет продемонстрировать функциональность телесных практик, способствующих инкультурации человека в культурное сообщество.

Abstract. In the article, the authors turn to Soviet history, exploring the phenomenon of the May Day parade for enculturation and socialization of the participants of the event. The methodological basis of the study is formed by the works of G. Le Bon, D.V. Pivovarov, and S.S. Horujy. They raise the problem of collective experience, the mechanisms for the formation of a value attitude to culture, and the synergy of the festive communicative space.

The material for the research is a series of photographs of the May Day parades. The analysis of the photographs allows us to single out an important aspect of enculturation — the physical and bodily inclusion of a person in the communicative space of the holiday. The novelty of the article is related to the focus on research methods due to which the process of enculturation is analysed from the point of view of a person's bodily involvement in festive communication. It is the May Day parade as the most massive festive event that makes it possible to demonstrate the functionality of bodily practices that contribute to the enculturation of a person into a cultural community.

Введение

В ситуации активной аксиологической дискуссии России и Запада актуальным становится опыт прошлых лет, в особенности советского периода, когда были профессионально разработаны механизмы инкультурации и социализации. В противовес современному индивидуализму и атомизму в советской официальной культуре доминировало коллективное и массовое. Формированию ценности коллективизма было уделено огромное значение. Именно организованные массовые мероприятия давали возможность человеку осознать собственную сопричастность целому, единой национальной идее. Современное телевидение и интернет позволяют зрителю заочно поучаствовать в любом празднике, просматривая хронологию событий, яркие кадры или счастливые лица празднующих. Но вне коммуникативного праздничного пространства, обязательно включающего в свою системность телесные ощущения и переживания, сложно говорить о подлинных переживаниях праздничности. Поэтому данный аспект праздничной коммуникации, связанный с телесным переживанием, будет темой для размышления в данной статье на примере анализа фотографий первомайского парада.

Еще одной важной методологической категорией, используемой в статье, является инкультурация, понимаемая как включение человека в культурную общность. Инкультурация осуществляется в рамках праздничной коммуникации, и именно с этого ракурса парад будет рассмотрен как феномен культуры. Сам праздник многофункционален и тем самым способен выступать стабилизирующим обществом механизмом. В частности, решается задача трансляции ценностей, социализации, инкультурации, выполняется компенсаторная функция, а также ситуация праздника создает условия для участников события проявить свои эмоции, тем самым снять эмоциональное напряжение.

В то же время соотношение сущностных аполлонического и дионисийского аспектов праздника позволяет говорить о разных формах организации праздничного коммуникативного пространства. Либо праздник выполняет функцию элемента, структурирующего культуру, транслирующего культуруобразующие функции. Либо, в случае доминанты дионисийских настроений и активного проявления

сферы бессознательного, происходит деконструкция культурных норм. В современных культурных реалиях праздники все более становятся разрушительными для культуры, подчиняясь логике торжества бессознательного. А массовость праздника только усиливает центробежные или центростремительные силы, работающие либо на созидание, либо на разрушение культуры. Гюстав Лебон замечал, что «самый поразительный факт, наблюдающийся в одухотворенной толпе, следующий: каковы бы ни были индивиды, составляющие ее, каков бы ни был их образ жизни, занятия, их характер или ум, одного их превращения в толпу достаточно для того, чтобы у них образовался род коллективной души, заставляющей их чувствовать, думать и действовать совершенно иначе, чем думал бы, действовал и чувствовал каждый из них в отдельности. Существуют такие идеи и чувства, которые возникают и превращаются в действия лишь у индивидов, составляющих толпу. Одухотворенная толпа представляет собой временный организм, образовавшийся из разнородных элементов, на одно мгновение соединившихся вместе, подобно тому, как соединяются клетки, входящие в состав живого тела и образующие посредством этого соединения новое существо, обладающее свойствами, отличающимися от тех, которыми обладает каждая клетка в отдельности» [2, с. 112].

Подчиняясь эффекту «души толпы», человек теряет собственную индивидуальность, входя в гипнотическое состояние под влиянием окружающих масс. Именно эта архаически бессознательная потребность ощутить себя частью целого определяет, на наш взгляд, стремление человека быть частью толпы. В то же время толпа легко внушаема, поэтому рациональное использование психологии толпы позволяет в духе аполлонического праздника транслировать базовые культурные ценности. Такой опыт был удачно реализован в Советском Союзе, потому сейчас актуален интерес к советским праздникам. Если для государства праздник, несомненно, пропагандистская площадка, то для социума это в некотором смысле возможность консолидироваться и проявиться как физическая реальность, «людей посмотреть и себя показать». В то же время по отношению к личности праздник выступает в качестве инструмента идентификации с различными социальными группами: от профессионального коллектива и горожанина до советского человека как носителя общегосударственных

смыслов. Иными словами, с помощью такой культурной идентификации, на наш взгляд, решалась задача эмоционального проживания социальных статусов и ролей, принимаемых на уровне бессознательного, на фоне того самого гипноза толпы, о котором говорил Г. Лебон [13]. Этим продиктована необходимость грамотно срежиссированных массовых праздников. Постепенный отказ от коллективных общественно значимых торжеств способствует разбалансировке ценностей, связанных с культурной идентификацией, росту эгоцентрических настроений в социуме. В этом плане именно религиозные и архаические [11] праздники зачастую наиболее ярко демонстрируют такое единомыслие людей, позволяющее осознать свою индивидуальность в контексте целого и всеобщего. Поэтому весьма актуально обращаться к истории массовых праздничных коммуникаций. По образцу религиозных обрядовых праздничных церемоний построены многие государственные праздничные ритуалы. Ярким примером является Первомайский парад, проводимый несколько десятилетий в Советском Союзе. Ориентируясь на теорию идеалообразования Д.В. Пивоварова (Vladimir I. Zhukovsky, Daniil V. Pivovarov, 2014) [14, p. 1216–1221], проанализируем формы телесной стороны праздничного парада.

Формирование ценности

Согласно концепции Д.В. Пивоварова, процесс признания той или иной идеи, ценности в качестве смыслополагающей осуществляется в системе, синхронизирующей такие условия, как текст, раскрывающий смысл существования данной ценности; система знаков и символов, обозначающих базовые аспекты ценности; яркие лидеры, воплотившие в своей жизни данный идеал; аффективные переживания ценности, а также круг единомышленников, разделяющих данную ценность, и совместно проживаемые ритуалы, обряды, праздники. Наличие одновременно всех условий позволяет человеку принять ценность как руководство своей жизнью. В то же время, по замечанию А.В. Соколова [8], важнейшим условием осознания ценности и включения ее в структуры индивидуальной памяти, помимо аффективного переживания, словесного описания и ярких образов, является опыт телесной активности, позволяющий человеку посредством своего тела включиться в коммуникативный процесс, в процесс осознания себя

через призму новой ценности. То есть оба исследователя сходятся во мнении, что, помимо прочих системных элементов, телесная активность является обязательным условием формирования ценности, включенной в структуры нашей памяти и определяющей наш повседневный опыт. Поэтому практика конструирования в праздничных событиях такой ценностно-определяющей телесной формы коммуникации является очень важным культурообразующим явлением.

Официальные праздники

Опыт советских праздничных событий и церемоний интересен с точки зрения создания праздничных условий для идентификации человека в структуре коллектива, государства. Цель физически-телесного единства в подобных случаях состоит в осознании общих ценностей, целей и смыслов на уровне рационального и иррационального восприятия. Иррациональный уровень восприятия продуцируется эмоциональной составляющей праздника, для реализации которой используются максимально энергетически емкие цветовые сочетания, продукты, праздничные поздравления, музыка, тексты. Рациональное восприятие участников считает саму идею праздника, раскрываемую в ритуалах и словесном оформлении праздничной коммуникации.

Непосредственная связь эмоционального состояния человека и физических телесных практик была проработана в художественном театральном искусстве. Не случайно именно театральные режиссеры являлись постановщиками массовых праздников [6]. Если выделять системообразующую идею всех советских праздников, анализируя годовой цикл официальных торжеств и централизованное управление ими, то очевидной становится концепция «трудовая деятельность во благо народа» как культурообразующий фактор («труд создал из обезьяны человека»). Именно эта идея позволяла сформировать идеал труженика, социализировать человека в трудовую общность от самого близкого круга семьи к масштабам государственной национальной идеи. Поэтому 1 Мая, день празднования единства трудящихся страны, был главным в системе праздничного календаря КПСС. И обилие в наше время фотографий в интернете на тему советских праздников свидетельствует о ностальгии народа по утраченной синергии, включающей человека в национальную общность. На примере фотографий

парадов разных лет рассмотрим элементы конструирования эмоциональной стороны праздничной коммуникации через физически-телесные практики.

Торжественный первомайский парад

Редакция Interfax.ru собрала самые яркие кадры празднования Первомая с 1917 по 1983 год [7]. Обратимся к наиболее репрезентативным, на наш взгляд, кадрам. Так, телесное восприятие предполагает движение, тактильность, запах, соотнесение масштабов окружающего пространства с собственными ощущениями, рационально учитываемые в праздничной режиссуре.

На фотографиях можно наблюдать стройные ряды людей в одинаковых одеждах, синхронно двигающиеся вдоль трибун. Надо сказать, что такая синхронность достигается длительными репетициями, а поэтому на уровне мышечной памяти человек ощущает пульсацию единого организма, стимулируемую маршевым музыкальным ритмом.

Наиболее эффективным приемом, позволяющим создать общее физически целостное пространство коммуникации и синергии, является непосредственно само парадное шествие всех трудовых коллективов со знаками своей профессиональной группы.

В этом случае включается не только телесная синхронизация, но и визуальная иконическая маркировка принадлежности к единому целому. Так, на фотографии мы видим группу рабочих в защитных касках и спецовках, что явно выделяет их из массы, тем самым включая человека в общий поток опосредованно через свою социальную группу. В масштабе своего коллектива гораздо проще включиться в единый поток всех демонстрантов. Происходит своего рода визуальная «ступенчатая» инкультурация. В то же время управлять парадом логичнее через такие структурные группы и объединения, а поэтому парад в этом случае является режиссурой процессов инкультурации и социализации. Функцию маркировки и создания впечатления целостной массы-потока выполняют красные знамена в руках участников парада. Они же и усиливают масштабность впечатления от события. Более того, сам красный цвет является наиболее энергетически [1, с. 103–107] сильным для восприятия. И так, по словам Е.В. Сальниковой, движение процессии воспринимается как

Первомайский праздничный парад как феномен культуры



Ил. 1. Парад физкультурников на Красной площади 1 Мая. Источник: «Мир, труд, май»: как отмечали в СССР День международной солидарности трудящихся // Sputnik-ossetia.ru. 01.05.2018. URL: <https://sputnik-ossetia.ru/20180501/6299933.html> (дата обращения 22.08.2023)



Ил. 2. Праздничная первомайская демонстрация и парад. Москва, 1975. Фото: ТАСС



Ил. 3. Москва, 1982.
Фото: ТАСС



Ил. 4. Праздничная
первомайская
демонстрация на
Крещатике. 1977. Фото:
ТАСС

образ жизни-реки, придающий фундаментальность проживаемому событию [5, с. 194].

Уместно вспомнить здесь идею синергии, описанную С.С. Хоружим, об иррациональной характеристике целостности: «искомый... строй согласия, сотрудничества, „когерентности“ двух разноисточных и разноприродных энергий...» [10, с. 311]. Так как суммарная энергетика огромного количества народа, собранного в одном месте, максимально усиливалась, это позволяло сохранить в индивидуальной памяти все слоганы, лозунги, которые в дальнейшем служили руководством к действию или становились ценностными установками. Запоминались праздничные атрибуты, цветовая гамма, которые ассоциативно влияли на повседневный быт. При этом надо отметить, что усиление формализации в организации парадов в дальнейшем привело к утрате механизмов инкультурации.

Помимо горизонтальной структуры общества, различных трудовых коллективов, на параде была четко выстроена и иерархическая вертикаль — наиболее популярные и известные личности, признанные народом, а также непосредственно представители власти.

Еще в традициях древних римлян популярным было организованное зрелище, на котором народ мог видеть всю иерархическую структуру социума, включая жречество (в древнеримском Колизее, например). Такая визуализированная картина общества демонстрировала свой «космос», обладающий превосходством перед другими социальными общностями и народами.

И, несомненно, праздничный парад давал повод продемонстрировать и собственную индивидуальность в тех случаях, где не было ограничений в выборе одежды, и причастность к целому, а тем самым и своего рода защищенность посредством демонстрации одинаковых одежд, маркирующих статус человека, его социальную группу. На фотографии, где показан фрагмент демонстрации с идущими женщинами, возникает ассоциация со школой, поскольку все дамы в строгих костюмах по моде того времени очень напоминают учительниц; в одежде доминирует классический стиль, предполагающий некоторый канонический диалог с учениками.

Уникальность этого фото еще и в том, что эмоции участниц считаются как вполне искренние, а потому можно говорить, что такая активная физическая включенность в праздничное событие, несо-



Ил. 5. Руководители государства на трибуне Мавзолея Владимира Ленина во время праздничной Первомайской демонстрации. 1960. Фото: ТАСС



Ил. 6. Летчики-космонавты СССР Юрий Гагарин, Алексей Леонов и Андриян Николаев (слева направо) на Красной площади. 1967. Фото: ТАСС



Ил. 7. Ереванский Первомай.
Фото: ТАСС

менно, оставит неизгладимый след в памяти, социализируя людей, транслируя идею всеобщего трудового братства.

Заключение

В современной России ностальгическое отношение к иллюзии идиллического советского прошлого в большей степени связано с потерей коллективной синергии, «общей души», потерей ценности труда как такового. Рабочие, инженерные, строительные, сельскохозяйственные специальности перестали быть привлекательными для молодежи. Не случайно и возникает интерес к традиционным советским формам праздничной коммуникации, позволяющим транслировать общекультурные ценности, создавать условия социализации и инкультурации для членов общества. В современных условиях рынка наиболее тяжелые виды работ в сфере бытовых услуг, сельскохозяйственного труда, строительства выполняются людьми другой национальной идентичности, приезжими. В таких условиях вопросы создания ме-

ханизмов инкультурации — это вопросы самосохранения культуры. Так, визуализация и телесное проживание на параде идеи «строителя коммунизма», праздничная символика Первомай, маркирующая опыт повседневного рутинного труда, работали как механизмы, стабилизирующие общество, а также активно способствовали процессу социализации и инкультурации граждан. Именно тоска по такой стабильности на уровне повседневных/праздничных практик и обращает наших современников к опыту советских праздников, режиссура которых позволяет говорить о параде как феномене культуры.

На сегодняшний момент, судя по масштабам экономической затратности на празднование, среди всех праздников лидирует Новый год, что связано скорее с ожиданием «чуда», «светлого будущего», а никак не практикой повседневности и национальной идеей. Такой уход в сферу мечтательности закономерен в эпоху внутренних деструктивных процессов в государстве, когда представляется труднодостижимым обновление общественного осознания народного единства, что, в свою очередь, усиливает массовое переживание утраченного «светлого прошлого».

Список литературы:

- 1 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве / Предисл. Н. Кандинской; пер. А. Лисовского. [New York]: Международное литературное содружество, 1967. 159 с.
- 2 *Лебон Г.* Психология народов и масс / Пер. с франц. А. Фридмана и Э. Пименовой. СПб.: Макет, 1995. 311 с. // Pedlib.ru. URL: https://pedlib.ru/Books/4/0024/4_0024-112.shtml (дата обращения 22.08.2023).
- 3 «Мир, труд, май»: как отмечали в СССР День международной солидарности трудящихся // Sputnik-ossetia.ru. 01.05.2018. URL: <https://sputnik-ossetia.ru/20180501/6299933.html> (дата обращения 22.08.2023).
- 4 Постановление ЦК КПСС и Совмина СССР от 12 декабря 1958 г. № 1361 «О наведении порядка в праздновании юбилеев» // Lawmix.ru. URL: https://www.lawmix.ru/docs_cccp/6772 (дата обращения 15.09.2016).
- 5 *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде: Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
- 6 *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>.
- 7 Советский первомай: Фотогалерея // Interfax.ru. URL: <https://www.interfax.ru/photo/2213/25382> (дата обращения 22.08.2023).
- 8 *Соколов А.В.* Общая теория социальной коммуникации: Учебное пособие. СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2002. 461 с. // Eartist.narod.ru. URL: <http://www.eartist.narod.ru/text16/075.htm> (дата обращения 15.09.2016).
- 9 *Топорков В.О.* Четыре очерка о Станиславском. М.: Сов. Россия, 1963. 47 с.
- 10 *Хоружий С.С.* Очерки синергичной антропологии. М.: Ин-т синерг. антропологии; Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 407 с.
- 11 *Чимитов В.Н.* Память как метод в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере развития мотива древнерусской архитектуры в серии «Переславль-Залесский») // Артикульт. 2021. № 4 (44). С. 75–85. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-4-75-85>.
- 12 *Яркова Е.Н.* Метод К.С. Станиславского: физическое действие в работе актера: Учебное пособие. Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2014. 176 с.
- 13 *Le Bon G.* Lois psychologiques de l'evolution des peuples. Kessinger Publishing, LLC, 2010. 210 p.
- 14 *Zhukovsky V.I., Pivovarov D.V.* Concept of Sacral and System of Sacralization // Journal of Siberian Federal University. Humanitarian & Social Sciences. 2014. № 7. P. 1216–1221.

References:

- 1 Kandinskii V. *O dukhovnom v iskusstve* [About the Spiritual in Art], preface N. Kandinskaya, transl. A. Lisovsky. New York, Mezhdunarodnoe literaturnoe sodruzhestvo Publ., 1967. 159 p. (In Russian)
- 2 Lebon G. *Psikhologiya narodov i mass* [Psychology of Peoples and Masses], transl. from French A. Fridman, Eh. Pimenova. St. Petersburg, Maket Publ., 1995. 311 p. *Pedlib.ru*. Available at: https://pedlib.ru/Books/4/0024/4_0024-112.shtml (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 3 "Mir, trud, mai": kak otmechali v SSSR Den' mezhdunarodnoi solidarnosti trudyashchikhsya ["Peace, Labor, May": How the Day of International Workers' Solidarity Was Celebrated in the USSR]. *Sputnik-ossetia.ru*. 01.05.2018. Available at: <https://sputnik-ossetia.ru/20180501/6299933.html> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 4 Postanovlenie TSK KPSS i Sovmina SSSR ot 12 dekabrya 1958 g. № 1361 "O navedenii poryadka v prazdnovanii yubileev". *Lawmix.ru*. Available at: https://www.lawmix.ru/docs_cccp/6772 (accessed 15.09.2016). (In Russian)
- 5 Salnikova E.V. *Vizual'naya kul'tura v mediasrede: Sovremennye tendentsii i istoricheskie ehkursy* [Visual Culture in the Media Environment: Current Trends and Historical Excursions] Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2017. 552 p. (In Russian)
- 6 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)
- 7 Sovetskii pervomai: Fotogalereya [Soviet May Day: Photo Gallery]. *Interfax.ru*. Available at: <https://www.interfax.ru/photo/2213/25382> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 8 Sokolov A.V. *Obshchaya teoriya sotsial'noi kommunikatsii: Uchebnoe posobie* [General Theory of Social Communication: Textbook]. St. Petersburg, Izd-vo Mikhailova V.A. Publ., 2002. 461 p. *Evardist.narod.ru*. Available at: <http://www.evardist.narod.ru/text16/075.htm> (accessed 15.09.2016). (In Russian)
- 9 Toporkov V.O. *Chetyre ocherka o Stanislavskom* [Four Essays on Stanislavsky]. Moscow, Sov. Rossiya Publ., 1963. 47 p. (In Russian)
- 10 KHoruzhii S.S. *Ocherki sinergii noi antropologii* [Essays on Synergetic Anthropology]. Moscow, In-t sinerg. antropologii Publ., In-t filosofii, teologii i istorii sv. Fomy Publ., 2005. 407 p. (In Russian)
- 11 CHimitov V.N. Pamyat' kak metod v tvorchestve N.D. Gritsyuka (na primere razvitiya motiva drevnerusskoi arkhitektury v serii "Pereslavl'-Zalesskii") [Memory as a Method in the Work of N.D. Gritsyuk (On the Example of the Development of the Motif of Ancient Russian Architecture in the Series "Pereslavl'-Zalessky")]. *Artikul't* [Art & Cult], 2021, no. 4 (44), pp. 75–85. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-4-75-85>. (In Russian)
- 12 Yarkova E.N. *Metod K.S. Stanislavskogo: fizicheskoe deistvie v rabote aktera: Uchebnoe posobie* [The Method of K.S. Stanislavsky: Physical Action in the Work of an Actor: Textbook]. Omsk, Izd-vo Omskogo gos. un-ta, 2014. 176 p. (In Russian)
- 13 Le Bon G. *Lois psychologiques de l'evolution des peuples*. Kessinger Publishing, LLC, 2010. 210 p.
- 14 Zhukovsky V.I., Pivovarov D.V. Concept of Sacral and System of Sacralization. *Journal of Siberian Federal University: Humanitarian & Social Sciences*, 2014, no. 7, pp. 1216–1221.

УДК 792.2

ББК 85.333(2)

Машукова Александра Владимировна

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

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

Ключевые слова: Передвижной театр, П.П. Гайдебуров, Н.Ф. Скарская, Палестра, «Город на заре», А.Н. Арбузов, В.Н. Плучек, студия, импровизация, коллективное творчество, этюдный метод

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

Машукова Александра Владимировна

Арбузовская студия (1938–1945): гайдебуровский след



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-222-247

Для цит.: Машукова А.В. Арбузовская студия (1938–1945): гайдебуровский след // Художественная культура. 2023. № 4. С. 222–247. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-222-247>.

For cit.: Mashukova A.V. The Arbuzov Studio (1938–1945): Gaideburov's Trace. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 222–247. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-222-247>. (In Russian)

Mashukova Alexandra V.

Trainee Researcher, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

Keywords: Peredvizhny theatre, P.P. Gaideburov, N.F. Skarskaya, Palestra, City at Dawn, A.N. Arbuzov, V.N. Pluchek, studio, improvisation, group work, sketch method

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

Mashukova Alexandra V.

The Arbuzov Studio (1938–1945): Gaideburov's Trace

Аннотация. Предмет данного исследования — влияние, которое оказали педагогические разработки 1920-х годов руководителей Передвижного общедоступного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской на деятельность Государственной московской театральной студии под руководством Алексея Арбузова и Валентина Плучека (или, как ее чаще всего неофициально называют, Арбузовской студии). Передвижной театр существовал в Петербурге — Петрограде — Ленинграде на протяжении 23 лет. За это время его руководители Павел Гайдебуров и Надежда Скарская воспитали множество учеников, среди которых был и драматург Алексей Арбузов. В 17 лет он прошел обучение в Палестре, студии при Передвижном театре, по так называемому «методу Скарской», который заключался в системе развития в актерах творческого мышления при помощи импровизации. В конце 1930-х годов А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек по-своему воспроизвели этот метод в работе со студийцами Арбузовской студии. Результатом стала пьеса «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, написанная студийцами коллективно, на основе импровизационных этюдов.

В статье впервые публикуются упражнения по методу Н.Ф. Скарской, которые практиковались в Палестре, а также этюдные задания Арбузовской студии. Это позволяет проанализировать, каким образом в СССР эпохи Большого террора сохранялась память об уничтоженной культуре (Передвижной театр и Палестра были ликвидированы в 1928 году), а также прочертить линию от театральных экспериментов Серебряного века к драматургам оттепели.

Abstract. This research focuses on the influence that the pedagogical work of P.P. Gaideburov and N.F. Skarskaya, the directors of the Peredvizhny Public Theatre, had in the 1920s on the activities of the Moscow State Theatre Studio run by Aleksei Arbuzov and Valentin Pluchek (or, as it is more informally known, the Arbuzov Studio). The Peredvizhny Theatre existed in St. Petersburg — Petrograd — Leningrad for 23 years. During this period, its directors Pavel Gaideburov and Nadezhda Skarskaya trained many students, including the playwright Aleksei Arbuzov. At the age of 17, he was trained at the Palaestra, a studio of the Peredvizhny Theatre, in the so-called “Skarskaya method”, a system of developing creative thinking in actors through improvisation. In the late 1930s, A.N. Arbuzov and V.N. Pluchek reproduced this method in their own way while working with the students of the Arbuzov studio. The result was the play *A City at Dawn*, telling the story of the construction of Komsomolsk-on-Amur, written collectively by the students on the basis of improvisational etudes.

The article is the first to publish the exercises of N.F. Skarskaya’s method, practiced in the Palaestra, as well as the sketches of the Arbuzov studio. This allows us to analyse how the memory of the destroyed culture was preserved in the USSR during the period of the Great Terror (both the Peredvizhny Theatre and the Palaestra were liquidated in 1928), as well as to build a sequence from the theatrical experiments of the Silver Age to the playwrights of the Thaw.

Введение

Арбузовская студия была основана в мае 1938 года в Москве тремя молодыми людьми: драматургом Алексеем Арбузовым, режиссером Валентином Плучеком и журналистом, драматургом Александром Гладковым⁽¹⁾. В истории отечественного театра она осталась благодаря спектаклю «Город на заре», в основу которого легла коллективно написанная студийцами пьеса, посвященная строительству Комсомольска-на-Амуре — теме традиционной для 1930-х годов. В 1938 году, когда студийцы начали сочинять «Город на заре», на экраны СССР вышел фильм Сергея Герасимова «Комсомольск», тогда же увидел свет роман Веры Кетлинской «Мужество», рассказывающий о той же самой стройке. Воспевание трудовых подвигов и покорения новых земель затронуло все сферы искусства, вплоть до декоративно-прикладного: как отмечает современный исследователь, «тема героических экспедиций», «строительства в удаленных районах страны» была представлена даже в советском фарфоре [23, с. 24].

В театроведческих трудах и в мемуарной литературе обычно отмечается связь деятельности студии А.Н. Арбузова и В.Н. Плучека с театральным наследием В.Э. Мейерхольда. Действительно, организаторы студии были мейерхольдовцами: Плучек начинал актером в ГосТИМе, Гладков служил в этом театре на разных должностях, Арбузов свою первую известную пьесу — «Таня» — написал специально для Марии Бабановой. В спектакле «Город на заре», премьера которого состоялась в феврале 1941 года, Плучек сознательно соединил бытовые сцены в духе психологического театра с условными пластическими интермедиями, таким образом напомнив зрителю о приемах театра Мейерхольда, к тому времени уничтоженного.

Однако кроме влияния театра Мейерхольда на практику Арбузовской студии существовало и иное влияние, куда менее исследованное. В деятельности студии также нашел отражение опыт, полученный Алексеем Арбузовым в Палестре, студии при ленинградском Передвижном театре. А именно так называемая «система пяти ступеней» — программа обучения актеров методом импровизации, разработанная

в 1920-х годах руководителем Палестры Надеждой Скарской. Эта педагогическая система через десять лет после закрытия Передвижного театра и Палестры была по-своему воспроизведена А.Н. Арбузовым и В.Н. Плучеком в работе со своими студийцами.

Целью данного исследования является попытка выявить сходство и различие «системы пяти ступеней» Н.Ф. Скарской и ее метода воспитания актеров и написания пьесы путем коллективной импровизации, которым пользовались руководители Арбузовской студии. А также проследить влияние, оказанное руководителями Передвижного театра и Палестры на мировоззрение Алексея Арбузова. В статье впервые публикуются этюды из программы обучения Палестры, хранящиеся в фонде П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской в РГАЛИ (ф. 991), текст этюда, предположительно, авторства А.Н. Арбузова и фрагмент дневника участника Арбузовской студии Максима Селескериди 1940–1941 годов (последние документы — из личного фонда бывшего студийца, драматурга Исая Кузнецова).

Театр преобразования жизни

У Передвижного театра, открывшегося в Петербурге в 1905 году, была долгая судьба. Он просуществовал 23 года и был ликвидирован решением Ленинградского областного совета профсоюзов в 1928 году.

Вкратце напомним историю дела жизни актера и режиссера П.П. Гайдебурова и его жены, актрисы Н.Ф. Скарской. Павел Гайдебуров начинал как актер-любитель на провинциальной сцене, Надежда Скарская сезон 1899/1900 прослужила в Московском художественном театре. Познакомились они в 1899 году в зале железнодорожного клуба в Петербурге, где оба участвовали в постановке «Грозы»: она играла Катерину, а он — Тихона. В 1903 году при Лиговском народном доме графини Паниной в Петербурге Гайдебуров и Скарская основали Общедоступный театр, дававший свои представления рабочим. Через два года ими был открыт и Передвижной театр, который, «имея базу в Петербурге, две трети года ездил по России, осуществляя весьма полезную просветительскую миссию» [12, с. 199]. Общедоступный театр просуществовал до Первой мировой войны, а так как в спектаклях обоих театров принимали участие одни и те же люди, то в 1914 году

(1) А.К. Гладков участвовал в создании студии, но уже в 1939 году от нее отошел.

труппа окончательно перешла из Общедоступного в Передвижной, который получил название Передвижного общедоступного театра.

«Двумя мощными и постоянными источниками влияния на взгляды и практику основателей Передвижного театра были, во-первых, деятельность К.С. Станиславского в студиях и в самом Московском художественном театре, в труппе которого очень короткое время служила Н.Ф. Скарская. Вторым источником влияния на „передвижников“, как они сами себя называли, был русский символизм, воплощением которого для них служил в первую очередь театр Веры Комиссаржевской, родной сестры Надежды Скарской», — пишет исследователь «метода Скарской» Валерий Золотухин [14, с. 26].

После Октябрьской революции руководители Передвижного общедоступного театра организовывали кружки для рабочих и красноармейцев при заводах и в железнодорожных депо, инструкторские курсы по созданию народных театров. Гайдебуров основал и возглавил театральный факультет при Институте внешкольного образования. Оба верили в преобразующую силу искусства, в то, что и актеры, и зрители во время спектакля способны ощутить всю мощь соборного переживания, что они могут (и должны) выйти из театра другими, чем в него вошли.

Елена Стрельцова, автор книги о частных театрах в России до революции, назвала деятельность этой супружеской пары «попыткой создания христианского театра в России»: «Павел Гайдебуров понятие „театр-храм“ сводил к модели православной общины — Христос и круг его учеников. Вульгарно, прямолинейно (Гайдебуров — Христос) это понимать не следует. Цель такого театра, идея художественности в высшем смысле — преображение жизни. Ибо человеческая жизнь — самое высокое и совершенное из всех искусств. Здесь речь не о том, что искусство и жизнь одно и то же. Искусство становится самоценным, когда оно в высшей степени художественно. Но степень эта возможна, по Гайдебурову, только тогда, когда искусство служит не отражению или обличению жизни, не плачу по ней или ее прославлению, а — преображению жизни. И человека» [20, с. 15–16].

Естественно, что театр такого склада был нацелен на выращивание своих учеников — «апостолов». В Передвижном театре не существовало деления на артистов и прочих, все, независимо от рода

занятий, назывались «сотрудниками». «В театре этом нет ни „танталов“, ни „поклонников“. В нем есть живой и цельный творческий организм, образуемый его сотрудниками — актерами, техниками, музыкантами, художниками, писателями; есть в нем зрители, его „приход“, по выражению давнего сотрудника нашего, А.А. Брянцева», — писал П.П. Гайдебуров [цит. по: 16, с. 17].

Метод Н.Ф. Скарской начал складываться в первые послереволюционные годы: в студии при Передвижном театре (Палестрой она стала называться в 1921 году), в кружках при заводах и депо, на инструкторских курсах Института внешкольного образования, где работали «сотрудники». «Там всюду были даны Передвижным театром истинные толчки к полному отрешению от готовых литературных форм и провозглашены основные принципы новых путей свободного актерского творчества», — утверждал в «Записках Передвижного театра»⁽²⁾ актер этой труппы Анатолий Белогорский [10, с. 5].

Слово «палестра» для названия студии выбрали с благословения друга Передвижного театра филолога-классика и историка античности Фаддея Зелинского: палестрами в Древней Греции называли школы, где мальчики совершенствовали свои физические навыки. «Что такое Палестра Передвижного театра? — задавался вопросом в передовице „Записок Передвижного театра“ редактор этого издания Павел Медведев⁽³⁾. — Это — его творческая лаборатория, его опытное поле, тот горн, в огне которого выковывается „Зигфридов меч разящего искусства“. <...> Вся масса исканий театра, только незначительной части которой суждено увидеть свет рампы, проходит здесь» [19, с. 1].

Далее Медведев рассуждал об отличии Палестры от других театральных школ. «Школы и студии пытаются учить театральному творчеству и мастерству. Они — явление театральной гастрономии,

(2) В период с 1914 по 1923 год журнал назывался «Записки Передвижного общедоступного театра», в 1922–1923 годах — «Записки Передвижного театра», в 1923–1924 годах — «Записки Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской».

(3) Павел Николаевич Медведев (1892–1938), критик, педагог, историк и теоретик литературы, входивший в круг Михаила Бахтина, один из самых блестящих лекторов Ленинграда, был главным редактором «Записок Передвижного театра» с 1922 по 1924 год. В 1938 году арестован и расстрелян.

театральной кухни, которые варят суп-*ingeni* и жарят котлеты-*comique*. Но разве можно приготовить Щепкина или Давыдова? Разве можно научить художественному творчеству, в частности творчеству театральному? — Конечно, нет. Выращивать в реторте, искусственным путем, возможно только гомункулов, да и то лишь в романах. Творчество — процесс органический, и нужно стремиться не учить ему — безнадежное, обреченное занятие! — а создавать благоприятные условия для раскрытия, укрепления и постоянного совершенствования материала театрального творчества — психики, тела и голоса актера. Это и делается на Палестре. <...> Вот и разница: в школе учат, на палестре — учатся; в школе — учителя и ученики, на палестре — самостоятельные творцы, результаты работы которых — индивидуальные и ансамблевые — корректирует весь театральный коллектив в целом» [19, с. 1].

Сжатый до нескольких тезисов ответ П.П. Гайдебурова на вопрос петроградского журнала «Театр» «Как воспитывается актер?» по-своему уточняет этот многословный полемический пассаж сотрудника Передвижного театра:

Мы отрицаем возможность обучения искусству. Артистом сцены надо родиться, как и всяким художником.

Мы утверждаем, что развитие природных способностей актера зависит от степени раскрытия в нем творческой личности.

Воспитание означает содействие такому развитию. Во-первых, помощью метода Н.Ф. Скарской, определяющего пути творческой самостоятельности и сценического сотворчества, то есть развитием эмоционального и космического сознания.

Во-вторых, развитием ритмического сознания, то есть достижением гармонии телесного и духовного человека в актере с помощью системы ритмического воспитания Далькроза и соприкасающихся дисциплин.

В-третьих, воспитанием социально-этического сознания как основы художественно-бытового театрального коллективизма.

Все указанные методы воспитания, осуществляемые в отношении театральной молодежи первоначально заботами старших товарищей и руководителей театральной Палестры, в дальнейшем составляют задачу самовоспитания и упражнений, сопровождающих актера на протяжении всего его сценического пути [15, с. 3].

За почти четверть века существования своего театрального дела П.П. Гайдебуров и Н.Ф. Скарская воспитали множество учеников,

в числе которых были и такие мощные режиссерские личности, как Александр Таиров и Александр Брянцев. Алексей Арбузов принадлежит к числу поздних воспитанников П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской. Он поступил в Палестру в 1925 году в возрасте 17 лет, отучился в студии два года, обретя статус «куратора» (то есть наставника студийцев, находящихся на ранних стадиях обучения).

В конце 1950-х годов А.Н. Арбузов рассказывал о Палестре в письме критику Симону Дрейдену:

До этого я успел уже побывать в двух театральных студиях. В них было шумно, пестро, беспорядочно. Никто толком не знал, чего он хочет. По этой причине все шумели. И педагоги, и студийцы. В Передвижном театре поражали сосредоточенность и строгость. Трудно вспомнить, что заставило меня перешагнуть тогда порог гайдебуровской школы, но сейчас я очень ясно вижу, как это было для меня спасительно. В жизни я был обязан многим людям, но никому так, как Павлу Павловичу и Надежде Федоровне. Они заставили меня полюбить театральное искусство прежде всего за его великую, преобразующую моральную силу. Блеск формы, ирония, изощренная театральность — все стало второстепенным, все было заменено пушкинской формулой — «глаголом жги сердца людей». Сам метод школы-Палестры ставил своей задачей воспитать прежде всего актера-автора, возбудить его творческую авторскую [выделено А.Н. Арбузовым. — А.М.] инициативу. Не послушный исполнитель чужих замыслов и тем, а актер — мыслитель, автор своей роли — вот что давалось нам за образец в стенах гайдебуровской школы. Это в конце концов и привело меня в драматургию [11, с. 65].

Обе эти установки, усвоенные Арбузовым в Палестре, — стремление к напряженному творческому и человеческому существованию в искусстве и развитие в актерах авторского начала — он постарался воспроизвести уже в собственном театральном начинании, в Государственной московской театральной студии. Арбузову (в содружестве с Валентином Плучеком) удалось передать студийцам конца 1930-х годов этот опыт — передать так талантливо, что большинство воспитанников студии до конца своей жизни тосковало о периоде создания «Города на заре» как об обретенном и утраченном творческом рае. А самим Арбузовым тоже до конца дней владела идея создания новой студии (отчасти он воплотил ее в жизнь, возглавив в 1970-х годах семинар молодых драматургов, из которого вышли Людмила Петрушевская, Виктор Славкин, Ольга Кучкина, Алексей Казанцев и другие авторы и который иногда называют «второй Арбузовской студией»).

Метод творческой игры

В чем же конкретно заключался «метод Скарской»? Вот как описывает его Валерий Золотухин:

Обычно П.П. Гайдебуров и Н.Ф. Скарская писали о методе как о комплексе из пяти типов упражнений, или пяти ступеней импровизации. На самой первой ступени исполнителям, каждому в отдельности, предлагалось сымпровизировать небольшой этюд на предложенный преподавателем сюжет, как правило, взятый из повседневности. Импровизация включала в том числе произносимый текст, который должен был «родиться» у исполнителя в результате переживания. Далее — от ступени к ступени — шло постепенное усложнение заданий. Например, вторая ступень предполагала исполнение импровизированного этюда с несколькими действующими лицами на подробно изложенный инструктором сюжет [14, с. 28].

В фонде П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской в РГАЛИ хранятся тексты упражнений для учеников Палестры. Приведем примеры этюдов для различных ступеней. Вот задание первой ступени:

Она каждое утро приходила к нему в комнату, приносила лекарство и кормила его завтраком. Иногда он не мог спать ночью от мучившей его одышки, и она утром находила его спящим в кресле. Он был давно болен, но за последнее время ему становилось все хуже и хуже.

Осторожно открыла дверь, вошла в комнату. Он сидел в кресле около стола. «Опять не спал».

На маленький столик поставила завтрак и тихонько стала открывать ставни. Ей бывало всегда жалко его будить, но надо было уходить на службу. «Митя», — тихонько позвала она брата. Он не шевельнулся и ничего не ответил.

Ей стало жутко и страшно от странной тишины.

Подошла к нему, дотронулась до плеча и громко повторила: «Митя».

То же молчание в ответ и ни одного движения. Она схватила его за руку. Но когда коснулась руки, почувствовала мертвенный холод. Поняла все. «Умер...» [4, л. 24].

Пример этюдного задания второй ступени:

Человек вошел в городской сквер и увидел на скамье приятеля. Тот был так заинтересован газетным фельетоном, что не замечал окружающего. Решил его испугать. Подкрался сзади и с возгласом «у-у-у!» — ткнул пальцем ему в бока. Приятель выронил из рук газету, вскочил, обернулся... Он оказался совершенно незнакомым человеком... Растерялся... «Простите... Я думал... мой приятель!» Незнакомец зло посмотрел: «Думал! Надо лучше смотреть!» Поднял газету и ушел [4, л. 30].

Валерий Золотухин продолжает излагать метод Скарской:

Третья ступень предполагала игру на тему, изложенную преподавателем в повествовательной форме. Исполнение требовало словесной импровизации в диалоге с партнером. <...> Четвертая ступень подразумевала этюды на основе предложенного преподавателем диалога, вырванного из контекста, который исполнителям предлагалось контекстуализировать (или, иначе, оправдать) с помощью игры [14, с. 28].

Пример задания третьей ступени:

Гладила, обожгла сильно руку — заметалась. Вошла сестра, торопившаяся уходить на службу, спросила, куда она девала ее платок с кровати — обе сердятся [4, л. 46].

Пример задания четвертой ступени:

Скорей! Скорей!

Куда?

Здесь, здесь.

Да лезь же.

Бери картонку.

2-й звонок!

Катя! Чемодан!

Не входи!

Успею.

Есть место.

Подвиньтесь, пожалуйста.

Некуда.

Уберите узел.

Широкая тоже.

Не дерзите.

Можно наверх.

Уже и сказать нельзя.

3-й!

Уходи, уходи!

Прощайте.

Билеты у тебя?

Нет... нету...

И у меня нет.

Пассажиры тоже.

Ищи хорошенько.

Тронулись! Господи, благослови.

Ой-ой-ой! Как же?..

Катя! Катя! Билеты...

Билеты... Ах! Вот они.

Вечно ты что-нибудь...

Поехали.

Фу-у! [4, л. 47].

Из последнего приведенного задания понятно, что четвертая ступень подразумевала участие в этюдах сразу нескольких человек, создание подобия полифонического действия с основными персонажами и вторым планом, который предложенная канва реплик позволяла при желании разработать достаточно подробно.

Наконец, пятая ступень.

Самая высокая, пятая ступень представляла собой сочинение сценариев самими исполнителями: «Исполнителям предлагается тема, как сжатая формула, заключающая в себе импровизационные возможности будущей игры, например: „Цель оправдывает средства“. „Поспешишь — людей насмешишь“. „Детская мудрость находит ответы в самых сложных вопросах“»⁽⁴⁾ <...>. Эта последняя задача особенно хорошо отражает, как представляется, ту основную задачу, которую разрешал импровизационный метод: средствами актерской игры / интерпретации как бы заново конкретизировать тот опыт, который был обобщен в пословице, изречении или понятии, т.е. связать отвлеченное знание с его воплощением в игре, неизбежной — в результате исполнения на подмостках — материальности. Гайдебуров указывал на существование и шестого этапа: «Игра исполнителей, без всякой подготовки, предварительного уговора и определенной заранее темы есть завершённое развитие пятой ступени и может служить последней, шестой ступенью творческой игры» [14, с. 28].

Выступая в 1959 году в московском Доме актера на вечере, посвященном творческому пути П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, Алексей Арбузов коснулся того, как шло обучение в Палестре. В частности, рассказал, что студийцы не имели дела с литературными текстами вплоть до третьего курса: все это время они делали этюды, занимались импровизацией, «затем текст этюда закреплялся, — и так возникали маленькие драматические сценки, авторами которых были студийцы» [5, л. 53]. Часть этих этюдов они соединили в спектакль под названием «Орел на привязи», который шел более двух часов.

(4) В этом отрывке Валерий Золотухин приводит цитату из статьи П.П. Гайдебурова 1919 года «„Творческая игра“: импровизационный метод Скарской».

Текст его от начала до конца был симпровизирован и создан нами, студентами второго курса. <...> Помнится, в том спектакле (это была так называемая 5-я ступень метода Надежды Федоровны) я и сам симпровизировал и сыграл несколько весьма разнообразных ролей — старого генерала-эмигранта, американца-журналиста и молодого поэта. Может быть, именно тогда, задумываясь над характерами моих героев, над их лексикой, — во мне вдруг впервые шевельнулось «авторское чувство», и может быть, именно оно привело меня к ремеслу драматурга, ремеслу, которое я нынче ставлю выше многих дел на земле [5, л. 54].

«Актерская фантазия в основе своей чрезвычайно близка фантазии драматурга» [18, с. 93], — так считал актер, режиссер, драматург Леонид Макарьев, еще один воспитанник Гайдебурова и Скарской, с 1930-х годов и сам активно занимавшийся театральной педагогикой. Опыт создания в 1938–1941 годах пьесы «Город на заре» вполне подтверждает этот тезис.

Этюдные дни Арбузовской студии

Когда 19 мая 1938 года была создана Арбузовская студия, идея сочинить коллективную пьесу возникла у студийцев почти сразу — буквально через три дня. Причем предложил это именно Арбузов. 22 мая один из руководителей студии Александр Гладков записал в дневнике:

В час дня зашел к Арбузову на Копьевский. Он, как обычно, еще валялся в постели. Вскоре пришел и Плучек. Снова говорили о Студии, и Алеша вдруг проявляет к ней явный интерес. Спорим о репертуаре. Я предлагаю «Гамлета». Арбузов восстает и предлагает писать коллективную пьесу. Как-то сама собой приходит и тема — о строительстве на Амуре города Комсомольска. Кажется, первым ее назвал я. Долго обсуждаем все это и расстаемся довольные друг другом [1, л. 38].

Работать начали следующим образом: студийцам было предложено придумать себе персонажей — их имена, характеры, судьбу, то, какое место они могли бы занять в пьесе. Через две недели руководители получили 15 заявок.

«Это был один из самых интересных дней моей жизни, — вспоминал Арбузов. — Люди принесли не писательский, а свой личный опыт жизни, свои человеческие размышления о ней. Большинство студийцев были люди с некоторым жизненным опытом. Они пришли из гущи жизни, и то, что к писателю частенько доходит через пелену чисто литературного видения, через реминисценции виденного

и читанного, было для студийцев их личным опытом, больше того — судьбой их поколения» [9, с. 191].

Далее необходимо было выстроить отношения между героями, увязать их всех в одну историю. Либретто будущей пьесы сочиняла литературная бригада студии, состоявшая из ее руководителей, а также нескольких студийцев: Людмилы Нимвицкой, Зиновия Гердта, Исаия Кузнецова. Редактором либретто выступал А.Н. Арбузов.

Затем, когда окончательный вариант сценария был готов, настала пора импровизационных этюдов. Этот способ написания пьесы выбрали не сразу. Прочитаем воспоминания Исаия Кузнецова:

Уже работая над сценарием пьесы, или над либретто, как мы его чаще называли, мы все еще не знали, как будет писаться сама пьеса. Обсуждались три варианта: импровизация по написанному сценарию, сочинение отдельных сцен исполнителями или написание эпизодов самим Арбузовым. Думали использовать все три варианта. Но пришли к тому, что выбрали самый трудный и вместе с тем самый плодотворный вариант — импровизацию. <...> Как это делалось? В картине было несколько эпизодов с опорными репликами, весьма малочисленными, пришедшими в сценарий из заявок или возникших в процессе его сочинения. Каждый такой эпизод работался отдельно, один за другим. Участники эпизода договаривались об основных линиях поведения своих персонажей, о последовательности действия. Иногда, уже на этапе сговора, возникал приблизительный диалог по принципу: я тебе скажу то-то, а ты мне ответишь так-то. Договорившись обо всем, участники выходили на «сцену». Далеко не все шло точно по договоренности, и именно тогда возникали удачные и неожиданные находки.

Во время исполнения такого этюда двое свободных студийцев садились буквально на носу у исполнителей и записывали все реплики и мизансцены. Потом этюд обсуждался, оценивался, просеивался, что-то принималось и закреплялось, что-то развивалось, что-то отбрасывалось. На другой день этюд повторялся, и опять — запись, обсуждение... [17, с. 383–384].

Первыми массовыми этюдами (их придумывали и играли еще на стадии сочинения либретто) стали импровизации на тему приключения героев на пароходе «Колумб» на берег Амура, знакомства друг с другом, первой ночевки. По воспоминаниям Арбузова, эти этюды длились по 45 минут, а то и по часу, и содержали в себе множество психологических и бытовых деталей. От столь подробного взгляда в итоге пришлось отказаться, но как учебное задание на создание атмосферной среды этюды были полезны.

Выбранный способ написания пьесы требовал от студийцев серьезного напряжения, они должны были находиться в тонусе, обнаруживать в себе постоянную готовность к импровизации. Занимаясь со своими питомцами, Арбузов и Плучек соединили опыт, полученный в ГосТИМе, с этюдным методом, который разрабатывал в последние годы жизни К.С. Станиславский. «Арбузовцы» активно ходили на показы Студии Станиславского, о чем, в частности, говорил В.Н. Плучек, выступая в 1967 году в ВТО: «Мы были последовательными учениками Станиславского, необыкновенно последовательными, даже больше, чем его студия, которую мы смотрели <...> ... но мы одновременно ставили перед актерами и всегда необычайно четко формулировали и законы того театра, который противопоставлялся театру переживания, — условного театра» [6, л. 7].

Пригодился студии Арбузова и Плучека и «метод Скарской» с его упражнениями на импровизацию — от простых к сложным.

Руководители студии ввели этюдные дни. Этюдный день назначался раз в неделю и включал в себя задания разного типа. Очевидно, что в период написания пьесы по готовому сценарию повседневной работой студийцев было то, что Н.Ф. Скарская обозначала как этюды второй ступени — то есть импровизация с участием нескольких лиц на подробно выстроенный сюжет. Два других типа этюдов, предложенных Арбузовым и Плучеком в качестве упражнений, можно назвать вариациями на тему четвертой ступени: в них студийцам приходилось внутренне оправдывать не связанные между собой слова и понятия. Так, существовали этюды «на три слова», на основе которых необходимо было разыграть некую общую ситуацию. Например, «мост, рассвет, окурок». Прочитаем устный рассказ студийки Татьяны Рейновой:

Помню, у нас был один этюд — «парадное», «старик», третье слово — «ключ». Участвовали я, Сережа Соколов и Женя Долгополов. Сегодня этот этюд был бы совершенно не актуален и даже непонятен. Сценка была такая: молодой человек провожает девушку, они идут по лестнице, останавливаются около двери, и только он хочет ее поцеловать, как появляется старик, который никак не может вставить ключ в замок. И молодые люди все ждут, пока он откроет дверь, он им мешает. Почему говорю — неактуальный, сейчас молодежь не обратила бы на старика никакого внимания⁽⁵⁾.

(5) Интервью с Т.Г. Рейновой, последней на тот момент живой участницей Арбузовской студии, было записано автором статьи в 2019 году.

Второй тип этюдов буквально повторял задания четвертой ступени метода Скарской: нужно было внутренне оправдать произвольный набор реплик. Текст одного такого этюда, предположительно, сочиненного А.Н. Арбузовым (это написано на листке рукой Исаия Кузнецова), сохранился. Вот он:

- Закрой лицо.
- Ты всегда приходишь вовремя.
- Это все.
- Да, да, да!
- Будем бить посуду.
- Больше ничего не осталось.
- Кроме тебя...
- Закрой двери, потуши свет.
- Труба играет... [7, л. 1].

Не удержимся от реплики «в сторону»: этот последний тип этюдов, предложенный Н.Ф. Скарской ученикам Палестры на двадцать с лишним лет ранее, в конце 1930-х годов оказался особенно «в тему». Именно в это время в СССР появились первые переводы произведений Джеймса Джойса, интеллигенция зачитывалась книгами Эрнеста Хемингуэя. В это время в ИФЛИ, институте, внутренне близком Арбузовской студии, уже сочинял свою странную прозу студент Павел Улитин, большой поклонник Джойса, читавший его в оригинале. Выбранную литературную манеру сам Улитин называл «стилистикой скрытого сюжета» — в его текстах будто бы вычеркивалось каждое второе предложение. Оставались лакуны, которые были заполнены воздухом, ощущением вычеркнутого, что делало текст загадочнее, но и объемнее реалистического. «В прозе Улитина можно уловить отзвук „телеграфного стиля“, яркой новации времен его молодости, — писал поэт и литературовед Михаил Айзенберг. — Но телеграмма адресована самому себе, а ее ритм звучит примерно так: было-помню-точно-помню-точно было... А дальше знаки препинания, сомнения, припоминания» [8, с. 196].

«Телеграфный стиль», это литературное новаторство эпохи, по-своему преломлялся и в этюдах участников Арбузовской студии. И прочно вошел в их манеру игры: по-видимому, во многом возникающим подтекстом объяснялся успех спектакля «Город на заре». «Новизна — в характерах, в импрессионистической тонкости, ког-

да эскизы, намек на образ сделаны изящно-недосказанно и вместе с тем абсолютно верно. Как далеко ушли студийцы от приевшейся кондовости; мы услышали совсем иные интонации, влияние прозы Хемингуэя», — так писал о «Городе на заре» друг студии, режиссер Борис Голубовский [13, с. 306].

Этим подтекстом старались насытить и этюды на атмосферу мира того или иного автора, которые также активно практиковались в студии. Примеры таких этюдов приводит в своем дневнике студийец Максим Селескериди⁽⁶⁾. В них видна попытка создать «воздух» вокруг разыгрываемой сценки, который заставил бы зрителей строить догадки относительно персонажей и их взаимоотношений.

24 апреля [1940 года].

Очень интересное задание: сделать этюды в манере Чехова, свое представление о Чехове.

Я сделал этюд с Тоней и Петей⁽⁷⁾. Сделали очень интересный этюд с роскошным сюжетом: полустанок, комната зрителя. Жена убаюкивает ребенка. За окном дождь, слышать шум отходящего поезда. Возвращается муж. Отряхивается. Садится за евангелие. Поймал таракана. Философствует («Зачем жил. Вот сейчас умрешь»). Сжигает таракана на свече. Сильный стук. Входит приезжий. Громко кричит. Требуется ужина. Приглашает выпить зрителя. Немного робея, последний пьет и вскоре засыпает. Приезжий заводит разговор с женой. Предлагает ей выпить. Вскоре засыпает и он. Жена, спохватившись, будит зрителя («Сейчас пойдет поезд»). Он ее прогоняет. Она идет сама отправлять поезд.

Этюд, совершенно для нас неожиданно, был встречен аплодисментами. При обсуждении почти все хвалили. А.П. и В.Н.⁽⁸⁾ дали этюду высокую оценку. Чувствовал в этюде себя хорошо и собой более или менее доволен [3, л. 1].

(6) Максим Селескериди (1922–1965), исполнитель роли Зяблика в «Городе на заре», во время войны был сапером-подрывником, воевал в партизанском отряде. После войны стал актером театра им. Вахтангова, взял псевдоним Греков. До своей смерти в возрасте 42 лет сыграл на сцене этого театра несколько заметных ролей, снимался в кино.

(7) Студийцы Антонина Тормозова и Петр Дроздов.

(8) А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек.

«Все истинно творческое продолжает жить вечно»

Почти все статьи о спектакле «Город на заре», вышедшие в 1940–1941 годах, включали в себя изложение способа, которым была создана эта «романтическая хроника». Импровизационную манеру работы студийцев пересказали даже ученики 110-й московской школы, в апреле 1941 года опубликовавшие в журнале «Смена» свой отзыв на спектакль, хотя уж они-то никак не могли наблюдать собственными глазами за тем, как придумывался «Город на заре». Для молодежи рубежа 1930–1940-х годов в коллективной импровизации заключалось нечто свежее, необычное, овеянное единым порывом, они восприняли «Город на заре» как голос своего поколения. Для людей более старшего возраста спектакль стал напоминанием о давно прошедших исканиях и экспериментах молодости, когда импровизацией серьезно занималось немало театров и студий. Скажем, драматург Алексей Файко, побывав в 1940 году на показе «Города на заре», сдержанно записал в дневнике: «Коллект[ивная] пьеса. Вспомнил мечты и проекты Мчеделова. Порывы юности» [22].

А вот критику К. Томашевскому, написавшему про спектакль в журнале «Огонек», работа студии показалась чем-то небывалым: «Актер воплощает мысль драматурга. Образ, созданный им, — не его родное дитя. Не кровный, а приемный ребенок. И никогда не было так, чтобы все исполнители пьесы были исторически связаны с творимыми ими ролями» [21, с. 20].

Спектакль «Город на заре» имел успех задолго до своей премьеры. Благодаря тому, что на стадии репетиций постановка была поддержана журналистами (в центральной прессе, в том числе и в газете «Правда», вышло несколько статей, одну из которых написал сам Константин Паустовский), к осени 1940 года студии Арбузова и Плучека удалось получить статус государственной и стать филиалом ГИТИСа. Им было выделено финансирование и помещение клуба в Малом Каретном переулке. Успех начинания Арбузова и Плучека объяснялся совокупностью причин, но импровизационный метод создания пьесы оказался далеко не последней из них.

В документах Арбузовской студии, сохранившихся в государственных и частных архивах, нет упоминаний о П.П. Гайдебурове и Н.Ф. Скарской. В них никогда не называются Передвижной театр,

Палестра и «метод пяти ступеней». А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек в разговорах со студийцами ссылались на опыт В.Э. Мейерхольда, К.С. Станиславского, Е.Б. Вахтангова, советовали своим воспитанникам прочесть «Путь актера» Михаила Чехова, «Парадокс об актере» Д. Дидро. Но фамилия Гайдебурова всплывала лишь в общении руководителей между собой — во всяком случае, если судить по дошедшим до нас документам.

Когда в эвакуации в Чистополе в конце 1941 года вместе с группой студийцев оказались два бывших гайдебуровца, режиссеры Яков Чаров и Василий Григорьев, Арбузов не скрывал своей радости. Об этом писал из Чистополя Валентину Плучеку А.К. Гладков. В другом письме, отправленном в 1943 году, после изгнания Плучека из студии, Гладков, рассуждая об их с Валентином общности (в противовес Арбузову), назвал ее «одним фундаментом вкуса... старинным блоком Мэй Лян Фана против Гайдебурова» [2, л. 1]. Великий китайский артист, исполнитель женских ролей в традиционной пекинской опере упомянут тут как символ условного театра вообще, как художник, восхищавший Мейерхольда. Да, у Алексея Арбузова был несколько другой «фундамент вкуса».

Публично рассказывать об этом «другом фундаменте» Арбузов начал в эпоху оттепели, когда наследие П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской стало потихоньку возвращаться. Выше мы уже цитировали его письмо критику Симону Дрейдену, который готовил к печати книгу о Гайдебурове и Скарской, а также фрагменты из выступления на вечере в ВТО 1959 года.

На том самом вечере, состоявшемся 9 апреля 1959 года, присутствовал только П.П. Гайдебуров: Надежды Федоровны Скарской уже не было в живых, она умерла за год до этого, в возрасте 90 лет. Павлу Павловичу и самому оставалось жить совсем немного — он умрет в феврале 1960-го, ему будет 83. Обращаясь к своему старому учителю с длинной и эмоциональной речью, Арбузов, возможно, впервые перекинул мостик от Передвижного театра и Палестры к их с Плучеком студии:

Я был вашим учеником и учеником Надежды Федоровны, и я старался правильно понять все, чему вы меня учили. Пьеса «Город на заре», поставленная в студии, которую мы создали с Плучеком накануне войны, была создана как коллективный спектакль. Он рождался по тем заветам, которые я воспринял у Надежды Федоровны. Так же, [как]

на третьем курсе мы импровизировали, записывали тексты и создали представление «Орел на привязи», так и спектакль «Город на заре» был создан коллективно силами актеров. Я был вашим учеником и учеником Надежды Федоровны и старался правильно понять и усвоить все, чему вы меня учили, и применить это на практике. <...> Если Валентин Плучек, являясь верным учеником и последователем Всеволода Мейерхольда, придал спектаклю отточенную форму и сообщил всему представлению блеск режиссерского мастерства, то мне выпала честь передать молодым актерам ту высокую человеческую значительность и гражданственную душевность, которую вы воспитали во мне в счастливую пору моего учения в Палестре.

В нашем искусстве ничего не может затеряться, все истинно творческое продолжает жить вечно. Одно поколение передает эстафету другому, и это не может не делать вас счастливым, дорогой учитель.

И конечно, неслучайно сейчас целый ряд драматургов кровно связан с вами, хотя вы, вероятно, этого и не знаете. Я говорю об участниках «Города на заре», всех тех, кто прошел школу импровизации. Тут были и Александр Галич, и Михаил Львовский, и Зиновий Гердт, и Леонид Агранович, и Исай Кузнецов, все ставшие впоследствии профессиональными драматургами. Это произошло потому, что метод Надежды Федоровны и Ваш метод, Павел Павлович, как эстафета, был передан им на тех этюдах и импровизациях, из которых впоследствии возник «Город на заре» [5, л. 56–57].

Заключение

«Гайдебуровский след» в деятельности Арбузовской студии и в спектакле «Город на заре» на первый взгляд менее очевиден, чем влияние театра В.Э. Мейерхольда. Однако именно «метод творческой игры» П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской оказался решающим для дальнейшей судьбы студийцев: как из Передвижного театра вышло немало режиссеров и пишущих людей, так и Арбузовская студия породила не столько артистов (знаменитым актером из студийцев стал лишь Зиновий Гердт), сколько драматургов и сценаристов. Метод Скарской действительно учил быть автором, творцом, а не исполнителем.

Источники:

- 1 *Гладков А.К.* Дневник: 1938 // РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 79. 87 л.
- 2 *Гладков А.К.* Письмо В.Н. Плучеку от 5 августа 1943 года // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 269. 2 л.
- 3 *Селескереди М.И.* Дневник 1940–1941 гг. // Личный архив И.К. Кузнецова. 20 л.
- 4 *Скарская Н.Ф.* Сценические упражнения для студийцев Палестры // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 2. Ед. хр. 38. 49 л.
- 5 Стенограмма вечера, посвященного творчеству П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, в ВТО: 1959, апрель // РГАЛИ. Ф. 2413. Оп. 1. Ед. хр. 76. 72 л.
- 6 Стенограмма выступления В.Н. Плучека в ВТО: 1967, декабрь // Личный архив И.К. Кузнецова. 15 л.
- 7 Текст этюда для студийцев Государственной московской театральной студии // Личный архив И.К. Кузнецова. 1 л.

Список литературы:

- 8 *Айзенберг М.Н.* Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997. 272 с.
- 9 *Арбузов А.Н.* Работа над пьесой. Заметки драматурга // Молодая гвардия. 1956. № 1. С. 187–199.
- 10 *Белогорский А.С.* Еще демонстрация // Записки Передвижного театра. 1923. № 51. С. 4–5.
- 11 *Гайдебуров П.П.* Литературное наследие: Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М.: ВТО, 1977. 464 с.
- 12 *Головинская Е.Д.* Передвижной театр П. Гайдебурова. (Из воспоминаний) // Записки о театре: Сборник статей / Отв. ред. А.Г. Чирков. Л.; М.: Искусство, 1960. С. 199–217.
- 13 *Голубовский Б.Г.* Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 463 с.
- 14 *Золотухин В.В.* Сегодня мы импровизируем: метод Н.Ф. Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности // ШАГИ. 2019. Т. 5. № 4. С. 23–35. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-23-35>.
- 15 Как воспитывается актер? // Театр. Петроград, 1923. № 12. С. 2–4.
- 16 *Карохин Л.Ф.* Сергей Есенин и Виктор Шимановский. СПб.: Облик, 2000. 72 с.
- 17 *Кузнецов И.К.* Прекрасная пора нашей жизни: Учебное пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2020. 439 с.
- 18 *Макарьев Л.Ф.* Театрально-педагогический дневник // Леонид Макарьев: Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л.Ф. Макарьеве / Ред.-сост. В.Н. Дмитриевский. М.: ВТО, 1985. С. 88–139.
- 19 *Медведев П.Н.* Палестра Передвижного театра // Записки Передвижного театра П.П. Гайдебурова и С.Ф. Скарской. 1923. № 60. С. 1–2.

- 20 Стрельцова Е.И. Театральная утопия Павла Гайдебурова // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Ежеквартальный альманах. М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. С. 9–28.
- 21 Томашевский К. «Город на заре» // Огонек. 1940. 30 сентября. № 27. С. 20.
- 22 Файко А.М. Дневник // Прожито. Личные истории в электронном корпусе дневников. URL: <http://prozhitо.org/notes?diaries=%5B498%5D> (дата обращения 20.06.2023).
- 23 Шик И.А. Постановгардный фарфор конца 1920-х — первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации // Артикульт. 2023. № 3 (51). С. 20–33. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-3-20-33>.

Sources:

- 1 Gladkov A.K. Dnevnik: 1938 [Diary: 1938]. *RGALJ* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2590, inv. 1, unit storage 79, 87 l. (In Russian).
- 2 Gladkov A.K. Pis'mo V.N. Plucheku ot 5 avgusta 1943 [Letter to V.N. Pluchek, August 5, 1943]. *GTSTM imeni A.A. Bakhrushina* [A.A. Bahrushin State Central Theater Museum], f. 730, inv. 1, unit storage 269, 2 l. (In Russian).
- 3 Seleskeredi M.I. Dnevnik 1940–1941 gg. [Diary 1940–1941]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov], 20 l. (In Russian)
- 4 Skarskaya N.F. Stsenicheskie uprazhneniya dlya studiytev Palestry [The Scenic Exercises for the Paelestra Studio]. *RGALJ* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 991, inv. 2, unit storage 38, 49 l. (In Russian).
- 5 Stenogramma vechera, posvyashchennogo tvorchestvu P.P. Gaydeburowa i N.F. Skarskoi, v VTO: 1959, aprel' [Transcript of the Evening Dedicated to the Work of P.P. Gaideburow and N.F. Skarskaya at the All-Russia Theatrical Society: 1959, April]. *RGALJ* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2413, inv. 1, unit storage 76, 72 l. (In Russian)
- 6 Stenogramma vystupleniya V.N. Plucheka v VTO: 1967, dekabr' [Transcript of V.N. Pluchek's Speech at the All-Russia Theatrical Society: 1967, December]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov], 15 l. (In Russian)
- 7 Tekst ehtyuda dlya studiytev Gosudarstvennoi teatral'noi studii [Text of a Study for the Students of the Moscow State Theatrical Studio]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov], 1 l. (In Russian)

References:

- 8 Aisenberg M.N. *Vzglyad na svobodnogo khudozhnika* [A Glimpse on a Free Artist.] Moscow, Gendal'f Publ., 1997. 272 p. (In Russian).
- 9 Arбузов А.Н. Rabota nad p'esoi. Zametki dramaturga [Working on a Play. Playwright's Notes]. *Molodaya gvardiya*, 1956, no. 1, pp. 187–199. (In Russian)
- 10 Belogorskii A.S. Eshche demonstratsiya [More Demonstration]. *Zapiski Peredvizhnogo teatra*, 1923, no. 51, pp. 4–5. (In Russian)
- 11 Gaideburow P.P. *Literaturnoe nasledie: Vospominaniya. Stat'i. Rezhisserskie ehksplikatsii. Vystupleniya* [Literary Heritage: Memories. Articles. Director's Explications. Speeches]. Moscow, VTO Publ., 1977. 464 p. (In Russian)
- 12 Golovinskaya E.D. Peredvizhnoi teatr P. Gaideburowa. (Iz vospominanii) [The Travelling Theatre of P. Gaideburow. (From Memoirs)]. *Zapiski o teatre: Sbornik statei* [Notes on the Theatre: Collection of Articles], ed. A.G. Chirkov. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, pp. 199–217. (In Russian)
- 13 Golubovskii B.G. *Bol'shie malen'kie teatry* [Big Small Theatres]. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1998. 463 p. (In Russian)

- 14 Zolotukhin V.V. Segodnya my improviziruem: metod N.F. Skarskoi v kontekste rannesovetskoi teatral'noi samodeyatel'nosti [Today We Improvise: The Method of N.F. Skarskaya in the Context of Early Soviet Amateur Theatre]. *SHAGI*, 2019, vol. 5, no. 4, pp. 23–35. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-23-35>. (In Russian)
- 15 Kak vospityvaetsya akter? [How is an Actor Brought Up?]. *Teatr*, Petrograd, 1923, no. 12, pp. 2–4. (In Russian)
- 16 Karokhin L.F. *Sergei Esenin i Viktor Shimanovskii* [Sergey Yesenin and Viktor Shimanovsky]. St. Petersburg, Oblik Publ., 2000. 72 p. (In Russian)
- 17 Kuznetsov I.K. *Prekrasnaya pora nashei zhizni: Uchebnoe posobie* [The Beautiful Time of Our Life: Study Guide]. Moscow, UNITI-DANA Publ., 2020. 439 p. (In Russian)
- 18 Makar'iev L.F. Teatral'no-pedagogicheskii dnevnik [Theatrical and Pedagogical Diary]. *Leonid Makar'iev: Tvorcheskoe nasledie. Stat'i i vospominaniya o L.F. Makar'ieve* [Leonid Makariev: Creative Heritage. Articles and Memoirs about L.F. Makariev], ed. V.N. Dmitrievskii. Moscow, VTO Publ., 1985, pp. 88–139. (In Russian)
- 19 Medvedev P.N. Palestra Peredvizhnogo Teatra [The Palaestra of the Travelling Theatre]. *Zapiski Peredvizhnogo teatra P.P. Gaideburova i S.F. Skarskoi*, 1923, no. 60, pp. 1–2. (In Russian)
- 20 Strel'tsova E.I. Teatral'naya utopiya Pavla Gaideburova [The Theatrical Utopia of Pavel Gaideburov]. *Teart. Zhivopis'. Kino. Muzyka: Ezhekvartal'nyi al'manakh* [Theater. Painting. Cinema. Music: Quarterly Almanac]. Moscow, RATI-GITIS Publ., 2009, pp. 9–28. (In Russian)
- 21 Tomashevskii K. "Gorod na zare" ["City at Dawn"]. *Ogonek*, 1940, September 30, no. 27, p. 20. (In Russian)
- 22 Faiko A.M. Dnevnik [Diary]. *Prozhito. Lichnye istorii v ehlektronnom korpuse dnevnikov* [Lived Through. Personal Stories in the Electronic Corpus of Diaries]. Available at: <http://prozhito.org/notes?diaries=%5B498%5D> (accessed 20.06.2023). (In Russian)
- 23 Shik I.A. Postavangardnyi farfor kontsa 1920-kh – pervoi poloviny 1930-kh godov i porblemy politicheskoi agitatsii [Post-Avantgarde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and the Problems of Political Agitation]. *Artikul't* [Art & Cult], 2023, no. 3 (51), pp. 20–33. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-3-20-33>. (In Russian)

УДК 014; 75
ББК 85.143(2)

Сиповская Наталья Владимировна

Доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687
sipovskaya@sias.ru

Ключевые слова: русский авангард, архетип, Кэррол Пирсон, М.Ф. Ларионов, В.В. Кандинский, К.С. Малевич, А.М. Родченко, Н.С. Гончарова, Л.С. Попова, О.В. Розанова, М.З. Шагал, М.В. Матюшин, А.В. Лентулов, П.П. Кончаловский, И.И. Машков, Государственная Третьяковская галерея, Приморская государственная картинная галерея

Сиповская Наталья Владимировна

Русский авангард и система архетипов. Опыт демонстрации



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-248-273

Для цит.: Сиповская Н.В. Русский авангард и система архетипов. Опыт демонстрации // Художественная культура. 2023. № 4. С. 248–273. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-248-273>.

For cit.: Sipovskaya N.V. The Russian Avant-Garde and the System of Archetypes. Demonstration Experience. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 248–273. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-248-273>. (In Russian)

Sipovskaya Natalia V.

D.Sc. (in Art History), Director of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687
sipovskaya@sias.ru

Keywords: Russian Avant-Garde, archetype, Carol Pearson, M.F. Larionov, V.V. Kandinsky, K.S. Malevich, A.M. Rodchenko, N.S. Goncharova, L.S. Popova, O.V. Rozanova, M.Z. Chagall, M.V. Matyushin, A.V. Lentulov, P.P. Konchalovsky, I.I. Mashkov, the State Tretyakov Gallery, Primorsky State Art Gallery

Sipovskaya Natalia V.

The Russian Avant-Garde and the System of Archetypes. Demonstration Experience

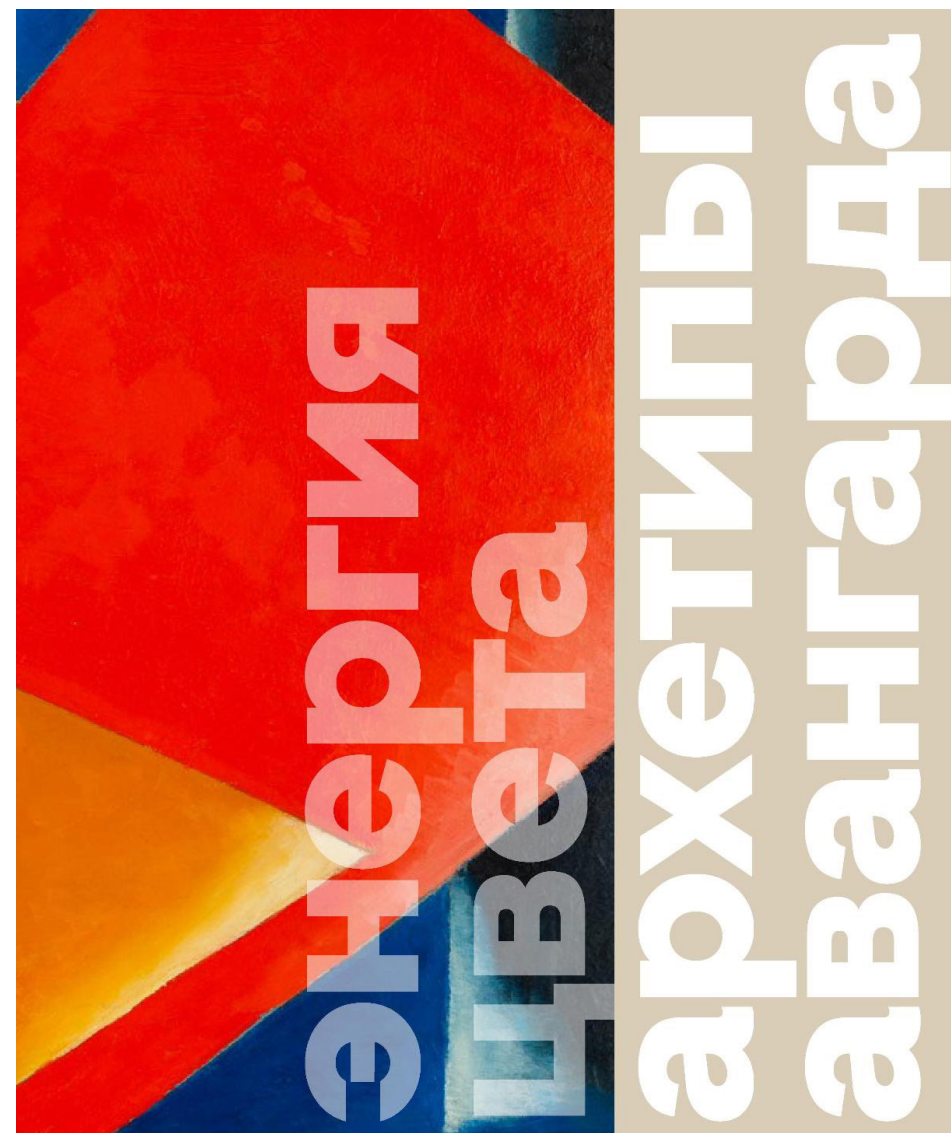
Аннотация. Статья посвящена масштабной выставке в Приморской государственной картинной галерее во Владивостоке, подготовленной Государственной Третьяковской галереей (куратор Ирина Кочергина), а также альбому-каталогу данной экспозиции. Состоящая из более полусотни первоклассных работ, главным образом из собрания ГТГ, она интересна тем, что впервые в выставочной практике соотносит фигуры художников русского авангарда с системой психологических архетипов, разработанных Кэрол Пирсон. При спорности отдельных моментов, этот эксперимент весьма показателен. Во-первых, он отвечает недавно возникшей тенденции рассматривать авангард сквозь призму сформулированных в ту пору философских и естественно-научных концепций. Во-вторых, апелляция к одной из популярных теорий позволяет решить еще одну уже просветительскую задачу — вовлечь зрителя в диалог со сложным искусством, которое, несмотря на броскость русского авангарда как национального бренда, до сих пор остается для многих чуждым и малопонятным.

Abstract. The article is devoted to a large-scale exhibition at the Primorsky State Art Gallery in Vladivostok, prepared by the State Tretyakov Gallery (curator Irina Kochergina), as well as the album-catalog of this exhibition. Consisting of more than fifty first-class works, mainly from the Tretyakov Gallery collection, it is interesting because for the first time in exhibition practice it correlates the figures of Russian avant-garde artists with the system of psychological archetypes developed by Carol Pearson. While some points are controversial, this experiment is very indicative. Firstly, it responds to the recent tendency to view the avant-garde through the prism of philosophical and natural-scientific concepts of the time. Secondly, an appeal to one of the popular theories allows us to solve another educational task — to involve the viewer in a dialogue with sophisticated art, which despite the catchiness of the Russian avant-garde as a national brand still remains alien and obscure to many people.

В августе 2023 года вышла книга, подготовленная Третьяковской галерей к выставке «Энергия цвета. Архетипы авангарда» [34], развернутой в Приморской государственной картинной галерее во Владивостоке (17 августа — 22 октября 2023 года). По жанру — это компактный альбом на 140 страниц с лаконичными вступительными статьями к отдельным разделам, и в строгом смысле фундаментальным научным изданием его не назовешь. Однако представленная здесь идея заставляет внимательно приглядеться и к изданию, и к выставке, к которой оно приурочено.

Сам факт экспедиции пятидесяти одной работы первого ряда из собрания столичного музея на восточную оконечность страны — событие значимое и масштабное. Во Владивосток отправились полотна К.С. Малевича и А.М. Родченко, В.В. Кандинского и П.Н. Филонова, М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой, О.В. Розановой и Л.С. Поповой, М.З. Шагала и М.В. Матюшина, П.В. Кузнецова и П.П. Кончаловского и др. Примечательно и то, что в стенах Приморской картинной галереи им довелось встретиться с пятью произведениями из дальневосточных музеев, происходящими из собрания той же Третьяковской галереи и переданными в конце 1920-х — начале 1930-х годов на периферию для пополнения региональных музейных собраний⁽¹⁾. Речь идет о работах далеко не проходных: «Натурщица на красном фоне» Ильи Машкова начала 1910-х годов из собрания Дальневосточного художественного музея в Хабаровске (холст, масло; 91,3 × 125,2 см), «Исследование символического сходства в портрете» Аристарха Лентулова 1912 года (холст, масло; 160 × 162 см), «Натюрморт с опрокинутой вазой» Александра Куприна 1911 года (холст, масло; 90 × 105 см),

(1) Справедливости ради стоит заметить, что фонд произведений художников авангарда стал формироваться в провинциальных музеях задолго до «высылки» этих работ из столичных собраний. Уже в 1918 году в Москве было создано Музейное бюро, занимавшееся рассылкой по провинции современного искусства, которое активно работало до середины 1921 года. В основе его деятельности лежала идея обучать современному искусству на подлинниках. При этом на закупку работ выделялись деньги. Так, «Черный квадрат» Малевича был куплен Музейным бюро для Московского музея живописной культуры (просуществовал до 1926 года). Аналогичные музеи были созданы в Петрограде, Нижнем Новгороде, Костроме. Предполагалось создать около сорока музеев. Благодаря деятельности бюро было создано несколько известных коллекций. Например, в Краснодарском художественном музее, куда в основном поступили произведения, вернувшиеся из Берлина с Первой русской художественной выставки 1922 года.



Илл. 1. Энергия цвета. Архетипы авангарда: [Альбом-каталог выставки] / Гос. Третьяковская галерея. М., 2023. 140 с.

«Натюрморт. Бутылка с бокалом» Василия Рождественского 1917 года (бумага на картоне, гуашь; 61,5 × 50 см) и «Импровизация» Василия Кандинского 1913 года (картон, масло, акварель, гуашь; 60 × 90,5 см). Четыре последних — ныне в собрании галереи, принявшей выставку. Понятно, что, попав в «родной» контекст современных им полотен, эти работы зазвучали в полный голос, обнаружив в себе новые свойства и значения не только для зрителей, но и для нынешних хранителей.

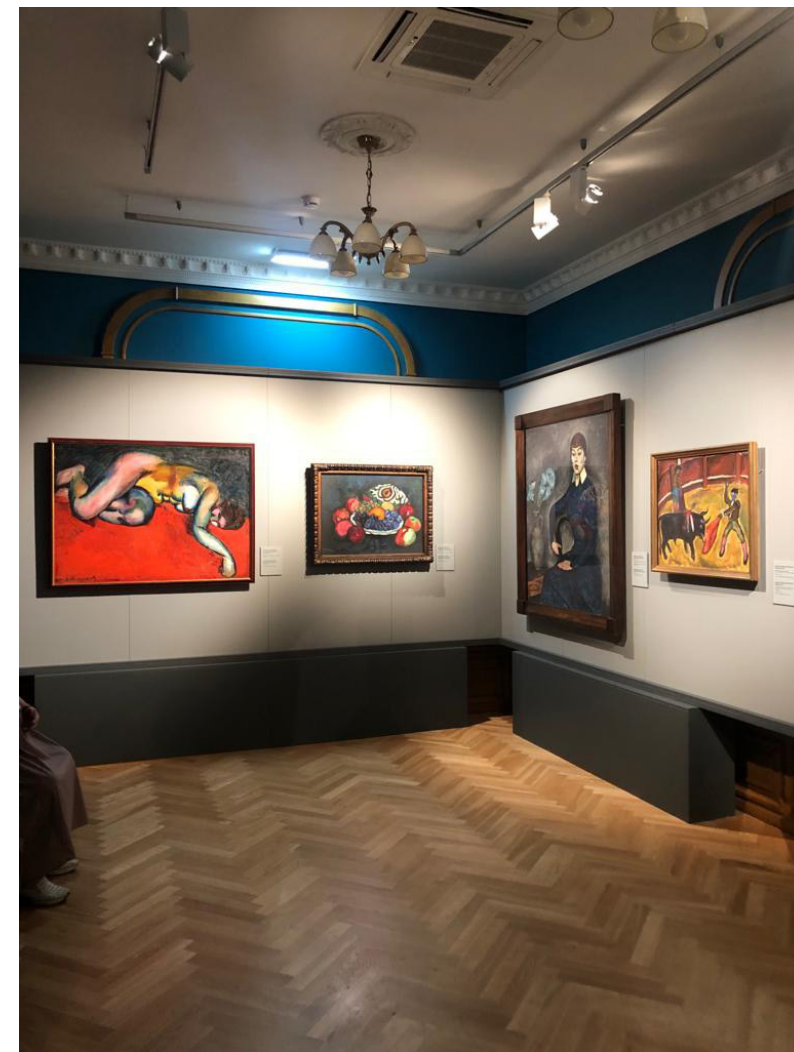
Однако прежде всего в этой экспозиции интригует именно контекст. Простое перечисление звездных имен заочно заставляет предположить, что речь идет о выставке шедевров — жанре уважаемом, но слишком предсказуемом. Но в данном случае перед нами скорее выставка-эксперимент. Куратор выставки Ирина Кочергина предложила взглянуть на искусство русского авангарда сквозь призму системы архетипов — тех самых первообразов из коллективного бессознательного, которые живут в индивидуальном подсознании, определяя стратегии поведения. Как известно, в психологии этот термин появился благодаря Карлу Густаву Юнгу, затем теория разрабатывалась Джоном Кэмпбелом (Joseph John Campbell, 1949) [36] и Джеймсом Хилманом (James Hillman, 1975) [43], руководившим исследовательскими программами Института им. К.Г. Юнга в Цюрихе и целой плеядой не менее звездных умов. Эти наработки легли в основу одной из самых известных сейчас систем архетипов, предложенной Кэрл Пирсон⁽²⁾ (Carol S. Pearson, 1991) в ее книге «Пробуждение внутреннего героя», впервые вышедшей в 1991 году и переизданной в 2015 [47]. Именно этой системой руководствовалась куратор, распределив произведения по 12 разделам: I «Дитя» (The Innocent), II «Славный малый» (Regular Guy), III «Воин» (Warrior), IV «Опекун» (Caregiver), V «Искатель» (Seeker), VI «Бунтарь» (Revolutionary), VII «Эстет» (Esthete), VIII «Творец» (Creator), IX «Правитель» (Ruler), X «Маг» (Magician), XI «Мудрец» (Sage), XII «Шут» (Jester). Позиции архетипов в системе Пирсон распределены по степени их усложнения: от простых поведенческих сценариев к более сложным.

(2) Кэрл Пирсон — президент CASA (Центра архетипических исследований и их практического применения), консультант Программы по исследованию и изменению организационных систем аспирантуры Сэйбрукского университета.

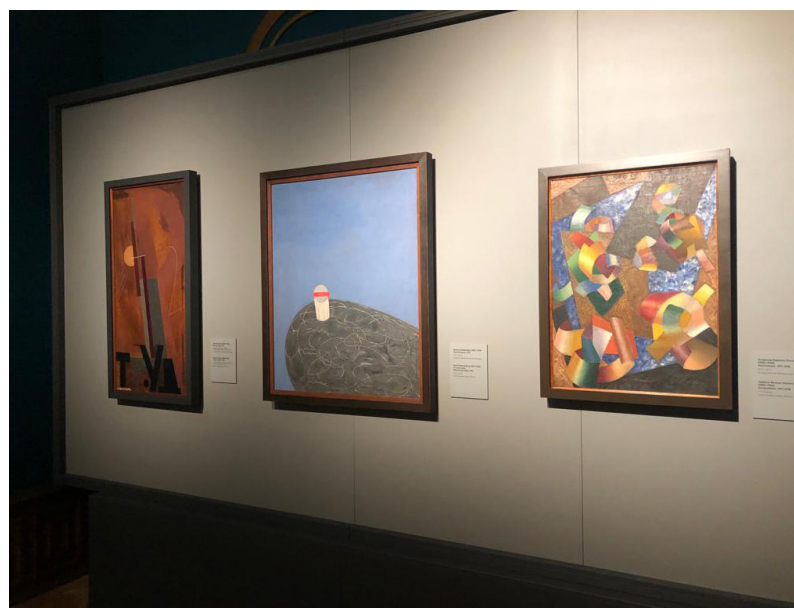
Любопытно, что искусство русского авангарда — формально сложное и чрезвычайно разнообразное в силу яркости индивидуальных манер создавших его художников — оказалось на диво отзывчиво к такой классификации. Так, первый раздел «Дитя» (этот архетип предполагает наивность и восторженное отношение к жизни) объединил работы Нико Пиросмани, Георгия Рублева, Татьяны Мавриной и, не без натяжки, «новый примитив» Михаила Ларионова. Его же произведения, но более раннего периода вошли в следующий раздел «Славный малый», куда попали художники с развитым стремлением к коммуникации, привыкшие ощущать себя в контексте художественных группировок и течений, в частности — такой мощной линии, как кубофутуризм, в формах которого работали представленные на выставке Александр Куприн, Василий Рождественский, Александр Осмеркин, Адольф Мильман и Сергей Лобанов.

Главным героем раздела «Воин» стал Александр Родченко, известный в узких кругах под говорящим прозвищем «Анти». В экспозицию вошли три его изысканнейших беспредметных композиции «Два круга 56», «Черное на Черном. 64 (84)» и «Композиция 35 (55). Отрыв цвета от формы» 1917 и 1918 годов, созданные в период его беспощадной борьбы с «генералом беспредметности» — Казимиром Малевичем. В том же разделе — работы Александра Древина и Ивана Кудряшова, художников, отличавшихся бескомпромиссностью и стойкостью к любым обстоятельствам жизни и переменам художественных установок. Практически противоположный посыл — забота, опека, ответственность — присущ архетипу «Опекун». Центральной фигурой этого раздела стал Марк Шагал, «оттененный» ранними работами Ольги Розановой периода ее увлечения моделированием одежды и аксессуаров.

В раздел, соотнесенный с архетипом «Искатель», вошли работы Михаила Матюшина, Елены Гуро, Ксении, Марии и Бориса Эндер, увлеченно решавших проблемы постижения тайны гармонии мира — «тайны роста и движения» [цит. по: 34, с. 53]. Тихую сосредоточенность «искателей» сменяет самый пастозный по живописи раздел выставки — «Бунтарь», куда предсказуемо попадают главные «Бубновые валеты»: Петр Кончаловский, Илья Машков и «душа бунтарской группировки кубофутуристов» [цит. по: 34, с. 65] Давид Бурлюк. Следом — по контрасту — раздел «Эстет», объединивший художников



Ил. 2-4. Фрагменты экспозиции «Энергия цвета. Архетипы авангарда». Приморская государственная картинная галерея. Владивосток / Гос. Третьяковская галерея, 2023



Ил. 5–7. Фрагменты экспозиции «Энергия цвета. Архетипы авангарда». Приморская государственная картинная галерея. Владивосток / Гос. Третьяковская галерея, 2023

сдержанного темперамента и выверенной холодноватой формы: Натана Альтмана, Юрия Анненкова, Давида Штеренберга и Владимира Баранова-Россине.

Оппозицией им выглядят «творцы» — мастера смелых креативных решений. В противоположность «бунтарям», они не свергают, а утверждают новое искусство, генерируя новые формы в ярком жизнеутверждающем ключе. Волею куратора в этот раздел попали Наталья Гончарова, Любовь Попова, создатель «живописной архитектоники», и Аристарх Лентулов. За ними или над ними (если следовать логике избранной классификации) возвышаются «правители» — люди, воспринимающие жизнь как миссию. В русском авангарде это Павел Филонов и Казимир Малевич.

Категория «Правитель» открывает четверку высших архетипов. За ним следует «Маг», в поведенческом сценарии которого заложено лидерство магнетического свойства. Художников, отнесенных к этой касте, куратор делит на два направления. Одно, идущее от символизма, апеллирует к недосказанности и скрытым смыслам. Таковым видится Павел Кузнецов. Другое — питается магией театра, как Георгий Якулов и Александра Экстер. В этом разделе фигурируют и ранние работы Василия Кандинского, который станет главным и единственным художником, представляющим архетип «Мудрец». Как известно, он был не только создателем уникального извода абстрактной живописи, но и одним из первых теоретиков беспредметного искусства, причем осмысленного им не как учение нового формотворчества, а иначе — в антропософском ключе, что явствует из названия его главного трактата — «О духовном в искусстве».

Также только одной фигурой представлен и высший архетип — «Шут» — мудрый ироничный наблюдатель, побывавший во многих ролях и обретший совершенную свободу. Эта роль выпала Михаилу Ларионову, одному из самых тонких и сложных мастеров русского искусства XX века. Он действительно многолик, так же как и его творчество: неопрimitивизм, лучизм, нарочито неряшливые и эстетско-вызывающие композиции зрелого периода и пр. Если бы формат привозной выставки позволял, его работы могли войти не только в три раздела, но практически в каждый.

Впрочем, это суждение равно справедливо не только по отношению к Ларионову, так как классификация по архетипам не может не

быть условной. Прежде всего это связано с природой самих архетипов, которые суть всего лишь сценарии, изменяющиеся в течении жизни и не только — одновременно в разных ситуациях человек инстинктивно может следовать разным ролям. Можно придаться и к некоторому лукавству концепции. Ведь если следовать источнику, некоторые из архетипов определены не столь однозначно: «опекун» лишь второе определение вслед за «хранителем», «эстет» — третье за «любовником» и «романтиком», в «искателе» прячется еще и «странник», а в «славном малом» — «сирота». Можно задаться вопросом об осмысленности двойного названия, первая часть которого — «Энергия цвета» — видится несколько необоснованной, так же как и категоричные утверждения автора проекта: что «главным выразительным средством авангардной живописи является цвет» (как-то обидно за Татлина с Малевичем, сосредоточенных прежде всего на вопросах формы); что «в отличие от искусства прошлых столетий цвет начинает превалировать над сюжетом» (будто не было оптических экспериментов импрессионистов). Не слишком оправдывает себя и следующий тезис: «Наблюдения за тем, как художник использует энергию цвета, как цвет взаимодействует с сюжетом, помогают определить его ведущий архетип» [34, с. 9]. В тексте же определению архетипа более всего служат образность самих работ и творческое кредо мастера, сформулированное им самим или его современниками. Строки, посвященные собственно особенностям цветовых решений, следуют за этим определением, иллюстрируя его, а отнюдь не предваряя.

Однако в целом идея представляется удачной и симптоматичной. Начнем со второго. В прошлом году исполнилось 60 лет с выхода книги Камиллы Грей (Camilla Gray, 1962) «Великий эксперимент: Русское искусство 1863–1922», возвратившей русский авангард в орбиту мирового искусствоведческого интереса [41]. С той поры история изучения этого явления пережила несколько стадий, которые в самой упрощенной форме можно свести к следующим: энтузиазм открытия, первые опыты интерпретации и скрупулезная фактографическая работа. В качестве заметных вех на этом пути можно назвать работы Шарлотты Дуглас (Charlotte Douglas, 1980; 1994), впоследствии возглавившей Общество Малевича в Нью-Йорке [38; 39], Валентины Маркадэ (урожденной Васютинской) (Valentine Marcadé, 1971) [45], положившей начало изучению советского авангарда во Франции, затем Джона

Боулта (John Ellis Bowlt)⁽³⁾, стажировавшегося в 1966–1968 годах в МГУ им. М.В. Ломоносова под руководством Дмитрия Владимировича Сарабьянова (1923–2013). Джон Боулт стал директором Института современной русской культуры (Institute of Modern Russian Culture, IMRC) при Университете Южной Калифорнии, создание которого можно считать для западной науки той самой вехой, которая обозначила третью, фактографическую фазу изучения русского авангарда. Сейчас институт располагает богатейшими архивами, включая фото-, фоно- и видеоматериалы, и библиотекой. А издаваемый им альманах «Эксперимент» (Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture) давно принадлежит к числу самых авторитетных научных изданий по данной теме⁽⁴⁾.

В СССР первым официально санкционированным и многотиражным изданием, посвященным революционным направлениям в искусстве, стал альбом «Авангард, остановленный на бегу» 1989 года [1]. Автором текстов альбома был Евгений Федорович Ковтун (1928–1996), занимавшийся искусством постреволюционной поры с 1964 года. Именно с его легкой руки слово «авангард» вошло в российский научный обиход, равно как и миф о нем как о некоем общем порыве и единстве художников, принадлежащих зачастую к противоборствующим художественным группировкам. Этому альбому предшествовало несколько книг, изданных за рубежом Ларисой Алексеевной Жадовой (1927–1981)⁽⁵⁾. Через несколько лет после выхода альбома в Русском музее были организованы периодические «Пунинские чтения» в па-

мять о легендарном Николае Николаевиче Пунине (1888–1953)⁽⁶⁾, аккумулировавшие усилия нового поколения исследователей искусства авангарда. В Москве молодые научные силы группировались вокруг уже упоминавшегося Дмитрия Владимировича Сарабьянова [см.: 28; 29; 30; 52; 53], воспитавшего целую плеяду учеников. С середины 1990-х годов Д.В. Сарабьянов возглавил созданную при Государственном институте искусствознания специальную исследовательскую группу по изучению проблем русского авангарда. Основной формой деятельности группы стала организация ежегодных международных конференций, посвященных одной из актуальных проблем. Их результатом стали более 10 сборников, выходящих под редакцией Д.В. Сарабьянова и позже Г.Ф. Коваленко до середины 2000-х годов [см., например: 25; 26]. Эти конференции стали площадкой для объединения ученых из разных городов России и разных стран, закрепив ведущую роль отечественной науки в изучении наследия русских авангардистов⁽⁷⁾.

С 2010-х годов фокус интересов сдвинулся в сторону точных фактографических изысканий. Среди самых заметных изданий этого плана — многотомник Андрея Крусанова [12; 13; 14], сосредоточившегося на скрупулезной публикации документов и материалов художественной жизни 1907–1932 годов, и трехтомная (в четырех книгах) «Энциклопедия русского авангарда», выпущенная Центром русского авангарда под руководством Андрея Сарабьянова [35]. В 2016 и 2017 годах в два этапа под кураторством А.Д. Сарабьянова, руководителя Центра по изучению искусства авангарда в Еврейском музее и центре толерантности, был осуществлен масштабный выставочный проект «До востребования: коллекции русского авангарда из провинциальных музеев», представивший публике значительное число неизвестных ранее первоклассных работ. В том же ключе был исполнен один из самых масштабных проектов текущего года «Другие грани: русский авангард из музейных и частных собраний Урала» в Нижнем Новгоро-

(3) Библиография Джона Боулта насчитывает более 40 одних только монографий. Приведу лишь самые ранние: [49; 50; 51].

(4) Альманах «Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture / The Institute of Modern Russian Culture» выходит с 1995 года [40]. Выпущенный несколько лет назад юбилейный 25-й выпуск издания был посвящен памяти Д.В. Сарабьянова.

(5) Ее книга «Поиск и эксперимент: Русское и советское искусство в 1910–1930-х годах», вышедшая в свет в 1978 году в Дрездене на немецком языке, стала первой книгой российского исследователя об искусстве этого периода. Затем она подготовила первую монографию о Владимире Татлине, которая не была разрешена к печати в нашей стране и, как первая книга, вновь вышла за рубежом: в 1983 — на венгерском языке, в 1984 — на английском и немецком, в 1990 — на французском языке. Ранее в 1982 году в Великобритании увидела свет ее книга «Малевич. Супрематизм и революция в русском искусстве 1910–1930» [54; 56].

(6) Н.Н. Пунин служил в Русском музее с 1913 года, после революции стал комиссаром при Русском музее и Эрмитаже; в 1918–1919 годах заведовал Петроградским ИЗО Наркомпроса, а в 1927 году создал отделение и экспозицию новейших течений Русского музея, став одним из самых заметных и ярких теоретиков и исследователей нового искусства [22; 23; 24].

(7) Наиболее значимые издания внесены в список литературы.

де (31 мая — 20 августа 2023 года), представивший 200 произведений 80 художников из шести музеев и одной частной коллекции, которые прежде были практически неизвестны за границами региона.

В то же время, помимо восстановления фактографической канвы, все большее значение приобретают исследования, посвященные реконструкции первоначальных значений понятий и терминов, определяющих смысл авангардистских высказываний и идей. Любопытно, что оба процесса демифологизации — и с точки зрения фактов, и с точки зрения смыслов — подчас объединяются, демонстрируя генерацию новых методических подходов к изучению предмета. Наиболее наглядный пример тому — проект по публикации архива Н.И. Харджиева, переданного в РГАЛИ [4]. Одним из редакторов-составителей этого издания стала Екатерина Бобринская, перу которой принадлежат несколько статей, на мой взгляд, предвещающих следующий этап в изучении формалистических течений начала минувшего века, лишая его флера изгойства, протеста, сектантства и исключительности, сознательно и искусно сотканного его создателями и первооткрывателями [см.: 7; 8]. В этих работах русский авангард исследуется в новом ракурсе — сквозь призму сформулированных в ту пору философских и естественно-научных концепций. Теория архетипов также принадлежит к их числу.

Конечно, не стоит сравнивать лаконичное издание, приуроченное к выставке, с выверенными научными публикациями. Разница не только в жанрах, но прежде всего — в целевых аудиториях, к которым эти тексты обращены. И не стоит забывать о выставке: одно дело формулировать, другое — попытаться показать. Выставка интересна тем, что акцентирует разность творческих индивидуальностей, традиционно укладываемых в прокрустово ложе «русского авангарда», который никак не может быть описан и понят через перечень творческих сообществ с их короткой историей и постоянно перетекающим составом, через общие стилистические приметы и даже через провозглашаемые его создателями лозунги. Понятно, что результативность такого подхода для изучения творчества художников той поры еще предстоит проверить не раз, однако одну из целей кураторов выставки можно счесть достигнутой: благодаря соотнесению с одной из популярных сейчас теорий, широко применяемой в различных сферах — от брендинга до прогнозирования поведения в быту, —

зритель волей-неволей, примеривая архетипы на себя, оказывается вовлечен в диалог со сложным искусством, которое, несмотря на броскость русского авангарда как национального бренда, до сих пор остается для многих чуждым и малопонятным. Вот почему (вернемся к слову, сказанному раньше) эту выставку стоит счесть удачной. Ее интересно смотреть. Хотя, если судить совсем строго, на искушенный взгляд качество вещей все-таки превалирует над красотой концепции. То есть для несогласных с предложенным подходом все равно есть прекрасный повод насладиться выставкой просто как экспозицией шедевров. В любом случае — это красиво.

Список литературы:

- 1 Авангард, остановленный на бегу: [Альбом] / Авт.-сост. С.М. Турутина и др.; авт. статей Е.Ф. Ковтун и др. Л.: Аврора, 1989. 275 с.
- 2 Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание / Подготовка текста, публикация, вступительная статья Татьяны Горячевой. М.: СканРус, 2003. 109 с.
- 3 Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова / Под ред. Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта; пер. с англ. Нью-Йорк: Музей Соломона Р. Гугенхайма; Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2000. 368 с.
- 4 Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Том I / Под ред. Е. Бобринской, А. Корндорф, Н. Молока, Е. Руденко; сост. Н. Парнис, авторы ком. и вступ. ст. Е. Баснер, Т. Горяева, А. Сарабянов. М.: Галерея IN ARTIBUS, 2017. 439 с.
- 5 Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы: [Сборник статей]. М.: Пятая страна, 2003. 304 с.
- 6 Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 296 с. (Очерки визуальности).
- 7 Бобринская Е.А. Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку: Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф; пер. с англ. А.А. Зубов. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 279–293.
- 8 Бобринская Е.А. Новая антропология в творчестве Василия Чекрыгина // Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени: Сборник статей / Ред.-сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф, А.С. Лосева; пер. с англ. А.А. Зубов, пер. с итал. К.Г. Мискарян. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 305–317.
- 9 Боулт Дж.Э., Мислер Н. Филонов. Аналитическое искусство / Пер. с англ. М.: Советский художник, 1990. 247 с.
- 10 «Бунный валет» в русском авангарде / Авт. ст. Фаина Балаховская, Владимир Круглов, Жан-Клод Маркадз, Глеб Поспелов, Дмитрий Сарабянов; пер. с фр. Елена Лаванан; ред. Анна Лакс. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2004. 352 с.
- 11 Дуглас Ш. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде / Пер. с англ.; предисл. Д.В. Сарабянова. М.: Три квадрата, 2015. 368 с.
- 12 Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 784 с.
- 13 Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 1104 с.
- 14 Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 2: Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 808 с.
- 15 Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Общ. ред., сост., вступ. ст., подгот. текстов, коммент. и примеч. А.С. Шатских. М.: Гилея, 1995–2004. Т. 1. М., 1995. 394 с. Т. 2. М., 1998. 372 с. Т. 3. М., 2000. 390 с. Т. 4. М., 2003. 360 с. Т. 5. М., 2004. 624 с.
- 16 Мислер Н. Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века: хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство–XXI век, 2011. 448 с.
- 17 Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Авт.-сост. А.Д. Сарабянов. М.: Советский художник, 1992. 352 с.
- 18 Поляков В.В. Книги русского кубофутуризма. 2-е изд., испр. и доп. М.: Гилея, 2007. 552 с.
- 19 Поспелов Г.Г. Бунный валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
- 20 Поспелов Г.Г. Бунный валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. 2-е изд. М.: Пинакотека, 2008. 288 с.
- 21 Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов: живопись, графика, театр. М.: Галарт; RA, 2005. 407 с.
- 22 Пунин Н.Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования: Современное искусство. Пг., 1920. 84 с.
- 23 Пунин Н.Н. Татлин: Против кубизма. Пг.: Госиздат, 1921. 25 с.
- 24 Пунин Н.Н. Новейшие течения в русском искусстве. Л.: Госуд. Русск. музей, 1927–1928. Вып. 1. 14 с. Вып. 2. 16 с.
- 25 Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / РАН, Государственный институт искусствознания Мин-ва культуры РФ, Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х гг.; отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2000. 310 с.
- 26 Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / РАН, Государственный институт искусствознания Мин-ва культуры РФ, Комис. по изучению авангарда 1910–1920-х гг.; отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. 576 с.
- 27 Русский авангард в кругу европейской культуры: Междунар. конф. 4–7 января 1993: Тезисы и материалы / Ред. Н.П. Гринцер. М.: Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993. 198 с.
- 28 Сарабянов Д.В. Иван Пуни. 1892–1956 = Jean Pougny. М.: Искусство–XXI век, 2007. 374 с. (Художники русской эмиграции).
- 29 Сарабянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский: путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1994. 174 с.
- 30 Сарабянов Д.В., Шатских А.С. Казимир Малевич: Живопись. Теория. М.: Искусство, 1993. 416 с.
- 31 Символизм в авангарде / РАН, Государственный институт искусствознания Мин-ва культуры РФ, Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х гг.; отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. 442 с.
- 32 Шатских А.С. Казимир Малевич. М.: Слово, 1996. 96 с.
- 33 Шатских А.С. Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009. 357 с.
- 34 Энергия цвета. Архетипы авангарда: [Альбом-каталог выставок] / Гос. Третьяковская галерея. М., 2023. 140 с.
- 35 Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. / Сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабянов. М.: RA; Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013–2014. Т. 1: Биографии. А – К. М., 2013. 528 с. Т. 2: Биографии. Л – Я. М., 2013. 724 с. Т. 3, кн. 1: История. Теория. А – М. М., 2014. 426 с. Т. 3, кн. 2: История. Теория. Л – Я. М., 2014. 426 с.
- 36 Campbell J.J. The Hero with a Thousand Faces. Pantheon Books, 1949. 416 p.
- 37 Cohen J.-L. Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow, 1928–1936. Princeton: Princeton University Press, 1992. 254 p.
- 38 Douglas Ch. Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. 147 p.
- 39 Douglas Ch. Kazimir Malevich. London: Thames and Hudson, 1994. 128 p.

- 40 Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture: Annually for the Institute of Modern Russian Culture at Blue Lagoon, Los Angeles, Univ. of Southern California, Los Angeles / Ed.-in-chief John E. Bowlt. Los Angeles, CA.: Schlacks, cop. 1995-.
- 41 Gray C. The Great Experiment: Russian Art, 1863-1932. New York: Abrams, 1962. 327 p.
- 42 Gray C. The Russian Experiment in Art, 1863-1922 / Ed. by Marian Burleigh-Motley. London: Thames and Hudson, 1986. 324 p.
- 43 Hillman J. Loose Ends: Primary Papers in Archetypal Psychology. Spring Publications, 1975. 212 p.
- 44 Marcadé J.-C. L'avant-garde russe, 1907-1927. Flammarion, 1995. 479 p.
- 45 Marcadé V. Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1971. 394 p.
- 46 Pare R., Tsantsanoglou M., Cohen J.-L., u.a. Baumeister der Revolution. Sowjetische Kunst und Architektur 1915-1935. Essen: Mehring Verlag, 2011. 270 S.
- 47 Pearson C.S. Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World. San Francisco: HarperOne, 1991. 352 p.
- 48 Pospelov G.G. Karo-Bube. Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden: VEB Verlag der Kunst Dresden, 1985. 228 S.
- 49 Russian and Soviet Painting: An Exhibition from the Museums of the USSR Presented at the Metropolitan Museum of Art, New York, and the Fine Arts Museums of San Francisco / Introd. by D.V. Sarabjanov; cat. inform. by E. Yu. Korotkevich and E.A. Uspenskaya; transl., foreword, bibliogr. by John E. Bowlt. New York: Metropolitan Museum of Art, 1977. 166 p.
- 50 Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934 / Ed. and transl. by John E. Bowlt. New York: Viking Press, 1976. XL, 360 p.
- 51 Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation / Ed. by St. Bann, John E. Bowlt. Edinburgh: Scott. acad. press, 1973. 178 p.
- 52 Sarabjanow D.V. Robert Falk. Mit einer Dokumentation, Briefen, Gesprächen, Lektionen des Künstler und einer biographischen Übersicht / Hrsg. A.W. Stscheckin-Krotowa. Dresden: Kunst, 1974. 316 S.
- 53 Sarabjanov D.V. Russian Art: From Neoclassicism to the Avant Garde, 1800-1917: Painting – Sculpture – Architecture. New York: Abrams, 1990. 320 p.
- 54 Shadowa L.A. Suche und Experiment: Russische und Sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978. 371 S.
- 55 Shatskikh A. Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism / Transl. M. Schwartz. New Haven: Yale University Press, 2012. 368 p.
- 56 Zhadova L.A. Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930. London: Thames and Hudson, 1982. 372 p.

References:

- 1 *Avangard, ostanovlennyy na begu: Al'bom* [The Avant-garde That Stopped on the Run: Album], comp. S.M. Turutina et al., articles' auth. E.F. Kovtun et al. Leningrad, Avrorra Publ., 1989. 275 p. (In Russian)
- 2 *Al'manakh Unovis № 1: Faksimil'noe izdanie* [Almanac Unovis No. 1: Facsimile Edition], text preparation, publication, introductory article Tatiana Goryacheva. Moscow, SkanRus Publ., 2003. 109 p. (In Russian)
- 3 *Amazonki avangarda: Aleksandra Ekster, Natal'ya Goncharova, Lyubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udal'tsova* [Amazons of the Avant-garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova], eds. John E. Bowlt, Matthew Drutt, transl. from English. New York, Muzei Solomona R. Guggenkhauma Publ., Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 200. 368 p. (In Russian)
- 4 *Arkhiv N.I. Khardzhieva. Russkii avangard: materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI* [Archive of N.I. Khardzhiev. Russian Avant-garde: Materials and Documents from the Collection of RSALA]. Vol. 1, eds. E. Bobrinskaya, A. Korndorf, N. Molok, E. Rudenko, comp. N. Parnis, comm., introd. article E. Basner, T. Goryaeva, A. Sarabyanov. Moscow, Galereya IN ARTIBUS Publ., 2017. 439 p. (In Russian)
- 5 Bobrinskaya E.A. *Russkii avangard: istoki i metamorfozy: Sbornik statei* [Russian Avant-garde: Origins and Metamorphoses: Collection of Articles]. Moscow, Pyataya strana Publ., 2003. 304 p. (In Russian)
- 6 Bobrinskaya E.A. *Russkii avangard: granitsy iskusstva* [Russian Avant-garde: The Boundaries of Art]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 296 p. (Ocherki vizual'nosti [Visuality's Essays]). (In Russian)
- 7 Bobrinskaya E.A. Mikhail Larionov: luchizm i luchistaya materiya [Mikhail Larionov: Rayism and Radiant Substance]. *Istoriya iskusstva i otvergnutoe znanie: ot germeticheskoi traditsii k XXI veku: Sbornik statei* [The History of Art and Rejected Knowledge: From the Hermetic Tradition to the 21st Century: Collection of Articles], comp. E.A. Bobrinskaya, A.S. Korndorf, transl. from English A.A. Zubov. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2018, pp. 279-293. (In Russian)
- 8 Bobrinskaya E.A. Novaya antropologiya v tvorchestve Vasiliiya Chekrygina [New Anthropology in the Works of Vasily Chekrygin]. *Granitsy normy: transformatsiya gumanizma v russkoi i evropeiskoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni: Sbornik statei* [Boundaries of Norm: Transformation of Humanism in Russian and European Culture of Modern and Modern Times: Collection of Articles], eds. E.A. Bobrinskaya, A.S. Korndorf, A.S. Loseva, transl. from English A.A. Zubov, transl. from Italian K.G. Miskaryan. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2021, pp. 305-317. (In Russian)
- 9 Bowlt J.E., Misler N. *Filonov. Analiticheskoe iskusstvo* [Filonov. Analytical Art], transl. from English. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1990. 247 p. (In Russian)
- 10 *"Bubnovyi valet" v russkom avangarde* ["Bubnovyi valet" in the Russian Avant-garde], articles' auth. Faina Balakhovskaya, Vladimir Kruglov, Jean-Claude Marcadé, Gleb Pospelov, Dmirtii Sarabyanov, transl. from French Elena Lavanan, ed. Anna Laks. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Russkii muzei Publ., Palace Editions Publ., 2004. 352 p. (In Russian)
- 11 Duglas Sh. *"Lebedi inykh mirov" i drugie stat'i ob avangarde* ["Swans of Other Worlds" and Other Articles about the Avant-garde], transl. from English, preface D.V. Sarabyanov. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2015. 368 p. (In Russian)

- 12 Krusanov A.V. *Russkii avangard: 1907–1932 (Istoricheskii obzor)* [Russian Avant-garde: 1907–1932 (Historical Review)], in 3 vols. Vol. 1: Boevoe desyatiletie [Combat Decade]. Book 1. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 784 p. (In Russian)
- 13 Krusanov A.V. *Russkii avangard: 1907–1932 (Istoricheskii obzor)* [Russian Avant-garde: 1907–1932 (Historical Review)], in 3 vols. Vol. 1: Boevoe desyatiletie [Combat Decade]. Book 2. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 1104 p. (In Russian)
- 14 Krusanov A.V. *Russkii avangard: 1907–1932 (Istoricheskii obzor)* [Russian Avant-garde: 1907–1932 (Historical Review)], in 3 vols. Vol. 2: Futuristicheskaya revolyutsiya (1917–1921) [The Futuristic Revolution (1917–1921)]. Book 1. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003. 808 p. (In Russian)
- 15 Malevich K.S. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], in 5 vols., general ed., comp., intr. art., texts prep., comm. and notes A.S. Shatskikh. Moscow, Gileya Publ., 1995–2004. Vol. 1. Moscow, 1995. 394 p. Vol. 2. Moscow, 1998. 372 p. Vol. 3. Moscow, 2000. 390 p. Vol. 4. Moscow, 2003. 360 p. Vol. 5. Moscow, 2004. 624 p. (In Russian)
- 16 Misler N. *Bnachale bylo telo: ritmoplasticheskie eksperimenty nachala XX veka: khoreologicheskaya laboratoriya GAKHN* [In the Beginning There Was a Body: Rhythmoplastic Experiments of the Early 20th Century: Choreological Laboratory of SAAS]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2011. 448 p. (In Russian)
- 17 *Neizvestnyi russkii avangard v muzeyakh i chastnykh sobraniyakh* [Unknown Russian Avant-garde in Museums and Private Collections], comp. A.D. Sarabyanov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1992. 352 p. (In Russian)
- 18 Polyakov V.V. *Knigi russkogo kubofuturizma* [Books of Russian Cubo-futurism]. 2nd ed., revised and compl. Moscow, Gileya Publ., 2007. 552 p. (In Russian)
- 19 Pospelov G.G. *Bubnovyi valet: Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoi zhivopisi 1910–kh godov* [Knave of Diamonds: Primitive and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1990. 272 p. (In Russian)
- 20 Pospelov G.G. *Bubnovyi valet: Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoi zhivopisi 1910–kh godov* [Knave of Diamonds: Primitive and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s]. 2nd ed. Moscow, Pinakoteka Publ., 2008. 288 p. (In Russian)
- 21 Pospelov G.G., Ilyukhina E.A. *Mikhail Larionov: zhivopis', grafika, teatr* [Mikhail Larionov: Painting, Graphics, Theater]. Moscow, Galart Publ., RA Publ., 2005. 407 p. (In Russian)
- 22 Punin N.N. *Pervyi tsikl lektsii, chitannykh na kratkosrochnykh kursakh dlya uchitelei risovaniya: Sovremennoe iskusstvo* [The First Series of Lectures Given at Short-term Courses for Drawing Teachers: Contemporary Art]. Petrograd, 1920. 84 p. (In Russian)
- 23 Punin N.N. *Tatlin: Protiv kubizma* [Tatlin: Against Cubism]. Petrograd, Gosizdat Publ., 1921. 25 p. (In Russian)
- 24 Punin N.N. *Noveishie techeniya v russkom iskusstve* [The Latest Trends in Russian Art]. Leningrad, Gosud. Russk. muzei Publ., 1927–1928. Issue 1. 14 p. Issue 2. 16 p. (In Russian)
- 25 *Russkii avangard 1910–1920–kh godov v evropeiskom kontekste* [Russian Avant-garde of the 1910s–1920s in the European Context], RAS, State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Comis. on the Study of Avant-garde Art of the 1910s–1920s, ed. G.F. Kovalenko. Moscow, Nauka Publ., 2000. 310 p. (In Russian)
- 26 *Russkii avangard 1910–1920–kh godov i problema ehkspressionizma* [The Russian Avant-garde of the 1910s–1920s and the Problem of Expressionism], RAS, State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Comis. on the Study of Avant-garde of the 1910s–1920s, ed. G.F. Kovalenko. Moscow, Nauka Publ., 2003. 576 p. (In Russian)
- 27 *Russkii avangard v krugu evropeiskoi kul'tury: Mezhdunarod. konf. 4–7 yanvara 1993: Tezisy i materialy* [Russian Avant-garde in the Circle of European Culture: International Conference January 4–7, 1993: Theses and Materials], ed. N.P. Grintser. Moscow, Nauch. sovet po istorii mirovoi kul'tury RAN Publ., 1993. 198 p. (In Russian)
- 28 Sarabyanov D.V. *Ivan Puni. 1892–1956 = Jean Pougny* [Ivan Puni. 1892–1956 = Jean Pougny]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2007. 374 p. (Khudozhniki russkoi ehmgratsii [Artists of Russian Emigration]). (In Russian)
- 29 Sarabyanov D.V., Avtonomova N.B. *Vasilii Kandinskii: put' khudozhnika. Khudozhnik i vremya* [Vasily Kandinsky: The Way of the Artist. Artist and Time]. Moscow, Galart Publ., 1994. 174 p. (In Russian)
- 30 Sarabyanov D.V., Shatskikh A.S. *Kazimir Malevich: Zhivopis'. Teoriya* [Kazimir Malevich: Painting. Theory]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 416 p. (In Russian)
- 31 *Simvolizm v avangarde* [Symbolism in the Avant-garde], RAS, State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Comis. on the Study of Avant-garde Art of the 1910s–1920s, ed. G.F. Kovalenko. Moscow, Nauka Publ., 2003. 442 p. (In Russian)
- 32 Shatskikh A.S. *Kazimir Malevich* [Kazimir Malevich]. Moscow, Slovo Publ., 1996. 96 p. (In Russian)
- 33 Shatskikh A.S. *Kazimir Malevich i obshchestvo Supremus* [Kazimir Malevich and the Supremus Society]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2009. 357 p. (In Russian)
- 34 *Ehnergiya tsveta. Arkhetipy avangarda: Al'bom–katalog vystavki* [The Energy of Color. Archetypes of the Avant-garde: Exhibition Album Catalog], State Tretyakov Gallery. Moscow, 2023. 140 p. (In Russian)
- 35 *Ehntsiklopediya russkogo avangarda: Izobrazitel'noe iskusstvo. Arkhitektura* [Encyclopedia of the Russian avant-garde: Fine art. Architecture], in 3 vols., comp. V.I. Rakitin, A.D. Sarabyanov. Moscow, RA Publ., Global Expert and Service Team Publ., 2013–2014. Vol. 1: Biografii. A – K [Biographies. A – K]. Moscow, 2013. 528 p. Vol. 2: Biografii. L – Ya [Biographies. L – Ya]. Moscow, 2013. 724 p. Vol. 3, book 1: Istoriya. Teoriya. A – M [History. Theory. A – M]. Moscow, 2014. 426 p. Vol. 3, book 2: Istoriya. Teoriya. L – Ya [History. Theory. L – Ya]. Moscow, 2014. 426 p. (In Russian)
- 36 Campbell J.J. *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books, 1949. 416 p.
- 37 Cohen J.-L. *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow, 1928–1936*. Princeton, Princeton University Press, 1992. 254 p.
- 38 Douglas Ch. *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1980. 147 p.
- 39 Douglas Ch. *Kazimir Malevich*. London, Thames and Hudson, 1994. 128 p.
- 40 *Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture*: Annually for the Institute of Modern Russian Culture at Blue Lagoon, Los Angeles, Univ. of Southern California, Los Angeles, ed.-in-chief John E. Bowlt. Los Angeles, CA, Schlacks, cop. 1995–.
- 41 Gray C. *The Great Experiment: Russian Art, 1863–1932*. New York, Abrams, 1962. 327 p.
- 42 Gray C. *The Russian Experiment in Art, 1863–1922*, ed. Marian Burleigh-Motley. London, Thames and Hudson, 1986. 324 p.
- 43 Hillman J. *Loose Ends: Primary Papers in Archetypal Psychology*. Spring Publications, 1975. 212 p.
- 44 Marcadé J.-C. *L'avant-garde russe, 1907–1927*. Flammarion, 1995. 479 p.
- 45 Marcadé V. *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863–1914*. Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1971. 394 p.
- 46 Pare R., Tsantsanoglou M., Cohen J.-L., u.a. *Baumeister der Revolution. Sowjetische Kunst und Architektur 1915–1935*. Essen, Mehring Verlag, 2011. 270 S.
- 47 Pearson C.S. *Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World*. San Francisco, HarperOne, 1991. 352 p.
- 48 Pospelov G.G. *Karo–Bube. Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Dresden, VEB Verlag der Kunst Dresden, 1985. 228 S.

- 49 *Russian and Soviet Painting: An Exhibition from the Museums of the USSR Presented at the Metropolitan Museum of Art, New York, and the Fine Arts Museums of San Francisco*, introd. D.V. Sarabjanov, cat. inform. E. Yu. Korotkevich and E.A. Uspenskaya, transl., foreward, bibliogr. John E. Bowlt. New York, Metropolitan Museum of Art, 1977. 166 p.
- 50 *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902–1934*, ed. and transl. John E. Bowlt. New York, Viking Press, 1976. XL, 360 p.
- 51 *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*, ed. St. Bann, John E. Bowlt. Edinburgh, Scott. acad. press, 1973. 178 p.
- 52 Sarabjanow D.V. *Robert Falk. Mit einer Dokumentation, Briefen, Gesprächen, Lektionen des Künstler und einer biographischen Übersicht*, hrsg. A.W. Stscheckin-Krotowa. Dresden, Kunst, 1974. 316 S.
- 53 Sarabjanov D.V. *Russian Art: From Neoclassicism to the Avant Garde, 1800–1917: Painting – Sculpture – Architecture*. New York, Abrams, 1990. 320 p.
- 54 Shadova L.A. *Suche und Experiment: Russische und Sowjetische Kunst 1910 bis 1930*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1978. 371 S.
- 55 Shatskikh A. *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*, transl. M. Schwartz. New Haven, Yale University Press, 2012. 368 p.
- 56 Zhadova L.A. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1930*. London, Thames and Hudson, 1982. 372 p.

УДК 930.85

ББК 63.3(2); 85.11; 85.103(2)

Айнутдинов Антон Сергеевич

Кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, 620026, Россия, Екатеринбург, ул. Куйбышева, 97

ORCID ID: 0000-0001-8616-9656

ResearcherID: AAD-6662-2022

ant-one@yandex.ru

Ключевые слова: искусство Санкт-Петербурга XVIII века, Канцелярия от строений, Санкт-Петербургская типография, И.Н. Никитин, А.М. Матвеев, Б.-К. Растрелли, Н. Микетти, А.Ф. Зубов, А.И. Ростовцев, Д. Трезини, Ж.-Б.Леблон, Л. Каравакк, И.-Г. Таннауэр, М.Г. Земцов, И.Я. Вишняков

Айнутдинов Антон Сергеевич

Адреса первых петербургских художников в 1703–1741 годы



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-274-309

Для цит.: Айнутдинов А.С. Адреса первых петербургских художников в 1703–1741 годы // Художественная культура. 2023. № 4. С. 274–309. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-274-309>.

For cit.: Ainutdinov A.S. Addresses of the First St. Petersburg Artists in 1703–1741. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 274–309. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-274-309>. (In Russian)

Ainutdinov Anton S.

PhD (in Philology), Art Historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, 97 Kuybyshev Str., Yekaterinburg, 620026, Russia

ORCID ID: 0000-0001-8616-9656

ResearcherID: AAD-6662-2022

ant-one@yandex.ru

Keywords: art of St. Petersburg of the 18th century, the Construction Chancellery, St. Petersburg Printing House, I.N. Nikitin, A.M. Matveev, B.C. Rastrelli, N. Michetti, A.F. Zubov, A.I. Rostovtsev, D. Trezzini, J.-B. Leblon, L. Caravaque, J.G. Tannauer, M.G. Zemtsov, I.Ya. Vishnyakov

Ainutdinov Anton S.

Addresses of the First St. Petersburg Artists in 1703–1741

Аннотация. Основание новой столицы российского государства Санкт-Петербурга в XVIII веке неразрывным образом было связано с привлечением художников, приносивших общественно-культурную и пропагандистскую пользу как особая категория городских жителей, выполнявших важную работу. С течением десятилетий город рос, а вместе с этим появлялись на его карте адреса, имеющие отношение к жизни и творчеству многочисленных живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов, связавших навсегда или на некоторое время свои судьбы с Санкт-Петербургом.

В настоящей статье впервые в русском искусствоведении и петербургском краеведении осуществляется задача исторического выявления, систематизации и описания городских мест, связанных с нахождением и пребыванием в них домов, мастерских, профессиональных цеховых учреждений как первых русских, так и иностранных художников, проживавших в новой столице российского государства в 1703–1741 годы. Статья представляет интерес для историков отечественного искусства, специалистов по русской истории XVIII века, краеведов, музейных работников, экскурсоводов.

Abstract. The foundation of St. Petersburg as the new capital of the Russian state in the 18th century was inextricably linked with the attraction of artists who brought social, cultural and propaganda benefits, being a special category of urban residents performing important work. Over the decades, as the city grew, on its map there appeared addresses related to the life and work of numerous painters, graphic artists, sculptors, and architects who cast their lot with St. Petersburg for a limited time or forever.

In this article, for the first time in Russian art history and St. Petersburg local history, the author carries out a task of historical identification, systematization and description of urban places where homes, workshops, and craft unions of both the first Russian and foreign artists living in the new capital of the Russian state in 1703–1741 were located. The article will be of interest to historians of Russian art, specialists in Russian history of the 18th century, local historians, museum workers, and guides.

Введение

«Санкт-Петербург» — так первоначально с голландским произношением называли новый русский город на реке Неве, стремительно создававшийся Петром I и его сподвижниками в начале XVIII века. Правда, необходимых для его роста и развития специалистов в строительном деле, в области архитектуры и изобразительного искусства, оформлении домов, улиц, площадей, интерьеров не хватало. Побывав во время Великого посольства в Европе, Петр I уверился, что с отсталостью российского государства от достижений европейцев в морском и военном деле, в культурном досуге и повседневном быту следует как можно быстрее поспеть. Впечатлившись возможностями светской жизни за границей, существовавшей наряду с церковными традициями, он твердо решил нечто похожее создавать вокруг себя на русской почве, беря за ориентиры для обновленного государства исключительно европейские образцы.

Специалистов и наставников, имеющих соответствующее знание и компетенции, для решения этой задачи искали за границей. Этот процесс начался еще в XVII веке при царе Алексее Михайловиче Романове (1629–1676), поощрявшем торговлю и контакты с Западом, однако Петр I придал ему ускорение и государственный масштаб в начале XVIII века, как европоцентричная личность совершив эпохальное изменение — перенес столицу из древней Москвы в строящийся с нуля «Санкт-Петербург».

Прежде всего, иноземцев стали приглашать в Россию «на вечное житье». В 1702 году российским двором был издан «Манифест о вызове иностранцев в Россию», приглашавший трудиться иноземцев в обмен на обеспечение безопасности их жизни, бесплатное проживание в новой строящейся и цивилизованной столице, неприкосновенность вероисповедания [20, с. 22]. В этом документе говорилось, что это делается для просвещения населения, укрепления армии, для «всеобщего блага», улучшения «состояния» подданных [16, с. 112–113]. В то же время способных и сильных русских людей зачисляли в категорию «переведенцев», переселяли для пользы любого подсобного дела на Неву из других частей государства. В 1711 году всех мастеровых людей, пригодных для работы «в разных художествах», было велено официально перевезти из Москвы в Санкт-Петербург [20, с. 19]. У та-

кого рабочего класса, как у «новобранцев», оценивали, прежде всего, физические возможности, проверяли выносливость, а при удобной возможности обучали прямо на месте новым ремеслам и профессиям. Часто эти качества подводили «заказчиков», государственных мужей, и их «рабочую силу», простых мужиков, так как умирало от болезней и бессилия на гигантской стройке предумышленного «парадиза» огромное количество людей. Тем не менее это не останавливало главного заказчика преобразований — Петра Великого.

Изменение городского пространства «Санкт-Петербурга», или «рая», как его называл сам Петр I, форсировалось после побед над шведами в Северной войне. Укрепление позиций на Балтике отразилось на более спокойной и относительно мирной жизни первых иностранных и отечественных живописцев, скульпторов, архитекторов, граверов, селившихся в разных частях развивающегося петровского «парадиза». Русский духовный деятель и проповедник вице-президент Святейшего синода Феофан Прокопович говорил об этом процессе: «...Позваны... суды от всех российских сторон на житие, всякого чина люди многия, как дворяне, так и купеческий народ, и всяких художеств мастера» [цит. по: 13, с. 26].

Сохранились отдельные письменные описания, иллюстративные изображения болотистых и лесистых мест в устье Невы. Благодаря рисованным картам известно, что первые дома здесь большей частью, как и раньше на Руси, возводили деревянными и мазанковыми. Поэтому, к сожалению, из-за недолговечности материалов и дальнейшей перестройки они не сохранились. Пожалуй, главное исключение из всех старых жилищ, не уцелевших в первоначальном виде, это небольшой бревенчатый домик самого Петра I.

В петровское время новый город очень сильно отличался от того, каким он станет ближе к концу века в царствование Екатерины II. Вместе с тем начиная с первой четверти XVIII века иностранные и русские художники получили возможность жить в самых разных частях строящегося «детища Петра» на Городском и Васильевском островах, Литейной и Адмиралтейской сторонах.

От Канцелярии городских дел к Канцелярии от строений

Служба Отечеству как обязательное, «регулярное» занятие в Российской империи не обошло стороной деятелей культуры и науки петровского времени по аналогии с военными, дворянством и другими сословиями. Для художественных профессий она была связана с деятельностью двух петербургских учреждений: Главного магистрата и Канцелярии городских дел (Канцелярии от строений), имевших в XVIII веке важное управленческое значение. Так, в одном из них — Канцелярии от строений — художники, создавая свои произведения, получали деньги за выполненную работу, а в пользу другого — Главного магистрата — они платили подушную подать как представители посадского населения с целью направления этих средств на содержание армии, флота, ведение Северной войны и масштабного строительства Санкт-Петербурга.

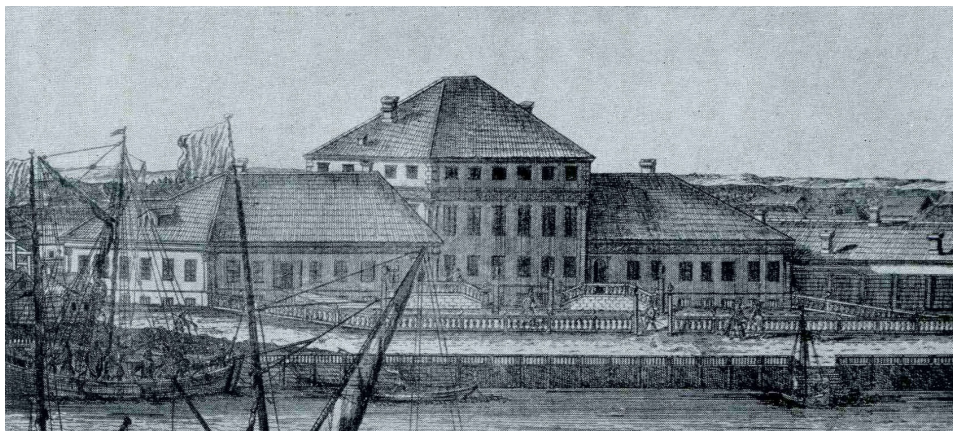
Регламентация городской жизни в Санкт-Петербурге, заложенная в эпоху Петра I, среди прочего имела тесную связь с реформой фискальной системы, изменением порядка уплаты подушной подати различными категориями граждан: государственных и крепостных крестьян, духовенства, иностранцев, городского населения и т.д. Управление налогообложением столичного населения было поручено Главному магистрату (Ратуше), который для облегчения своей работы предписывал жителям объединяться по профессиям в цеха, как это было принято в городах Западной Европы. Через эти торговые и ремесленные объединения происходило взаимодействие с фискальным органом. В частности, иконописцы, ювелиры и художники, наряду с состоятельными купцами, докторами и аптекарями, благодаря управленческому новшеству, были определены в отдельную гильдию, состоящую при особом отделе городского магистрата [16, с. 138–139]. В нее же входили «банкиры, лекари, шкипера купеческих кораблей, золотари, серебрянники, иконники» [18, с. 128, 145]. В соответствии с регламентом магистрата все члены этой цеховой гильдии являлись представителями посадского населения и платили подать. Магистрат, осуществлявший контроль за регулярным процессом уплаты подушного налога, располагался на «Санктпетербургском Острове, на берегу Малой Невы» [9, с. 161]. Так с помощью новой системы налогообложения, поменявшей тягловую форму повинности на подушную,

стабильность государства стала поддерживаться кроме всего прочего за счет постоянного пополнения казны деньгами и увеличения количества категорий граждан, которые должны были их туда вносить.

Если подушную подать живописцы, иконописцы, иконники, золотари, серебрянники и другие художники как «цеховики» платили в Главный магистрат, то материальное вознаграждение от государства за полученные и выполненные заказы они имели от Канцелярии городских дел, основанной в 1706 году. В 1711–1716 годах Канцелярия городских дел располагалась в Московской слободе на Литейной стороне в палатах Натальи Алексеевны Романовой (1673–1716), младшей сестры Петра I. После переезда в петровский «парадиз» ее трехэтажный дом стоял на участке современного дома № 35А по улице Шпалерной. Сегодня на его месте находится церковь Иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость». На гравюре А.Ф. Зубова «Панорама Санкт-Петербурга» (1716–1717, ГЭ) изображен этот дом на набережной с трехэтажной центральной частью и боковыми одноэтажными крыльями, а также небольшим палисадником перед ним. «Это был один из первых каменных домов в Петербурге, наряду с домом Г.И. Головкина на Городском острове... новым большим дворцом кн. А.Д. Меншикова на Васильевском острове и с Летним дворцом самого Петра I» [19, с. 120].

Перемены в деятельности канцелярии, объединявшей не только русских, но и зарубежных живописцев, иконописцев, скульпторов, архитекторов и других творческих, ремесленных специалистов, начались во второй половине 1700-х годов, когда из исключительно строительной организации она превратилась в центр сплочения мастеров художественных профессий, выполнявший разнообразные заказы в градостроительном деле и изобразительном искусстве [23, с. 75–82].

Как известно, после победы в Северной войне над шведами, в особенности после Полтавского сражения, строительство и развитие Санкт-Петербурга ускорилось. Кроме того, завершение всех военных действий высвободило большое количество рабочих рук — бывших военных. Многие из них нанимались на сдельную работу в канцелярию. Петр I начал активное строительство на Балтике в соответствии с точными генеральными планами благоустройства, уже не опасаясь шведской угрозы с моря. Тем не менее еще долгое время Санкт-



Ил. 1. Палаты Натальи Алексеевны Романовой. Фрагмент «Панорамы Санкт-Петербурга» А.Ф. Зубова (1716–1717. Бумага, гравюра резцом и офортom. 75,6 × 234 см. Государственный Эрмитаж).
Источник: Комелова Г.Н. «Панорама Петербурга» — гравюра работы А.Ф. Зубова // Культура и искусство петровского времени. Л., 1977



Ил. 2. Никитин И.Н. Портрет царевны Натальи Алексеевны. Около 1714–1715. Холст, масло. 102 × 71 см. Государственная Третьяковская галерея. Источник: www.goskatalog.ru

Петербург сохранял достаточно хаотичную деревянную и мазанковую застройку, несмотря на то что при жизни Петра I существовал официальный запрет на строительство каменных домов по всей России, кроме столицы — чтобы стимулировать рост каменного строительства именно в Санкт-Петербурге.

В это время возросло значение профессиональных художников, которые в обязательном порядке включались в штат различных государственных учреждений. На волне этих общественных изменений в 1723 году канцелярия получила новое название — Канцелярия от строений. Обер-комиссаром, или директором над строительством, канцелярии в 1706 году был назначен петровский сподвижник Ульян Акимович Синявин (около 1679–1740). В должности директора Синявин находился с перерывом (в 1714–1720 годы пост занимал князь Алексей Михайлович Черкасский) до 1732 года.

Расположение канцелярии было выбрано удобное: прямо в доме У.А. Синявина на Городском острове, недалеко от Троицкой площади. Рядом с ним находились все общественно значимые административные постройки: Троицкая церковь, первый дом царя, дом Сената, Коллегии, рынок, питейное и игорное заведение, таможня, типография, порт и другое. Дом Синявина находился «вверх по Неве» на береговой линии после особняков В.И. Генина, Р.В. Брюса, Я.В. Брюса. За домом директора канцелярии располагались особняки И.К. Пушкина, М.П. Гагарина, П.П. Шафирова, И.П. Строева, И.П. Ржевского, Н.М. Зотова, Н.И. Головкина [26, с. 478].

Канцелярии было дано право приглашать художников любых учреждений на подрядные работы, которых с каждым днем в городе становилось все больше.

Среди сотрудников канцелярии, переведенной на Городской остров, продолжали числиться в большом количестве как русские «подмастерья», так и иностранные мастера-наставники. Всего же в канцелярии к тому времени насчитывалось до 2225 работников, из них 1389 русских сотрудников разного профиля. Среди них уже были в необходимом количестве: архитекторы, живописцы, каменщики, печники, столяры, штукатуры и прочие «ремесленные мужи», в том числе у канцелярии имелся свой военный батальон солдат и неквалифицированная рабочая сила, состоявшая из военнопленных и каторжников, привлекавшихся к охране учреждения. Кроме

этого, при строительной канцелярии функционировала школа для обучения молодых архитекторов, «подмастерьев» и для повышения квалификации персонала в мастерских специальностях [22, с. 63–64].

Население города тоже росло вместе с освоением новых земель: в 1711 году оно составляло 8 тысяч жителей с 750–800 дворами, а к концу жизни Петра I в 1725 году в Санкт-Петербурге уже проживало 40 тысяч человек [24, с. 340–341]. Это свидетельствует в том числе и о том, что у работников, состоящих в штате главного строительного, художественного центра столицы, имелся колоссальный фронт для применения на практике как физической силы, так и таланта.

Художники канцелярии объединились в «Живописную команду». Ее первым руководителем стал Андрей Матвеев, приехавший после учебы в Амстердаме у Арнольда Боонена и в антверпенской Королевской академии художеств.

После смерти Петра I и Екатерины I, оплативших пенсионерскую учебу художника Андрея Матвеевича (?) Матвеева (1701/1702 (?) — после 1739) за рубежом российского государства, молодой художник был возвращен на родину. Протекцию непривыкшему к новой петербургской жизни А.М. Матвееву оказал А.Д. Меншиков, порекомендовавший его У.А. Синявину для работы в Канцелярии от строений. Кроме светлейшего князя, высоко оценившего дарование художника, профессиональные способности русского мастера освидетельствовал также и французский живописец Луи Каравакк, имевший особый статус в канцелярии. И это несмотря на то, что Матвеев уже получил художественное образование в Европе, считавшееся при дворе высококлассным!

Согласно должности руководителя «Живописной команды» Матвееву было выделено жалованье 200 рублей в год и положен личный одноэтажный дом «о трех покоях на Санкт-Петербургском острове и дано двое учеников» [25, с. 246].

К сожалению, о биографии живописца имеется мало сведений. Его отец, имя которого неизвестно, был подьячим у Екатерины I, сестра будущего художника-портретиста работала портомойницей в свите царицы. Несмотря на бедное происхождение, Матвеев получил расположение императорского двора, стал придворным художником и, имея близкий доступ к царю и его семье, написал такие работы, как «Портрет Петра I» (около 1725, ГЭ), «Аллегория живописи» (1725,



Ил. 3. Никитин И.И. Портрет художника Андрея Матвеева. Не позднее 8 августа 1732. Холст, масло. 84,5 × 67,5 см. Русский музей. Источник: www.rusmuseumvrm.ru

ГРМ), «Венера и Амур» (1726, ГРМ), «Портрет княгини А.П. Голицыной» (1728, частное собрание, Москва).

После смерти царя Петра I «Живописной команде» Матвеева было поручено завершить оформление внутреннего убранства Петропавловского собора для его торжественного освящения. В 1729 году художник закончил принесший ему известность «Автопортрет с женой» (1729, ГРМ). Кроме того, в начале 1730-х годов он взял руководство над сохранившейся до наших дней росписью плафона в «Сенацкой зале» (Петровском) в здании Двенадцати коллегий (Санкт-Петербургского государственного университета) на Васильевском острове. Кисти мастера также принадлежали иконы для церкви Симеона и Анны на Моховой улице. К сожалению, время не пощадило его монументальные работы: кроме «Сенацкой залы», они утрачены. В неизвестности ушел из жизни и сам художник, до конца своих дней испытывая нужду

в деньгах и пребывая в бесконечном стремлении улучшить жилищные условия для себя и своей семьи.

Еще один русский художник, современник А. Матвеева, также работал при императорском дворе «гоф-малером» — Иван Никитич Никитин (около 1680 — не ранее 1742). Он родился в Москве в семье священника, близкого к царевне Прасковье Федоровне Салтыковой (1664–1723), жене покойного царя Иоанна Алексеевича Романова, матери будущей императрицы Анны Иоанновны. В 1711 году художник оказался в Санкт-Петербурге, а затем был определен в число отечественных живописцев, посланных в Италию для получения серьезного художественного образования. Вернувшись в Россию в 1720 году, И. Никитин обзавелся мастерской у будущего Синего моста на Адмиралтейской стороне, в которой бывал, изучая творчество придворного мастера живописи, и царь Петр I [13, с. 63]. По-видимому, мастерская находилась на дворе Никитина, сам же жилой дом был небольшим из трех покоев, построенный «коштом», т.е. на свои средства. Сохранилась запись о точном месте его дома: «на адмиралтейском острове за речкою мьею перешод синей мост на правой руке» [6, с. 209]. Сегодня нетрудно установить, где был двор Никитиных — это угол Вознесенского проспекта и набережной реки Мойки, сейчас здесь расположен дом № 70 напротив Мариинского дворца.

В правление императрицы Анны Иоанновны для братьев Никитиных (Родиона, протопопа Архангельского собора в Московском Кремле, Романа и Ивана, художников) наступили сложные времена. Они попали в немилость к царице и ее немецкому окружению из-за так называемого подметного «письма 1732 года», найденного у них. Живописец И. Никитин был сначала на несколько лет заточен в Петропавловскую тюрьму по политическому «делу Родышевского» (противника Ф. Прокоповича, написавшего на него памфлет «Житие еретика Феофана Прокоповича архиепископа новгородского»), а вскоре отправлен с братом Романом в ссылку в Тобольск, где и скончался (хотя возвращение ему было позволено новой царицей Елизаветой Петровной, помнившей отцовское хорошее отношение к нему). В этом письме, хождение которого инкриминировалось братьям, критиковалась общественно-политическая и религиозная деятельность Феофана Прокоповича как еретика, подвергнутого западному влиянию. Так, в письме сообщалось, что «горший над всеми Феофан Прокопович

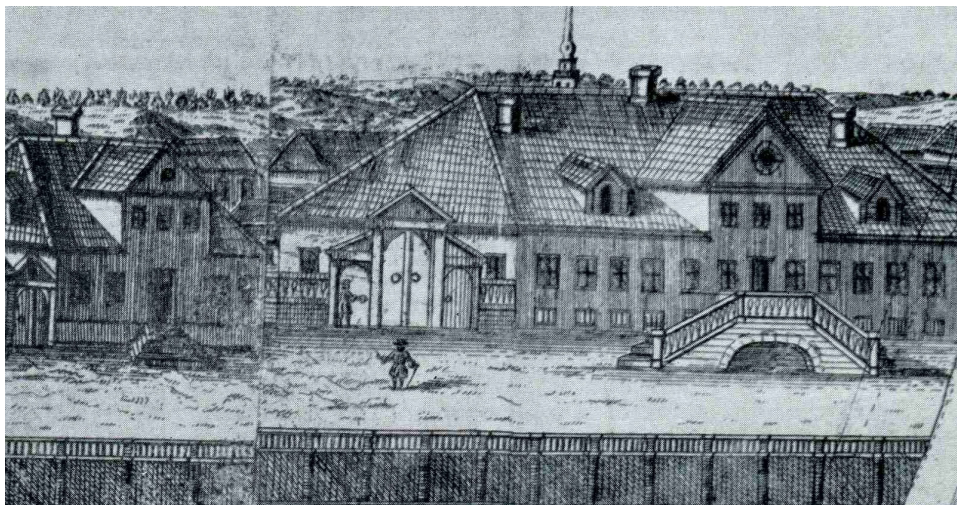
<...> ненасыщенное брюхо» допустил отклонения от православной веры и культуры, в том числе и в области архитектуры и искусства: «церкви шпицами по подобию кирки строить благословили, иконы местные на полотне писать установили а с протчих оклады сдирать невозбранили» [4, с. 218]. Кроме того, в письме осуждались и деяния покойного Петра I, направленные на культивирование новых европейских порядков и массовое приглашение иностранцев на русскую службу: «...новоявленных апостолов имеем господ немец, силно тех предания всем государством завладели и у которово дела оны еретики нами бедными безголовными сиротами не кумандуют, не токмо в войске или в судных заседаниях, но и в малых работах, в огородах, в строениях, в присмотрех, во всяком месте начало надо всеми православными имеют немцы...» [4, с. 219].

Биография художника имеет до сих пор много лагун, однако произведения, написанные Никитиным, являются достоянием русской культуры. Первыми портретами, выведшими отечественное искусство на новый светский уровень, были портретные произведения кисти именно этого русского мастера. Выдающимися портретами, написанными большей частью им при дворе до и после пенсионерской поездки, по праву считаются: «Портрет царевны Прасковьи Иоанновны» (1714, ГРМ), «Портрет царевны Натальи Алексеевны» (около 1716, ГТГ), «Портрет царя Петра I» (1717, галерея Уффици, Италия), «Портрет царицы Екатерины Алексеевны» (1717, галерея Уффици, Италия), «Петр I на смертном одре» (1725, ГРМ), «Портрет барона С.Г. Строганова» (1726, ГРМ), «Портрет наполевого гетмана» (после 1724, ГРМ), «Портрет художника Андрея Матвеева» (не позднее 8 августа 1732 года, ГРМ) и другие.

Имена И. Никитина и А. Матвеева вписаны в историю отечественного изобразительного искусства как основоположников русской школы светской живописи.

«Два амбара» и три «каморы» Бартоломео Карло Растрелли

На современной Воскресенской набережной, поблизости от некогда располагавшихся тут палат Натальи Алексеевны, в XVIII веке возвышался у реки еще один примечательный для развития петербургского изобразительного искусства дворец, принадлежавший вдовствующей



Ил. 4. Палаты Марфы Матвеевны Апраксиной. Фрагмент «Панорамы Санкт-Петербурга» А.Ф. Зубова (1716–1717. Бумага, гравюра резцом и офорт. 75,6 × 234 см. Государственный Эрмитаж). Источник: *Комелова Г.Н.* «Панорама Петербурга» — гравюра работы А.Ф. Зубова // *Культура и искусство петровского времени.* Л., 1977

царице Марфе Матвеевне Апраксиной (1682–1715), жене умершего царя Федора Алексеевича Романова (1661–1682). На известной и уже упоминавшейся гравюре А.Ф. Зубова «Панорама Санкт-Петербурга» можно рассмотреть и этот дом, имевший один этаж с мезонином в три окна и высокое крыльцо. После кончины его владелицы земля рядом с ним перешла в руки ее брата Петра Матвеевича Апраксина, — сподвижника императора Петра I, губернатора Астраханского и Казанского, — которую он отдал в собственность Берг-коллегии. Сам же дом бывшей царицы передали под жилье для семьи и учеников приехавшего из Франции в Россию в 1716 году итальянского скульптора Бартоломео Карло Растрелли (1675–1744). В соответствующем распоряжении по его душу был отражено, что рядом с этим домом необходимо для «отливания статуи государевой... сделать два амбара» [19, с. 122]. В конце 1718 года эти два больших амбара были построены и покрыты черепицей [19, с. 122]. Кроме них тут же разместили три отдельных небольших «каморы», предназначенные для работы резчиков, занятия рисованием и «постановления моделей и других маленьких вещей, статуй и прочего» [14, с. 40].

Прибыв в Россию с семьей, Б.-К. Растрелли поначалу работал как архитектор в Стрельне, «чтобы они времени даром не тратили и даром не жили», а дальше, подчинившись изменившимся планам из-за конфликта с Ж.-Б. Леблонем, отошел от градостроительной деятельности и продолжил трудиться в качестве скульптора. На службе он посвятил свой талант разным жанрам, начиная от «кумирodelия всяких фигур» и заканчивая изготовлением фонтанов. Все созданное им в Санкт-Петербурге было сделано в тех самых «двух амбарах» и трех «каморах». Так, первая скульптурная работа итальянца в России, бронзовый бюст светлейшего князя А.Д. Меншикова (1716–1717), до наших дней не сохранилась. Повторение портретного изображения было выполнено в середине XIX века мастером И.П. Витали; сегодня этот второй вариант из мрамора находится в коллекции Государственного Русского музея.

Для успешной работы иностранца-скульптора и для того, чтобы члены его семьи не испытывали бытовых трудностей, потребовался серьезный ремонт дворца, превративший царские палаты в удобное пристанище для личной жизни, творческой работы, педагогической деятельности и простого отдыха. Архитектор М.Г. Земцов писал 16 октября 1725 года, что «...понеже бывший дом государыни царицы Марфы Матвеевны покойной, где ныне живут архитекторы и архитектурные ученики тако ж и мастера с работами медною, литейною и свинцовой, с точением и расчищением фигур моделей, весьма худы и зимним временем без починки невозможно с теми работами пробавиться о чем требуют непрестанно...» [цит. по: 14, с. 122–123]. Вероятно, требовавшаяся перестройка апраксинских покоев под потребности скульптора и его многочисленных учеников была произведена в короткие сроки, поскольку Растрелли прожил в этом дворце до 1733 года, не жалуясь на предоставленные ему условия. Именно здесь, как мы уже говорили, он выполнял скульптурные заказы, несмотря на очень сложные отношения с Канцелярией от строений, часто критиковавшей его произведения (в первую очередь, критикой отличался ее директор У.А. Сиявин).

В наши дни на месте этих жилых и мастерских сооружений располагается дом № 29 по улице Шпалерной.

Одни из исполненных Растрелли заказов сохранились до наших дней, другие же, к сожалению, утрачены навсегда [7, с. 8–83]. Среди

уцелевших произведений скульптора следует назвать посмертную маску Петра I (1725, ГРМ), бюст Петра I (1723–1730, ГЭ) и бюст неизвестного (1732, ГТГ). Первое российское решение монументальной скульптурной группы для городской площади перед Зимним дворцом принадлежало также ему, ей стала композиция, выполненная в бронзе, — «Анна Иоанновна с арапчонком» (1732–1741, ГРМ).

Многие годы скульптор работал над монументальным образом Петра I. Создание этой статуи продолжалось несколько десятилетий. При своей жизни автор успел только сделать модель памятника, завершал начатое сын скульптора. Конная статуя Петра I (1716–1720, 1741–1744) была окончена при императрице Елизавете Петровне, а установлена у Михайловского замка еще позже, лишь в правление императора Павла I.

Кроме семьи Растрелли на набережной, недалеко от хором царевича Алексея Петровича Романова, свой участок имел итальянский архитектор Никола Микетти (1675–1759), занимавшийся по приглашению двора большей частью благоустройством императорских пригородов Санкт-Петербурга в Петергофе и Стрельне. На русскую службу он был приглашен Ю.И. Кологривовым в Риме. Для переезда из Италии Кологривов даже купил архитектору специальную карету [3, с. 170].

Его земля на береговой линии была 15 сажений, в глубину простиралась на 33 сажени. С западной стороны находились конюшни, сараи и погреб. Дом был 9 сажений в длину и «представлял собой одноэтажную постройку на погребках, состоявшую из двух палат, соединенных сенями» [14, с. 26]. Этот участок Микетти получил по личному указу Петра I от 21 августа 1721 года за «многую его приятную работу в домах его величества как в Санкт-Питер-Бурхе, так и в Стрелиной мызе и в Питергофе» [цит. по: 14, с. 26–27]. Кроме того, по контракту архитектор имел собственный буер с двумя матросами для поездок в зимнее время по Неве [3, с. 171].

После скоротечного отъезда архитектора из России (1723) в этом доме в 1720-е годы жил его близкий ученик, один из первых русских зодчих Санкт-Петербурга, работник Канцелярии от строений М.Г. Земцов.

Работая в Санкт-Петербурге, Микетти выступил инициатором приглашения других итальянских мастеров. Так, в 1719 году по его

рекомендации в Риме на русскую службу были приняты «каменных дел мастера, Джузеппе Коррадини и Паоло Кампаниле» [5, с. 152]. Они пользовались большим авторитетом в Канцелярии от строений, и их не желали оттуда отпускать обратно. Микетти были наняты там же и «фонтанные мастера Иван Мария и Ульян Беретини» [5, с. 152]. Не приходится сомневаться, что все они, проживая какое-то время в Санкт-Петербурге, бывали дома у своего радетеля.

Факт наличия рядом такого соседа, как Растрелли, отразился на творческих планах. Микетти должен был построить в Кронштадте высокий маяк, а статуи для него предлагалось создать как раз Растрелли-старшему [3, с. 174–176]. Проект не был реализован из-за отъезда итальянца из России.

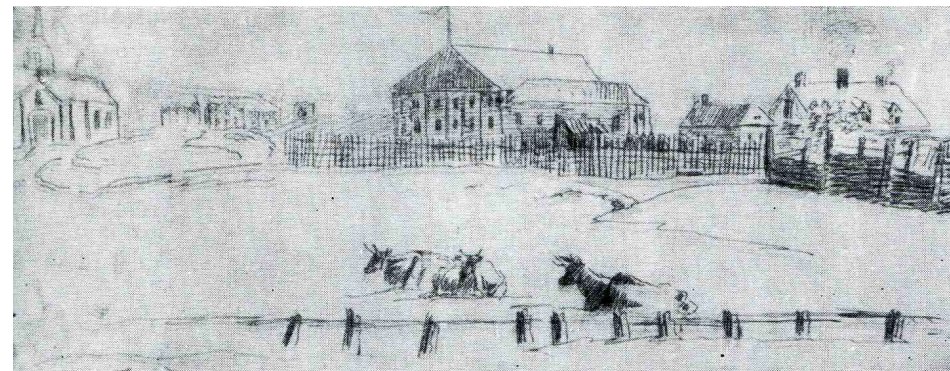
После смерти Петра I 28 января 1725 года архитекторы, граверы, скульпторы и живописцы были приглашены к участию в подготовке церемонии погребального обряда. Художники И. Никитин, А. Матвеев и И.-Г. Таннауэр в разных ракурсах списали лик усопшего царя, эти картины дошли до наших дней и составляют своеобразный портретный цикл, посвященный изображению Петра I на смертном ложе. Граверы и графики А.И. Ростовцев и С.М. Коровин выполнили гравюру, изображающую траурное убранство зала. Как вспоминали сами мастера, при работе над ней они опирались на натурные рисунки архитектора М.Г. Земцова, который, по-видимому, в отличие от них, был допущен для работы непосредственно в «траурную залу». Оформлением внутреннего убранства траурного помещения занимался скульптор-декоратор Н. Пино. Кроме того, Б.-К. Растрелли, вызванный также в Зимний дворец императора, произвел обмеры тела царя, снял гипсовые слепки с его рук и ног. Впоследствии на основании этих данных Растрелли по поручению Екатерины I сделал восковую скульптуру царя Петра I, для создания которой также использовались волосы государя, остриженные еще при его жизни (1725, ГЭ). Тогда же скульптор сделал и посмертную маску с покойного, слепок с которой был отлит позднее в бронзе, а в наши дни хранится в коллекции Русского музея.

В 1930 году выдающийся литературовед и писатель Юрий Тынянов написал повесть «Восковая персона», посвященную последним дням жизни Петра I и снятию его посмертной маски.

Санкт-Петербургская типография и «грыдоровального и штыховального дела мастера и того дела печатники»

Основанный Петром I Санкт-Петербург в первое время имел потребность в притоке разных мастеров, в том числе специалистов в области печатного, типографского дела. Осенью 1710 года в период большого внимания государя к книгопечатанию определилась сильнейшая необходимость организации типографии в молодом развивающемся городе. В письме к руководителю Монастырского приказа И.А. Мусину-Пушкину царь просил привезти из Москвы: «...станок друкарный [печатный. — А.А.] с новыми литерами извольте сюда прислать по первому зимнему пути со всем, что к нему принадлежит, также и с людьми» [цит. по: 2, с. 111]. В конце этого же года во исполнение просьбы Петра I началась подготовка на Московском печатном дворе типографского стана и мастеровых людей. Весной 1711 года на постоянное жилье в Санкт-Петербург во вновь созданную Оружейную канцелярию переехало 219 мастеровых с женами и детьми. Вместе с ними в городе оказались стан для печатных гравюр, инструменты и медные гравированные доски. Цейхдиректором канцелярии был назначен Михаил Петрович Аврамов. В его доме на Городском острове неподалеку от Троицкой площади заложили маленькую типографию с двумя станами для печатания гравированных листов и книг с теми самыми литерами, о которых просил Петр I.

«...Типография началась в 1711 году и по 1714 год была в доме моем», — писал М.А. Аврамов [цит. по: 2, с. 127]. 11 мая 1711 года в этой типографии был издан первый выпуск российской газеты «Санкт-Петербургские ведомости». Номер издания снабдили виньеткой — первой гравюрой типографии. Она изображала вид молодого города с крепостью, Троицкой площадью, салютующими кораблями на Неве, над которыми летел Меркурий, трубивший в рог. Автором виньетки стал гравер, главный видописец столицы Алексей Федорович Зубов (1682–1751), возглавивший гравировальную мастерскую типографии. В 1714 году типография была переведена в другое здание, в образцовый мазанковый дом для обывателей, построенный напротив Петропавловской крепости на незастроенной части Городского острова [2, с. 129]. Федор Андреевич Васильев (1660-е — 1737) в рисунке «Березовый остров» (1718–1722, ГРМ), в правой его части



Ил. 5. В правой части рисунка два здания Санкт-Петербургской типографии. Васильев Ф.А. Троицкая площадь на С.-Петербургском (Березовом) острове. Около 1719. Бистр, перо. Русский музей. Источник: Гаврилова Е.И. «Санкт-Петербург» 1718–1722 годов в натуральных рисунках Федора Васильева // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. М., 1974

сделал набросок здания типографии на Троицкой площади рядом с «Царской Австерией», первым питейным и игорным заведением Санкт-Петербурга. В левой части рисунка он изобразил деревянную Троицкую церковь [11, с. 120]. «Слышно было, ежели подлинно, что эти мазанки Его Величество Петр Великий закладывал сам собственными руками, в 1711-м году», — говорили современники тех событий [9, с. 204]. В новой мастерской типографии бывал лично Петр I, который в один из визитов внес коррективы в готовящуюся к публикации «Книгу Марсову», повествовавшую о боевых действиях Северной войны с подробными гравюрами военных и морских сражений.

К осени 1714 года в Санкт-Петербургской типографии по изменившемуся адресу работали уже такие лучшие мастера графики в российском государстве, как ученик голландского гравера Адриана Шхонебека Питер Пикарт (1668–1737), еще один голландец Гендрик Девит (1671–1716) и московский мастер печатного дела Алексей Иванович Ростовцев (1690 — после 1746). Под новой крышей они создали самые совершенные гравюры петровской эпохи. Так, А.И. Ростовцев оставил после себя запечатленные в графике такие виды главных архитектурных сооружений Санкт-Петербурга своего времени, как «Гостин двор» (1716, ГЭ), «Дом светлейшего князя Меншикова» (1716, ГМИИ им. А.С. Пушкина), «Зимний дворец» (1717, ГЭ), и историческое

событие — процедуру прощания с царем, увековеченную им в гравюре «Вид погребальной залы Петра I» (1725, Санкт-Петербургский институт истории РАН). Переехав из Москвы, А.Ф. Зубов на Городском острове выполнил большое количество гравюр, среди которых наибольшую известность получили «Свадьба Петра I и Екатерины» (1712, ГРМ), «Вид Васильевского острова и триумфального ввода шведских судов в Неву после победы при Гангуте» (1714, ГМИИ им. А.С. Пушкина), «Адмиралтейство» (1716, ГМИИ им. А.С. Пушкина), «Панорама Санкт-Петербурга» (1716–1717, ГЭ), «Летний дворец и сад» (1716, ГЭ) и другие. Наряду с П. Пикартом он выступил соавтором большой гравюры «Баталия Полтавская» (1715, ГЭ).

При типографии была создана книжная лавка, торговавшая печатными листами с картинками гравюров, а также художественная школа, в которой гравирование преподавал А.Ф. Зубов, рисунок — И.Г. Адольский [25, с. 120–121]. Иван Григорьевич Адольский (Одольский, после 1686 — около 1758) был живописцем, членом петербургской Оружейной канцелярии, работал в Оружейной палате в Москве и в Санкт-Петербургской типографии. В середине 1720-х годов трудился в пригородах Санкт-Петербурга. Самым известным живописным холстом, написанным художником, является «Портрет Екатерины I с арапчонком» (1725, ГРМ).

За год до своей кончины Петр I предполагал открыть отдельную типографию при Академии наук и художеств, главной целью которой стало бы издание научных трудов. В нее в качестве гравера был определен на службу художник Степан Михайлович Коровин (около 1700–1741).

После смерти царя пошатнулось положение при дворе одного из лучших гравюров А.Ф. Зубова. Постепенно блекнет и сама деятельность первой типографии. Осенью 1727 года было объявлено о ее закрытии. Все оборудование для печати светских сочинений из нее передали в типографию Академии наук, церковную печать (церковно-славянские шрифты) возвратили в Москву. С этого момента ведущее значение в печатном деле Российской империи получает созданная при Академии наук и художеств Гравировальная палата.

Гравюры Петровской и Аннинской эпохи являются документальными источниками о жизни первых десятилетий новой столицы, архитектурной истории Санкт-Петербурга, своеобразной иллюстра-

тивной летописью происходивших в нем городских и общественных изменений.

Слободы — французская и немецкая

Иностранцы, приезжавшие в «Санкт-Питербурх» по приглашению сподвижников Петра I для выполнения различных строительных и художественных работ, направленных на развитие архитектурных ансамблей города, украшения улиц и домов, селились в специальных слободах. Так, в первые десятилетия XVIII века на Васильевском острове за дворцом первого генерал-губернатора Александра Даниловича Меншикова образовалась Французская слобода [9, с. 197, 208], а в районе современной улицы Миллионной от Летнего дворца у Безымянного Ерика (речки Фонтанки) до «Почт-гауса» («Почтового двора») расселялись в основном немцы и голландцы [28, с. 108]. Жителем Немецкой слободы, например, считался даже сам царь Петр I и некоторые его приближенные, жившие рядом на современной Дворцовой набережной.

Французские ремесленники, зодчие и художники, образуя свою слободу на Васильевском острове, компактно селились недалеко от дворца А.Д. Меншикова в районе современных 1-й и 4-й линий. Самым известным жителем Петровской и Аннинской эпохи, получившим там во владение землю, был не французский, а итальянский архитектор Доменико Трезини (около 1670–1734).

Он был разработчиком первых городских планов в статусе главного архитектора Канцелярии от строений, работал над первыми постройками на острове Котлин (Кронштадте), Стрелке Васильевского острова, Городском острове. По его проекту была заложена Александро-Невская лавра, возведены в камне Петропавловская крепость и деревянные Петровские ворота, начат Петропавловский собор на Заячьем острове. Он же стал автором первого футляра над домиком Петра I на Городской стороне, здания Сената в Петропавловской крепости, каменного дома Двенадцати коллегий и Гостиного двора на Васильевском острове, Летнего дворца Петра I, Зимнего дворца Екатерины I. Трезини предложил в качестве градостроительной идеи проекты «образцовых» домов для «подлых» и «зажиточных» граждан, а также архитектурные модели загородных усадеб. Архитектор уча-

ствовал в создании зданий Адмиралтейства на Неве и Партикулярной верфи у Фонтанки, начал возводить Морской и Сухопутный госпиталь на Выборгской стороне, разработал прочие проекты домов в стиле «петровского барокко». Правда, не все из этого он успел завершить и увидеть при жизни в окончательном виде. Мастер имел множество русских учеников, которые после его смерти доделывали и переделывали начатые им строения в Санкт-Петербурге и пригородах.

Д. Трезини жил на 2-й линии Васильевского острова на месте нынешнего дома № 43, в котором сейчас располагается школа, неподалеку от Тучкова моста. «Дом был деревянный, „образцовый“, какие предполагали строить на острове [Васильевском. — А.А.]. Рядом расположились пеньковые амбары, здесь же был рынок, прозванный „Трезинным“. Не раз этот дом посещал, вернувшись из Франции, Петр I. Трезини горячо обсуждал с ним новые замыслы и планы. Так, 23 октября 1718 года Петр „откушал у Меншикова в 12 часу и осматривал чертежи у Трезини“. Они отлично понимали друг друга» [21, с. 109–110]. Кроме того, зодчему также принадлежала земля на месте современного дома № 52 на 2-й линии.

Освоившись в России, Трезини решил расширить свой дом. Новое жилище для себя в «образцовом» виде Доменико предпочел построить на набережной Большой Невы. Дом, ныне № 21 на Университетской набережной, начали строить по проекту Трезини в 1723 году. Однако по завершении строительных работ архитектор жить в нем не стал и отдал его будущему вице-президенту коллегии иностранных дел, барону Генриху Иоганну Фридриху (Александр Ивановичу) Остерману, который тоже предпочел поселиться в ином месте на Адмиралтейской стороне и в свою очередь поменялся домами с Х.Б. Минихом. Тем не менее в 1998 году площадь у съезда с Благовещенского моста все же назвали в честь архитектора, а около дома на Университетской набережной, некогда принадлежавшего его семье, в 2014 году открыли памятник Д. Трезини.

В собственном особняке, подаренном Петром I в 1722 году, рядом с дворцом Меншикова жил французский художник испанского происхождения Луи (Людовик) Каравакк (1684–1754). В конце 1715 года он подписал контракт о переходе на службу к царскому величеству. В течение трех лет ему предлагалось жалованье в размере 1500 рублей ежегодно и предоставлялась «безденежная квартира»

с условием обучения русских художников М. Васильева, А. Васильева, И. Милюкова и М. Беляева живописному мастерству на протяжении этого срока [20, с. 41–42]. Л. Каравакк пережил пятерых российских правителей: Петра I, Екатерину I, Петра II, Анну Иоанновну, Иоанна VI Антоновича. Он умер в царствование Елизаветы Петровны. В годы правления каждого из этих царей и цариц художник создавал портреты императорской семьи. Так, его кисти в первой четверти XVIII века принадлежали такие холсты, как «Портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве» (вторая половина 1710-х, ГРМ), «Портрет царевича Петра Петровича в виде Купидона» (1716, ГТГ), «Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны» (1717, ГРМ), «Петр I в преображенском мундире» (1717, ГЭ), «Портрет царевича Петра Алексеича и Екатерины Алексеичны в детском возрасте, в виде Аполлона и Дианы» (1721, ГТГ) и другие.

Во французской слободе жил приглашенный Петром I из Парижа Никола Пино (1684–1754), скульптор, декоратор интерьеров и резчик по дереву. Он участвовал в отделке Дубового кабинета в Большом дворце в Петергофе, изготовив по своим чертежам дубовые резные панели, дверные створки и два десюдепорта.

Однако не все главные приближенные к Петру I французы проживали исключительно на Васильевском острове. Главный архитектор города Жан-Батист Александр Леблон (1679–1719), оказавшийся в России в 1716 году, к примеру, поселился со своей семьей в одноэтажном доме около Зеленого моста через реку Мойку (тогда ее называли Мья) [15, с. 9]. На месте его особняка (современный адрес — набережная реки Мойки, 44 / Невский проспект, 20) сейчас находится здание, принадлежавшее ранее Голландской реформатской церкви, филиал Центральной городской библиотеки им. В.В. Маяковского. Леблон прожил очень недолго в «Санкт-Петербурхе» до своей смерти, однако успел поучаствовать в разработке проектов дворцов в Петергофе и Стрельне, предложил градостроительный план Васильевского острова, в основе которого лежала нереализованная идея водных каналов, как в Венеции. Кроме этого, французский зодчий подготовил типовой проект домов в Санкт-Петербурге для «именитых граждан», поучаствовал в организации первого освещения улиц города. Однако проект типового дома для «именитых» горожан не понравился Петру I, который нашел существенный недостаток в предложенном архитектором

большом размере окон. Царь по этому поводу заметил, намекая на северную специфику города: «...понеже у нас не французский климат» [цит. по: 21, с. 97]. В Канцелярии от строений Леблон также инициировал создание первой школы лепки и художественной резьбы из дуба, участвовал в открытии девятнадцати новых мастерских [22, с. 65].

На Адмиралтейской стороне около Большой Немецкой улицы (современной Миллионной) проживало много иностранцев, прежде всего немцев [9, с. 205]. Возможно, именно тут имел свой деревянный или мазанковый домик швейцарский художник Георг Гзель (1673–1740), автор «Портрета великана Буржуа» (1717–1724, ГРМ), «Портрета Артемия Петровича Волынского» (1730-е, ГТГ). Жена Гзеля, Доротея Мария Хендрикс (1678–1743), тоже была художницей, писавшей натюрморты и натуралистические изображения цветов и плодов, птиц и насекомых по заказу Кунсткамеры.

Еще один художник, искусный портретист, был жителем слободы. Иоганн Готфрид Таннауэр (1680–1733, 1738 (?)) приехал в «северный парадиз» из немецких земель. Таннауэр успел поучаствовать в сопровождении Петра I в Прутском походе. Посетивший в 1722 году мастерскую живописца в Санкт-Петербурге камер-юнкер Ф.-В. Берхгольц писал, что в ней он нашел одинаковой величины, исполненные Таннауэром в схожей манере портреты императора и его жены, двух принцесс, князя и княгини Меншиковых [8, с. 304]. Может быть, иностранный гость в тот визит видел и этюды к картине «Петр I в Полтавской битве» (1724–1725, ГРМ) — утверждать что-либо определенное по этому поводу сейчас довольно сложно. Полтавская баталия, как и морское Гангутское сражение, сыграли большую роль в увеличении темпов строительства города во второй половине 1710-х годов, когда угроза шведского вторжения в устье Невы стала значительно меньше, — и не случайно именно они становились темами для художественных произведений по заказу русского двора.

Кроме этих работ И.-Г. Таннауэр написал в Санкт-Петербурге «Портрет Петра Андреевича Толстого» (конец 1710-х — 1720-е, ГРМ), «Портрет Федора Матвеевича Апраксина» (1720-е, Павловский дворец, Павловск), «Портрет Петра I» (1710, ГЭ), «Портрет царевича Алексея Петровича» (первая половина 1710-х, ГРМ), «Петр I на смертном ложе» (1725, ГЭ) и ряд других высокохудожественных живописных произведений.

В Летнем дворце Петра I, построенном по проекту Д. Трезини, несколько месяцев своей жизни, до смерти, проживал немецкий архитектор и скульптор Андреас Шлютер (1659–1714), автор нескольких барельефов на фасадах этой скромной, исполненной в соответствии с императорскими вкусами резиденции царя [27, с. 62–64].

Жителями национальных слобод были и другие архитекторы и художники, приглашенные на русскую службу и участвовавшие в проектировании и строительстве, оформлении интерьеров первых городских домов, дворцов, усадеб столицы и ее пригородов: Христофор Марселиус, Джованни Марио Фонтана, Иоганн Готфрид Шедель, Георг Иоганн Маттарнови, Николай Фридрихович Гербель, Иоган Фридрих Браунштейн и другие. Не все из них заслужили известность в Европе, в своих государствах, но они смогли прославиться в новом российском, строящемся по западноевропейским лекалам столичном городе.

Пока «пигмеи спорили о наследии великана»...

После смерти императора Петра Великого началась эпоха дворцовых переворотов. Впервые в эти годы на троне закрепились женщины-правительницы, что было новым явлением для отечественного престолонаследия. Так, после Петра I на российский престол взошла его супруга Екатерина I (годы правления 1725–1727), не без помощи и политической воли «полудержавного властелина» А.Д. Меншикова. После ее скорого ухода из жизни трон перешел к Петру II (годы правления 1727–1730), сыну царевича Алексея Петровича, внуку Петра Великого. Он скончался в 1730 году, уступив через три года свое место императрице Анне Иоанновне (годы правления 1730–1740), дочери царя Ионна Алексеевича, племяннице Петра Великого.

Вслед за петровским царствованием четвертое десятилетие XVIII века оказалось более богатым на события, важные для области отечественного искусства после пятилетия относительного затишья. Это были годы правления императрицы Анны Иоанновны, отмеченные противоречивыми тенденциями в социально-экономической, культурной жизни и кадровой политике: с одной стороны, общество столкнулось с массовым засилием иностранцев на ключевых государственных должностях, а с другой стороны, с сохранением и в чем-то даже про-

должением петровских преобразований, «как при Дяде Нашем... Петре Великом...» [16, с. 219]. Историк Николай Михайлович Карамзин в одной из своих работ дал нелестную оценку неказистым внешним портретам и невысоким умственным способностям родственников «Дяди», боровшихся вместе с аристократическими фамилиями за право руководить страной после ухода из жизни Петра Великого: «Пигмеи спорили о наследии великана» [17, с. 509].

Не оспаривая это определение, заметим, что доминирование иностранцев в повседневной жизни проявилось в расстановке иноземцев на ключевые посты во всех важных государственных учреждениях. Не обошла эта тенденция и бюрократические конторы, отвечавшие за искусство и разные искусства. Так, Канцелярию от строений в 1735 году возглавил придворный французский парикмахер (!) Антон Кормедон (1679–1739), мало что понимавший в изобразительном искусстве и архитектуре. Кампанию ему составил «инженер-капитан Пустошкин» [21, с. 205].

В январе 1724 года была основана Петербургская Академия наук и художеств, при которой в 1727 году учреждена типография вместо петровской, разместившаяся на первом этаже бывших палат царицы Прасковьи Федоровны Салтыковой, матери императрицы Анны Иоанновны. Ее палаты находились на Васильевском острове, рядом со строящимся зданием Кунсткамеры, на месте современного Зоологического музея. Надзор за типографией был поручен также иностранцу, немецкому ученому Герхарду Фридриху Миллеру (1705–1783). В типографии специально для изготовления гравюр была создана Гравировальная палата, в которой работали преимущественно иностранные граверы, среди них выделялись Георг Иоганн Унферцахт (1701–1767), Альберт Христиан Вортман (1680–1760), Оттомар Эллигер (1666–1735) и другие. У последнего учились будущие русские графики Гравировальной палаты типографии Академии наук Иван Алексеевич Соколов и Григорий Аникиевич Качалов [1, с. 72–74].

Исключения из правил, когда во главе профессионального объединения находились русские специалисты, были сохранены в «Живописной команде» и во главе архитектурного сообщества Канцелярии от строений. Руководство «Живописной командой» после смерти А.М. Матвеева перешло к И.Я. Вишнякову, а городской архитектурой — от Д. Трезини к М.Г. Земцову. Однако эти перемены в большей мере

касались внутренней деятельности, формально же общее руководство за учреждениями все равно оставалось за иностранцами, которые при случае выполняли «грязную» работу по вытеснению на задние роли русских талантов и мастеров. Отечественные художники и ученые были заслонены А. Кормедоном, Г.-Ф. Миллером, Л.-Л. Блюментростом (первым президентом Петербургской Академии наук и художеств), И.-Д. Шумахером, И.-А. Корфом и другими. Только с восшествием на престол Елизаветы Петровны, дочери Петра I, в Петербургской Академии наук и художеств возрастает роль русских ученых, в том числе и на руководящих постах. На видные позиции выдвигается «Петр I отечественной науки» Михаил Ломоносов, поэт Василий Тредиаковский и другие яркие личности.

После смерти Д. Трезини в 1734 году должность главного архитектора Канцелярии от строений занял русский зодчий Михаил Григорьевич Земцов (1688–1743). Кроме того, 4 июня 1735 года он же стал архитектором Главной полицмейстерской канцелярии, занимавшейся контролем за общественным порядком в городе, а также разработкой новых улиц, площадей, раздачей участков под строительство типового жилья. Канцелярия нанимала дом В.В. Долгорукова на «Большой перспективной дороге» (Невском проспекте, современный дом № 42 у Зеленого моста). В 1737 году ее полномочия были переданы Комиссии о Санкт-Петербургском строении. Главным ее архитектором назначили Петра Михайловича Еропкина (1698–1740), близкого единомышленника Михаила Земцова. По его проекту был возведен Ледяной дом на Неве для шутовской свадьбы в феврале 1740 года.

К сожалению, судьба П. Еропкина оказалось трагичной. После его выступления против «бириновщины», немцев-временщиков, вместе с группой заговорщиков под предводительством кабинет-министра Артемия Волынского он был признан виновным по этому политическому делу и казнен с другими его участниками в 1740 году.

Жил архитектор М. Земцов с женой Марией Ивановной, двумя дочерьми и сыном недалеко от полицмейстерской канцелярии, «против Гостиного двора» (сегодня это место занимает Пассаж на Невском проспекте, 48). «Дом Земцова был в „один этаж да на погребях“. Решение его фасада было типично для жилых домов того времени» [21, с. 118]. Чертеж земцовского дома имеется в коллекции Национального музея в Стокгольме.



Ил. 6. Слева — дом Ж.-Б. Леблона, а рядом с ним — здание Главной полицмейстерской канцелярии. Качалов Г.А., Махаев М.И. Проспект Невский перспективной дороги от Адмиралтейских Триумфальных ворот к востоку. 1753. Бумага, гравюра резцом и офортom. 49,5 × 69 см. Государственный Эрмитаж. Источник: <http://collections.hermitage.ru>

Не успевшие довести до завершения здание Кунсткамеры архитекторы Г.И. Маттарнови, Н.Ф. Гербель, Г. Киавери оставили его «по наследству» Земцову. Он справился с переделкой, в 1734 году в перестроенном здании разместили первый естественнонаучный музей в России. Кроме этого, русский зодчий работал над незавершенной Исаакиевской церковью, доделывал придворные конюшни, здания госпиталей на Выборгской стороне и Двенадцати коллегий на Васильевском острове. К числу авторских работ Земцова относятся православные каменные церкви Симеона и Анны на углу улиц Белинского и Моховой и Троицкой церкви на главной городской площади Городового острова. До сих пор дискуссионным остается участие архитектора в строительстве Рождественской церкви на

месте нынешнего Казанского собора. Однако вполне очевидно, что если Земцов не напрямую делал ее проект, то помогал в этом деле своим ученикам и товарищам по цеху, руководя полицмейстерской канцелярией.

Пережить потерю близких по работе людей Земцову было трудно. Стоит отметить, что до гибели Еропкина архитектор лишился состоявших с ним в дружбе художников братьев Никитиных, которые также попали в немилость к императрице и были сосланы в Сибирь. Долгое время стоял пустым их дом рядом с земцовским, пока не сгорел в пожаре. Вскоре после всех этих событий, подорвавших здоровье М. Земцова, он заболел и позднее скончался, успев все же дожить до прихода к власти Елизаветы Петровны, настроенной в большей степени «по-русски» в идеологическом управлении государством. Однако все-таки сменил его в должности главного архитектора в полицмейстерской канцелярии не русский специалист, а вновь иностранец, родственник Д. Трезини, Пьетро-Антонио Трезини.

Одним из самых крупных живописных мастеров середины XVIII века являлся Иван Яковлевич Вишняков (1699–1761). Приехав в столицу из Москвы, художник слыл учеником Л. Каравакка в «Живописной команде» Канцелярии от строений. В 1739 году после смерти прежнего главы команды А. Матвеева он сменил его в данной административной должности. И в течение более чем двадцати лет руководил всеми русскими и иностранными живописцами, имеющими отношение к этому учреждению.

К сожалению, сохранилось очень мало подлинных произведений художника. Из них наиболее известны два подписных живописных портрета: Анны Леопольдовны (1741–1746, ГРМ) и Сарры-Элеоноры Фермор (1749–1750, ГРМ). Ничего не уцелело из монументальных работ мастера. Из других сохранившихся картин живописца отметим «Портрет В.-Г. Фермора» (вторая половина 1750-х, ГРМ), «Портрет Ксении Ивановны Тишиной» (1755, Рыбинский художественный музей), «Портрет Николая Ивановича Тишина» (1755, Рыбинский художественный музей), «Портрет Фёдора Николаевича Голицына в детском возрасте» (1760, ГТГ).

Глава многодетной семьи Вишняков первоначально жил в казенной квартире при Канцелярии от строений, полагавшейся ему в должности руководителя «Живописной команды». Однако позднее,

по-видимому, он сменил адрес, так как за ним стал числиться дом в Рождественской слободе, в котором проживали его сыновья. Ныне вместо прежних Рождественских улиц располагаются Советские улицы в историческом районе Пески. Кроме того, известно, что в конце жизни художника его семья владела также домом на бывшей Большой Мещанской улице на Адмиралтейской стороне (современная Казанская улица, территория участка нынешнего дома № 50) [12, с. 44–45]. «Неизвестно, существовали на дворе Вишнякова вначале деревянные строения или он сразу приступил к строительству каменных палат, но в 1750-х годах дом Вишнякова часто упоминается в „Санкт-Петербургских ведомостях“. <...> В доме, по описи 1799 года, 17 покоев, можно часть сдать в наем, и Вишняков в 1757 году помещает в „Санкт-Петербургских ведомостях“ объявление об этом», — писала исследовательница истории домов на Казанской улице Л. Бройтман [10, с. 262]. После смерти художника его сын Николай Вишняков, поручик Рязанского полка, продал этот дом в 1768 году. Все дома художника не сохранились до наших дней.

Заключение

Таким образом, освоение территории вокруг Невы с целью строительства нового города было связано с расселением тут же и первых петербургских художников, среди которых были как русские, так и преимущественно иностранные живописцы, архитекторы, скульпторы, графики. Сразу же обозначилось в этом процессе высокое значение Московской слободы в Литейной части города, где жили родственники Петра I, — ставшей первым местом притяжения для мастеров разных художеств. Второе такое же место сформировалось на Городском острове, в первоначальном историческом центре города. Третье место было на Васильевском острове, и, наконец, четвертый профессиональный узел сложился на Адмиралтейской стороне. Следовательно, уже в первые десятилетия существования Санкт-Петербурга приглашенные художники получили возможность жить и работать на службе у двора и в целом на благо государства во всех частях развивающейся столицы.

Список литературы:

- 1 Алексеева М.А. Гравировальная палата Академии наук // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования / Под ред. М.А. Алексеевой. М.: Искусство, 1968. С. 72–95.
- 2 Алексеева М.А. Гравюра петровского времени. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1990. 206 с.
- 3 Андросов С.О. Заметки об архитекторе Никола Микетти // Андросов С.О. От Петра I к Екатерине II: Люди, статуи, картины. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 169–178.
- 4 Андросов С.О. Иван Никитин и «дело Родышевского» // Андросов С.О. От Петра I к Екатерине II: Люди, статуи, картины. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 215–224.
- 5 Андросов С.О. Итальянцы в России в петровское время // Андросов С.О. От Петра I к Екатерине II: Люди, статуи, картины. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 145–158.
- 6 Андросов С.О. Неизвестные документы о Никитине и Таннауэре // Андросов С.О. От Петра I к Екатерине II: Люди, статуи, картины. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 204–214.
- 7 Архипов Н.И., Раскин А.Г. Бартоломео Карло Растрелли. 1675–1744. Л.; М.: Искусство, 1964. 109 с.
- 8 Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Ф.В. Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, с 1721-го по 1725-й год / Пер. с нем. И.Ф. Аммона. Ч. 2. М.: Типография Каткова и Ко, 1860. 701 с.
- 9 Богданов А.И. Описание Санктпетербурга: Полное издание уникального российского историко-географического труда середины XVIII века / Северо-Западная Библийская Комиссия; С.-Петербургский филиал Архива РАН; отв. ред. К.И. Логачев и В.С. Соболев; сост. вступит. части К.И. Логачев и В.С. Соболев; сост. историко-географического ключа К.И. Логачев; подгот. текста к публикации К.И. Логачев, В.С. Соболев, Э.Н. Филипова и Л.Н. Логачева. СПб., 1997. 414 с.
- 10 Бройтман Л.И. Улица Казанская. М.: МИМ-Дельта; СПб.: Центрполиграф, 2008. 318 с.
- 11 Гаврилова Е.И. «Санкт-Петербург» 1718–1722 годов в натуральных рисунках Федора Васильева // Русское искусство первой четверти XVIII века: Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1974. С. 119–140.
- 12 Ильина Т.В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество: К вопросу о нац. своеобразии рус. портр. середины XVIII в. М.: Искусство, 1979. 207 с.
- 13 Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века: Учебник для студентов вузов. М.: Высшая школа, 2001. 399 с.
- 14 Иогансен М.В. Михаил Земцов. Л.: Лениздат, 1975. 142 с.
- 15 Исаченко В.Г. Зодчие Санкт-Петербурга XVIII–XX веков. М.: Центрполиграф, 2010. 413 с.
- 16 Каменский А.Б. От Петра I до Павла I. Реформы в России XVIII века: Опыт целостного анализа. М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 1999. 575 с.
- 17 Карамзин Н.М. Записка о древней и новой России и ее политическом и гражданском отношениях // Карамзин Н.М. История государства Российского: [В 4 кн.]. Т. X–XII. Тула: Приокское книжное издательство, 1990. С. 496–549.
- 18 Кизеветтер А.А. Посадская община России XVIII столетия. М.: Университетская типография, 1903. 810 с.
- 19 Комелова Г.Н. «Панорама Петербурга» — гравюра работы А.Ф. Зубова // Культура и искусство петровского времени: Публикации и исследования / Гос. Эрмитаж, отд. истории русской культуры; [Науч. ред. Г.Н. Комелова]. Л.: Аврора, 1977. С. 111–143.

- 20 Лебедев Г.Е. Русская живопись первой половины XVIII века. Л.; М.: Искусство; Типография им. Володарского в Лгр., 1938. 132 с.
- 21 Лисаевич И.И. Доменико Трезини. Л.: Лениздат, 1986. 221 с.
- 22 Луппов С.П. История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века / Акад. наук СССР. Б-ка. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. 190 с.
- 23 Молева Н.М., Белютин Э.М. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М.: Искусство, 1965. 335 с.
- 24 Павленко Н.И. Петр Первый. М.: Молодая гвардия, 1975. 384 с.
- 25 Первые художники Петербурга: Ф. Васильев, Г. Мусикийский, А. Зубов, И. Никитин, А. Матвеев / [Е.И. Гаврилова, М.А. Алексеева, Г.Н. Комелова и др.]. Л.: Лениздат, 1984. 271 с.
- 26 Привалов В.Д. Улицы Петроградской стороны. Дома и люди. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка-СПб, 2015. 748 с.
- 27 Пунин А.Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. Градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. Часть первая. СПб.: Лики России, 2014. 212 с.
- 28 Русская архитектура первой половины XVIII века: Исследования и материалы / Под ред. акад. И.Э. Грабаря. М.: Гос. изд. лит. по строительству и архитектуре, 1954. 416 с.

References:

- 1 Alekseeva M.A. Graviroval'naya palata Akademii nauk [Engraving Chamber of the Academy of Sciences]. *Russkoe iskusstvo XVIII veka: Materialy i issledovaniya* [Russian Art of the 18th Century: Materials and Research], ed. M.A. Alekseeva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 72–95. (In Russian)
- 2 Alekseeva M.A. *Gravyura petrovskogo vremeni* [An Engraving of Peter the Great's Time]. Leningrad, Iskusstvo, Leningr. otd-nie Publ., 1990. 206 p. (In Russian)
- 3 Androsov S.O. Zametki ob arkhitekture Nikola Miketti [Notes about the Architect Nicola Michetti]. Androsov S.O. *Ot Petra I k Ekaterine II: Lyudi, statui, kartiny* [From Peter I to Catherine II: People, Statues, Paintings]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2013, pp. 169–178. (In Russian)
- 4 Androsov S.O. Ivan Nikitin i «delo Rodyshevskogo» [Ivan Nikitin and the Rodyshevsky Case]. Androsov S.O. *Ot Petra I k Ekaterine II: Lyudi, statui, kartiny* [From Peter I to Catherine II: People, Statues, Paintings]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2013, pp. 215–224. (In Russian)
- 5 Androsov S.O. Ital'yantsy v Rossii v petrovskoe vremya [Italians in Russia in Peter's Time]. Androsov S.O. *Ot Petra I k Ekaterine II: Lyudi, statui, kartiny* [From Peter I to Catherine II: People, Statues, Paintings]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2013, pp. 145–158. (In Russian)
- 6 Androsov S.O. Neizvestnye dokumenty o Nikitine i Tannauehre [Unknown Documents about Nikitin and Tannauer]. Androsov S.O. *Ot Petra I k Ekaterine II: Lyudi, statui, kartiny* [From Peter I to Catherine II: People, Statues, Paintings]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2013, pp. 204–214. (In Russian)
- 7 Arkhipov N.I., Raskin A.G. *Bartolomeo Karlo Rastrelli. 1675–1744* [Bartolomeo Carlo Rastrelli. 1675–1744]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 109 p. (In Russian)
- 8 Berkhgol'ts F.-V. *Dnevnik kamer-yunkera F.V. Berkhgol'tsa, vedennyi im v Rossii v tsarstvovanie Petra Velikogo, s 1721-go po 1725-i god* [Diary of the Chamber-junker F.V. Berkholtz, Conducted by Him in Russia during the Reign of Peter the Great, from 1721 to 1725], transl. from German I.F. Ammon. Part 2. Moscow, Tipografiya Katkova i Ko. Publ., 1860. 701 p. (In Russian)
- 9 Bogdanov A.I. *Opisanie Sanktpeterburga: Polnoe izdanie unikal'nogo rossiiskogo istoriko-geograficheskogo truda serediny XVIII veka* [Description of St. Petersburg: A Complete Edition of a Unique Russian Historical and Geographical Work of the middle of the 18th Century], North-Western Bible Commission, St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, ed. K.I. Logachev and V.S. Sobolev, introductory comp. K.I. Logachev and V.S. Sobolev, historical and geographical key comp. K.I. Logachev, preparing text for publication K.I. Logachev, V.S. Sobolev, E.N. Filipova and L.N. Logacheva. St. Petersburg, 1997. 414 p. (In Russian)
- 10 Broitman L.I. *Ulitsa Kazanskaya* [Kazanskaya Street]. Moscow, MIM-Delta Publ., St. Petersburg, Tsentrpoligraf Publ., 2008. 318 p. (In Russian)
- 11 Gavrilova E.I. “Sankt-Piterburkh” 1718–1722 godov v naturnykh risunkakh Fedora Vasil'eva [“St. Petersburg” of 1718–1722 in Full-scale Drawings by Fyodor Vasiliev]. *Russkoe iskusstvo pervoi chetverti XVIII veka: Materialy i issledovaniya* [Russian Art of the First Quarter of the 18th Century: Materials and Research], ed. T.V. Alekseeva. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 119–140. (In Russian)
- 12 Il'ina T.V. *Ivan Yakovlevich Vishnyakov. Zhizn' i tvorchestvo: K voprosu o nats. svoeobrazii rus. port. serediny XVIII v.* [Ivan Yakovlevich Vishnyakov. Life and Creativity: To the Question of the National Originality of the Russian Port. of the Middle of the 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 207 p. (In Russian)

- 13 Il'ina T.V. *Russkoe iskusstvo XVIII veka: Uchebnik dlya studentov vuzov* [Russian Art of the 18th Century: Textbook for University Students]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2001. 399 p. (In Russian)
- 14 Iogansen M.V. *Mikhail Zemtsov* [Mikhail Zemtsov]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1975. 142 p. (In Russian)
- 15 Isachenko V.G. *Zodchie Sankt-Peterburga XVIII–XX vekov* [Architects of St. Petersburg of the 18th–20th Centuries]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2010. 413 p. (In Russian)
- 16 Kamenskii A.B. *Ot Petra I do Pavla I. Reformy v Rossii XVIII veka: Opyt tselostnogo analiza* [From Peter I to Paul I. Reforms in Russia of the 18th Century: The Experience of Holistic Analysis]. Moscow, Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi un-t Publ., 1999. 575 p. (In Russian)
- 17 Karamzin N.M. Zapiska o drevnei i novoi Rossii i ee politicheskom i grazhdanskom otnosheniyakh [A Note about Ancient and New Russia and Its Political and Civil Relations]. Karamzin N.M. *Istoriya gosudarstva Rossiiskogo: V 4 kn.* [The History of the Russian State: In 4 Books]. Vol. X–XII. Tula, Priokskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1990, pp. 496–549. (In Russian)
- 18 Kizevetter A.A. *Posadskaya obshchina Rossii XVIII stoletiya* [The Village Community of Russia of the 18th Century]. Moscow, Universitetskaya tipografiya Publ., 1903. 810 p. (In Russian)
- 19 Komelova G.N. "Panorama Peterburga" – gravюра raboty A.F. Zubova ["Panorama of St. Petersburg" – an Engraving by A.F. Zubov]. *Kul'tura i iskusstvo petrovskogo vremeni: Publikatsii i issledovaniya* [Culture and Art of Peter's Time: Publications and Research], State Hermitage, History of Russian Culture Department, scientific ed. G.N. Komelova. Leningrad, Avrora Publ., 1977, pp. 111–143. (In Russian)
- 20 Lebedev G.E. *Russkaia zhivopis' pervoi poloviny XVIII veka* [Russian Painting of the First Half of the 18th Century]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., Tipografiia im. Volodarskogo v Lgr. Publ., 1938. 132 p. (In Russian)
- 21 Lisaevich I.I. *Domeniko Trezini* [Domeniko Trezini]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1986. 221 p. (In Russian)
- 22 Luppov S.P. *Istoriya stroitel'stva Peterburga v pervoi chetverti XVIII veka* [The History of the Construction of St. Petersburg in the First Quarter of the 18th Century], Academy of Sciences of the USSR. Library. Moscow, Leningrad, Izd-vo Akad. nauk SSSR Publ., 1957. 190 p. (In Russian)
- 23 Moleva N., Belyutin E. *Zhivopisnykh del мастера. Kantselyariya ot stroenii i russkaya zhivopis' pervoi poloviny XVIII veka* [Masters of Pictorial Affairs. Office Buildings and Russian Painting of the First Half of the 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 335 p. (In Russian)
- 24 Pavlenko N.I. *Petr Pervyi* [Peter the Great]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1975. 383 p. (In Russian)
- 25 *Pervye khudozhniki Peterburga: F. Vasil'ev, G. Musikiiskii, A. Zubov, I. Nikitin, A. Matveev* [The First Artists of St. Petersburg: F. Vasiliev, G. Musikiysky, A. Zubov, I. Nikitin, A. Matveev], E.I. Gavrilova, M.A. Alekseeva, G.N. Komelova, et al. Leningrad, Lenizdat Publ., 1984. 271 p. (In Russian)
- 26 Privalov V.D. *Ulitsy Petrogradskoi storony. Doma i lyudi* [Streets of the Petrogradskaya Side. Houses and People]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., St. Petersburg, Russkaia Troika-SPb Publ., 2015. 748 p. (In Russian)
- 27 Punin A.L. *Sankt-Peterburg v ehpokhu Petra Velikogo. Gradostroitel'noe razvitie novoi stolitsy Rossii i stileve osobennosti petrovskogo barokko* [St. Petersburg in the Era of Peter the Great. Urban Development of the New Capital of Russia and the Stylistic Features of the Petrovsky Baroque]. Part One. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2014. 212 p. (In Russian)
- 28 *Russkaya arkhitektura pervoi poloviny XVIII veka: Issledovaniya i materialy* [Russian Architecture of the First Half of the 18th Century: Research and Materials], ed. Academician I.E. Grabar. Moscow, Gos. izd. lit. po stroitel'stvu i arkhitekture Publ., 1954. 416 p. (In Russian)

УДК 739.2
ББК 85.126

Перфильева Ирина Юрьевна

Доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник,
Отдел художественных проблем дизайна, декоративного и народного
искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской
академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892

ResearcherID: HTQ-6872-2023
perfileva-irina@yandex.ru

Ключевые слова: архитектурные мотивы, реликварий, ларец, авторское
ювелирное искусство, ювелирные произведения, художник-ювелир,
мастер-ювелир, художник-архитектор, дизайнер ювелирных изделий



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-310-343

Для цит.: Перфильева И.Ю. Архитектурные мотивы в ювелирном
искусстве XX – первой четверти XXI века // Художественная культура.
2023. № 4. С. 310–343. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-310-343>.

For cit.: Perfileva I. Yu. Architectural Motifs in Jewellery Art of the
20th – the First Quarter of the 21st Century. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 310–343.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-310-343>. (In Russian)

Перфильева Ирина Юрьевна

Архитектурные МОТИВЫ в ювелирном искусстве XX – первой четверти XXI века

Perfileva Irina Yu.

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Chief Researcher, Department
of Artistic Problems of Design, Decorative and Folk Art, Research
Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts,
21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892
ResearcherID: HTQ-6872-2023
perfileva-irina@yandex.ru

Keywords: architectural motifs, reliquary, casket, author's jewellery art,
jewellery works, jeweller artist, master jeweller, architect artist, jewellery
designer

Perfileva Irina Yu.

Architectural Motifs in Jewellery Art of the 20th –
the First Quarter of the 21st Century

Аннотация. На протяжении всей истории ювелирного дела мастера обращались к использованию в композиции предметов церковной утвари или украшений архитектурных мотивов. В разные исторические периоды этот процесс развивался в соответствии с эстетическими требованиями времени, особенностями художественно-стилистического развития искусства вообще и ювелирного в частности. В результате сформировался ряд определенных художественных приемов, которыми пользовались мастера в прошлые эпохи и которые используются современными художниками и ювелирами, а также архитекторами и дизайнерами, работающими в этой области декоративного искусства. Анализ становления и развития этих художественно-стилистических приемов на современном этапе посвящена настоящая статья.

Данная тема до сих пор не нашла адекватного ее значению отражения в научной литературе. Проблема в той или иной степени только упоминается в общих трудах зарубежных и российских исследователей по различным историческим периодам. Наибольший интерес к теме проявляют блогеры, которые в различных электронных ресурсах популяризируют ту или иную фирму или мастера-ювелира.

В первой четверти XXI века обращение к архитектурным мотивам как ключевому элементу художественно-образного и композиционного решения ювелирных изделий, включая украшения, получило очень широкое распространение как в сегменте luxury, так и в авторском ювелирном искусстве.

Настоящая статья — первый опыт искусствоведческого исследования этого художественно-стилистического явления. В исследовании применялись описательный, формальный, стилистический и сравнительный методы. В результате выявлены и сформулированы основные приемы использования архитектурных мотивов в композиционном и художественно-образном решении произведений современного авторского ювелирного искусства.

Abstract. Throughout the history of jewellery, craftspeople have appealed to architectural motifs in the composition of church utensils or jewellery. In different historical periods, this process developed in accordance with the aesthetic requirements of the time, the peculiarities of the artistic and stylistic development of art in general and jewellery in particular. As a result, a number of certain artistic techniques have been formed; they were used by masters in past eras and are used by modern artists and jewellers, as well as architects and designers working in this field of decorative art. This article is devoted to the analysis of the formation and development of these artistic and stylistic techniques at the present stage.

This topic has not yet been adequately reflected in scientific literature. The research problem is only mentioned in general works of foreign and Russian researchers on various historical periods (to a greater or lesser extent). Most interest in the topic is shown by bloggers who popularize certain brands or master jewellers in various electronic resources.

In the first quarter of the 21st century, the appeal to architectural motifs as a key element of artistic, figurative, and compositional solutions in jewellery became very widespread both in the luxury segment and in the author's jewellery art.

This article is the first experience of art criticism research on this artistic and stylistic phenomenon. The research uses descriptive, formal, stylistic, and comparative methods. As a result, the author of the article identifies and formulates the main methods of using architectural motifs in the compositional, artistic, and figurative solutions in works of modern author's jewellery art.

Введение

Обращение к архитектурным мотивам в произведениях ювелирного искусства — тема не новая. Ее нельзя считать и мейнстримом в настоящее время. Тем не менее сегодня это один из самых распространенных мотивов, как в создании драгоценностей, так и в авторском ювелирном искусстве. Особое разнообразие художественно-образных решений «архитектурные» ювелирные изделия получили именно в уникальных авторских произведениях, созданных художниками-ювелирами, полем действия которых является не широкий диапазон потребительского вкуса и мода, а определенные ими самими художественные цели и задачи их решения в семиотическом поле ювелирного дела как самостоятельного вида пластических искусств. При этом следует учитывать также специфику стилистического развития региональных школ и влияние на них западноевропейской художественной традиции.

Научной литературы по этой проблеме крайне мало. Ювелирное искусство не входит в сферу интересов ведущих исследователей искусства XX века. Их работы можно привлекать при анализе общей ситуации, изучении появления и развития новых стилистических направлений и видов искусства на протяжении прошлого столетия. Что косвенно касалось и ювелирного дела. Как писал А.К. Якимович, анализируя европейское искусство XX века, этот век «...оказался экстремально экспериментальным в том смысле, что теперь новое искусство как будто ни о чем другом уже не могло и говорить, как только о своей собственной проблематичности, отчаянной мятежности и невозможности» [13, с. 17–18]. Другие исследователи также отмечают, что преодоление межвидовых границ стало результатом многочисленных экспериментов художников-авангардистов в поиске новых координат и смыслов в искусстве, связанных с разработкой новых механизмов эстетического восприятия и художественного мышления [5]. Изданий, непосредственно посвященных влиянию на ювелирное дело других видов искусства, включая архитектуру, на данный момент нет. Можно назвать несколько публикаций, авторы которых в той или иной мере затрагивают эту тематику.

В 1996 году вышла книга Г. Шадта (Hermann Schadt, 1996) «Ювелирная мастерская. 5000 лет изделиям и посуде» (Goldsmith's Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware) [17]. Автор придерживается

хрестоматийной периодизации. Начиная с ювелирного искусства Древнего Египта и вплоть до искусства ар-деко и школы Баухауз, опираясь на последовательное изложение наиболее важных для каждого периода событий, фактов, явлений и объектов, он пытается выявить, каким образом архитектурные мотивы и элементы изобразительного искусства включались в композиции декора украшений и посуды из драгоценных металлов. А с середины XX века просто указывает годы рассматриваемого периода или дает пояснительные названия — новые начинания (New Beginnings) или новые концепции (New Conceptions).

В вышедшей в 2001 году во Флоренции коллективной монографии «Ювелирное искусство и драгоценности художников в XX веке» (The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20th Century), снабженной очень полной каталожной информацией по материалам грандиозной выставки в Музее серебра (палаццо Питти), посвященной истории западноевропейского ювелирного искусства XX века, в главе «Жемчужина художника, драгоценность ювелира» (The Artist's Jewel, the Goldsmith's Jewel) Л.-В. Мазини (Lara-Vinca Masini, 2001) выявляет ряд «архитектурных украшений» в контексте общей истории художественной стилистики авторских ювелирных украшений второй половины XX века — постмодернизма [15, р. 358]. Но в рамках своей публикации она ограничивается упоминанием этого факта.

Более подробно «архитектурная» тема в ювелирном искусстве рассматривается автором книги/альбома «Украшения в стиле ар-деко» (Art Deco Jewelry) Сильвией Рауле (Sylvie Raulet, 1985; 2002). Она касается не только «археологии», но также отмечает значение «архитектурных» украшений в контексте киноискусства эпохи ар-деко [16, р. 206].

Авторы других изданий едва затрагивают данную тему. В рамках «археологической» тематики ар-деко на архитектурные мотивы указывают Д. Беннет и Д. Маскетти, авторы издания «Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям» [3, с. 353]. Наконец, в книге Ж.В. де Ларошфуко «Ювелирный дизайн XXI века. Вдохновение и стиль» автор единожды упоминает «архитектурное вдохновение» в связи с творчеством Рами Аббуда. Да и то, говоря о работах молодого дизайнера из Ливана, она ограничивается констатацией факта: «...Его вдохновляет архитектура и геометрические орнаменты» [8, с. 324].

Из русскоязычной научной литературы автор настоящей статьи рассматривал эту тему в книге «Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2010-е годы», анализируя поиски художников-ювелиров в создании композиций, активно взаимодействующих с окружающим пространством (Н.А. Быкова, Т.М. Балтро) [10, с. 386–387], а также в публикации «Художественные украшения в контекстуальном ландшафте фигуры человека. Конец XX — начало XXI века», выявляя специфику работы архитекторов в ювелирном искусстве (З. Хадид) [11, с. 198–209].

Как видно из приведенной историографии, ни на Западе, ни в России нет исследований, глубоко и серьезно анализирующих феномен востребованности указанной темы в произведениях современных мастеров и художников-ювелиров.

В настоящее время безусловный приоритет в освещении феномена распространения архитектурных мотивов в ювелирном искусстве принадлежит многочисленным блогерам, отслеживающим появление каждого нового имени и кунштштюка. Иногда это происходит в рамках освещения ассортимента того или иного производителя — мастерской/студии. Иногда — в качестве самостоятельного модного направления. Но в любом случае блогер не анализирует явление — он только доносит информацию до потенциального покупателя.

В рамках настоящей статьи не ставится задача охватить весь материал, осветить проблемы «архитектурных» ювелирных украшений на протяжении всей многовековой истории развития этого направления в ювелирном искусстве. Статья посвящена авторским ювелирным украшениям середины XX — начала XXI века, в художественно-образное решение которых включены архитектурные мотивы и элементы, что является не только и не столько декоративным приемом, сколько авторским методом пластического освоения окружающего пространства, одной из главных тенденций современного ювелирного дела как самостоятельного вида пластических искусств.

Тем не менее для более точного выявления особенностей данного периода в форме краткого обзора обратимся к истории «архитектурных» украшений. Это позволит обозначить основные форматы интенции ювелиров в этом направлении и точнее определить вектор его развития уже на современном материале.

Предыстория вопроса

Начиная с Древнего Египта и вплоть до архаики Древней Греции присутствие архитектурных элементов в ювелирном деле встречается в форме применения принципа архитектоники при создании композиций ритуальных украшений из драгоценных материалов. Это связано с тем, что ориентированная на космическое пространство архитектура не имела детальных членений, которые можно было вводить в декоративные композиции. Да и все искусство Древнего мира пронизано целостностью его составляющих.

Примером может служить золотая подвеска с фигурами трех главных египетских богов — Гора, Осириса и Изиды (IX век до н.э., Лувр, Париж). Центральная фигура — бог возрождения, царь загробного мира в древнеегипетской мифологии и судья душ усопших Осирис, изображен сидящим на корточках на тумбе, увенчанной капителью со строгим геометрическим орнаментом в виде стеблей папируса. Узор, украшающий подставку, построен иначе: он представляет протоформу будущего декора, состоящего из метофов и триглифов. Фигуры и подставка образуют треугольную композицию, восходящую к форме пирамиды. Она акцентирует внимание на соподчиненности персонажей мифа как соотношений целого и детали, главного и второстепенного, верха и низа, центра и периферии.

Иной характер использования архитектурных мотивов и элементов в ювелирном деле имеет искусство классики Древней Греции, когда «миф отступил под ясным взглядом рассудка, и предоставленный самому себе человек обнаружил себя зависшим в вольных просторах, где нет твердой опоры, но есть широчайшие возможности самостоятельного действия и индивидуального пытливого мышления. Нет покоя стабильности, но открываются перспективы движения в разных направлениях» [7, с. 26]. Значение, которое в связи с этим обретают украшения, надеваемые человеком на себя, первым описал Г. Земпер: «Теория формально-прекрасного в эстетике эллинов основывается на простейших принципах, которые с предельной четкостью и доходчивостью выявлены в приемах украшения человеческой фигуры» [6, с. 117].

Значение архитектоники в композиции и декоре украшений периода греческой классики отнюдь не исчезает. Г. Земпер отме-

чает, что «наименьшее в эстетическом отношении значение имеет ношение колец на пальцах рук; они в качестве украшений получили признание греков лишь в порядке заимствования восточных обычаев» [6, с. 128]. Но именно в этом виде украшений особенно ясно проявляется специфика использования архитектурных мотивов в декоре ювелирных изделий: архитектурная деталь помогает создать внутри композиции эффект движения. Такова роль колонны в композиции кольца-печатки из музея в Таранто (Италия). Благодаря ей художник достигает эффекта, подчеркивающего изящество пропорций женской фигуры, а прием контрапоста раскрывает свободу ее расположения в пространстве.

Следующий этап в процессе возрастания композиционной роли архитектурных деталей наступает в конце Римского — начале Византийского периода. В блюде-миссории императора Теодориха (388, Королевская академия истории, Мадрид) или шкатулке для драгоценностей (ок. 350, Британский музей, Лондон), помимо выстраивания архитектоники предметной формы, архитектурные элементы — колонны, фронтоны, антаблементы и карнизы, полуциркульные и треугольные арки — создают пространство, внутри которого разворачиваются сцены триумфа императора или надевания украшений патрицием. В обоих случаях также акцентируется иерархичность композиционного построения.

Лишь в Византийский период архитектура возьмет на себя формообразующую роль в производстве ювелирного дела. Реликварий (XI век) из собрания Музеев Московского Кремля представляет модель раннехристианского центрального храма. В таком качестве архитектура будет присутствовать в декоративных композициях различных ювелирных изделий вплоть до конца XII века. Сложные композиции романских реликвариев из золота, серебра, меди и бронзы обильно декорировались эмалью в технике шамплеве, античными камнями и инталиями. Это позволяло ювелирам создавать убедительные художественные образы романских храмов — дома бога на земле. Символическое значение архитектурных элементов становится очевидным при сравнении, например, реликвариев «Дары волхвов» (рубеж XI–XII веков, Кафедральный собор, Кельн) и «Св. Елизаветы» (1250, собор Св. Елизаветы, Марбург). В первом ювелир создает модель двухнефной базилики, украшенной по боковым фасадам двумя



Ил. 1. Реликварий Св. Елизаветы. Ок. 1250. Серебро, позолоченная медь, резные камни, стекло, горный хрусталь, жемчуг, эмаль. Высота 180 см, ширина 120 см. Собор Св. Елизаветы, Марбург

рядами скульптур одинакового размера, размещенных внизу между колоннами в полуциркульных, а во втором ярусе — в трехлопастных арках. «Крышу» также украшает аркатурно-колончатый фриз. Он не имеет ни скульптур, ни окон, но и не соответствует характеру крыши как функциональной части здания. Напротив, представляется рядом окон, обращенных в небо, к богу. Центральный фасад не имитирует портал храма. В строгом соответствии с трехчастным членением объема реликвария здесь расположены рельефные композиции на сюжеты Рождества Христова: от Благовещения до Принесения даров. Через эти «картины» раскрывается метафизическое «содержание» реликвария как хранилища фрагмента священной истории.

Декор реликвария из Марбурга в общих чертах аналогичен. Однако это однефная базилика, по боковым фасадам украшенная скульптурами в треугольных арках. Фигура Христа — в центре иерархической композиции. А крышу украшают рельефные композиции из жизни Св. Елизаветы. Они расположены в широких полуциркульных арках, опирающихся на невысокие колонны, благодаря чему создается

впечатление внутреннего пространства жилого дома. Как в первом случае, суть «содержания» реликвария, хранящего не только мощи, но и образ святой, раскрывается благодаря сюжетным рельефам.

На Руси формообразующая роль архитектурных мотивов в ювелирном деле сохраняется до начала XVI века. Об этом свидетельствует ряд памятников из собрания Музеев Московского Кремля: Малый сион и кадила московской работы XV века и конца XV — начала XVI века. А с XVI века на Руси в оформлении церковной утвари и светской посуды из серебра широко используется черневая гравировка, в композиции которой архитектурные мотивы играют важную роль в построении внутреннего пространства изобразительного мотива. И этот прием останется в обиходе мастеров черневого дела вплоть до конца XIX века в виде графических панорам Москвы, Петербурга, Великого Устюга, Тобольска.

В период готики архитектурные мотивы в ювелирном искусстве утрачивают монументальность: вместо моделей соборов появляются символические объекты-реликварии. Благодаря использованию архитектурных деталей и схем центральных фасадов они представляют художественные образы «Церкви Небесной»: Дева Мария, ангелы, все святые и усопшие христиане, как в Часовне-реликварии Карла Великого (сер. XIV века, [см.: 17, р. 80–81, il. 114]). Архитектурно оформленная подставка опирается на фигурки животных — стилофоры. По углам это изображения лежащих львов — символа хранителя веры. На подставке — ветхозаветные цари и архангелы, несущие часовню. Над ними — ряд квадрифолий, в которых находится реликварий. В центре фасадной композиции, в трехлопастных арках в вимпергах — Мадонна в окружении донаторов. Венчают композицию фигуры Христа с Архангелами, размещенные в арках фиал.

В русской православной традиции готицизмы причудливо переплетаются с национальными традициями серебряного дела и уже в XVII веке дадут такой образец «архитектурного» решения, как ажурное кадило костромской работы из Музеев Московского Кремля.

В эпоху Ренессанса, когда гуманизм выступает как целостная система взглядов, как течение общественной мысли, вызвавшее переворот в культуре и мировоззрении людей того времени на основе изучения античной культуры, метод использования архитектурных элементов в ювелирном деле возвращается к позднеантичному/раннехристиан-

скому принципу — артикуляции архитектоники предметной формы изделия. Подтверждения встречаются во множестве памятников этого времени: реликвариях и кубках, выстроенных в строгом соблюдении соотношений несомых и несущих частей, узловых и второстепенных деталей, динамично развивающихся от основания к навершию. Таковы Реликварий из Мастерской Людвиг Круга (1516, Художественно-исторический музей, Светская сокровищница Хофбурга, Вена) и Кубок с монетами и головой Януса работы Йохима Грипсвольдта (1536, Городской совет, Люнебург). Конструктивной основой по-прежнему служат фрагменты оформления фасада храма.

В период маньеризма архитектурные мотивы часто используются для оформления подставок настольных украшений (статуэтка «Св. Георгий на коне», 1586–1597, Резиденция казначейства, Мюнхен). Пластика архитектурных форм постамента скрывается за чрезвычайно богатым полихромным декором.

Мощный всплеск интереса к архитектурным мотивам в ювелирном деле демонстрируют настольные украшения барокко. Горы-курильницы: сложные скалистые ландшафты, средневековые замковые ансамбли, а также модели представляют комплексы помещений, с дотошным реализмом населенные многочисленными слугами и домочадцами («Дворец Великого Могола Дехли», 1701–1708, Зеленые своды, Дрезден).

В период классицизма наступает возврат к строгости форм и декора ювелирных изделий. Но вскоре классические формы — орнаментальные фризы и волюты — уступают место мотивам рококо, «гирляндам». В посудных формах они декорируют объем, а в украшениях становятся конструктивной основой.

Впоследствии тема «архитектурных мотивов» в ювелирном деле растворяется во множестве других, более востребованных модой, постепенно ставшей «законодательницей стиля» бурно развивающейся общественной жизни. Это были ретроспективные и экзотические восточные мотивы, спорт, а также кинематограф и археологические открытия.

Сначала главенствовали реминисценции по поводу археологических открытий А. Эванса на Крите, Г. Картера в Египте. Элементы древних художественных культур легко угадываются в сигаретницах и пудреницах дома Картье 1925 года. Мастера-ювелиры вводят в декор

орнамент на основе мотива ступенчатой пирамиды, выполненный белой и черной эмалью по золотому фону. Или украшают крышку изображением арки, инкрустированной бриллиантами по черному эмалевому фону.

Затем «медиумом» между новой архитектурой и ювелирным делом выступают авангардные направления в изобразительном искусстве, посредством которых в ювелирные изделия проникают абстрактные формы (брошь-архитектон Ж. Фуке, 1925–1929, частная коллекция).

К кинематографическим «архитектурным украшениям» относятся комплекты, созданные в 1928 году Р. Тамплие для Б. Хельм, исполнительницы главной роли в авангардной кинодраме М. Л'Эрбье «Деньги» (L'Argent). Диадема и серьги в виде силуэтного изображения небоскребов — это «храмы» Америки эпохи стремительного накопления капитала и индустриализации. Диадема выглядит монументальным сооружением. А упрощенность силуэтных форм серег низводит художественный образ небоскреба с высот «храмового» зодчества до обыденной, недорогой сувенирной вещицы.

В ар-деко архитектурные элементы активно использовались в решении композиции настольных часов. Обычно они имели четкую конструкцию, состоящую из двух колонн на постаменте; корпус часов крепился к поперечной перекладине, лежащей на капителях. Декор капителей и баз колонн совершенно соответствовал стилистике ар-деко. Часы фирмы Ван Клиф и Арпельс 1926 года [см.: 16, р. 316] имеют вид П-образных ворот без створок — «тории», — ведущих в синтоистские святилища. Художники ар-деко легко синтезировали мотивы национальных культур с принципами авангардистских направлений: кубизма, конструктивизма и футуризма.

Итак, в исторической перспективе можно сделать предварительный вывод, что в результате множества изменений актуальность использования архитектурных мотивов в ювелирном деле многократно трансформировалась от сакральной к декоративной роли, в результате чего сложились основные функции:

- применение принципа архитектоники;
- архитектурная деталь как важный элемент в отображении внутреннего движения в композиции;
- архитектурные элементы как фактор организации внутреннего пространства композиции предметной формы;

- формообразующая роль архитектурных мотивов;
- архитектурные мотивы как основа художественно-образного решения;
- декоративная функция архитектурных элементов;
- архитектурные мотивы как отражение разнообразной культурной жизни общества.

Следует подчеркнуть, что отмеченные функции не заменяли друг друга, а на протяжении столетий обогащали пластический язык ювелирного дела как вида искусства.

Архитектурные мотивы как основа художественно-образного решения произведений авторского ювелирного искусства

В этом качестве архитектурные мотивы применяются художниками-ювелирами и в России, и на Западе на протяжении всего XX века. Этот процесс можно разделить на несколько этапов: конец 1920-х — начало 1930-х годов, вторая половина 1940-х — 1950-е годы, 1960–1980-е годы, 1990-е — начало 2000-х годов, 2010–2020-е годы. Однако строгого разделения между ними нет, поскольку обращение к одному не свидетельствовало об отрицании другого. Напротив, процесс можно охарактеризовать как постоянно обогащающийся.

Поэтому для анализа целесообразно использовать принцип группирования по основным художественно-выразительным приемам работы художников-ювелиров с архитектурными мотивами.

Историческая панорама как символический образ города

В первое послереволюционное десятилетие в СССР единственным ювелирным центром, где архитектурные мотивы были востребованы как важный элемент художественно-образного решения изделия, была артель «Экспортная мастерская» в Великом Устюге. Одним из ее организаторов и мастером-гравером был М.П. Чирков, который перенял у своего учителя М.И. Кошкова не только секреты ремесла, но и основные принципы черного убора серебряных изделий, сложившиеся в этом традиционном центре за несколько столетий. Одним из них было использование архитектурно-панорамных композиций. М.П. Чирков свободно и легко применял их при декориро-

вании плоскостных изделий (линейка «Великий Устюг», браслет «Вид Великого Устюга», оба — 1930-е, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва). А вот с задачей перенесения панорамы города на столовую ложку мастер потерпел неудачу, так как столкнулся с трудностью адаптации плоскостной композиции «образца» к выпуклой поверхности. Из-за чего композиция получилась тесной, зажатой — невыразительной.

Сакрализация образа города

В послевоенные 1940–1950-е годы во всех странах характер искусства в целом определялся как период «празднования мира», возврата к мирной жизни. Отсюда обращение к художественной стилистике предвоенных лет: господство флоральных композиций, традиционных видов и форм украшений. Об этом писали историки искусства как в России, так и за рубежом. В Западной Европе это переживание имело индивидуальный характер, частной истории современника событий. А в СССР — общественный, коллективный, в русле официальной доктрины послевоенных лет — победа социалистического лагеря над фашизмом. Эта проблематика неоднократно освещалась в исследованиях Т.Л. Астраханцевой [12].

В русском ювелирном деле победный пафос отразился в обращении к памятным и знаковым архитектурным объектам: во включении «открыточных» архитектурно-пейзажных композиций в декор уникально-выставочных, юбилейных произведений мастеров традиционных ювелирных центров (п. Красное-на-Волге, г. Великий Устюг, п. Мстёра). А также к увековечиванию памятных дат: 1947–30-летие Октября и 800-летия Москвы, 1954–300-летие воссоединения Украины с Россией и 30-летие Советской Армии, 1957–40-летия Октября (ларец «800-летие Москвы», 1947, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва; комплект подстаканников «СССР», 1952, Российский этнографический музей, Санкт-Петербург; ларец «Ленинград», 1957, Российский этнографический музей, Санкт-Петербург). На первый взгляд, архитектурный мотив не играет здесь конструктивной или какой-либо другой роли в художественно-образном решении предмета. Архитектура замкнута в раму/картуш, восходящие к орнаментальным мотивам русского узорочья XVII века и барокко. При этом



Ил. 2. Ларец «Ленинград». 1957. Выполнен по рис. Е.П. Шильниковского. Серебро 875, позолота, чернь, гравировка. Длина 17,0 см, ширина 10,0 см, высота 6,5 см. Артель «Северная чернь», Великий Устюг, Вологодская обл. Клеймо: в овале «СЧ7». Российский этнографический музей, Санкт-Петербург

узор «оправы» всегда сложный, парадный, а изображение архитектуры предельно реалистично — буквально воспроизводит изображение на художественной открытке из комплекта «Памятные места города N».

Но если отрешиться от спекулятивного восприятия этих артефактов эпохи соцреализма, то перед нами открываются некие новые формы сакральных предметов. Подобно романским реликвариям, прославлявшим христианские святыни через образы фрагментов священной истории, они чествуют торжество социально-политической системы социализма. Тогда изображения архитектурных пейзажей в орнаментальных рамках считываются уже иначе — как окна в идеальный мир. Этот прием встречается и в кинематографе 1940-х годов (финальные кадры фильма «Светлый путь», 1941).

Метафизический образ города

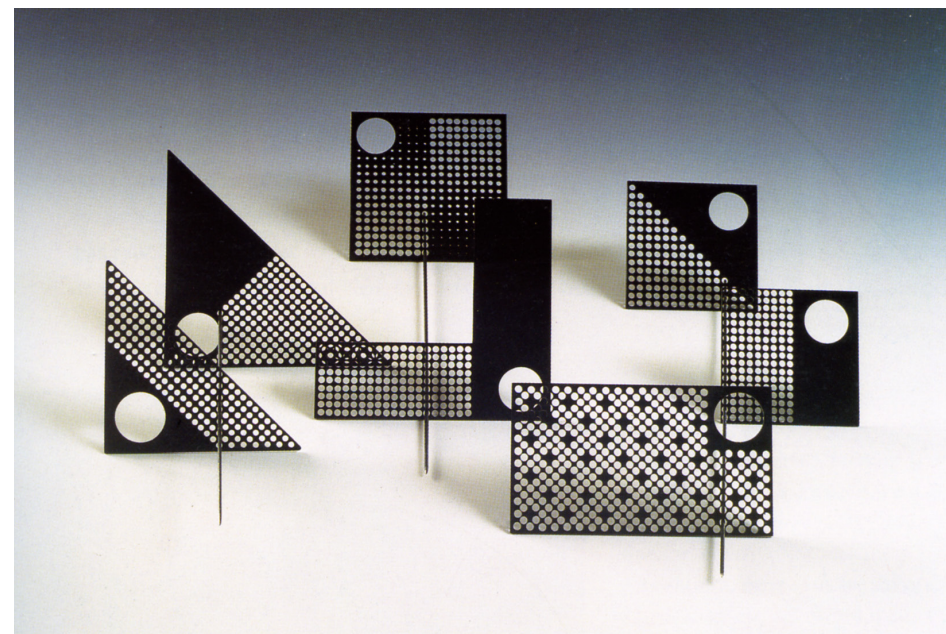
В 1980-е годы взаимодействие художников-ювелиров с архитектурной средой города перемещается на метафизический уровень. Это можно объяснить, с одной стороны, резким нарастанием уровня интеграции между государствами в процессе глобализации. А с другой — нарастанием потребности в самоидентификации.

Западноевропейские художники-ювелиры рефлексируют по поводу дисгармонии прошлого и настоящего в пространстве мегаполиса, агрессии урбанизма. Об этом говорят работы немецко-швейцарского художника О. Кюнцли — комплект брошей «Параллелепипед, куб, палка» (1983, [см.: 14, р. 147]), выполненные из ДСП и оклеенные пленкой под дерево. Свободно располагаясь на фигуре человека, они имитируют хаотичность планировки застроек, которую автор противопоставляет нарочитой упорядоченности и регулярности немецкой архитектуры. А в броши-объекте «Кирпичи» (1983, [см.: 14, il. 164]) он «замуровывает» человека, ограничивает его личное пространство в контексте урбанистической среды. Архитектура здесь — «собеседник» в диалоге человека и среды его обитания.

Метафизика русского авторского ювелирного искусства — это глубокое проникновение в «душу» города, единство с его историей, судьбой, сложившимся образом. Наиболее яркое воплощение эта тема нашла в творчестве москвички Т. Балтро и петербургских художников Ю. Рудака и Н. Быковой.

Художник дизайнерского склада, Т. Балтро в комплекте (кольца, заколки, подвески) «Ночной город» (1988–1994, собственность автора) строит инсталляцию не на архитектурных элементах, а на ассоциациях: образ ночного города возникает из сочетания прямоугольных, квадратных и треугольных перфорированных пластин из пластика и стали. Благодаря этому лапидарному приему художник создает многоплановый образ — символический знак современного города как конгломерации многих ячеек, в которых протекает жизнь людей, живущих очень изолированно, одиноких в большом городе.

Ю. Рудак в кольце середины 1980-х годов воссоздает атмосферу города Достоевского: двор-колодец, безлюдные булыжные мостовые. Н. Быкова открывает тему взаимодействия объектов и человека в особом мире Ленинграда — Петербурга. Она начала с серий брошей



Ил. 3. Балтро Т.М. Композиция украшений «Ночной город». 1988–1994. Пластмасса, сталь. 60,0 × 26,0 см. Собственность автора

«Городской сад» (1988, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва) и «Острова» (1989, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва) — обобщенных образов города, растворяющегося в дождях и туманах, выступающего неявно в условных «рамках» зданий. А в серии «Ленинград от 0 до +5 °С» (1990, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва) художник дает образ в двух проекциях: в реальной и в отражении — опрокинутым.

На протяжении 1990-х и в начале 2000-х годов и на Западе, и в России доминирующим направлением в авторском ювелирном искусстве оставалось возникшее во второй половине XX века пластическое взаимодействие с фигурой человека в форме освоения ее «ландшафта». Эту проблематику автор статьи анализировала в публикации «Художественные украшения в контекстуальном ландшафте фигуры человека. Конец XX — начало XXI века» [11, с. 196–207]. Здесь ограничимся напоминанием о существовании точек соприкосно-

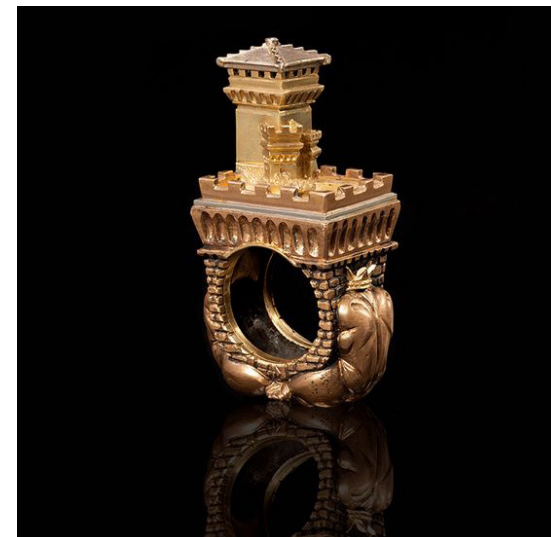
вения и пересечения творческих поисков художников-ювелиров и художников-архитекторов, четко обозначившихся в эти годы. Как и архитекторы, ювелиры следовали за «ландшафтом местности», каковую для них представляли «неосвоенные» ранее части фигуры человека. Отсюда разработка новых форм и видов украшений: для пространства между пальцами рук, подмышечных и подколенных впадин (Н. Филмер).

Показательный пример творческой коллаборации архитектора и ювелиров — проекты ювелирных украшений (нач. 2000-х), созданные З. Хадид для ливанских ювелиров А. и В. Музаннарам и датского дома Г. Йенсона. Различаясь по характеру (ливанская коллекция более консервативна — орнаментальна, датская — экспериментальна, апробирована в хрестоматийных арт-сооружениях мастера), они объединены принципом формообразования, напрямую обусловленного рельефами тела человека. Гармонично сопрягаясь с ним в первом случае, во втором «архитектурные» мини-арт-объекты буквально врезаются в «ландшафт» фигуры.

Архитектурные украшения как сувенирные изделия

Одним из первых опытов обращения к архитектурному мотиву для создания памятного/сувенирного украшения можно считать кольцо «Венеция» (1993)⁽¹⁾ петербурженки В. Соловьевой. Но широкого развития в творчестве художника тема не получила ни тогда, ни позднее. А в 2010-е годы она становится очень популярной в работах современных западноевропейских ювелиров, которые создают коллекции, воспроизводя памятные объекты городов: от старинных крепостей до современных мегаполисов. По насыщенности композиции такие изделия напоминают серебряные модели дворцов и горы-курильницы Западной Европы начала XVIII века.

В этом направлении доминируют производители драгоценностей, предлагающие разнообразие материалов и неординарных художественно-образных решений, отвечающих покупательскому спросу.



Ил. 4. Дари А. Кольцо «Атанор» (Athakor). 2000-е. 18-каратное желтое золото, патинированная бронза, бриллианты. Источник: Маэстро Алессандро Дари (Alessandro Dari). Флоренция // Livejournal.com. 2011.14 июня. URL: <https://banderas2070.livejournal.com/19644.html> (дата обращения 27.03.2023)

Лидером здесь можно считать флорентийского мастера-ювелира Алессандро Дари, наследника ювелирной мастерской, основанной в 1630 году. Поэтому он позиционирует свои произведения как «историю, традицию», которую можно носить: создает драгоценности как оммажи творчеству своего предка — не только ювелира-ремесленника, но также алхимика, фармацевта и музыканта Альдебрандо Дари. Например, в названии перстня «Атанор» (Athakor, 2000-е)⁽²⁾ обыгран термин, означающий и алхимическую печь для получения философского камня, и совершенного человека, обладающего психокинетическими способностями.

Исторические аллюзии в «архитектурных» украшениях разнообразно использует английский дизайнер Вики Амбер-Смит [2]. Помимо колец, которыми ограничиваются ювелиры этого направления, она разрабатывает широкий ассортимент изделий. Образы реальных исторических зданий — Пантеон в Риме, венецианское палаццо, лондонский театр «Глобус», здание оперного театра в Сиднее (арх. Йорн

(1) Источник: частный архив, Санкт-Петербург.

(2) Источник: Маэстро Алессандро Дари (Alessandro Dari). Флоренция // Livejournal.com. 14 июня 2011. URL: <https://banderas2070.livejournal.com/19644.html> (дата обращения 27.03.2023).

Утзон) — и авторские фантазии на тему архитектуры она воспроизводит в брошах в виде модели жилого дома в разрезе или коттеджа; в запонках — в виде миниатюрных фасадов домов; в серьгах — в виде башенок, павильонов, окон; в кольцах использует «виды» городов (кольцо «Венеция» [см.: 2]), как и в сахарницах, подставках для книг или бумаг, наборах для специй и соусов, шкатулках, призах и др. Художник изготавливает свои изделия только из металлов — золота, платины и серебра, — используя их цветовые сочетания и модификации в совокупности с силуэтным или объемным рисунком, навеянным личными впечатлениями или продиктованным желанием заказчика.

Архитектурная тематика занимает значительное место в творчестве французского ювелира Филиппа Турнера — одного из ведущих мастеров «кастомных» (заказных) украшений в виде своеобразной «скульптурной» истории архитектуры из драгоценных металлов — желтого, белого и розового золота, платины и камней. Источником вдохновения для его серии колец «Архитектура» (2010-е, собственность автора) стали музейные коллекции колец из погребений высокой знати эпохи Меровингов и «церемониальные кольца» [4, с. 297]. Они представляют собой массивный объем высокой оправы с пластически проработанной шинкой. Форма верхней части (щитка) напоминает сооружение в виде ступенчатой пирамиды или квадратное в плане здание; стены — наподобие арочной галереи. Четырехскатную «крышу» композиции венчает кабошон из драгоценно камня. Пластическую проработку оправы, играющей роль своеобразной «связки» кольца с фигурой человека, Ф. Турнер решает в виде моста, ведущего в город через реку или ручей в парке.

Верхняя часть (щиток) колец Ф. Турнер — это миниатюрная модель архитектурного сооружения: замка, виллы, коттеджа, храма и других зданий. Иногда он воплощает в кольцах свой собственный образ города. В кольце «Париж» (2010-е, собственность автора) художник расположил собор Нотр Дам, Лувр, площадь Согласия, Триумфальную арку и Большую арку Дефанс так, чтобы в совокупности они создали символически емкий образ туристической столицы мира. Иногда он плотно группирует здания, как будто предлагает зрителю посмотреть на город с большого расстояния, когда объемы иллюзорно смыкаются. Иногда — ограничивается одним сооружением, воплощая образ уединенного синтоистского храма в парке у водоема или православного

храма, стоящего на шумной торговой площади (кольцо «Василий Блаженный», 2010-е, собственность автора).

Подобный тип колец особенно популярен у западноевропейских художников-ювелиров. Например, серия коктейльных колец по мотивам русской архитектуры «Санкт-Петербург», «Москва», «Казань» и «Сочи», созданных британским дизайнером Аннушкой Дукас и китайским ювелиром Ости Ли (Annoushka & Austy Lee) (2010-е, собственность автора).

Продолжая тему личностного переживания впечатлений, можно упомянуть работы японского дизайнера Нобуко Исикава. Ее рефлексии о Париже — броши в виде тоннелей, мостовых и уличных фонарей — сотканы из воспоминаний не о знаковых зданиях-памятниках, а подземных путях к ним.

Интересное направление в сегменте недорогих западноевропейских ювелирных изделий на тему «образ города» основано на модульно-конструктивном принципе построения композиции с учетом интереса интерактивного покупателя. Такие коллекции представляют набор плоских колец, верхняя часть которых решена в виде силуэта дома, дерева или куста, фигурки человека. Из них любой человек может собрать свою архитектурную композицию из колец на два или три пальца.

Архитектурный мотив как ключевой момент композиции ювелирного изделия

Использование архитектурных элементов в качестве конструктивной основы предметной формы ювелирных изделий в России началось в послевоенные годы как отражение поэтики Победы в орнаментальных элементах архитектуры ампира. Яркий образец — ваза для фруктов «XXX РККА» (1948, Государственный музей истории Петербурга, фонд Историко-бытовых коллекций, Санкт-Петербург) работы В.В. Тулякова: чаша с ажурным орнаментом из цветочных гирлянд и лент, разбитым четырьмя овальными медальонами с портретами В.И. Ленина, И.В. Сталина, К.Е. Ворошилова и М.В. Фрунзе, зияет на архитектурном основании в виде колонны.

Пример «народной» трактовки «архитектурной» темы представляет кулон «Кремлевская башня» (1950, Российский этнографический

музей, Санкт-Петербург), выполненный мастером Л.А. Метлиной. В противоположность ожиданиям, здесь нет прямой «цитаты» идеологически важнейшего архитектурного объекта — символа Страны Советов. Мастер сакрализировал его, вплетя в симметричный декор из листьев аканта и завитков, отсылающих зрителя к белокаменной резьбе декоративного убора крепостного сооружения. Башня, видимо, Спасская, поскольку ее венчает пятиконечный пятилистник / звезда, а крупная подвеска круглой формы воспринимается как условное изображение главных часов страны. В этом контексте «башня» утрачивает свою монументальность и превращается в подобие объекта поклонения — символический знак торжества советской политической системы.

Новый этап осмысления художественно-выразительных возможностей архитектурных мотивов в ювелирном деле наступает в 1960-е годы, когда повсеместно происходит переосмысление традиций авангардных художественно-стилистических течений первой трети XX века, школ Баухауза на Западе и ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа в России.

В этот период можно говорить о параллельных векторах «архитектурной» темы в ювелирном деле в России и на Западе. Однако западноевропейские художники-ювелиры в эти годы работают в пространстве «ландшафта» фигуры человека, а российские — осваивают пространства выставочных залов.

Общность и отличительные черты произведений западноевропейской и российской школ этих лет прослеживаются на примере сравнения комплекта украшений «Решетка» (1961, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) работы ленинградского художника Р. Харитоновой и «смелого и стильного» [18, р. 180] дизайнера колье «Арлекины» (1970-е, [см.: 18, р. 180–181]) американского ювелира К.Д. Лейна. Общим является вдохновение архитектурой, пропущенное через призму личностного восприятия ее как квинтэссенции целостного художественного стиля. Различие — в почерках художников, авторских интерпретациях. Р. Харитонов создает образ своего Петербурга — «теней» решетки Летнего сада, — сформулированный через реминисценции архитектуры классицизма, преобразованные интересом к принципам конструктивизма. А К. Лейн находит источник вдохновения в черно-белой линии искусства ар-деко, сочетавшем в себе увлечение археологией, технологическими новациями в обла-

сти строительства и авангардными направлениями искусства первой трети XX века. Но для каждого история является неотъемлемой частью настоящей художественной культуры.

С конца 1970-х годов на Западе архитектурные мотивы все чаще встречаются в авторских произведениях художников-ювелиров. Одной из первых к ним обратилась англичанка В. Рэмшоу, создавшая в 1978 году серию колец и акриловые объекты в виде моделей «космических жилых модулей» для их экспонирования — инсталляцию, символизирующую образ взаимоотношений человека в городе будущего. Что буквально коррелирует с футуристическими проектами 1970-х годов группы «Архгрэм», архитекторов Р.Б. Фуллера, Х. Ларсена, Й. Утзона и др.

В России в это время источником вдохновения для ювелиров становятся памятники древнерусской архитектуры. Московские художники Р. и Е. Куликовы создают серьги «Вечерний звон» (1989, собственность автора) в виде силуэтных изображений куполов, к которым подвешены колокола.

В 2000-х годах в России внимание к «архитектурной» теме в равной мере проявляют как производители ювелирных украшений из драгоценных материалов, так и художники-ювелиры в авторском направлении.

В русских «драгоценностях» лидируют работы Алены Горчаковой. Весной 2005 года она показала в Париже свою первую ювелирную коллекцию *Les Saisons Russes*. А осенью 2008 года в Москве открылся бутик бренда *Alena Gorchakova* [1]. И тема, и место для бутика выбраны намеренно. Тема коллекции предопределена памятными гастролями в Париже русского балета, организованными С. Дягилевым. А расположение бутика — авторской ориентацией на конкретную категорию покупателей, «гостей столицы».

Конструктивное зерно ее коллекции — изображения куполов православных храмов, преподнесенные в нескольких однотипных композиционных решениях: в кольцах — один или три купола, в серьгах — с подвесками колоколов и без них, в брошах, запонках и подвесках — «храм Василия Блаженного». Бедность композиционного решения восполняется многоцветием, достигаемым использованием бриллиантов, жемчуга, сапфиров, изумрудов и рубинов в сочетании с цветными ювелирными камнями (цитрин, голубой топаз и др.). Так,

благодаря нехитрому приему, автор достигает в своих изделиях уровня этнознака русской художественной культуры. К сожалению, сегодня такой ход исключительно популярен у производителей драгоценностей в России: обращаясь к «архитектурной» теме, они используют в качестве основы образного решения исключительно мотив купола.

В творчестве художников-ювелиров этого времени «архитектурная» тема проявляется в двух ипостасях: как продолжение метафизического восприятия образа города и как его символический знак, воплощенный в знаковых архитектурных объектах, трактованных как этнознаки конкретного города.

Первая тенденция представлена работами, в которых нет прямых отсылок к тем или иным памятным объектам или характерным силуэтам города. Кольца с янтарем «Сити», «Мост» и «Пагода» (все — 2007, Калининградский областной музей янтаря) О. и Ф. Кузнецовых — авторские рефлексии, воссоздающие материализованную в предметной форме ювелирного украшения концепцию: город небоскребов, мост или здание как творения инженерно-архитектурной мысли. Это либо деловой центр, отраженный в уравновешенной асимметрии блоков янтаря; либо путь, соединяющий берега, эпохи, реальный и ирреальный миры; либо символ хрупкого равновесия извечных стремлений человека достичь небесных высот.

Другой, более распространенный прием — использование конкретного элемента композиции или убранства сооружения. Так работает московский художник А. Хуруджи. Серию украшений — подвеска Notre Dame de Paris, серьги «Готические арки» (собор Milano Duomo), кольцо (своды Christ Church Oxford), кольцо по мотивам монастыря Batalha (Португалия) (2019, Калининградский областной музей янтаря) — она разработала, вдохновляясь деталями тонкого декоративного убора готической архитектуры Западной Европы. Художник не работает над образом города, а изымает из его архитектурного контекста понравившиеся детали, в которых воплощает свои рефлексии, возникшие в путешествиях.

Архитектурная тема в ювелирном искусстве России впервые прямо была поставлена на Пятом Всероссийском конкурсе авторского ювелирного и камнерезного искусства в Калининграде «Город» (2021). Но работ, включающих архитектурные мотивы, а тем более делающих это осмысленно и убедительно, оказалось совсем немного.



Ил. 5. Кузнецовы О.В. и Ф.А. Кольца «Сити», «Пагода», «Мост». 2007. Янтарь, нержавеющая сталь, серебро. 2,4 × 6 × 6,4 см; 2 × 3,8 × 8,4 см; 3,2 × 4,2 × 7,2 см. Калининградский областной музей янтаря

Лауреатами конкурса, помимо упомянутой ранее А. Хуруджи (лауреат в номинации «Создание художественного образа»), стали молодой художник из Нижегородской области Е. Полунина — высшая награда в номинации «Образы истории. Кёнигсберг — Калининград» — и В. Наумова за брошь-объект «Траектория движения» (Гран-при). Е. Полунина представила своеобразный стереоскопический образ города: ее брошь «Башня» из серии «Остров Канта» построена на совмещении изображения знакового здания города Кёнигсберга / Калининграда, башни Собора, и ее отражения в реке Преголи.

Использование инженерно-технических методов

К применению в ювелирном деле инженерно-технических мотивов архитектурной индустрии художников-ювелиров подтолкнула красота совершенной инженерной мысли — убедительное художественно-образное решение ультрасовременных зданий, включенных в исторически сложившуюся структуру города. Таким «возбудителем спокойствия» стал Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже, возведенный в 1977 году в районе Бобур. Когда

улеглись дискуссии о его уместности в османовском Париже, он стал предметом творческого осмысления. Сначала англичанин Д. Воткинс создает полихромные кольца из стальной проволоки «Двойной треугольник» (1978, [см.: 14, р. 30]) и «Первичные орбиты» (1983, [см.: 14, il. 199]), оплетающие шею человека подобно тому, как цветные трубы технических служб оплетают внутренний объем Центра Помпиду. Тему развивает М. Шик в колье-объекте из крашеного дерева (1983, [см.: 14, il. 198]). Жесткая, «супрематично-техническая» конструкция агрессивно заключает фигуру человека в каркасную структуру украшения — как схожим образом это сделали архитекторы Р. Пиано, Р. Роджерс и Д. Франчини в здании Центра Помпиду.

В ювелирном искусстве России в 1970-е годы преобладали совсем другие художественные тенденции. Красота инженерно-технической мысли стала актуальна для художников только в 2010-е годы. Но так же, как их западноевропейские предшественники, они отказались от прямых архитектурных прототипов и опираются на яркие инженерно-технические решения в современной архитектуре. Петербургский художник В. Наумова создает серию брошей «Самооборона» (2011–2014, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) и брошь «Траектория движения» (2021, Калининградский областной музей янтаря), используя инженерную систему вантовых конструкций, устойчивость которых обусловлена направленным растяжением. Хотя названия арт-объектов В. Наумовой могут сбить с толку, все же родство ее художественного видения с творчеством лидеров стиля «архитектурной бионики» или «био-тек» (bio-tech), таких мастеров, как испано-швейцарский архитектор и скульптор С. Калатрава, очевидно. Конструктивно композиции ее произведений явно соотносятся со стилистикой этого направления в современной архитектуре. Художник-ювелир использует законы бионики: принципы организации, свойства, функции и структуру живой природы в качестве конструктивной основы предметной формы. Отсюда ощущение, что ее произведения «живые», способные видоизменять свою конфигурацию, оставаясь при этом законченными пластическими объемами.

Иную авторскую интерпретацию инженерно-технических методов архитектуры демонстрирует созданная екатеринбургским художником А. Поповым в 2010-е годы серия украшений по мотивам



Ил. 6. Попов А.Б. Гарнитур «Каслинский павильон» (Посвящается 300-летию Екатеринбурга). 2016. Серебро, родонит; трехмерное моделирование, литье по выплавляемой модели. Собственность автора

памятников промышленной архитектуры Екатеринбурга 1920–1930-х годов, «столицы» Уralьской области [9, с. 57].

Метод работы с архитектурной инженерией А. Попова основан на визуализации идеальной модели, сочетающей разновременные архитектурные постройки, неординарное конструктивное решение которых стало знаковым символом Екатеринбурга/Свердловска — крупного промышленного центра России. Приступив в 2016 году к проекту «Нам улицы Свердловские знакомы и близки», посвященному 300-летию Екатеринбурга, художник начал с переработки образа Каслинского павильона⁽³⁾ — шедевра инженерной мысли уральских

(3) Каслинский чугунный павильон (Екатеринбургский музей изобразительных искусств) — выставочный павильон, изготовлен по проекту Е.Е. Баумгартена на Каслинском заводе в качестве витрины Кыштымского горного округа. Демонстрировался на Всемирной выставке в Париже 1900 года и был удостоен Гран-при по отделу горного дела и металлургии.

металлургов. Итогом эксперимента стал комплект украшений (два браслета, две броши, пара серег и кольцо, 2016, собственность автора), ключевые элементы композиции которого — орнаментальные детали чугунно-литейной конструкции знаменитого павильона. Изящество и тонкость работы мастеров рубежа XIX–XX веков художник подчеркнул вставками родонита. На следующем этапе А. Попов обратился к зданиям, созданным в 1930-е годы — Водонапорная башня, Дом обороны (ДОСААФ), гостиницы «Исеть» и «Мадрид», Окружной дом офицеров, Парк культуры и отдыха им. В.В. Маяковского, — в свое время ставшим «стилевым манифестом нового времени, а теперь — его знаковыми символами»⁽⁴⁾.

К созданию серии архитектурных колец художник подошел как к разработке объектов малой пластики. В этом плане его произведения близки методу Ф. Турнера. Но, в отличие от французского ювелира, А. Попов не создает визуальные модели. В каждом кольце (всего 10 шт., собственность автора) он выявляет инженерно-конструктивные особенности конкретного архитектурного памятника.

Пластический объем каждого произведения А. Попова настолько скрупулезно, иногда нарочито детально проработан, что общее решение предметной формы кажется перегруженным подробностями. Однако если рассматривать серию в целом, то в таком подходе очевидно стремление художника восстановить связующую нить между эпохами — рубежом XIX–XX веков и первой трети XX века. Тогда роль архитектурного мотива в проекте А. Попова далеко выходит за рамки создания образа города. Это символ непрерывности глубинных процессов развития инженерной и художественной мысли, запечатленный в ювелирных украшениях — в пластических арт-объектах.

Заключение

Проведенное исследование подтвердило, что современные художники и дизайнеры ювелирных изделий не отказались от совокупности художественно-выразительных приемов, сложившихся в этом виде

(4) Из аннотации к проекту по созданию серии украшений на тему «Нам улицы Свердловские знакомы и близки», лично предоставленной А.Б. Поповым автору статьи.

пластических искусств на протяжении тысячелетий его истории во взаимодействии с архитектурой. Напротив, в XX и первой четверти XXI века они опираются на них как, может быть, никогда ранее. И это не постмодернистское, ироничное отношение к культуре прошлых эпох, а поиск генетических художественных корней — творческая переработка выразительных приемов и языка ювелирного дела. И роль архитектуры в этом процессе очень значительна.

Об этом свидетельствуют основные, выявленные и проанализированные в контексте использования архитектурных мотивов композиционные приемы и художественно-образные решения ювелирных изделий на «архитектурную» тему:

- ключевая роль архитектоники в трансформации сакральных художественных объектов в памятно-подарочных (уникально-выставочных) произведениях;
- структурная роль архитектурных мотивов, деталей, элементов и инженерно-технических решений конструкций в формообразовании ювелирных изделий, создании внутреннего пространства композиции предметной формы и наполнении его динамикой (от реального изображения к метафизическому образу города);
- ключевая роль архитектурных мотивов, деталей и элементов в художественно-образном решении ювелирного изделия;
- архитектурные мотивы как отражение разнообразия культурной жизни общества (от археологии до постмодернизма);
- декоративная функция архитектурных элементов.

Но самое главное — для современных художников-ювелиров актуально не изображение архитектурных памятников и их элементов, а творческая рефлексия, отражающая пластические связи архитектуры и ювелирных изделий.

В рассматриваемый период все эти методы функционируют в синтезе, взаимно дополняя друг друга. В каждой стране этот процесс развивался по-разному, актуализировался то один, то другой прием. Но важно, что как художественная традиция они живы и сегодня.

Источники:

- 1 Алена Горчакова и ее коллекция «Русские сезоны» // Liveinternet.ru. Четверг, 04 Февраля 2010. URL: https://www.liveinternet.ru/users/lviza_neo/post120102230/ (дата обращения 06.04.2023).
- 2 Архитектура в ювелирных украшениях от Вики Эмбер-Смит (Vicki Ambery-Smith) // Dragonbox.ru. URL: <https://dragonbox.ru/architektura-v-yuvelirnyh-ukrasheniyax-ot-viki-ember-smit-vicki-ambery-smith/> (дата обращения 27.03.2023).

Список литературы:

- 3 Беннет Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство: Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям / Пер. с англ. И.Д. Голыбиной. М.: Арт-Родник, 2005. 494 с.
- 4 Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Гейдова Д., Дурдик Я., Кибалова Л. и др.; пер. на рус. яз. Б.Б. Михайлова. Прага: Артия, 1980. 496 с.
- 5 Зайцева М.Л. Специфика воплощения идей синестезии в синтезированных художественных проектах XX–XXI веков // Вестник МГУКИ. 2011. № 2 (40), март-апрель. С. 75–80. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-voploscheniya-idey-sinestezii-v-sintezirovannyh-hudozhestvennyh-proektah-hh-xxi-vekov/viewer> (дата обращения 03.04.2023).
- 6 Земпер Г. Практическая эстетика / Пер. В.Г. Калиша. М.: Искусство, 1970. 320 с.
- 7 Крючкова В.А. Классика и «новый классицизм». Франция, Италия (1919–1939). М.: БуксМАрт, 2020. 368 с.
- 8 Ларошфуко Ж.В., де. Ювелирный дизайн XXI века. Вдохновение и стиль / Пер. с англ. Л.А. Борис и др. М.: Арт-Родник, 2014. 358 с.
- 9 Михайлова Л.Г. К вопросу атрибуции Дома печати в Свердловске // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. № 4. С. 56–60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-atributsii-doma-pechatii-v-cverdlovске> (дата обращения 14.04.2023).
- 10 Перфильева И.Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 512 с.
- 11 Перфильева И.Ю. Художественные украшения в контекстуальном ландшафте фигуры человека. Конец XX – начало XXI века // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик: Коллективная монография / Авт.-сост. и отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: БуксМАрт, 2020. С. 196–207.
- 12 «Победа. Стиль эпохи». 1945–1955: [Выставка 7 мая – 15 сентября 2010 года]: Альбом-каталог / Фонд культурного просвещения «Стиль Победы» [и др.]; авт.-сост. Т.Л. Астраханцева. М.: ArsisBooks, 2018. 192 с.
- 13 Якимович А.К. Эпоха сокрушительных творений: Из истории искусства и мысли XX века. М.: Галарт, 2009. 255 с.
- 14 Dormer P., Turner R. The New Jewelry: Trends + Traditions. London: Thames and Hudson, 1985. 192 p.
- 15 Masini L.–V. The Artist's Jewel, the Goldsmith's Jewel // The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20th Century. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2001. P. 348–359.
- 16 Raullet S. Art Deco Jewelry. London: Thames & Hudson Ltd., 1985; New York: Thames & Hudson Ltd., 2002. 344 p.
- 17 Schadt H. Goldsmith's Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware / [Engl. trans. Ann Schadt]. Stuttgart / New York: Arnoldsche, 1996. 240 p.
- 18 Tanenbaum C. Vintage Costume Jewellery: A Passion for Fabulous Fakes. Antique Collectors' Club, 2006. 224 p.

Sources:

- 1 Alena Gorchakova i ee kollektsiya "Russkie sezony" [Alyona Gorchakova and Her Collection "Russian Seasons"]. *Liveinternet.ru*, Thursday, 2010, 04 February. Available at: https://www.liveinternet.ru/users/lviza_neo/post120102230/ (accessed 06.04.2023). (In Russian)
- 2 Arkhitektura v yuvelirnykh ukrasheniyaх ot Viki Ember-Smit [Architecture in Jewelry by Vicki Amber-Smith]. *Dragonbox.ru*. Available at: <https://dragonbox.ru/architektura-v-yuvelirnykh-ukrasheniyaх-ot-viki-ember-smit-vicki-ambery-smith/> (accessed 27.03.23). (In Russian)

References:

- 3 Bennet D., Masketti D. *Yuvelirnoe iskusstvo: Illyustrirovannyi spravochnik po yuvelirnym ukrasheniyaм* [Jewelry Art: Illustrated Guide to Jewelry], transl. from English I.D. Golybina. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2005. 494 p. (In Russian)
- 4 *Bol'shaya illyustrirovannaya ehntsiklopediya drevnostei* [A Large Illustrated Encyclopedia of Antiquities], Geidova D., Durdik Ya., Kibalova L. et al., transl. into Russian B.B. Mikhailov. Praga, Artiya Publ., 1980. 496 p. (In Russian)
- 5 Zaitseva M.L. Spetsifika voploshcheniya idei sinestezii v sintezirovannykh khudozhestvennykh proektakh XX–XXI vekov [The Specifics of the Implementation of the Ideas of Synesthesia in Synthesized Art Projects of the 20th–21st Centuries]. *Vestnik MGUKI*, 2011, no. 2 (40), March–April, pp. 75–80. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-voploshcheniya-idey-sinestezii-v-sintezirovannykh-hudozhestvennykh-proektakh-hh-xxi-vekov/viewer> (accessed 03.04.2023). (In Russian)
- 6 Zemper G. *Prakticheskaya ehstetika* [Practical Aesthetics], transl. B.G. Kalish. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 320 p. (In Russian)
- 7 Kryuchkova V.A. *Klassika i "novyi klassitsizm". Frantsiya, Italiya (1919–1939)* [Classics and "New Classicism". France, Italy (1919–1939)]. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 368 p. (In Russian)
- 8 Laroshfuko Zh.V., de. *Yuvelirnyi dizain XXI veka. Vdokhnovenie i stil'* [Jewelry Design of the 21st Century. Inspiration and Style], transl. from English L.A. Boris et al. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2014. 358 p. (In Russian)
- 9 Mikhailova L.G. K voprosu atributsii Doma pečhati v Sverdlovsk [On the Issue of Attribution of the House of Printing in Sverdlovsk]. *Akademicheskii vestnik UralNIIProekt RAASN*, 2014, no. 4, pp. 56–60. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-atributsii-doma-pechati-v-sverdlovsk> (accessed 14.04.2023). (In Russian)
- 10 Perfil'eva I.Yu. *Russkoe yuvelirnoe iskusstvo XX veka v kontekste evropeiskikh khudozhestvennykh tendentsii. 1920–2000-e gody* [Russian Jewelry Art of the 20th Century in the Context of European Artistic Trends. 1920s–2000s]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2016. 512 p. (In Russian)
- 11 Perfil'eva I.Yu. Khudozhestvennye ukrasheniya v kontekstual'nom landshafte figury cheloveka. Konets XX – nachalo XXI veka [Artistic Decorations in the Contextual Landscape of the Human Figure. Late 20th – Early 21st Century]. *Khudozhestvennye miry XXI veka. Puti integratsii arkhitektury i art-praktik: Kollektivnaya monografiya* [Art Worlds of the 21st Century. Ways of Integration of the Architecture and Art Practice: Collective Monograph], comp. and ed. T.G. Malinina. Moscow, BuksMArt Publ., 2020, pp. 196–207. (In Russian)
- 12 "Pobeda. Stil' ehpokhi". 1945–1955: Vystavka 7 maya – 15 sentyabrya 2010 goda: Al'bom-katalog ["Victory. The Style of the Epoch". 1945–1955: Exhibition May 7 – September 15, 2010: Album Catalog], Foundation for Cultural Education "Victory Style" et al., comp. T.L. Astrakhantseva. Moscow, ArsisBooks Publ., 2018. 192 p. (In Russian)
- 13 Yakimovich A.K. *Ehpokha sokrushitel'nykh tvoreniy: Iz istorii iskusstva i mysli XX veka* [The Era of Crushing Creations: From the History of Art and Thought of the 20th Century.]. Moscow, Galart Publ., 2009. 255 p. (In Russian)
- 14 Dormer P., Turner R. *The New Jewelry: Trends + Traditions*. London: Thames and Hudson, 1985. 192 p.
- 15 Masini L.–V. The Artist's Jewel, the Goldsmith's Jewel. *The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20th Century*. Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2001, pp. 348–359.
- 16 Raullet S. *Art Deco Jewelry*. London, Thames & Hudson Ltd., 1985; New York, Thames & Hudson Ltd., 2002. 344 p.
- 17 Schadt H. *Goldsmith's Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware*, Engl. trans. Ann Schadt. Stuttgart, New York, Arnoldsche, 1996. 240 p.
- 18 Tanenbaum C. *Vintage Costume Jewellery: A Passion for Fabulous Fakes*. Antique Collectors' Club, 2006. 224 p.

УДК 739
ББК 85.125

Баторова Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0003-3326-342
ResearcherID: HLH-7914-2023
batea2005@mail.ru

Ключевые слова: традиционный костюм, ювелирное навершие головного убора, ранговая иерархия, бурятские кузнецы, музейные коллекции

Баторова Елена Александровна

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX – начале XX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-344-365

Для цит.: Баторова Е.А. Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX – начале XX века // Художественная культура. 2023. № 4. С. 344–365. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-344-365>.

For cit.: Batorova E.A. Jewellery Headdress Finials as Signs of the Rank Hierarchy of the Trans-Baikal Buryats in the Second Half of the 19th – Early 20th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 344–365. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-344-365>. (In Russian)

Batorova Elena A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3326-342
ResearcherID: HLH-7914-2023
batea2005@mail.ru

Keywords: traditional clothing, jewellery headdress finials, rank hierarchy, Buryat blacksmiths, museum collections

Batorova Elena A.

Jewellery Headdress Finials as Signs of the Rank Hierarchy of the Trans-Baikal Buryats in the Second Half of the 19th – Early 20th Century

Аннотация. В XVII веке появляются первые фрагментарные сведения об одежде «братьев» в донесениях служилых людей и казаков-первопроходцев, в XVIII–XIX веках описания одежды получают более подробный характер в дневниках путешественников, дипломатов, ученых. Социально-имущественная дифференциация бурятского общества была узаконена в традиционной одежде народа введением царской властью параграфов «О должностных знаках отличия и одежде начальствующих и почетных людей», зафиксированных в «Правилах, установленных селенгинскими и хоринскими главными и почетными духовными светскими сайтами в 1841 году». Оформление головного убора и его навершия *дэнзэ* с шариком *жинчи* явились одним из важнейших отличительных знаков Табеля о рангах гражданских и военных чинов.

Цель исследования — анализ специфики декора наверший головных уборов как знаков ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века. *Жинчи* изготавливались из различных минералов: коралла, лазурита, раковины, бирюзы; *дэнзэ* также варьировалось с помощью материалов и техник. Кроме того, в наши задачи входит выявление символики формы *дэнзэ* и орнаментальных мотивов, мужских и женских вариантов декора. Рассматриваются в качестве истоков регламентированного костюма бурят цинские чиновничьи головные уборы с навершием *дин* и округлой бусины *чжу*, различавшихся согласно статусу по металлу и окраске минералов. Важно упомянуть и монгольские аналоги головных уборов в период маньчжурского владычества, отметить их сходство и отличие от бурятских. В качестве материалов использованы изобразительные источники из коллекций отечественных музеев.

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века

Abstract. In the 17th century, the first fragmentary information about the clothing of the Buryats appeared in the reports of service men and pioneer Cossacks; in the 18th-19th centuries, more detailed descriptions of clothing were found in the diaries of travellers, diplomats, and scientists. The social and property differentiation of Buryat society in the traditional clothing of the people was established with the introduction by the tsarist authorities of the provisions “On official insignia and clothing of commanding and honourable people” recorded in the “Rules established by the Selenga and Khorin main and honorary spiritual secular authorities in 1841”. The design of the headdress and its *denze* finial with a *jinchi* ball was one of the most important distinguishing marks of the table of ranks for civil and military ranks.

The purpose of the study is to analyse the specifics of the decor of headdress finials as signs of the rank hierarchy of the Trans-Baikal Buryats in the second half of the 19th — early 20th century. *Jinchi* finials were made of coral, lazurite, shells, and turquoise; the use of materials and techniques for *denze* finials also varied. The author’s research tasks also include identifying the symbolism of the *denze* form and ornamental motifs, male and female decor options. With regard to the origins of the regulated Buryat costume, the author considers the Qing official headdresses with a *ding* top and round *zhu* beads, which differed depending on the official’s status. It is important to mention the Mongolian analogues of headdresses during the period of Manchurian rule, to note their similarity and difference from the Buryat ones. Pictorial sources from the collections of Russian museums presented the material for this research.

Введение

Целью исследования является анализ специфики ювелирных наверший головных уборов как знаков ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века. Новизна работы состоит в том, что данная проблематика не рассматривалась в качестве самостоятельной темы в отечественных исследованиях. Постановка следующих задач определена заявленной целью: охарактеризовать историко-культурный контекст введения ранговых отличий в Забайкалье, рассмотреть китайские и монгольские чиновничьи головные уборы династии Цин; определить, согласно рангу, цвет и используемые полудрагоценные камни при создании навершия в бурятском головном уборе; выявить символику формы и орнаментальных мотивов мужских и женских вариантов декора. В качестве материалов нами были использованы изобразительные источники из коллекций отечественных музеев: Кунсткамеры (Санкт-Петербург), Государственного музея Востока (Москва), Национального музея Республики Бурятия (Улан-Удэ), Кяхтинского краеведческого музея им. В.А. Обручева; Хоринского районного историко-краеведческого музея.

Костюм монгольских народов

В XVII веке появляются первые фрагментарные сведения об одежде «братьев» в донесениях служилых людей и казаков-первопроходцев: «платье носят по-братски — тулупы бархатные и камка на золоте» [3, с. 7]. В XVIII–XIX веках описания одежды получают более подробный характер в дневниках путешественников, дипломатов, ученых: Н.П. Гмелина, П.С. Палласа, И.Г. Георги, Ф. Ланганса и других. Источники представляют ценные описания головных уборов бурят: «...А знатные между ними носят самые плоские китайские, с большой кистью и дорогой опушкой из мехов» [8, с. 31].

Традиционная одежда всех монгольских народов представляет простую по покрою нательную и верхнюю запашную одежду с матерчатым поясом, дополняющуюся головным убором и обувью. Согласно типологии Р.Д. Бадмаевой, традиционные забайкальские (восточные) головные уборы мужчин и женщин подразделялись на сезонные варианты: зимний цельнокроенный убор с наушниками — *хасабша-*

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века



Ил. 1. Головной убор мужской. Буряты. Забайкальский край, первая половина XX века. Шелк, ткань хлопчатобумажная, шкура овцы и выдры, бронза, коралл. МАЭ № 6832-7. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Санкт-Петербург. Источник: <http://www.collection.kunstkamera.ru>



Ил. 2. Головной убор. Забайкалье. Начало XX века. Шелк, ткань хлопчатобумажная, серебро, лазурит, эмаль. Возле него — навершие головного убора. Серебро, коралл, эмаль. Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ. Источник: Бурятский традиционный костюм. Улан-Удэ: Принтлето, 2017. С. 141

атай малгай — и летний вариант с невысокой тульей и околышем — *тойробошо малгай, шобогор малгай*. Околыш обшивали мехом рыси, выдры, мерлушки, плисом, шелковыми тканями сине-голубых тонов [3, с. 48–49]. Подобные островерхие шапки имели ниспадающие на тулью кисточки из красных шелковых нитей — *залаа*, бытовавшие у всех монгольских народов с XV века, и навершие в виде узла, сплетенного из красного шелкового шнура — *жинчи*. По данным Б. Ринчена, красный цвет «жинса» у таких народов олицетворял Солнце (монгольские племена считали себя потомками Солнца и Луны) [11, с. 135]. Жинчи, инкрустированное в дэнзэ, и красная залаа символизировали Солнце и его расходящиеся лучи, и, следуя логике, околыш из темного бархата головного убора представлял Землю, а сам конус тульи, вытянутый вверх, голубого, белого цвета — горы, воздух, Небо. Таким образом, возникает своеобразный микрокосм головного убора с тремя уровнями (верхом, низом и серединой) [20, с. 91].

В XIX веке бурятская «степная аристократия» по указу царских властей сменила на головном уборе красный шелковый узел *жинчи* на украшение из полудрагоценного минерала, зафиксированного на серебряной подставке, — *дэнзэ*. Многие бурятские племена были выходцами с территории Монголии, расселялись в разных потоках миграции по Забайкалью. И вполне закономерно, что русское правительство утвердило ранговые отличия в костюме бурятской знати, непосредственно ориентируясь на уже существовавший регламентированный костюм монгольских аристократов и чиновников, введенный в период маньчжурского владычества с XVII века. Как указывает Ё. Баярсайхан, халхасское слово *жинс* было заимствовано из китайского языка — 顶子 *ǐng zǐ* или 顶珠 *dǐngzhū* — «шарик на шапке чиновника», где каждому рангу соответствовал свой цвет и камень [5, с. 72].

Кодифицирование ранговой иерархии в головных уборах династии Цин и монгольского чиновничества

Чжурчжэньский правитель Хан Нурхаци (1559–1626) создал при дворе систему парадных головных уборов с золотым округлым навершием. После этого император Хун Тайцзи (1592–1643) стандартизировал систему придворных и военных мантий и ввел цветные бусины на шляпе, обозначающие официальное звание. Эти правила были окон-

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века

чательно оформлены во время правления Цяньлуна (1736–1796) [25] в 1759 году, доработаны в 1767 году и зафиксированы в «Хуанчао лица туши» («Иллюстрированные правила церемониальных предметов династии Цин»), монументальной рукописи, которая включает шесть тысяч иллюстраций и текст с предписаниями для императора и его двора. Разделы, посвященные придворным костюмам и украшениям, начинались с описания головных уборов, устанавливая их первостепенное место в общем придворном убранстве.

Э. Уилкинсон (E. Wilkinson, 2017) отмечает: «Девять рангов были разделены на высший, средний и низший классы, каждый из которых состоял из трех рангов, всего девять рангов. Каждый ранг также подразделялся на стандартные и второстепенные ранги, и поэтому вся система содержала 18 рангов» [26, р. 265]. В цинских законах «четырьмя наивысшими государственными титулами» после императора были князья — ван, бэйл, бэйс и гун. Церемониальные многоярусные навершия, увенчанные украшениями из драгоценных камней, носили на шляпе — *чаогуань* для официального праздничного костюма *цзифу*. В частности, в одном из томов издания «Хуанчао лица туши» из собрания Музея Виктории и Альберта (инв. № 809–1896) с печатью Цяньлуна представлен рисунок с изображением парадной зимней шапки императора — *чаогуань* [23, р. 6], украшенной многоярусным, профилированным золотым навершием, усыпанным жемчужинами.

Параллельно с официальными были введены и полуофициальные типы головных уборов в костюмах императора, ванов и гунов, чиновников девяти рангов, где навершие дин имело вид округлой бусины — чжу в металлической оправе, зачастую в форме цветочной розетки. «Навершие-дин убора *чаогуань* в ансамбле костюма *чаофу* китайских чиновников имело вид округлой бусины-чжу, выполненной из разных драгоценных камней и металлов, считавшихся принадлежностью представителей того или иного ранга. Первому рангу соответствовал оправленный золотом рубин, второму — коралл, третьему — сапфир⁽¹⁾, четвертому — лазурит, пятому — горный хрусталь, шестому — перламутр, седьмому и восьмому — гладкое и гравированное золото соответственно, девятому — серебро» [12,

(1) Рубины и сапфиры вывозились с территории Бирмы.

с. 118–119]. Подобный набор минералов олицетворял традиционную цветовую символику стихий Китая, где красный — огонь, белый — металл, голубовато-зеленый — дерево, желтый — земля, черный — вода. Как замечает Чжан Янь, китайские мастера соотносили каждый камень с Природой, такой «живой и близкой». Поэтому отношение к камню как самоцвету, то есть «овеществленному цвету», определяет еще один важный принцип именования камней: люйцин — «ярко-зеленый, как весенняя трава» — малахит, миши — «медовый камень» — янтарь, люйюй — «зеленый драгоценный камень» — изумруд, ланьбаоши — «синий драгоценный камень» — сапфир, хунбаоши — «красная драгоценность» — рубин [19, с. 45].

В Королевском музее Онтарии представлена коллекция из семи бусин чжу на подставках [22], среди которых выделяются экземпляры из белого и зеленого стекла. Считается, что строгие правила использования бусин чжу были ослаблены к концу XIX века, вследствие чего драгоценные камни могли быть заменены стеклянными бусинами того же цвета. Во многих мировых музейных собраниях нередко встречаются подобные экспонаты со стеклянными бусинами чжу начала XX века.

Мультикультурный имперский подход Цин в системе управления был реализован в отношении вассальных территорий Внешней Монголии, Тибета, Цинхая и Синьцзяна, которые управлялись различными типами административных структур с сохранением местных институтов власти [1, с. 214]. «Цааджин бичиг» («Монгольское уложение») представляет собой свод маньчжурских законодательных актов для монголов в 1627–1694 годы. Статьи 101–104 посвящены правилам присвоения монгольским князьям титулов и званий, назначения их на должности, определяя при этом их права и обязанности перед китайскими правителями. Для территории Внешней Монголии Халха упоминаются следующие ранги в системе управления: хан, ван, бэйл, бэйс, гун, дзасак, тайж. Императорским указом 1692 года были введены новые титулы и звания для монгольских владетельных князей по маньчжурскому образцу: цинь-ван (правитель хошуна, князь первой степени), долоцзюнь-ван (князь второй степени), доло-бэйл (князь третьей степени), гушаньбэй-цзы (бэйс — князь четвертой степени), фыньюнцзэн-гун (князь пятой степени), фыньюнцзэн-гун (князь

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века

шестой степени). Уже к XIX веку институт сословий включал в себя 9 разрядов различных чинов и 27 ступеней [9, с. 53–55].

Головные уборы с шариком жинс на монгольском языке буквально так и называются — *жинст малгай* («шапка, украшенная жинс»). Экспонат из Национального музея истории Монголии увенчан полированным рубиновым шариком на золотой подставке [16, рис. 70], предположительно, это головной убор монгольского аристократа, возможно, князя первой степени — циньвана. Как и цинские чиновники, представители монгольской аристократии носили на шапках павлиньи перья (халх. *тогосын өд*) [5, с. 72], которые прикреплялись сзади к вершине конической шляпы с помощью трубки из белого или зеленого нефрита, соответствующей военному или гражданскому чину. Как и у китайских сановников, перья даровались императором за особые достижения в должности. Данная вещь украшена перьями фазана или ворона, также используемыми в убранстве китайских чиновников.

На монгольских банкнотах номиналом 10, 20, 50 и 100 тугриков запечатлен портрет Дамдина Сухэ-Батора — «отца монгольской революции» в традиционном головном уборе, принадлежавшем ему в период службы Богдо-ханскому правительству. Этот парадный головной убор хранится в собрании Национального музея истории Монголии (Улан-Батор). Рубиновый шарик жинст весом 425 грамм расположен на высокой подставке, изготовленной из серебра с золотым напылением, украшен зелеными нефритами и растительным орнаментом [24]. Ажурная форма подставки в виде песочных часов укреплена на характерной высокой конической тулье убора. Сочетание драгоценного камня и золота соответствует высокому посту генерала и военного министра революционного правительства, который занимал Д. Сухбаатар в 1920-е годы. Официальные ранговые украшения вассальных монгольских дворян и чиновников были наиболее приближены к сложной системе ранжирования социальной организации правящей династии Цин.

В собрании Национального музея истории Монголии также представлены женские *жинст малгай*, особенностью которых является то, что монгольские мастера могли интерпретировать композицию округлого камня на подставке в создание ряда оригинальных художественных решений. Роскошные головные уборы венчает тради-

ционный объемный узел, вырезанный либо полностью из красного коралла [16, рис. 72], либо с применением инкрустированных вставок бирюзы и коралла в серебряной оправе [16, рис. 91].

Социальная иерархия и чиновничьи головные уборы бурят

Таким образом, появление в головном уборе бурят украшения дэнзэ с жинчи обязано своим происхождением цинским чиновничьим уборам с навершием *дин* и округлой бусиной *чжу*. Как отмечает А.А. Бадмаев, навершия бурятских дэнзэ имели куполообразную форму и достигали 3–7,5 см в высоту, диаметр их основания равнялся 5–5,5 см. Корпус изделия изготавливали вручную без применения штамповки, орнаментировали чеканным лотосовидным узором в виде непрерывного ритмического ряда или каким-либо иным растительным орнаментом. Завершался процесс создания декорированием навершия камнем, чаще кораллом, что первоначально предполагало просверливание в куполе дэнзэ отверстия, через которое пропускали серебряный стержень. На этот стержень нанизывали крупный коралл, предварительно спиленный с верхней и нижней сторон. Нижний конец стержня заклепывали, а верхний оформляли в виде распутившегося цветка [2, с. 39–40].

И.И. Соктоева отмечает использование для бурятских жинчи коралла, лазурита, янтаря; О.В. Шагланова, основываясь на фондовых материалах из Национального музея Республики Бурятия, упоминает только коралл и лазурит. Для уточнения того, какие виды минералов жинчи должны были выступать идентифицирующими знаками положения владельца в социальной иерархии бурят, следует обратиться к историческим данным.

Бурятский улус, общинно-территориальное образование, возглавлял засул, в то же время объединение нескольких улусов составляло инородческую управу, руководившую зайсаном или шуленга. Высшим в бурятской социальной иерархии было звание главы Степной думы — тайши, назначаемого с начала XVIII века царским указом, а после ставшего выборным. Помимо этого, каждый род имел заргучи (судопроизводителей), засул и тугчи (знаменосца) [6, с. 74]. В XVIII веке наряду с гражданскими появляются и военные должности, буряты несли пограничную службу еще до заключения в 1727 году Буринского

договора. По указу Екатерины II от 30 июня 1764 года для усиления Селенгинской и Нерчинской границ были сформированы четыре бурятских полка, находившихся на полном содержании бурятских обществ [10, с. 224], затем полки вошли в состав Забайкальского казачьего войска в 1851 году.

С 1729 года царская власть начала жаловать тайшей русскими чинами (в памятниках встречаются титулярные советники, коллежские асессоры, надворные советники тайши и зайсаны) и жалованием по указанным званиям и чинам. У хоринских бурят образовались три должности тайши: главный тайша или первый, второй и третий тайши, а впоследствии появился и четвертый, в связи с увеличением населения⁽²⁾. Также у хоринцев в каждом роду имелся родовой начальник (теригуу), который с 1809 года получал от правительства чин девятого класса. Зайсаны, шуленги и засулы решали и приводили в исполнение дела, указанные родовыми начальниками (теригуу), главным тайшей и Онинской конторой [14, с. 171]. Формально все должности сайтов (начальников) официально были выборными, а по сути являлись наследственными для представителей степной аристократии.

Социально-имущественная дифференциация бурятского общества была закреплена царской властью в «Правилах, установленных селенгинскими и хоринскими главными и почетными духовными светскими сайтами в 1841 году», содержащими подраздел «О должностных знаках отличия и одежде начальствующих и почетных людей» (статьи 17–25) [13, с. 223]. Важно заметить, что слово «сайты» является собирательным названием родовых чиновников (зайсаны или шуленги, засулы и другие), составляющих степную аристократию [17, с. 15]. Согласно документу, воинские и гражданские ранги были отражены следующим образом: шапка казачьих бригадных атаманов и главных тайшей отоков⁽³⁾ шилась из соболей, летний вариант — из плиса, увенчивалась красным жинчи из маржана с подставкой из золота или серебра. Далее, старшинам отоков, думским заседателям, детям тайшей, атаманов и обер-офицеров положено иметь жинчи из

(2) У монгольских чиновников также было четыре ранга тайджей, что свидетельствует о том, что в Хоринской Степной думе данные ранги были введены по примеру монгольского образца.

(3) Оток (отог) — род, клан с родовой территорией.



Ил. 3. Бурятский женский костюм. Забайкалье. Начало XX века.

Даруулга — головной убор замужней женщины и бурятской девушки на выданье. Забайкалье. Конец XIX — начало XX века. Ткань, коралл, янтарь, лазурит, белый нефрит (?), серебряные монеты. Источник: Кяхтинский краеведческий музей имени академика В.А. Обручева: Коллекции. Улан-Удэ: НоваПринт, 2015. С. 56

ляпис-лазури, как и сотникам пограничной службы. Помощникам зайсанов, старост и голов, письмоводителям тайши и атаманов необходимо иметь белый жинчи из раковины. Казачьим пятидесятникам, старшинам, письмоводителям старост — зеленый жинчи из бирюзы [18, с. 78–79]. Данные требования распространялись и на жен бурятской знати, материалы для одежды также варьировались от шелков до хлопчатобумажных в соответствии с рангом. Для всех остальных людей запрещалось использование жинчи, одежда должна была шиться из хлопчатобумажных тканей. Таким образом, дифференциация от высших до низших гражданских чинов в соответствии с цветом шарика жинчи выглядела следующим образом: тайша — красный коралл (*маржан*, *шурэ*), зайсан или шуленга — синяя ляпис-лазурь (*хухэ номин*), засул — белая раковина (*ёбуун*), помощники засулов — зеленая бирюза (*ою*). Социальные различия в костюме бурятских аристократов строго соблюдались, и только после революции 1917 года они полностью теряют свою актуальность.

Во многих отечественных музейных коллекциях хранятся серебряные навершия бурятских шапок дэнзэ, увенчанные именно коралловым жинчи. В собраниях Национального музея Республики Бурятия (Улан-Удэ) и Кяхтинского краеведческого музея им. В.А. Обручева также представлены более распространенные варианты с коралловыми шариками и менее встречающиеся — с лазуритовыми аналогами, при этом отсутствуют экземпляры с белой раковиной или зеленой бирюзой.

По нашему мнению, утраченные белого и зеленого цвета жинчи, не дошедшие до нашего времени, могли быть использованы мастерицами в качестве материала для декоративного оформления женских венцов *даруулга*. Так, многие шарики жинчи примерно в начале XX века постепенно стали заменяться либо популярным для бурят кораллом, если позволял достаток, либо объемным шелковым красным узлом.

В фондах Кяхтинского краеведческого музея им. В.А. Обручева хранится десять единиц *даруулга*, представляющих праздничный головной убор девушки на выданье и замужней женщины в виде венца с повышением в центре, напоминающий по форме кокошник. Вещи были закуплены в основном в Селенгинском районе Бурятии. На поверхностях венцов закреплены тремя горизонтальными рядами полудрагоценные камни, убывающие по величине от центра. Среди многочисленных кораллов размещаются также другие минералы — камень белого цвета⁽⁴⁾, янтарь, лазурит, бирюза, малахит. Формы бусин используются как крупные бочкообразные, так и круглые. В экспозиции Государственного музея Востока (Москва) представлена даруулга начала XX века (инв. № 11613 I), где на фоне синего шелка кокошника и обилия красных кораллов выделяются в среднем ряду четыре крупных янтаря и три белых нефрита, камни также имеют бочкообразную или округлую конфигурацию.

Атрибуция десяти фондовых образцов наверший — дэнзэ с жинчи из Кяхтинского краеведческого музея также позволила соотнести вещи к мужскому либо женскому головному убору, руководствуясь такими характеристиками, как размеры, характер орнаментального декора, применение поделочного камня. Все музейные предметы выполнены с использованием жинчи из коралла насыщенных красных оттенков. Восемь экземпляров можно отнести к навершиям женских шапок, потому как они отличаются компактными размерами с округлой или слегка сплюсненной формой камня, отмечены изысканными растительными мотивами, техниками ажурной филигранны и зерни в декоре подставок. Что касается двух оставшихся предметов (инв. № 4500, инв. № 3974), характер художественного решения, по нашему мнению, позволяет причислить их к деталям мужского головного убора, стилистически отличающимся более монументальными габаритами тяжеловесной серебряной подставки с четким лаконичным узором, использованием слегка вытянутой вверх бочкообразной конфигурации камня [4, с. 264].

(4) Может быть белого цвета нефрит, яшма, полевой шпат, адуляр, которые добывались в Забайкалье. Проведение технологической экспертизы даст возможность точного определения.

Исходя из вышесказанного, важно отметить, что в некоторых музейных коллекциях ошибочно определена принадлежность отдельных бурятских уборов. В частности, экземпляр № 6832–7 из Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера, Санкт-Петербург) представлен как мужской. Однако стилистика навершия с цветочно-филигранным декором дэнзэ и формой коралла позволяет атрибутировать его в качестве женского убора.

Экземпляры ювелирных наверший из музейных собраний действительно демонстрируют виртуозное применение разнообразных техник при создании серебряной подставки — дэнзэ, где, помимо чеканки, филигрании и зерни, используется эмалирование, чернение и золочение. В оформлении предметов из Национального музея Бурятии, помимо многочисленных растительных узоров из переплетающихся завитков, пальметовидных мотивов, использовались разнообразные композиции с образом дракона, дополненные либо иероглифическим знаком «шоу» — символом долголетия, либо буддийскими мотивами — парными рыбками или чинтамани, исполняющим желания камнем. Согласно типологии изображений драконов династии Цин, представленной Бянь Цзылуном, образы извивающегося (кит. Чу-лун) и «бегущего по горизонтали вправо/влево с поворотом головы вперед/назад» дракона (вариант «идущего дракона») [7, с. 23–24] встречаются в декоративном убранстве дэнзэ. Бурятские умельцы вписывали изображение по полусферической поверхности корпуса и таким образом получали композицию с животным, «свернувшимся в кольцо» (кит. Туань-лун), воплощающим мировую гармонию.

Два варианта с лазуритовым жинчи из Национального музея Бурятии обнаруживают особое сходство с конфигурацией тибетской ступы чортена или субургана, воплощением космической горы Сумеру, венчающей островерхую тулью шапки *малгая*. Конструкция вещи может символически быть соотнесена с частями ступы: расширяющееся основание — база (*дэнзэ*), купол или сосуд (*жинчи*) и хармика-шпиль (вместо серебряной цветочной заклепки используется конусовидная верхушка). При этом гладкие серебряные поверхности зеркально отполированы мастером.

Интересный редкий экземпляр с желтым янтарем (ХКМ КП 102 / СИК СВ 4) [15, с. 130] представлен в Хоринском районном историко-краеведческом музее. Стилистика музейного предмета с использо-

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века



Ил. 4. Навершия головных уборов. Забайкалье. Начало XX века. Серебро, коралл, лазурит. Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ. Источник: Бурятский традиционный костюм. Улан-Удэ: Принтлето, 2017. С. 146

ванием ажурной подставки и цветочных мотивов позволяет предположить, что перед нами драгоценное навершие женского головного убора. Следует отметить, что подобный янтарный (*хуба*) жинчи не упоминается в вышерассмотренном подразделе «О должностных знаках отличия и одежде начальствующих и почетных людей». Допустимо предположить, что только у хоринских «лучших людей» могли быть данные жинчи, поскольку существовали четыре степени тайши.

Заключение

Во второй половине XIX — начале XX века ювелирные навершия головных уборов забайкальских бурят представляли знаки ранговой иерархии гражданских чиновников Степных контор и казачьих чинов Забайкальского войска. В документе 1841 года было предписано соответствие четырех рангов с цветовым декором жинчи: убор тайши с красным кораллом, зайсана или шуленга с синей ляпис-лазурью, засула с белой раковиной, у помощников засулов — с зеленой бирюзой. В четырехуровневой системе тайшей Хоринской Степной думы

также использовался жинчи из желтого янтаря, что никак не отражено в данных документах. Из пяти минералов неизменным оставалось использование кораллов, лазурита и янтаря; что касается белых (белая раковина, белый нефрит, адуляр и т.п.) и зеленых (бирюза, малахит) самоцветов, то их вариантное применение было обусловлено наличием материала и достатком владельца.

В музейных коллекциях сохранились ювелирные навершия головных уборов бурят исключительно из коралла и лазурита, остальные минералы белого, желтого и зеленого цветов, по нашему предположению, были демонтированы в конце XIX — начале XX века для их включения в декор женских украшений.

Помимо заимствованных китайских круглых форм жинчи в цветочной оправе, в головных уборах бурят используются гладко шлифованные бочкообразные конфигурации. В украшениях при маньчжурском дворе Цин было преобладающим сочетание желтого металла с самоцветами (жемчуг, рубины, коралл, лазурит, бирюза), обеспечившее полихромную вещь [12, с. 116], а для бурятских украшений характерно использование серебра в традиционном сочетании с матовыми, непрозрачными минералами в форме кабошона, где доминирующим является ярко-красный коралл. При создании подставки-дэнзэ для самоцвета жинчи мастера виртуозно сочетали разнообразные техники — чеканку, филигрань, зернь, эмалирование, чернение и в редких случаях золочение. Следует также добавить, что в бурятских уборах отсутствовали знаковые украшения в виде нефритовых трубок и крепившихся к ним перьев, как у особо отличившихся цинских чиновников Китая и Монголии.

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века

Список литературы:

- 1 Бадараев Д.Д., Гомбожапов А.Д., Нолев Е.В. «Внешние вассалы» Цинской империи: политика маньчжурского двора в отношении аристократов Халхи // Власть. 2018. № 8. С. 212–218.
- 2 Бадмаев А.А. Ремесла агинских бурят (к проблеме этнокультурных контактов). Новосибирск: Ин-т археологии и этнографии СО РАН, 1997. 160 с.
- 3 Бадмаева Р.Д. Бурятский традиционный костюм. 2-е изд., перераб. и доп. Улан-Удэ: НоваПринт, 2016. 176 с.
- 4 Баторова Е.А., Райцанова Э.Н. Женские украшения монгольских народов в собрании Кяхтинского краеведческого музея им. В.А. Обручева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2022. Т. 24. № 2. С. 260–271. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.2.038>.
- 5 Баярсайхан Ё. Этнокультурная лексика современного монгольского языка. М.: Институт языкознания РАН, 2002. 108 с.
- 6 Буряты / Отв. ред. Л.Л. Абаева, Н.Л. Жуковская; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. М.: Наука, 2004. 633 с.
- 7 Бянь Цзылун. Иконография образа дракона в традиционном декоративно-прикладном искусстве Китая: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. СПб., 2022. 26 с.
- 8 Георги И.И. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Т. 4. СПб.: Императорская Акад. наук, 1799. 385 с.
- 9 Горохова Г.С. Очерки по истории Монголии в эпоху маньчжурского господства (конец XVII — начало XX века). М.: Наука, 1980. 131 с.
- 10 Дамешек Л.М., Жалсанова Б.Ц., Курас Л.В. Бурятский этнос в системе имперской власти (XIX — начало XX вв.) / Отв. ред. Б.В. Базаров. Иркутск: Оттиск, 2020. 740 с.
- 11 Кочешков Н.В. Головные уборы монголов XIX — начала XX вв. (по материалам музеев Монгольской народной республики и частного собрания У. Ядамсурэна) // Советская этнография. 1973. № 3. С. 134–142.
- 12 Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2015. 468 с.
- 13 Пучковский А.С. Монгольские, бурят-монгольские и ойратские рукописи и ксилографы Института востоковедения. Вып. 1. История, право / Отв. ред. Б.И. Панкратов, Д.И. Тихонов. М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1957. 280 с.
- 14 Рязановский В.А. Монгольское право (преимущественно обычное): Исторический очерк / Под ред. Р.В. Пашкова. М.: Русайнс, 2018. 368 с.
- 15 Трунева Л.А., Пузанков Ю.В. Коллекция серебряных украшений в фондах Хоринского районного историко-краеведческого музея // Вопросы музеологии. 2018. Т. 9. № 1. С. 124–134. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2018.112>.
- 16 Цултэм Н. Декоративно-прикладное искусство Монголии. Улан-Батор: Госиздательство, 1987. 16 с., 136 цв. ил.
- 17 Цыбиков Б.Д. Обычное право селенгинских бурят. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1970. 283 с.
- 18 Цыбиков Б.Д. Обычное право хоринских бурят. Памятники уйгуро-монгольской письменности. Новосибирск: Наука, 1992. 312 с.

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века

- 19 Чжан Янь. Китайский костюм эпохи Мин: Орнамент, декоративные особенности и символика: Дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. М., 2003. 174 с
- 20 Шаглонова О.В. Символика женских украшений восточных бурят: Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. Улан-Удэ, 2005. 246 с.
- 21 Garrett V. Chinese Dress: From the Qing Dynasty to the Present. Tokyo; North Clarendon: Tuttle Publ., 2008. 240 p.
- 22 Girgis A. Chinese Hat Spheres // Royal Ontario Museum. April 16, 2014. URL: <https://www.rom.on.ca/en/blog/chinese-hat-spheres> (дата обращения 25.12.2022).
- 23 Haoyang Zhao. Art Historical and Provenance Research in a Case Study of Huangchao Liqi Tushi. Asian Art: The Formation of Collections // Journal for Art Market Studies. 2020. Vol. 4. № 2. URL: <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/128/200> (дата обращения 01.02.2023).
- 24 Mukhzul A. Collection of the National Museum of Mongolia: General D. Sukhbaatar's Ceremonial Hat // MONTSAME News Agency. Art & Culture. 2021.02.04. URL: <https://www.montsame.mn/en/read/252573> (дата обращения 19.12.2022).
- 25 Theobald U. Rank Insignia: Hat Buttons (*dingdai* 頂戴), Peacock and Pheasant Feathers (*hualing* 花翎, *lanling* 藍翎) // Encyclopaedia on Chinese History, Literature and Art. URL: <https://www.chinaknowledge.de/History/Terms/dingdai.html> (дата обращения 15.01.2022).
- 26 Wilkinson E. Chinese History: A New Manual. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, distributed by Harvard University Press, 2017. 1302 p.

References:

- 1 Badaraev D.D., Gombozhapov A.D., Nolev E.V. "Vneshnie vassaly" Tsinskoi imperii: politika man'chzhurskogo dvora v otnoshenii aristokratov Khalhi ["External Vassals" of the Qing Empire: The Policy of the Manchu Authorities in Regard to the Khalkha Nobles]. *Vlast'*, 2018, no. 8, pp. 212–218. (In Russian)
- 2 Badmaev A.A. *Remesla aginskikh buryat (k probleme ehtnokul'turnykh kontaktov)* [Crafts of the Agin Buryats (To the Problem of Ethno-cultural Contacts)]. Novosibirsk, In-t arkheologii i ehtnografii TSO RAN Publ., 1997. 160 p. (In Russian)
- 3 Badmaeva R.D. *Buryatskii traditsionnyi kostyum* [Buryat Traditional Costume]. 2nd ed., revised and comp. Ulan-Ude, NovaPrint Publ., 2016. 176 p. (In Russian)
- 4 Batorova E.A., Raitsanova, E.N. Zhenskie ukrasheniya mongol'skikh narodov v sobranii Kyakhtinskogo kraevedcheskogo muzeya im. V.A. Obrucheva [Female Jewelry of the Mongolian People in the Collection of the V.A. Obruchev Kyakhta Local Museum]. *Izvestiya Uralskogo federal'nogo universiteta. Ser. 2: Gumanitarnye nauki*, 2022, vol. 24, no. 2, pp. 260–271. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.2.038>. (In Russian)
- 5 Baiarsaikhan Yo. *Ehtnokul'turnaya leksika sovremennogo mongol'skogo yazyka* [Ethnocultural Lexis of Modern Mongolian Language]. Moscow, Institut yazykoznaniiya RAN Publ., 2002. 108 p. (In Russian)
- 6 *Buryaty* [Buryats], ed. L.L. Abaeva, N.L. Zhukovskaya, N.N. Miklukho-Maklay. *Research Institute of Ethnology and Anthropology of the RAS. Moscow*, Nauka Publ., 2004. 633 p. (In Russian)
- 7 Byan' Tszylun. *Ikongrafiya obraza drakona v traditsionnom dekorativno-prikladnom iskusstve Kitaya* [Iconography of the Dragon Figure in the Traditional Decorative and Applied Art of China], Dissertation Abstract ... Candidate of Arts, 17.00.04, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University. St. Petersburg, 2022. 26 p. (In Russian)
- 8 Georgi I.I. *Opisanie vsekh obitayushchikh v Rossiiskom gosudarstve narodov, ikh zhiteiskikh obryadov, obyknovenii, odezhd, zhilishch, uprazhnenii, zabav, veroispovedanii i drugikh dostopamyatnostei* [Description of All Peoples Inhabiting the Russian State, Their Everyday Rituals, Wont, Clothes, Dwellings, Exercises, Amusements, Creeds and Other Memorabilia]. Vol. 4. St. Petersburg, Imperatorskaya Akad. nauk Publ., 1799. 385 p. (In Russian)
- 9 Gorokhova G.S. *Ocherki po istorii Mongolii v ehpokhu man'chzhurskogo gospodstva (konets XVII – nachalo XX veka)* [Essays on the History of Mongolia in the Era of Manchurian Rule (Late 17th – Early 20th Century)]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 131 p. (In Russian)
- 10 Dameshek L.M., Zhalsanova B. Ts., Kuras L.V. *Buryatskii ehtnos v sisteme imperskoi vlasti (XIX – nachalo XX vv.)* [Buryat Ethnos in the System of Imperial Power (19th – Early 20th Centuries)], ed. B.V. Bazarov. Irkutsk, Ottisk Publ., 2020. 740 p. (In Russian)
- 11 Kocheshkov N.V. *Golovnye ubory mongolov XIX – nachala XX vv. (po materialam muzeev Mongol'skoi narodnoi respublikii i chastnogo sobraniya U. Yadamsurena)* [Headdresses of the Mongols of the 19th – Early 20th Centuries (Based on the Materials of the Museums of the Mongolian People's Republic and the Private Collection of U. Yadamsuren)]. *Sovetskaya ehtnografiya*, 1973, no. 3. pp. 134–142. (In Russian)
- 12 Neglinskaya M.A. *Shinuazri v Kitae: tsinskii stil' v kitaiskom iskusstve perioda trekh velikikh pravlenii (1662–1795)* [Shinuazri in China: The Qing Style in Chinese Art of the Period of the Three Great Reigns (1662–1795)]. 2nd ed., revised. Moscow, In-t vostokovedeniya RAN Publ., 2015. 468 p. (In Russian)

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX – начале XX века

- 13 Puchkovskii A.S. *Mongol'skie, buryat-mongol'skie i oiratskie rukopisi i ksilografy Instituta vostokovedeniya* [The Mongol, Buryat-mongol and Oirat Manuscripts and Woodcut Prints from the Institute of Oriental Studies]. Issue 1: Istoriya, pravo [History, Law], ed. B.I. Pankratov, D.I. Tikhonov. Moscow, Leningrad, Izd-vo Akademii Nauk SSSR Publ., 1957. 280 p. (In Russian)
- 14 Ryazanovskii V.A. *Mongol'skoe pravo (preimushchestvenno obychnoe): Istoricheskii ocherk* [Mongolian Law (Mostly Customary): Historical Essay], ed. R.V. Pashkov. Moscow, Rusains Publ., 2018. 368 p. (In Russian)
- 15 Truneva L.A., Puzankov Yu.V. Kolleksiya serebryanykh ukrashenii v fondakh Khorinskogo raionnogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya [The Collection of Silver Jewelry in the Funds of the Khorinsky Regional Museum]. *Voprosy muzeologii*, 2018, vol. 9, no. 1, pp. 124–134. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2018.112>. (In Russian)
- 16 Tsultem N. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Mongolii = Mongolian Arts and Crafts = Arts artisanaux de la Mongolie = Arte decorativo aplicado de Mongolia* [Decorative and Applied Art of Mongolia]. Ulan-Bator, Gosizdatel'stvo Publ., 1987. 16 p., 136 il. (In Russian, English, French & Portuguese)
- 17 Tsybikov B.D. *Obychnoe pravo selenginskikh buryat* [Customary Law of the Selengin Buryats]. Ulan-Ude, Buryat. kn. izd-vo Publ., 1970. 283 p. (In Russian)
- 18 Tsybikov B.D. *Obychnoe pravo khorinskikh buriat. Pamiatniki uiguro-mongol'skoi pis'mennosti* [The Customary Law of the Khorin Buryats. Records of Uyghur-Mongolian Writing]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1992. 312 p. (In Russian)
- 19 Chzhan Yan'. *Kitaiskii kostyum ehpokhi Min: Ornament, dekorativnye osobennosti i simbolika* [Chinese Costume of the Ming Era: Ornament, Decorative Features and Symbolism], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.04, S.G. Stroganov Moscow State Art and Industrial University. Moscow, 2003. 174 p. (In Russian)
- 20 Shaglanova, O.V. *Simvolika zhenskikh ukrashenii vostochnykh buryat* [The Symbolism in the Female Jewelry of the Eastern Buryats], Diss. ... Candidate of History, 07.00.07, Institute of Mongolian Studies, Buddhism and Tibetology SB RAS. Ulan-Ude, 2005. 246 p. (In Russian)
- 21 Garrett V. *Chinese Dress: From the Qing Dynasty to the Present*. Tokyo, North Clarendon, Tuttle Publ., 2008. 240 p.
- 22 Girgis A. Chines Hat Spheres. *Royal Ontario Museum*, April 16, 2014. Available at: <https://www.rom.on.ca/en/blog/chinese-hat-spheres> (accessed 25.12.2022).
- 23 Haoyang Zhao. Art Historical and Provenance Research in a Case Study of Huangchao Liqi Tushi. Asian Art: The Formation of Collections. *Journal for Art Market Studies*, 2020, vol. 4, no. 2. Available at: <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/128/200> (accessed 01.02.2023).
- 24 Mukhzul A. Collection of the National Museum of Mongolia: General D. Sukhbaatar's Ceremonial Hat. *MONTSAME News Agency. Art & Culture*, 2021.02.04. Available at: <https://www.montsame.mn/en/read/252573> (accessed 19.12.2022).
- 25 Theobald U. Rank Insignia: Hat Buttons (*dingdai* 頂戴), Peacock and Pheasant Feathers (*hualing* 花翎, *lanling* 藍翎). *Encyclopaedia on Chinese History, Literature and Art*. Available at: <https://www.chinaknowledge.de/History/Terms/dingdai.html> (accessed 15.01.2022).
- 26 Wilkinson E. *Chinese History: A New Manual*. Cambridge, MA, Harvard University Asia Center, distributed by Harvard University Press, 2017. 1302 p.

УДК 7.08

ББК 85.103(3); 85.364.2

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Ключевые слова: рецептивные механизмы в искусстве, искусство XX века, перформативность, танцевальная культура, животные танцы, кекуок, танец медведя гризли

Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ в рамках научного гранта № 23-28-01577.

Мартынова Дарья Олеговна

Рецепции рэгтайма и танца медведя гризли в искусстве начала XX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-366-389

Для цит.: Мартынова Д.О. Рецепции рэгтайма и танца медведя гризли в искусстве начала XX века // Художественная культура. 2023. № 4. С. 366–389. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-366-389>.

For cit.: Martynova D.O. Reception of the Ragtime and the Grizzly Bear Dance in the Art of the Early 20th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 366–389. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-366-389>. (In Russian)

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Senior Lecturer, Institute of History of Saint-Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya Line, Saint Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Keywords: receptive mechanisms in art, art of the 20th century, performativity, dance culture, animal dances, cakewalk, grizzly bear dance

This research has been completed with the support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 23-28-01577.

Martynova Daria O.

Reception of the Ragtime and the Grizzly Bear Dance in the Art of the Early 20th Century

Аннотация. В настоящей статье автор анализирует рецепцию танца медведя гризли в визуальной культуре начала XX века. Подобное исследование актуально в отечественном дискурсе, так как в последние годы появляются отдельные труды о рецепции танцевальной и музыкальной культур в визуальной культуре.

В танце медведя гризли слились несколько характерных тенденций начала XX века США и Европы: увлечение примитивным, стремление к контролю морального поведения, взаимопроникновение различных культурных стратегий разных стран. В связи с этим актуально проанализировать визуальные репрезентации танца медведя гризли, чтобы выявить, какие конкретно социокультурные изменения отразились в художественных произведениях на тему этого танца.

Проанализировав фильмы, гравюры и картины, посвященные танцу медведя гризли, можно обозначить те социальные изменения, которые подверглись вторичной рецепции в визуальных произведениях. В первую очередь, это связь танца с африканской культурой, олицетворение медведя с африканцами в силу культурных традиций и ассоциаций с другими танцами эпохи. Кроме того, из-за непристойности танца, нарушения устоявшихся танцевальных норм медвежий танец стал способом самоманифестации новой женской ролевой модели поведения. Большую роль в отрывистых, тесных движениях играла и музыка: рваный ритм рэгтайма усиливал бесконтрольность и «дикость» танца.

Abstract. In this article, the author analyses the reception of the grizzly bear dance in the visual culture of the early 20th century. Such a study is relevant in the Russian discourse, since in recent years, there have been separate works on the reception of dance and music cultures in visual culture.

In the grizzly bear dance, several characteristic trends of the early 20th century of the USA and Europe merged: fascination with the primitive, a desire to control moral behaviour, and the interpenetration of various cultural strategies of different countries. In this regard, it is important to analyse the visual representations of the grizzly bear dance in order to identify which specific social and cultural changes were reflected in the works of art on the theme of this dance.

Analysing films, engravings and paintings dedicated to the grizzly bear dance, it is possible to identify those social changes that have undergone secondary reception in visual works. First of all, it is the connection of the dance with African culture, the personification of the bear with Africans due to cultural traditions and associations with other dances of the era. In addition, because of the obscenity of dance and violations of established dance norms, the bear dance has become a way of self-manifestation of a new female role-model behaviour. Music also played a great role in the jerky, cramped movements: the ragged rhythm of ragtime increased the uncontrolled spirit and “wildness” of the dance.

Введение

На рубеже XIX–XX веков появилось большое количество «низовых» танцев: канкан, кекуок, в которых было место эротическому подтексту; в них прослеживалась связь с африканской культурой и невротическим дискурсом. Особым успехом пользовались танцы животных — парные танцы, имитирующие движения разных зверей и птиц, исполняющиеся под рэгтайм — музыку афроамериканцев.

Популярность подобных танцев была связана с социокультурными изменениями: проникновением французских развлекательных заведений в американскую жизнь, последующим культурным взаимодействием между странами, а также интересом начала XX века к «дикому», «примитивному», апеллирующему к бессознательному как исполнителя, так и зрителя. В 1910–1920-е годы в Америке и Франции был опубликован ряд статей, осуждающих животные танцы: объятия кролика, индюшачий шаг, танец медведя гризли. Так, врач Р.А. Адамс (R. A. Adams, 1921) в своей книге «Социальный танец», опубликованной в 1921 году, писал: «Для людей... печально, что у них закончились танцевальные па и названия танцев, и они опустились до уровня грубиянов, чьим сексуальным действиям они подражают в так называемых танцах животных. Хорошо известно, что эти танцы животных являются имитацией сексуальных упражнений животных...» [5, р. 26]. Кроме того, современники считали, что в таких танцах доминирует соматическое, «нечеловеческое» [18, р. 61], то есть потустороннее, интриговавшее европейское общество с конца XIX века (можно вспомнить спиритические фотографии).

Суть любого «животного танца» заключалась в тесном контакте между партнерами, ритмичных, направленных друг к другу движениях и синкопированности. Однако конкретные названия каждого из животных танцев объясняются их подражательным и игривым характером. Одним из первых появившихся танцев были заячьи объятия, во время которых партнеры тесно прислонялись друг к другу. Самым же противоречивым как по генезису, так и по манере исполнения был танец медведя гризли — это имитация движений медведя, суть танца заключалась в покачивании в разные стороны, сгибании колен, тесных объятиях партнеров, руки при этом перекидывались через плечи партнера, а пальцы должны были имитировать медве-



Ил. 1. Андре де Такач. Заячьи объятия. 1912. Литография. 28,96 × 38,19 см. Обложка музыкальной партитуры The Bunny Hug The Craze of the Day Уильяма Джерома и Гарри фон Тильцера

жь когти [15, р. 61]. У ученых есть несколько версий происхождения и популярности подобного танца. По словам музыковеда Маршалла Стернса (M. Stearns, J. Stearns, 1994), есть несколько характеристик, свидетельствующих о далеком африканском происхождении танцев животных: считается, что они произошли от танцев, исполняемых босиком, при этом звук обуви на полу не играет в них важной роли; они часто включают в себя фазу приседания с согнутыми в коленях ногами, реалистично имитируют черты поведения животных, ценят импровизацию [29, р. 14–15]. Эти характеристики были свойственны и танцу медведя гризли. Однако здесь перед исследователями возник большой вопрос, как медведь гризли может относиться к африканским племенам. Подобный вопрос, затрудняющий четкое определение генезиса танца, волновал уже и современников: в 1913 году историк Леон Ла Фаржа предположил, что танец является продолжением ритуального танца медведя Древней Греции, который исполняли молодые женщины, чтобы смягчить гнев богини Артемиды [18, р. 65]. Это предположение было отвергнуто; так, Мишель Пастуро

(M. Pastoureau, 2007) доказал, что копирование движений медведя было синтезом европейской и африканской культур: в европейском сознании медведь ассоциируется с неряшливостью, похотью и ленью, и эти характеристики впоследствии были перенесены на образ африканцев [22, р. 326–327]. Таким образом, символика танца медведя гризли амбивалентна: она может свидетельствовать о пародии на африканскую культуру европейцами, совсем как отсылки на канкан и кадрили в кекуоке [6, р. 61].

Тут раскрывается еще одна проблематика, связанная с этим танцем: его считали вульгарным, безумным, порочным [11, р. 78]. Эта интерпретация связана с теориями Дарвина и психофизиологической наукой начала XX века: искаженные, «животные» движения ассоциировались с регрессом, низшей ступенью эволюции, а также эпилепсией. С одной стороны, происходит эволюция социальных практик афроамериканского сообщества в результате его урбанизации, миграции на северо-восток Соединенных Штатов, развития мест для социализации. Это приводит к отказу от танцев босиком, а также к индивидуализации движений и более сильной ассоциации жестов с сексуальными коннотациями [23, р. 94].

Несмотря на столь запутанную историю происхождения танца, можно уверенно утверждать, что в нем слилось сразу несколько характерных тенденций начала XX века США и Европы: увлечение примитивным, стремление к контролю морального поведения, взаимопроникновение различных культурных стратегий разных стран. В связи с этим актуально проанализировать визуальные репрезентации танца медведя гризли, чтобы выявить, какие конкретно социокультурные изменения отразились в художественных произведениях на тему этого танца. Таким образом, цель этой статьи — анализ рецепции танца медведя гризли в визуальной культуре начала XX века. Основные визуальные источники для статьи — лист «Танец смерти» и фильм «Онесим и медвежий танец», так как они ярче всего демонстрируют сложности, которые возникают при анализе рецепции медвежьего танца в визуальной культуре. Немаловажно отметить, что анализ рецепции этого танца также связан и с рецепцией музыкальных практик рубежа веков, так как отрывистый регтайм повлиял на синкопированные движения животных танцев.

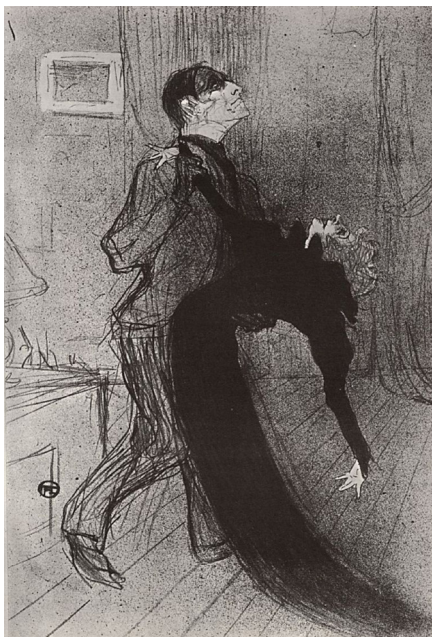
Стоит отметить, что подобное исследование актуально в отечественном дискурсе, так как в отечественной научной литературе в последнее десятилетие инициированы отдельные междисциплинарные дискуссии о роли рецепции танцевальной культуры в кино и в целом культуре [1, с. 51; 2, с. 89; 3, с. 115; 4, с. 86].

«Опасный танец»: танец медведя гризли и патологичность «новой женщины»

В журналах 1910–1920-х годов танец медведя гризли осуждался, так как он демонстрировал зыбкую грань между человеком и животным [17, р. 7–10]. Связано это с тем, что газеты и периодические издания играли важную роль в морально-нравственном воспитании нации, их рассматривали как «институт социального служения для духовного улучшения общества» [13, р. 249–250].

Исследовательница Кэти Пейсс (K. Peiss, 1985) считает, что танец медведя гризли (как и все другие формы танцев) демонстрирует изменения в социальной танцевальной практике: появление большого количества танцевальных залов помогало молодым работающим женщинам осваивать новые формы социализации (вне контекста семьи) и укрепляло «современные» взгляды на досуг, сексуальность и самореализацию [23, р. 89–90]. Развитие таких танцевальных клубов (часто со сниженной входной платой) воспринималось современниками как подстрекательство к проституции и попытка свести с ума неокрепшие женские умы. В целом стоит отметить, что регламентирование норм поведения во время исполнения танца сформировалось не в связи с животными танцами: можно вспомнить учебники танцев, которые демонстрировали, как должна вести себя женщина с партнером. Так, в учебнике Аллена Додворта 1885 года (A. Dodworth, 1885) изображены позиции, которые партнеры должны избегать при исполнении вальса: нельзя было прислоняться слишком близко и крепко держать мужскую руку (если это происходило, то поза трактовалась как вульгарная) [9, р. 269–271].

Для преодоления подобных ограничений женщина должна была ввести себя в поле ненормального: если она обладала девиациями, то тогда ее распущенное поведение можно было легко объяснить. С этим связано развитие эпилептических танцев во Франции, когда



Ил. 2. Анри де Тулуз-Лотрек.
Обморок. 1894. Литография.
37,9 × 26,1 см. Букингемский дворец,
Лондон

танцовщица обмякала в руках партнера как бы в обмороке, что продемонстрировано Анри Тулуз-Лотреком в литографии «Обморок» 1894 года (Букингемский дворец, Лондон). Кроме того, подобные танцы также воплощали бессознательное танцовщика, освобождая его от морально-нравственных ограничений. Автоматически освобождался и зритель, так как, полагают исследователи, подобные танцы отличались гипнотическим свойством: движения танцовщиков вызывали соматическую реакцию у зрителя [14, р. 58–60]. Этому способствовала и музыка: в конце XIX века особую популярность приобретают гонги, вводящие человека в состояние транса, манипулировавшие его телом и пробуждающие скрытые в нем интенции [24, р. 7–8].

В результате этого в танцевальных залах Америки юные танцовщицы предпочитали шпиль, или «жесткий танец» — стиль, когда тела тесно прилегают друг к другу. Исполнительниц шпиля называли шпилерами. Согласно опросу, проведенному в 1908 году в New York dancings по просьбе Белль Москович, шпиль — это форма «вульгарного танца», требующая «большого количества изгибов и поворотов»



Ил. 3. Джордж Лакс. Шпилеры.
1905. Холст, масло. 36 × 26 см.
Галерея американского искусства
Аддисона, Андовер

и вызывающая «сексуальное возбуждение» [11, р. 78]. У шпиля есть подстиль — поворот, который является пародией на вальс: лишенный всякой сдержанности, он состоит из быстрого вращения, которое часто приводит к тому, что партнерша теряет контакт с землей [10, р. 208; 23, р. 101; 31, р. 24].

Ярко показывает проблему восприятия этого танца картина Джорджа Лакса «Шпилеры» 1905 года (Галерея американского искусства Аддисона, Андовер). На первый взгляд, на ней изображены две маленькие девочки, которые забавно танцуют, крепко прижавшись друг к другу. Однако само название и поза показывают, что художник выбрал провокационный сюжет, замаскированный под детские шалости. Если разбираться в этимологии слова «шпильер», то становится понятно, почему Лакс решает изобразить танцующими маленьких девочек. «Шпильер» этимологически ведет свое начало от немецкого spielen — «играть», что в целом применимо к изображенным Лаксом девочкам. Однако сами их позы вызывают вопросы: они прямо смотрят на зрителя, их движениям не присуща элегантность, одежды



Ил. 4. Кадр из фильма «Вальс Бауэри». 1897. Длина фильма – 50 футов. Продюсер, оператор Уильям Хейз

крайне неопрятны, а волосы не убраны, что нарушает нормы женского поведения начала XX века. Кроме того, решение полотна отличается неопределенностью: девочки танцуют на фоне темного мрачного проема, находящегося то ли на улице, то ли в танцевальном зале, их тела не четко прописаны, будто они двигаются слишком быстро, чтобы их запечатлеть. Из-за неопределенности места возникают вопросы и относительно действий девочек: вызывающий взгляд на зрителя свидетельствует, что они танцуют для кого-то, а не ради развлечения. Действительно, под детским образом был замаскирован сексуализированный уличный танец шпиль. Таким образом, избрав подобный сюжет, Лакс демонстрировал опасность «шпилеров» — невинные детские забавы могли обернуться опасными последствиями; а также показывал амбивалентность сюжета, связанного с определением места женщины в обществе, эмансипацией и ролью танцев и музыки в этой феминной самоманифестации.

Сексуальность и жестокость, связанные со шпилем, ярко отражены в ленте «Вальс Бауэри» с участием Джеймса Келли и Дороти Кент 1897 года. Два танцора приближаются друг к другу с противоположных концов экрана, встречаясь в центре. При этом героиня Кент идет расхлябанно, покачиваясь, опустив голову, неловко падая на своего партнера и прижимаясь к нему туловищем, чтобы устоять, имитируя пьяную. Партнер во время этого выжидающе смотрел на нее и улыбался. Как только она прислонилась к Келли, он грубо схватил ее и притянул, после чего они начали танцевать извращенную версию вальса, прижимаясь друг к другу и совершая поступательные движения. Вскоре Келли поворачивает свое тело, резко делая шаг вперед правой ногой по диагонали, используя его как своего рода

точку опоры, с помощью которой он начал вращать свою партнершу. Девиантное поведение женщины определено нормами приличия: исключение себя из поля «нормальности» позволяет исполнять вульгарный танец, женщина не контролирует свои движения, отдается во власть партнеру. Хотя фильм предшествует появлению танцев животных, изображенный танец-поворот, по-видимому, предвосхищает некоторые их аспекты, в частности равенство танцоров обоих полов [16, р. 130–131]. Некоторые исследователи считают, что два элемента этого танца предвосхитили танцы животных: «медвежий объятия» (bear-hug) партнеров и тот факт, что их движения не всегда зеркальны, они иногда нарушаются, — полагая, что это свидетельствует о раннем влиянии танцев афроамериканцев [16, р. 125].

Вращательное движение, совершенное партнером, во время которого танцовщица как бы обвивает его, может свидетельствовать и о влиянии популярной на рубеже веков концепции «дочерей Евы» на жесткий танец. Концепция отличалась двойственностью: дочери Евы — это все женщины, которые несут в себе опасность и грех, но также могут быть и источником знания. Змеиная, серпентиническая линия нашла свое проявление в костюмах Жанны Авриль — одной из основных исполнительниц в кабаре рубежа веков, а также в танце серпантина Лои Фуллер.

В связи с этим стоит отметить, что с 1905 года выражение «жесткие танцы» приобретает то же значение, что и «животные танцы», причем первая формулировка подчеркивает социальную идентичность практикующих, а вторая — название их танцев [23, р. 101]. Это важное уточнение в связи с тем, что в животных танцах этого периода есть также и танец змеи, где партнерша имитирует серпентинные движения. Так, в 1912 году в журнале «Парижская жизнь» появляется карикатура на животные танцы, на которой изображены люди, имитирующие движения животных. Танцоры изображены в позах лягушки, тюленя, индейки, медведя, змеи. Виньетку обрамляют пары медведей, кланяющиеся друг перед другом. Танец змеи заключается в том, что женщина обвивает стоящего мужчину, будто змей-искуситель древо познания. Вероятнее всего, подобная репрезентация (как и танец) могли сформироваться под воздействием французской культурной традиции. В целом известно, что с приходом кабаре и мюзик-холлов в Америку начал происходить взаимообмен между двумя культурны-



Ил. 5. Это новый танец, мадемуазель! Карикатура в журнале «Парижская жизнь». 24 февраля 1912 года



Ил. 6. Сем (Жорж Гурса). Танцующая Полер. 1914. Иллюстрация в «Альбоме истинного и ложного шика». Библиотека Форни, Париж



Ил. 7. Росс Гордон. Танец смерти. 31 января 1912 года. Журнал Puck, vol. 71, № 1822, на развороте

ми традициями: так, Полер стала обращаться к африканской культуре в своих «диких» танцах [14, р. 69–71].

Сексуальная раскрепощенность не осталась без внимания общественности: в скором времени начались целые кампании по запрету медвежьего танца. В 1911 году в газете «Нью-Йорк таймс» было опубликовано сообщение о том, что «верховная жрица высшего общества» [21, р. 188] из Филадельфии, миссис Терстон Мейсон, выступила с «указом» против танцев индейки и медведя гризли, которые теперь запрещены в высшем обществе [25]. Аналогичный запрет вводится для балов в отеле Astor в Нью-Йорке, Нью-Хейвене, а затем начинает распространяться на танцевальные залы в Нью-Йорке и других городах, в то время как другие танцевальные залы пытаются воспрепятствовать доступу посторонних наблюдателей [7; 30; 8].

В связи с этим появляются графические листы, в которых художники изображают последствия исполнения танца медведя гризли

девушками. Яркий пример — лист «Танец смерти» Росса Гордона, опубликованный в журнале «Пак» 31 января 1912 года. Лист поделен на две части: в верхней части изображены мужчины и женщины, танцующие в танцевальном клубе, в центре зал «разрывается» ярким красным светом, в результате чего девушки падают вниз. В процессе падения они лишаются одежды. Они падают в темный мрачный переулок, где их встречает женщина в грязном античном облачении, ее правый глаз шрамирован когтем зверя. Руки и ноги женщины имитируют когтистые лапы хищного животного, в ее левой руке красный фонарь с лампочкой в виде черепа, свечение которого и разрушило танцевальный зал. В правой руке она держит на привязи собак, на ошейниках которых начертано «Болезнь», «Безумие» и «Самоубийство». Позади этой женской фигуры находится кладбище «Поттерс Филд» (кладбище в Омахе, штат Небраска, использовалось для захоронения малообеспеченных людей). Справа от фигуры находятся два заведения, которые служат прикрытием для незаконной деятельности: такой вывод можно делать, поскольку очередь посетителей выходит из «Китайского ресторана» в ожидающий их фургон «полицейского патруля». Упавшие же из танцевального зала женщины попадают в реку из золотых монет, из которых они выходят бедными старухами, женщинами низкой социальной ответственности. Именно на них готовится спустить собак женщина с фонарем. В этой иллюстрации художник демонстрирует представления современников о том, что произойдет с юными девушками, танцующими животные танцы, — они попадают в квартал красных фонарей, заканчивая жизнь в бедности и безумии. Художник буквально визуализирует представление о «падшей женщине» и ее неблагоприятном окружении.

Подобные негативные коннотации могут быть связаны с тем, что в танцах был определенный «закодированный» расистский подтекст: иммигрантская молодежь стигматизировалась и изолировалась высшим классом, а исполнение танцев под рэгтайм африканского происхождения было своеобразной перформативной манифестацией личности, подчеркиванием собственной значимости [26, р. 113].

Связь движений танца медведя гризли с музыкой рэгтайма подчеркивается и в работе Джино Северини «Медвежий танец в Мулен-Руж» 1912 года. В 1911–1912 годы в Париж приезжают танцовщицы, исполняющие этот танец. Сохранились воспоминания о танцевальных



Ил. 8. Джино Северини. Медвежий танец в Мулен-Руж. 1913. Холст, масло. 100 × 73,5 см. Национальный музей современного искусства, Париж

номерах Этель Леви, Габи Десли и Этель Леви. При этом медвежий танец и другие виды животных танцев в парижской прессе публиковались как «американские танцы». Считалось, что именно Америка является родиной успешных музыкально-хореографических ритмов, которые стирают различия между разными странами и разными культурами [19, р. 59]. Кроме того, это связано с тем, что ранее запрещенные движения позволили сформировать женскую идентичность, между партнерами была беспрецедентная непринужденность, музыкальный ритм и структура танца позволяли выбирать дистанцию, превращая социальный танец в своеобразное публичное заявление о гендерном сопротивлении [20]. Сами синкопированные движения и рваный ритм танца проводили ассоциации с гипнотическими свойствами, раскрытием бессознательного. Подобные свойства медвежьего танца и его влияние на телесные проявления не могли ускользнуть от Джино Северини, в творчестве которого танец играет важную роль: в Париже Северини почти каждую ночь посещал балы и мюзик-холлы. Танец для него способен вдохновлять тело на «пластические, по-

лифонические и полиритмические ансамбли», а сами танцовщицы вдохновляют его «динамическими иероглифами» своих тел [см.: 28], что уже свидетельствует о восприятии их движений как связанного «текста». Такой интерес к танцам связан с поисками Северини: он стремился создать «полифоническую», тотальную картину, которая воздействовала бы на зрителя не только формами, но и звуками, запахами, теплом, движениями.

В 1912 году Северини начал работу над картиной под названием «Медвежий танец в Мулен-Руж», которая была замечена и перепечатана международной прессой [27; 28, p. 72]. Он искал пластические эквиваленты эмоций, которые передались бы зрителю. В результате он объявляет эту живопись «эквивалентом музыки», предвосхитив орфизм. Эта тема была повторена в одноименной работе в 1913 году (Национальный музей современного искусства, Париж), где Северини отказался от фигурации в пользу динамики ярко окрашенных частиц. Он сделал это для того, чтобы убрать именно визуальное воплощение танца и продемонстрировать сам музыкальный ритм, провоцирующий подобные движения, передать эффект от музыки посредством ритмичного изображения линий [12, p. 21].

Таким образом, танец медведя гризли не только ассоциировался с образом новой женщины, был способом ее манифестации, но и выражал влияние музыки на телесные проявления танцоров, что и показал Джино Северини в своих работах.

Танец медведя гризли в контексте образа медведя в визуальной культуре начала XX века

Мода на танец медведя гризли была связана и с политической ситуацией в Америке: она определена большим увлечением плюшевыми медведями, которое возникло после публикации карикатуры Клиффорда Берримена на Теодора Рузвельта в журнале *The Washington Post* (1902). На этой карикатуре изображен Теодор Рузвельт, отказывающийся застрелить медвежонка, привязанного к дереву помощником президента для легкой охоты. Демонстративный отказ Рузвельта тут интерпретируется не просто как отказ от насилия над животным, медвежонок изображен в виде темнокожего маленького мальчика. Тем самым карикатурист показывает, что Рузвельт защищает инте-

ресы темнокожих, приравнивая их к зверю. Этот противоречивый образ стал пользоваться популярностью, и Берримен создал большое количество карикатур на эту тему. Именно благодаря успеху этого образа появился знаменитый плюшевый мишка Teddy. В связи с этим историческим фактом встает еще одна проблема, связанная с образом медведя: медведь изображался как олицетворение глупости, и его начали ассоциировать с африканскими народами. Здесь можно выдвинуть предположение о том, что танец медведя гризли мог быть обратной пародией на медвежье представление, во время которого медведей заставляли имитировать танцы и другие действия человека. Это предположение может быть выдвинуто и в связи с кекуоком, который первоначально также был пародийным танцем африканцев на самих себя.

Кроме того, на большей части рекламных афиш и музыкальных обложек, посвященных танцу медведя гризли, художники изображали женщин, позади которых стоял медведь, как бы манипулирующий их движениями, будто подавляющий их телесные реакции. Подобное прямое копирование движений медведя было ярко продемонстрировано в фильме «Онесим и медвежий танец» 1913 года режиссера Жана Дюрана. Дюран снял цикл фильмов, посвященный приключениям (всегда с плохим концом) Онесима. Это была серия жестоких сюрреалистичных комедий.

В фильме про медвежий танец сюжет завязан на желании Онесима победить в конкурсе современного танца Академии изящных искусств по кекуоку, ликетте и особенно знаменитому медвежьему танцу, о котором он узнал из газеты. Приз за конкурс составлял баснословную сумму — 12 франков.

Для того чтобы точно выиграть, Онесим отправляется в Пиренеи, где находит своего учителя танцев — медведя, которого он ловит на приманку из консервной банки с лобстером. Онесим начинает учиться у медведя двигаться, что сопровождается поломкой мебели, битьем посуды. Однако Онесим достигает поставленной цели — выигрывает первый приз. В разгар триумфа Онесим отворачивается от зверя, и тот начинает глушить горе и разочарование алкоголем.

Выпивка сделала его озлобленным негодяем, жаждущим мести. Онесиму удалось выкрутиться из передрыга, а в конце он демонстри-

рует зрителю еще один танец, намекая на возможное продолжение истории.

В этой ленте режиссер прямо указывает на копирование движений животных людьми. В целом это может являться ответом на вопрос о генезисе танца медведя гризли: наблюдение за медведями в естественной среде обитания или в зоопарках. Причины копирования — олицетворение животного с африканскими народами и их танцами, набирающими популярность в этот период. Как и африканские танцы, так и танец медведя гризли были проявлением дикого, необузданного. Кроме того, между танцем медведя гризли и кекуком — танцем африканских слуг — было много схожего: имитация и пародия движений, испо

Заключение

Таким образом, в фильмах, гравюрах и картинах, посвященных танцу медведя гризли, наметилось несколько проблемных моментов, важных для общества того периода: в первую очередь, это связь танца с африканской культурой, олицетворение медведя с африканцами в силу культурных традиций и ассоциаций с другими танцами эпохи; помимо этого, из-за непристойности танца, нарушения устоявшихся танцевальных норм медвежий танец стал способом самоманифестации новой женской ролевой модели поведения. Большую роль в отрывистых, тесных движениях играла и музыка: рваный ритм регтайма усиливал бесконтрольность и «дикость» танца.

Можно сделать выводы, что первые иллюстрации были связаны с устоявшимся в Америке восприятием медведя как низового животного, в результате чего произошел перенос культурного образа этого зверя на африканские народы. По этой причине танец медведя гризли стал ассоциироваться с африканскими танцами. Кроме того, на ранних иллюстрациях за спинами танцоров фигурировал медведь, движения которого люди и копировали. В фильме «Онесим и медвежий танец» эта особенность была гипертрофировано изображена режиссером: главный герой бежит в леса, чтобы обучиться модному танцу у медведя. Такая интерпретация свидетельствует о «дикости», отсутствии связи с городской культурой в танце. Эту же дикость и связь с потусторонним, бессознательным закрепила сама музыка, заставляющая

тело совершать танцевальные па, что стремился отразить в своих работах Джино Северини. «Дикость» медвежьего танца пересекалась с увлечением примитивом начала XX века; однако эта же дикость и неуместность повлияли на запрет танца в танцевальных салонах. Это породило обличающие карикатуры, демонстрирующие риски для молодых женщин, которые могут возникнуть после подобного развлечения. Негативная реакция была связана и с тем, что в этом социальном танце было равенство партнеров, а рваный ритм провоцировал смену доминирующих ролей, закрепив новую феминную идентичность.

Подводя итог, можно утверждать, что в танце медведя гризли отразились социальные и гендерные перемены, происходившие в Америке и Европе начала XX века.

Список литературы:

- 1 Колотвина О.В. Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании») // Артикульт. 2021. № 4 (1). С. 49–58. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-1-49-58>.
- 2 Лёкен Е.В. Denazified but not yet Americanized: западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ // Артикульт. 2017. № 26 (2). С. 88–99.
- 3 Марков А.В. От идеализма к неомарксизму. Часть 2. Борис Виппер // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 115–124. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-115-124>.
- 4 Марков А.В. Психология искусства как искусствоведческая дисциплина // Артикульт. 2022. № 4 (48). С. 80–101. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-4-80-101>.
- 5 Adams R.A. The Social Dance. Kansas City: Kan., The Author, 1921. 32 p.
- 6 Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader / Ed. by J. Malnig. Urbana: University of Illinois Press, 2009. 392 p.
- 7 Ban “Grizzly Bear” at Yale: New Haven Police Also Forbid the “Turkey Trot” at Public Dances // The New York Times. January 21, 1912. P. 12.
- 8 Ban Reporters from Ball: Philadelphia Society Dance “Turkey Trot” Behind Closed Doors // The New York Times. February 2, 1912. P. 1.
- 9 Dodworth A. Dancing and Its Relations to Education and Social Life: With a New Method of Instruction. New York: Harpers & Brothers, 1885. 273 p.
- 10 Dorr R.Ch. What Eight Million Women Want. Boston: Small, Maynard & Co, 1910. 413 p.
- 11 Edwards R.H. Popular Amusement. New York: Association Press, 1915. 240 p.
- 12 Fonti D. Gino Severini: The Dance 1909–1916. Milan: Skira, 2001. 240 p.
- 13 Goody A. “And Do a Grizzly”: Djuna Barnes and Dancing Animals in the New York Press // The Journal of Modern Periodical Studies. 2022. Vol. 13. № 2. P. 247–275. <https://doi.org/10.5325/jmodeperistud.13.2.0247>.
- 14 Gordon R.B. Les rythmes contagieux d'une danse noire: le cake-walk // Intermédialités / Intermédiality. 2010. № 16. P. 57–81. <https://doi.org/10.7202/1001956ar>.
- 15 Hazzard-Gordon K. Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture. Philadelphia: Temple University Press, 1990. 248 p.
- 16 Heap C. Slumming: Sexual and Racial Encounters in American Nightlife, 1885–1940. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 432 p.
- 17 Hebert A.R. Modernist Literature and Modern Dance: Djuna Barnes Writing the Body // Senior Capstone Projects. 2020. № 1014. URL: https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/1014 (дата обращения 01.08.2023).
- 18 Knowles M. The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage and Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries. Jefferson: MacFarland, 2009. 272 p.
- 19 Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation / Ed. by D. Dulphy, R. Frank, M.A. Matard-Bonucci, P. Ory. Bruxelles: Peter Lang, 2010. 700 p.
- 20 Maples H. Embodying Resistance: Gendering Public Space in Ragtime Social Dance // New Theatre Quarterly. 2012. Vol. 28. Issue 3. P. 243–259. <https://doi.org/10.1017/S0266464X12000437>.
- 21 Opera and the Golden West: The Past, Present, and Future of Opera in the U.S.A. / Ed. by J.L. DiGaetani, J.P. Sirefman. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1994. 311 p.
- 22 Pastoureau M. L'Ours: histoire d'un roi déchu. Paris: Seuil, 2007. 432 p.
- 23 Peiss K. Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York. Philadelphia: Temple University Press, 1985. 260 p.
- 24 Pesic P. Composing the Crisis: From Mesmer's Harmonica to Charcot's Tam-tam // Nineteenth-Century Music Review. 2022. Vol. 19. Issue 1. P. 7–30. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000087>.
- 25 Philadelphia Bans the Trot: Grizzly Bear Also to be Eliminated from Society Dances // The New York Times. January 5, 1912. P. 9.
- 26 Robinson D. Race in Motion: Reconstructing the Practice, Profession, and Politics of Social Dancing, New York City, 1900–1930 (PhD Thesis). Riverside: University of California, 2004. 336 p.
- 27 Severini Depicts Dancers – With Real Sequins // The Sketch. April 16, 1913. N. p.
- 28 Soffici A. Cubismo e futurismo: con 32 illustrazioni di Balla, Boccioni, Braque, Carrà, Cezanne, Picasso, Russolo, Severini, Soffici. Florence: Libreria della Voce, 1914. 78 p.
- 29 Stearns M., Stearns J. Jazz Dances: The Story of American Vernacular Dances. New York: Da Capo Press, 1994. 508 p.
- 30 To Ban Turkey Trot in Their Ballrooms: Managers of Dance Halls Agree on That, but How to Do It Is a Problem // The New York Times. February 3, 1912. P. 20.
- 31 Tomko L.J. Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890–1920. Bloomfield: Indiana University Press, 1999. 304 p.

References:

- 1 Kolotvina O.V. Ključevye osobennosti ehstetiki avtorskogo kinematografa H. Val' del' Omara (na primere kinotriologii "Triptikh Pervostikhii Ispanii") [Key Features of the Aesthetics of the J. Val del Omar's Author Cinema (On the Case Study of the Film Trilogy "Elementary Triptych of Spain")]. *Artikult* [Art & Cult], 2021, no. 41 (1), pp. 49–58. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-1-49-58>. (In Russian)
- 2 Lieken E.V. Denazified but not yet Americanized: zapadnonemetskii kinematograf na zare obrazovaniia FRG [Denazified but not yet Americanized: West German Cinema at the Dawn of the Formation of Germany]. *Artikult* [Art & Cult], 2017, no. 26 (2), pp. 88–99. (In Russian)
- 3 Markov A.V. Ot idealizma k neomarksizmu. Chast' 2. Boris Vipper [From Idealism to Neo-Marxism. Part 2. Boris Whipper]. *Artikult* [Art & Cult], 2021, no. 3 (43), pp. 115–124. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-115-124>. (In Russian)
- 4 Markov A.V. Psikhologiya iskusstva kak iskusstvovedcheskaya distsiplina [Psychology of Art as an Art Criticism Discipline]. *Artikult* [Art & Cult], 2022, no. 4 (48), pp. 80–101. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-4-80-101>. (In Russian)
- 5 Adams R.A. *The Social Dance*. Kansas City, Kan., The Author, 1921. 32 p.
- 6 *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*, ed. J. Malign. Urbana, University of Illinois Press, 2009. 392 p.
- 7 *Ban "Grizzly Bear" at Yale: New Haven Police Also Forbid the "Turkey Trot" at Public Dances*. *The New York Times*, January 21, 1912, p. 12.
- 8 *Ban Reporters from Ball: Philadelphia Society Dance "Turkey Trot" Behind Closed Doors*. *The New York Times*, February 2, 1912, p. 1.
- 9 Dodworth A. *Dancing and Its Relations to Education and Social Life: With a New Method of Instruction*. New York. Harpers & Brothers, 1885. 273 p.
- 10 Dorr R. Ch. *What Eight Million Women Want*. Boston, Small, Maynard & Co, 1910. 413 p.
- 11 Edwards R.H. *Popular Amusement*. New York, Association Press, 1915. 240 p.
- 12 Fonti D. *Gino Severini: The Dance 1909–1916*. Milan, Skira, 2001. 240 p.
- 13 Goody A. "And Do a Grizzly": Djuna Barnes and Dancing Animals in the New York Press. *The Journal of Modern Periodical Studies*, 2022, vol. 13, no. 2, pp. 247–275. <https://doi.org/10.5325/jmodeperistud.13.2.0247>.
- 14 Gordon R.B. Les rythmes contagieux d'une danse noire: le cake-walk. *Intermedialités / Intermediality*, 2010, no. 16, pp. 57–81. <https://doi.org/10.7202/1001956ar>.
- 15 Hazzard-Gordon K. *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*. Philadelphia, Temple University Press, 1990. 248 p.
- 16 Heap C. *Slumming: Sexual and Racial Encounters in American Nightlife, 1885–1940*. Chicago, University of Chicago Press, 2009. 432 p.
- 17 Hebert A.R. Modernist Literature and Modern Dance: Djuna Barnes Writing the Body. *Senior Capstone Projects*, 2020, no. 1014. Available at: https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/1014 (accessed 01.08.2023).
- 18 Knowles M. *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage and Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*. Jefferson, MacFarland, 2009. 272 p.
- 19 *Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, eds. D. Dulphy, R. Frank, M.A. Matard-Bonucci, P. Ory. Bruxelles, Peter Lang, 2010. 700 p.
- 20 Maples H. Embodying Resistance: Gendering Public Space in Ragtime Social Dance. *New Theatre Quarterly*, 2012, vol. 28, issue 3, pp. 243–259. <https://doi.org/10.1017/S0266464X12000437>.
- 21 *Opera and the Golden West: The Past, Present, and Future of Opera in the U.S.A.*, eds. J.L. DiGaetani, J.P. Sirefman. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1994. 311 p.
- 22 Pastoureau M. *L'Ours: histoire d'un roi déchu*. Paris, Seuil, 2007. 432 p.
- 23 Peiss K. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia, Temple University Press, 1985. 260 p.
- 24 Pesic P. Composing the Crisis: From Mesmer's Harmonica to Charcot's Tam-tam. *Nineteenth-Century Music Review*, 2022, vol. 19, issue 1, pp. 7–30. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000087>.
- 25 *Philadelphia Bans the Trot: Grizzly Bear Also to be Eliminated from Society Dances*. *The New York Times*, January 5, 1912, p. 9.
- 26 *Robinson D. Race in Motion: Reconstructing the Practice, Profession, and Politics of Social Dancing, New York City, 1900–1930 (PhD Thesis)*. Riverside, University of California, 2004. 336 p.
- 27 *Severini Depicts Dancers – With Real Sequins*. *The Sketch*, April 16, 1913, n.p.
- 28 Soffici A. *Cubismo e futurismo: con 32 illustrazioni di Balla, Boccioni, Braque, Carrà, Cezanne, Picasso, Russolo, Severini, Soffici*. Florence, Libreria della Voce, 1914. 78 p.
- 29 Stearns M., Stearns J. *Jazz Dances: The Story of American Vernacular Dances*. New York, Da Capo Press, 1994. 508 p.
- 30 *To Ban Turkey Trot in Their Ballrooms: Managers of Dance Halls Agree on That, but How to Do It Is a Problem*. *The New York Times*, February 3, 1912, p. 20.
- 31 Tomko L.J. *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890–1920*. Bloomfield, Indiana University Press, 1999. 406 p.

УДК 7.03

ББК 85.103(2); 85.143(2)

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член
Международной ассоциации критиков AICA, 119002, Россия, Москва,
пер. Сивцев Вражек, 43
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
ResearcherID: V-7985-2018
andreyevaek@gmail.com

Ключевые слова: советское искусство, выставки-аттракционы,
выставки-исследования, музейные экспозиции, ресайклинг советского

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

Андреева Екатерина Юрьевна

Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях русских музеев и галерей 1990–2020-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-390-421

Для цит.: Андреева Е. Ю. Советское искусство на художественных
выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х
годов // Художественная культура. 2023. № 4. С. 390–421. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-390-421>.

For cit.: Andreeva E. Yu. Soviet Art at Art Exhibitions and
Expositions of Russian Museums and Galleries in the 1990s-2020s.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 390–
421. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-390-421>. (In Russian)

Andreeva Ekaterina Yu.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Member of AICA, 43 Sivtsev
Vrazhek Lane, Moscow, 119002, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
ResearcherID: V-7985-2018
andreyevaek@gmail.com

Keywords: Soviet art, attraction exhibitions, research exhibitions, museum
expositions, recycling of the Soviet

*The article was prepared with the support of the Russian Science
Foundation, project № 19-18-00414 "Soviet Today: Forms of Cultural
Recycling in Russian Art and Everyday Aesthetics. 1990s–2010s".*

Andreeva Ekaterina Yu.

Soviet Art at Art Exhibitions and Expositions of Russian
Museums and Galleries in the 1990s-2020s

Аннотация. В статье систематизированы подходы к изучению и экспонированию советского художественного материала в постсоветское время и дана периодизация изменений и смены этих подходов. Речь идет о типах выставочного ресайклинга советского искусства в основном в практике Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи, а также Центральных выставочных залов Москвы и Санкт-Петербурга. Выделяются в целом два типа временных выставок советского материала: исследовательские проекты и выставки-аттракционы. Цели исследовательских выставок заключаются в том, чтобы ввести в научный оборот и публичную сферу ранее неизвестные или подвергнутые маргинализации пласты художественной культуры. Применительно к данной работе это выставочные исследования русского-советского авангарда и художественных течений 1920–1930-х годов, нонконформизма 1940–1980-х годов. Цели выставок-аттракционов (термин основан на известном приеме С. Эйзенштейна «монтаж аттракционов») связаны с созданием развлекательного зрелища, которое воздействует на зрителя, предлагая ему идеологизированные в советском стиле способы понимания советского прошлого. Задача статьи также состоит в том, чтобы показать, как культурная политика временных выставок влияет на реэкспозиции ГРМ и ГТГ, то есть на закрепление определенных образцов или сценариев представления искусства советского прошлого.

Abstract. The article systematizes the approaches to the study and presentation of Soviet art material in the post-Soviet period and gives a periodization of changes in these approaches. The author refers to the types of exhibition recycling of Soviet art, mainly in the practice of the State Russian Museum, the State Tretyakov Gallery, and the Central Exhibition Halls of Moscow and St. Petersburg. In general, two types of temporary exhibitions of Soviet material stand out: research exhibitions and attraction exhibitions. The purpose of research exhibitions is to introduce previously unknown or marginalized layers of artistic culture into scientific circulation and the public sphere. In relation to this work, these are research exhibitions of the Russian-Soviet avant-garde and artistic movements of the 1920s-1930s and non-conformism of the 1940s-1980s. The goals of attraction exhibitions (the proposed term is based on S. Eisenstein's well-known method of "the montage of attractions") are associated with the creation of an entertaining visual environment that affects the viewer, offering them ways of understanding the Soviet past ideologized in the Soviet style. The purpose of the article is also to show how the cultural policy of temporary exhibitions affects the re-expositions of the State Russian Museum and the State Tretyakov Gallery, that is, the formation of certain patterns or scenarios for the presentation of the art of the Soviet past.

Введение

Задача этой статьи — исследовать, как изменялось представление и восприятие искусства советского периода на знаковых выставках основных российских музеев и выставочных залов. В самом общем виде речь пойдет о типах выставочного ресайклинга советского искусства в постсоветское время на выставках и в экспозициях Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи (далее — ГРМ и ГТГ), а также обоих Центральных выставочных залов Москвы и Санкт-Петербурга, или Манежей. Мы наметим хронологию таких выставок и рассмотрим, как меняются экспозиционные подходы, а также обратимся к тому, как культурная политика временных выставок влияет на реэкспозиции ГРМ и ГТГ, то есть на закрепление определенных образцов или сценариев представления искусства советского прошлого.

Искусство советского времени на выставках конца 1980–1990-х годов

Точкой отсчета для нас будет конец 1980-х годов, когда в ГРМ благодаря усилиям Евгения Ковтуна прошли ретроспективы создателей русского авангарда Павла Филонова и Казимира Малевича (1988) и был показан исторический проект «Советское искусство 20–30 годов» (1989), который впервые с максимальной полнотой представил все разнообразие модернистских художественных течений раннесоветского времени. Таким образом, в конце 1980-х происходит возвращение к зрителям и в научный оборот творчества художников, которые начиная со второй половины 1920-х подвергались разным формам остракизма: запретам на профессию, исключению из союзов художников, уголовным преследованиям. Это, во-первых, касается участников авангардных институтов и группировок 1920-х годов и, во-вторых, художников, которые по существу своего модернистского взгляда на жизнь вынуждены были в 1930-е занять в системе соцреализма маргинальные позиции. Волна возвращения авангарда достигла своего пика на исторической выставке «Великая утопия» (музей Гуггенхайма, Нью-Йорк, 1992), и к началу 1990-х из запасников шедевры К. Малевича,

П. Филонова, М. Матюшина, В. Кандинского и других художников переместились в постоянные экспозиции ГРМ и ГТГ.

В эти же годы возвращались не только произведения тех, кто не вошел в официальную советскую культуру 1930-х. Одновременно запрет на показ был снят и с массовой продукции советской живописи вместе с хитами соцреализма, которые после XX Съезда КПСС, в 1956 году, были признаны атрибутами культа личности и убраны из постоянных музейных экспозиций. Например, Музей Ленина в Мраморном дворце устроил в те годы выставку картин из своих фондов с изображениями советских вождей в разных канонических эпизодах их агиографий (Ленин и Сталин в Горках, Сталин у одра Горького и т.п.). О том, что времена изменились и этот материал вновь привлекает интерес, свидетельствовали два проекта 1993 года. Это, как и «Великая утопия», были экспортные проекты: «Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи» в залах «Документы» в Касселе и «Выбор Сталина: советский социалистический реализм. 1932–1956» в Институте Р.С.1 в Нью-Йорке. «Агитацию за счастье» придумали и осуществили заместитель директора ГРМ Евгения Петрова и Иосиф Киблицкий совместно с Хубертусом Гасснером, известным немецким куратором и историком искусства, автором книги об Александре Родченко. А «Выбор Сталина» курировал Иосиф Бакштейн с помощью Зельфиры Трегуловой, тогда сотрудницы РОСИЗО, откуда и были взяты картины для Р.С.1 с главной из них — «Ворошилов на лыжной прогулке» Исаака Бродского (1937)⁽¹⁾. Если «Выбор Сталина» был изначально ориентирован на американскую публику, о чем говорит само его рекламное название, «Агитация за счастье» в 1994 году была показана в Русском музее и вызвала большую полемику.

И здесь нужно сказать, что за чрезвычайно редкими исключениями советское искусство так и не стало материалом для действия экспортно-импортной модели, то есть продолжало в международном выставочном контексте существовать в качестве экзотического экспортного «сталинского выбора», который не был соотне-

(1) Напомню, что советский маршал был покровителем изобразительного искусства: АХРР и студии М.Б. Грекова, тогда как Сталин курировал кино и литературу, что очевидно свидетельствует о почетном третьем месте пластических искусств в системе советской пропаганды. Об этом в 1995 году писал М.Ю. Герман. [4, с. 441–449, 483].

сен ни с традицией ар-деко, если говорить о дизайне и архитектуре, ни с традицией Новеченто. Знаменитый проект Понтюса Хюльтена «Москва — Париж» (1981), объединивший русский и французский авангарды, предтеча авангардных выставок конца 1980-х, получил в 1990-е и в начале XXI века лишь два продолжения на выставках «Москва — Берлин. 1900–1950» (Мартин Гропиус Бау, 1996) и «Полю Сезанн и русский авангард начала XX века» (Эрмитаж, 1998). К нашей теме относится именно немецкая выставка 1996 года, по понятным причинам сосредоточенная в основном на авангардных 1910–1920-х годах, хотя и законченная парадным портретом Гитлера с пробоинами, который впервые за полвека был извлечен из Вашингтонских архивных запасников и показательно не подвергнут реставрации. Немецкие посетители выставки признавались в том, что испытывают от этого зрелища потрясение сложной этиологии. Так, газета «Коммерсантъ» цитирует берлинского галериста Йорна Меркерта: «Для посетителей это было шоком потому, что многие картины времен национал-социализма ранее никогда не демонстрировались. Они находились и до сегодняшнего дня находятся в музеях Вашингтона. Шок от немецких картин состоял прежде всего в их ужасающей банальности. Эти картины были как бы иллюстрацией господствовавшей идеологии. И опасения, которые связывали с данными картинами в Германии, совершенно беспочвенны, если выставлять работы в соответствующем критическом контексте. Более глубокий шок — знакомство с действительно великими достижениями авангарда, как с российской, так и с германской стороны. Они были показаны на фоне судеб творцов — преследования, разрушения и даже смерти художников» [14].

Меркерт описывает бинарную модель представления искусства тоталитарного периода, в которой искусство официальное противопоставлено искусству, вытесненному из публичного пространства. По существу, «Агитация...» также базировалась на этой модели, в отличие от мультикультурной модели «Советского искусства 20–30 годов», где соцреализм присутствовал как один элемент из десятка и был представлен в основном портретами или натюрмортами, а не основными для государственного искусства тематическими картинами. К ним относились только шедевры Сергея Герасимова «Клятва сибирских партизан» (1933) и «Ленин на II съезде Советов среди

делегатов-крестьян» (1935–1936)⁽²⁾. Примечательно, что в 1988-м ГРМ не стал выставлять свой мегахит — «Киров принимает парад физкультурников» (1935) Александра Самохвалова. На «Агитации...» гигантские «Знатные люди страны Советов» бригады Василия Ефанова (1939), «Гимн Октябрю» Александра Герасимова (1942) соседствовали с поздними работами Малевича и Филонова. Однако бинарная модель «Агитации...» отличается новой расстановкой акцентов. В 1994-м музей представил доминирующим направлением в искусстве 1930-х именно соцреализм, а в разделе авангарда остались немногие картины, малочисленный нонконформизм (Роберт Фальк) и разные виды дизайна, что совершенно соответствовало распределению ролей в официальной культуре, где ученики Казимира Малевича и Михаила Матюшина — Николай Суетин, Анна Лепорская, Константин Рождественский, Борис Эндер — занимались дизайном выставочных интерьеров и оборудования, фарфора и тому подобными далеко не центровыми задачами. Главным же экспонатом «Агитации...» стало грандиозное, но маргинальное, потому что чрезмерное и «идеологически не выдержанное», полотно Василия Яковлева «Спор об искусстве» (1946). Монументальный — 345 × 412 см — групповой портрет советских художников вокруг обнаженной натуры написан был в абсурдном споре Яковлева не с близким ему А. Герасимовым, а с эрмитажным Рубенсом. «Спор» Яковлева до «Агитации...» десятилетиями хранился в запасниках как произведение если не одиозное, то во всяком случае очень странное и, по сути, вскрывающее сюрреализм в подоснове соцреализма. Впервые за многие десятилетия с валов были сняты и Ефанов с А. Герасимовым.

«Агитация...» стала экспериментальным проектом и в другом отношении. Она проложила путь современному представлению о том, что музейная выставка — это не показ произведений искусства, а эйзенштейновский «монтаж аттракционов» — инсталляции кураторов. Она должна по праву считаться первой иммерсивной выставкой,

(2) С. Герасимов на рубеже 1940–1950-х и сам был в немилости у советского художественного начальства, о чем в 1980-е еще многие помнили благодаря едкой шутке о двух соперничавших художниках-однофамильцах: «С. Герасимов — живописец, А. Герасимов — орденоседец»; хотя, справедливости ради, орденосецем в 1946-м стал и Сергей Васильевич.

предвосхитившей тенденцию конца 2010-х почти на четверть века. Очевидно, что сделать это на выставке соцреализма, который являлся, как бы теперь сказали, медийным проектом, — отсюда и установка на массовость, характерная для его авторов, — было значительно проще, чем на выставке модернистской живописи и скульптуры. В залах «Агитации...» были построены три инсталляции: «Красный уголок», «Кабинет руководителя» и «Танцплощадка». На танцплощадке — реальном дощатом круге — дежурила смотрительница музея с аккордеоном. Она, иногда для себя одной, иногда для публики, играла знаменитые советские песни 1930–1950-х, под эти мелодии старушки-посетительницы танцевали парами. Внедряя инсталляционный тип экспозиции, кураторы следовали моде на выставки Ильи Кабакова рубежа 1980–1990-х, но не погрешили и против исторической правды, которую сам Кабаков имитировал и пародировал: против свойственного ранней советской культуре типа идеологических музейных экспозиций, когда «инсталляция» с крестьянином-батраком внедрялась в рыцарский зал Эрмитажа.

Тематический сдвиг «Агитации...», предложившей, по контрасту с историческими исследованиями и публикациями периода перестройки, ассоциировать 1930-е годы с чувством счастья, вызвал критические отзывы с разных сторон. Сотрудники музея старшего поколения и авторитетные историки искусства Михаил Герман и Лев Мочалов порицали «Агитацию...» за популизм (попытку шутить с серьезными вещами) и отход от научного экспозиционного представления всей сложной картины художественной жизни 1930-х, намеченной «Советским искусством 20–30 годов» [10]⁽³⁾. Историк искусства нового поколения Андрей Ковалев, в свою очередь, не стремился противопоставлять тоталитаризм либерализму, но хотел бы видеть соцреализм вписанным в интернациональный контекст и указал на до сих пор не разрешенную дилемму искусства СССР 1920–1930-х, с одной стороны, сугубо идеологического-советского-пролетарского, а с другой, вполне голливудского и буржуазного. Приведем его ироничную статью почти целиком, так как в ней к тому же подробно указаны разделы выставки

(3) Мочалов здесь высказался в основном против выставки «Время перемен», о которой речь впереди, досказав за одно и то, что считал нужным сказать об «Агитации...» в середине 1990-х.

и прокомментированы коллизии ее восприятия. Итак, «Хочешь быть счастливым, будь им»:

Недавно стал общеизвестен факт, что тоталитарное искусство — это очень плохо. Искусство тоталитаризма — плохое, неправильное искусство, основанное на антигуманных идеях. Его следует изолировать от искусства правильного и навсегда забыть о печальном девиантном эпизоде. Но все неправильное и нехорошее почему-то продолжает привлекать самых благовоспитанных граждан... Обнаружилось также, что коллаборационисты, защитники социализма с человеческим лицом, проявляют рьяный критицизм по отношению к прошлым хозяевам, гадким и нелюбимым. А беспочвенные космополиты, напротив, проявляют удивительную душевную привязанность к изъеденной ими изнутри машине подавления. Сущность правильной, а стало быть, и истинной гройсовской концепции Gesamtkunstwerk Stalin проста и общеизвестна: подавив авангард, сталинский стиль стал наследником «Великой утопии». На этом основании Великий авангардист, творец соцреализма инкорпорирован в один ряд со столпами Модернизма, и в самом кратком обзоре истории современного искусства выглядит как Малевич — Сталин — Кабаков. Концепция «Агитации за счастье»... противостоит антиисторичному гройсианству и нацелена на воссоздание истинной картины искусства сталинского периода. Из каталога явствует, что цели организаторов выставки... были чисты и возвышенны: вскрыть, изучить и разоблачить, одновременно не оставив почвы для циничных постмодернистских интерпретаций, преуменьшающих вину «этого затуманивающего сознание, разрушительного искусства». Исходя из указанных целей, наиболее адекватным решением было бы построение социологической экспозиции — иллюстрирование искусства историческими документами преступлений сталинской клики. Но природная склонность искусствоведов в прекрасному и великолепному взяла верх, и результат оказался прямо противоположен исходным предпосылкам. С чисто немецкой дотошностью они классифицировали наличный материал по имплицитно содержащимся в самом искусстве градациям — «тема труда», «образ Вождя», «патриотизм советского народа»... В процессе работы кураторы сами были пленены великолепным зрелищем разумно и прочно организованного космоса, и жалкие либеральные установки на поиск лжи и неправды фасада тоталитаризма рассыпались перед мощным напором совершенно невообразимой силы красоты. Если элиминировать из сталинского стиля гадкого людоеда Сталина, останется то, что либеральное сознание не может найти ни в неприимном авангарде, ни в циническом постмодернизме: истинные basic values — Семья, Труд, Патриотизм, Активная жизненная позиция и так далее. Колоссальное историческое заблуждение заключается в том, что ценности либерального мира на языке искусства выражает распущенное, аморальное «современное искусство», ибо

после небольшой конвертации чистый и возвышенный социалистический реализм мог бы стать идеальным воплощением буржуазной демократии. Для доказательства этой несложной леммы достаточно сравнить мосфильмовскую продукцию тридцатых с эпическим романтизмом Голливуда того же времени. Более того, Сталин, как идеальный деспот из платоновской утопии, окончательно разрешил чисто капиталистический парадокс рынка искусства: художник точно исполняет то, что от него хотят, а не пытается протолкнуть свои завиральные идеи. В процессе отбора произведений кураторы, видимо, столкнулись и с размытыми стилистическими границами, когда выверенный масштаб стопроцентно конвенциональных соцреалистических полотен мирно соседствует с нежным романтизмом мягкого формализма. Естественно, упор делался на поиски «хорошего», интимного и формалистического искусства, которому и отданы внешние предпочтения кураторов выставки, до сих пор наивно полагававших, что идеологические уступки, то есть производство заказных идеологических полотен, извращает талант художника, способного к лирическим пейзажам и натюрмортам. Вовсе нет, просто на абсолютном советском художественном рынке вполне допускались, как мы видим, рудименты рыночного искусства капиталистического, то есть интимного и внеидеологического типа. Присутствие Великого авангардиста целиком отменяло саму возможность радикального эксперимента, но рыночный формализм парижской манеры продолжал существовать и развиваться в качестве подлинного искусства, противостоящего идеологически ангажированному искусству окончательно воплощенного модернизма. Единственным признаком, по которому производилась социальная градация на допустимое и целиком отреченное искусство была вовсе не мера радикализма, а наличие или отсутствие оптимизма. На выставке такое искусство выделено в специальный раздел под исторически некорректным названием «Андерграунд» (термин этот применим к специфическим типам искусства, появившимся только в шестидесятых). Введя этот раздел в общий тематический реестр, авторы нечаянно подтвердили тот факт, что отверженное искусство пессимистических формалистов вроде Роберта Фалька вовсе не представляет отдельной ценности, а функционально коррелирует с Большим стилем. <...> В России... оказавшийся непривычно массовым зритель не разделит иронических и либеральных интенций организаторов выставки и впал в коллективную ностальгию по величию утраченной империи. В чем каждый и может убедиться, прочитав наполненную реваншистскими фрустрациями книгу отзывов [9].

Мы так подробно останавливаемся на «Агитации», ныне скрытой в памяти за выставочными блокбастерами 2010-х, потому что исключительно важно акцентировать символический характер этого проек-

Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов

та, о котором пишет Ковалев: «Агитация...» фиксирует момент начала постсоветской ностальгии и ее разнообразной социо-культурной эксплуатации. «Агитация...», благодаря одному только своему названию, стала первым проектом, провоцирующим ностальгию по советскому, она запустила сценарий оживления сталинского мифа в «производство». При этом на выставке проводились социологические исследования, которые выявили весьма любопытную разницу в оценках советского времени и сталинской культуры. Сотрудница отдела социально-психологических исследований ГРМ Людмила Гаав употребила понятие «социальный сценарий восприятия искусства» и показала, что «Агитация...» расколола музейных посетителей, а отнюдь не сплотила их вокруг утраченных коллективистских идеалов:

Анализ структуры зрительской аудитории позволяет выделить три основных типа зрителей, «постоянные посетители зрелого и преклонного возраста», «молодые постоянные посетители», «молодые эпизодические посетители», что обнаруживает возрастные особенности восприятия искусства, и более ярко выраженное приятие или неприятие официального искусства сталинского времени молодежью, выявляемое на основе художественных предпочтений. Последнее оказывается связанным с социально-демографическими и социокультурными характеристиками. «Молодым постоянным посетителям» (художникам, людям творческих профессий, студентам и учащимся гуманитарного или художественного профиля, оба родителя которых имеют высшее образование) свойственно критическое отношение к советскому периоду истории страны, неприятие художественных явлений, вписывающихся в официальные рамки советского искусства, и интерес к художественным новациям начала века. Художественные предпочтения «молодых эпизодических посетителей» (с более низким уровнем образования, гуманитарного или художественного, и более низким уровнем образования родителей) целиком относятся к сфере официально одобряемого искусства. Проведенный анализ позволил выявить различия между поколениями зрителей и различия внутри молодого поколения. Изучался также и другой «срез» публики выставки «Агитация за счастье», основанный на анализе отношения зрителей к самому факту отсутствия в настоящее время искусства, подобного искусству той эпохи («потеря» — «достижение»).... Анализ этих данных... позволяет сделать заключение об их соответствии двум типам политических ориентаций, выявленных социологическими исследованиями последних: «консерваторы» и «либералы». Сопоставление различных типов зрителей показывает, что они выбирают противоположно ориентированные «сценарии» оценки эпохи 1930–50-х годов и ее искусства. Они прочитывают в «визуальном тексте» выставки противоположные ее аспекты, отража-

ющие две системы взглядов, разделяющих общество. Художественные предпочтения выступают в данном случае как характеристика социальной идентичности [2, с. 20].

Любопытны и другие выводы Гаав:

Наибольший интерес у зрителей, испытывающих ностальгию по искусству 1930–50-х, вызывают такие темы, как Труд и Дружба народов, тяготеющие к периферии иерархии жанров, а Официальные портреты, принадлежащие ее центру, привлекают их меньше. <...> Обе категории зрителей положительно оценивают замысел выставки, находя ее актуальной. Тем не менее в эти ответы вкладывается противоположный смысл, что проявляется в выборе произведений, символизирующих эпоху и тематических разделов экспозиции. <...> Эти контрастные мнения отражают социальную и политическую конфронтацию в обществе, существовавшую в более или менее явном виде со времен десталинизации 1960-х годов и проявившуюся в открытой форме с конца 1980-х годов.

Выявленное противостояние различным образом проявляется у старшего поколения и у молодежи. У любителей искусства старшего поколения можно наблюдать более ярко выраженное разнообразие вкусов и мнений, различные «созвездия» вкусов, которые образуют своего рода переход между двумя крайними точками зрения. У них критическое отношение к этой эпохе не всегда исключает признания некоторых ее позитивных аспектов.

Молодые любители искусства более склонны выбирать один из двух противоположных «сценариев»: приятие новаций в искусстве, искусства авангарда, рассматриваемого как оппозиция культуре тоталитаризма, либо предпочтение, отдаваемое формам традиционного искусства, которое связано с более терпимым взглядом на эпоху 1930–50-х годов, которая «есть часть нашей истории» [3, с. 30].

Очевидно, что бинарная модель выставочного ресайклинга искусства 1930-х — начала 1950-х, избранная в середине 1990-х, отражала и современное состояние российского общества. Она была еще несколько раз использована для показа искусства оттепели, однако акценты в этой модели еще раз изменились. В первом случае речь идет о выставке под названием «Нет! — и конформисты», которая на смену «Агитации...» была развернута в корпусе Бенуа. Ее от музея курировал Михаил Герман, а представляла она собой показ большой советской коллекции Польского фонда современного искусства, которую собрал Петр Новицкий, создатель этого фонда и организатор выставки в Варшаве. В коллекции Новицкого соседствовали официальные художники и нонконформисты, и те и другие большей частью

из Москвы. Представлены они были, как правило, не шедеврами, что производило эффект сглаженности, необязательности противостояния, заявленного в названии: какая разница, кто конформист, а кто нонконформист, если в целом есть ощущение общего упадка. Эту особенность интерпретировала, предвосхищая будущее, Кира Долинина:

В контексте сегодняшней художественной ситуации Санкт-Петербурга, когда имперское искусство — будь то сталинский классицизм «Агитации за счастье» или придворная культура «Николая и Александры» — становится предметом серьезных дискуссий и привлекает наибольшее количество зрителей, эта выставка из Польши также приобретает несколько имперский характер.

Советская империя периода упадка, воплощенная в работах как именитых соцреалистов, так и не менее именитых теперь авангардистов, предстает достойной хранительницей традиции. <...> Не в хронологической точности и не в прямых параллелях и аналогиях достоинства этой экспозиции. Для петербургского зрителя оказалась особо ценной искусственно созданная атмосфера единого художественного пространства. Путь от Михаила Аникушина до Дмитрия Врубеля оказался не так далек, а игра в «общее искусство» — увлекательной и чрезвычайно заманчивой [5].

Заголовок статьи в «Коммерсанте» реанимирует брежневское понятие «мирного сосуществования двух систем» СССР и США эпохи разрядки международной напряженности середины 1970-х. Бинарное разделение во второй половине 1990-х начинает искусственно сглаживаться в «мирное сосуществование», которое в исторической реальности пять лет тому назад завершилось исходом холодной войны. Так что тогдашние читатели газет считывали «мирное сосуществование» как эвфемизм, скрывающий вражду.

Выставки 2000–2010-х годов

Следующий этап в развитии нашей темы наступает в середине нулевых. В 2005 году в музее Гуггенхайма открывается выставка «Россия!», а в 2006-м происходит более камерное событие — выставка «Время перемен» в ГРМ, посвященная 1960–1980-м годам. Рассказ об оттепели и сменившем ее застое — «Время перемен» — это проект-аттракцион, наследующий и стилю, и бинарности «Агитации за счастье». В его экспозиции была выстроена инсталляция «Квартирная выставка», где в шпалерной развеске теснились многие замечательные карти-

ны художников ленинградского андеграунда, лишённые поэтому субъектности, среди них «Самолеты» Рихарда Васми (1972), которым бы стоило дать настоящее личное пространство на стенах музея. Социологические исследования этой выставки также выявили важные особенности состояния общества: хотя главный интерес зрителей вызвала именно инсталляция «Квартирная выставка» (что само по себе говорит о предпочтении аттракциона), наибольшее одобрение встретили оптимистические произведения официального искусства, размещённые в других разделах экспозиции. Неприятие публики, в основном молодежной, было обращено на сам образ убогой хрущёвки, который вступал в противоречие с плакатным позитивным посылом официального искусства. Через десять лет после «Агитации за счастье» именно в среде молодежи, рожденной в самые последние советские годы и не сохранившей советскую реальность в памяти, отчетливо явлен новый запрос на старую советскую мифологию социального благополучия [8, с. 80–81]. Неудивительно, что период бинарного восприятия советского искусства по модели «официальное и неофициальное» к середине нулевых утрачивает актуальность.

Какие подходы могли его сменить? Прежде всего, это могли быть исследовательские выставки, сконцентрированные на истории отдельных направлений и институтов, истории художников. К их числу относятся выставки «Музей в музее» или «Объединение „Круг художников“» (1998, 2007, ГРМ) или, например, проекты «Галеев Галереи», которая с 2006 года провела много выставок искусства «третьего пути»⁽⁴⁾ 1920–1930-х годов. Но общее увлечение выставками-аттракционами, которые привлекают зрителя и приносят доход, не способствовало прогрессу исследовательских выставок. Кроме того, как показывают социологические исследования, к середине нулевых всплеск инте-

(4) Наряду с выражением Мочалова «третий путь», использовалось и выражение Германа «третья струя», а также «негромкое» или «тихое» искусство для обозначения творчества художников скорее модернистских, заинтересованных живописью, а не пропагандой, совпавших с соцреализмом по времени, которое не выбирают, а не по творческому настрою. Вот как характеризует это искусство Герман (и обратим внимание на то, что он употребляет понятие «нонконформизм» применительно к искусству Ленинграда 1930–1940-х): «Свою независимость, нравственную и эстетическую стабильность подтвердила „третья струя“ (молчаливый, неагрессивный нонконформизм, синтез достижений авангарда и традиции, высокая живописная культура), что особенно остро сказалось в Ленинграде» [4, с. 467].

реса и стремление понять искусство авангарда, и вообще сложное искусство, были уже не так высоки [8, с. 56]. Лидирующей тенденцией стала коммерциализация художественной жизни. Именно тогда, году в 2003-м, в обзоре ярмарки «Арт-Москва» произведения искусства были приравнены по ценам к потребительским товарам из сегмента роскоши. Возобладал естественно аттракцион, тем более что главный аттракцион был организован основным игроком на этом поле — куратором музея Гутгенхайма в Нью-Йорке Томасом Кренцем, который прославился внедрением в выставочный план своего музея изобразительных искусств экспозиции дорогих мотоциклов. Проект «Россия!» был создан к юбилею ООН, и его кураторы задали новый стандарт демонстрации российского искусства, в который вошли основные разделы отечественной художественной истории, поэтому его действительно можно назвать стандартом мирного сосуществования Всего: от икон до молодого постсоветского искусства, включая ампир, реализм, символизм, авангард, соцреализм, нонконформизм. Этот стандарт также являл собой демонстрацию имперскости: еще один раздел представлял российское коллекционирование и показывал картины знаменитых художников Рубенса, Мурильо, Пикассо, Дерена, акцентируя и «всемирную отзывчивость» русской культуры, обращенную, прежде всего, к Европе, и ее имперский характер, ведь только столицы настоящих империй или государств-гегемонов претендовали на охват мировых культуры и истории.

В историческом времени сосуществуют различные тенденции развития, и, параллельно с нарастанием имперской тенденции представления российского искусства, продолжается музеефикация культуры, вытесненной из публичного пространства в советский период. В середине нулевых приходит время внедрения нонконформизма в постоянные экспозиции ГТГ и ГРМ. Все разделы экспозиции XX века в здании ГТГ на Крымском Валу тогда были решительно обновлены и создана подробная экспозиционная схема развития отечественного искусства, включающая большие фрагменты культуры авангарда 1910-х и 1920-х годов, показ разнообразной модернистской живописи 1920–1930-х, соцреализм, суровый стиль и сделанный сотрудниками Андрея Ерофеева, в частности Анной Романовой, нонконформизм. Экспозиционное решение истории 1930-х годов было очень удачным, так как зритель, проходя вначале два больших зала живописи и скульп-

птуры 1920–1930-х, видел живую разноликость художественных манер, затем оказывался в угловом поворотном зале, где доминировали два монументальных образца соцреализма: «Сталин и Ворошилов в Кремле» А. Герасимова (1938) и «Незабываемая встреча» В. Ефанова (1936–1937), которые наглядно показывали вмененный советскому искусству конец художественного эксперимента и торжество имперского парадного портрета, транслирующее тему сплочения народа вокруг вождя и властную милитаризацию жизни. За этим поворотным залом начиналась экспозиция картин о Великой Отечественной войне, где на дальней торцовой стене анфилады размещался «Александр Невский» Павла Корина (1942), иконописца-палешанина в юности, который в годы военного сближения церкви и власти сумел вернуть в соцреалистический канон религиозную тему и идею национального, а не классового духа⁽⁵⁾.

Тенденции понимания и экспонирования советского искусства, наметившиеся в середине 1990-х, достигают акматической фазы через двадцать лет — в середине 2010-х годов, когда, с одной стороны, мы наблюдаем массовый расцвет выставок-аттракционов, а с другой стороны, усиливается исследовательская тенденция, связанная с развитием частного коллекционирования (и то и другое — следствия экономического процветания 2000-х годов).

Самое громкое событие постсоветского ресайклинга советского искусства в выставочной жизни — это проект «Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945 годов», открывшийся 4 ноября 2015 года в цокольной части московского Большого Манежа. От коммерческих выставок-аттракционов он отличался тем, что явился первым событием пропаганды и госзаказа: вход на выставку был бесплатным, причем вход на «Романтический реализм» (далее — «РР») позволял зрителям осмотреть и второй — мультимедийный — проект

(5) Образ Александра Невского, например в одноименном фильме 1938 года, представляет не только исторического героя, но и знаковую тенденцию «русификации» соцреализма, возникающую в конце 1930-х и означающую окончание формирования культуры соцреализма и ее канона, в котором пролетарский интернационализм начинает окрашиваться российско-советской имперскостью. Основные произведения этой тенденции в живописи появляются в первой половине 1940-х, как, например, полотно ленинградского художника Михаила Авилова «Поединок Пересвета с Челубеем на Куликовом поле» (1943).

«Православная Русь: Россия — моя история. 1914–1945. От великих потрясений к великой Победе», занявший главный объем Манежа [6; 7]. Наследующий «Агитации за счастье», о которой напомнила одна Анна Толстова [17], «РР» отличался такой же двусмысленностью названия: во-первых, из него исчез собственно соцреализм; а во-вторых, словно благодаря спецэффектам, изгладилось историческое противоречие романтизма и реализма, двух непримиримых течений XIX столетия, конфликту которых посвящена была русская литература от «Отцов и детей» до «Бесов». Наведение глянца на шрамы и рубцы идейных разрывов в ткани художественной жизни в высшей степени отличало «РР»: годы борьбы за соцреализм предстали временем сияющего торжества советской культуры, что в политических «соборных» или «хоровых картинах», что в авангардной футуристической утопии воздухоплавания, что в сценах буржуазного отдыха лучших людей страны. Выставка заканчивалась, как и постоянная экспозиция ГТГ, «Александром Невским» Корина, связавшим «Романтический реализм» с «Россией — моей историей». Здесь контекст восприятия внутри общего экспозиционного пространства Манежа стал не менее значительным, чем «текст РР», и искусство советской антирелигиозной эпохи оказалось включено в религиозную ткань Древней Руси, Московского царства и Российской империи так же прочно, как невидимо зашиты были и швы между боровшимися друг с другом «актерами» советского искусства 1920–1930-х [15].

«РР» использовал бинарную модель 1990-х, а не мультикультурную модель конца 1980-х, так как здесь доминировали художники авангарда и соцреализма, а мастера «третьего пути» почти не присутствовали. Однако бинарность сама по себе не была экспозиционно выявлена (хотя и могла быть выявлена, допустим, цветом стен), а наоборот всячески сглажена, словно пути Василия Купцова и Александра Герасимова являлись одним целым. На эту цель работало, например, начало выставки с гигантской картиной И. Бродского «II Конгресс Коминтерна» (1924): как и все произведения старого спеца, эта картина — нечто вроде раскрашенного фотоколлажа — отнюдь не передавала бурю и натиск, являя собой демонстрацию масштаба и нейтральной живописи, пригодных для любой политической декларации, своего рода бюрократической униформы, которую Бродский и носил успешно в 1920–1930-е. Такое экспозиционное решение соответствовало

новейшему направлению на объединение некогда оппозиционных пластов российской истории в одну новую гибридную фактуру: в год столетия обеих революций популярными стали гибриды Великой революции 1917 года, соединивший Февраль и Октябрь, и объединение императорской и советской России. Это, в сущности, воскрешало историософскую модель Гройса 1980-х, о которой упоминал в своей статье об «Агитации...» Ковалев.

Мария Силина в обзоре «РР» обобщила претензии историков искусства к этому проекту, рассчитанному на массовую непрофессиональную аудиторию, на которую воздействовал и сам соцреализм, скрытый за «романтическим реализмом»:

Такой «неразличающий» подход как нельзя лучше демонстрирует крайне востребованное сегодня стремление к нормализации истории. Министр культуры РФ Владимир Мединский на своей открытой лекции «Мифы о революции и Гражданской войне» в МГИМО в ноябре 2015 года заявил, что в Гражданской войне участвовали только две силы — белые и красные, но победила, по словам министра, в итоге третья сила — «историческая Россия», и в ней нет ни героев, ни антигероев. Авторы «Романтического реализма» упростили в истории советской живописи то, что еще не обрело сегодня сложность и полноту профессионального осмысления. В каталоге выставки можно обнаружить буквальное обращение к советской риторике времен холодной войны: искусство авангарда было побеждено понятным зрителю искусством реализма, который как нельзя лучше подходил на роль пропагандистского искусства. Впрочем, эта теоретическая рамка осталась на уровне декларации; из тематических разделов, на которые была поделена выставка, и текстов каталога следует, что авангард и реализм объединили усилия, чтобы в СССР победила та самая историческая Россия, состоящая из набора «очевидных, но дорогих нашим сердцам истин» — воспетого труда, мечтаний о небе, семейного счастья и героической победы в Великой Отечественной войне. Подобная позиция, в основе которой лежит обращение к «вечным ценностям», позволяет авторам игнорировать и замалчивать многие аспекты истории советского искусства: феномен пролетарского искусства в 1928–1932 годы, с его оригинальной трактовкой наглядной агитации; репрессии в художественных кругах в 1936–1939 годы, приведшие к самоцензуре многих авторов; создание сталинской индустрии искусства 1936–1953 годов, в которой массовое производство станковой живописи парадоксальным образом подкреплялось разговорами об особом вдохновении художника, результатом которого является появление шедевров. Под знаменем некоего единого «романтического реализма» авторы выставки попытались представить плохо

объединяемые драматичные перипетии истории советского искусства как единый дискурс о художественно интересных вещах [16]⁽⁶⁾.

М. Силина указывает на то, что советская агитационная живопись 1928–1932 годов и живопись соцреализма должны рассматриваться в контексте создания политического искусства и его индустрии, который имеет не только советскую, но и интернациональную историю [16].

С другой стороны на явление этой как бы некоммерческой выставки предлагает смотреть Елена Федотова. Она отмечает, как и многие другие, последовательный подъем интереса к соцреализму именно в качестве экспортного искусства, ведь незадолго до открытия «РР» картина А. Дейнеки «За занавеской» (1933) ушла на аукционе более чем за три миллиона долларов: соцреализм соседствует с авангардом на аукционах. Федотова вспоминает одну из отправных точек «западной раскрутки» соцреализма — «Выбор Сталина: советский социалистический реализм. 1932–1956», вдохновленный книгой Гройса *Gesamtkunstwerk Stalin*, и как продолжение проект «Коммунизм — фабрика мечты. Визуальная культура сталинского времени», который Гройс курировал вместе с Трегуловой в 2003 году в Ширн-Кунстхалле Франкфурта-на-Майне. В «Коммунизм...» Гройс как раз и добавил соцарт и концептуализм, замкнув цепочку Малевич — Сталин — Кабаков. Во-вторых, Федотова объясняет интенции кураторов «РР» желанием представить отнюдь не историческую картину развития советского искусства, а сам по себе советский миф 1930-х с его пафосом жизнестроительства, проиллюстрированный лучшими произведениями живописи тех лет [18]. Отсюда естественно можно сделать вывод о том, что к «РР» нельзя предъявить претензии историко-культурного плана, но также и неправильно рассматривать его в активистской парадигме политического искусства. Миф о жизнестроении ведет нас не к производственничеству и не в дизайн, а именно к квази-религиозному истоку советской идеологии [1], и тогда обе выставки

(6) Мне довелось в 1987 году написать о борьбе всех против всех на раннем этапе соцреализма, в том числе о преследовании реалистов и пейзажистов [1]. О такой же борьбе в годы сталинского салона 1946–1953 годов в 1995 году писал в упомянутой здесь работе М.Ю. Герман [4].

в Манеже сближаются как иллюстрации двух фаз российско-советской религиозной и квазирелигиозной культовой идеологии.

23 декабря 2015 года Центром авангарда и галереей на Шаболовке была устроена дискуссия «Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики», в которой приняли участие историки искусства и критики новейшего поколения: Александра Селиванова, Надя Плунгян, Валентин Дьяконов, Александра Новоженова, Глеб Напреенко, Анна Толстова и другие. В целом подходы участников дискуссии можно разделить на две группы. К первой относятся, например, В. Дьяконов и Н. Плунгян, в ближайшем будущем сокураторы проекта «Модернизм без манифеста». Они начинают заново там, где в конце 1980-х остановились кураторы выставки «Советское искусство 20–30 годов», и проводят подробное исследование живописи, скульптуры и архитектуры 1920–1930-х, тогдашней системы образования, художественных группировок и личных судеб, прежде всего живописцев. Вот как они сами формулируют свои научные принципы и интересы.

Дьяконов: Один из самых болезненных моментов в... этом расцвете выставочной деятельности про соцреализм заключается в том, что производившееся в те же годы так называемое «тихое искусство» (за неимением лучшего термина) оказывается совершенно... задавленным и убитым торжественным парадом социалистической живописи [7].

Плунгян: Чисто терминологически соцреализм был репрессивной конструкцией, а не самоопределением художников, которые были подвешены в бесконечном конфликте между ярлыками «реализма» и «формализма». Мы видим, как эти полярности снова переносятся в наше время. Но что они нам говорят? И нельзя ли как-то, во-первых, деконструировать этот термин, во-вторых, в целом избавиться от полярностей в искусствоведении и кураторской работе? Наконец, третье: существует ли вообще соцреализм? <...> Основная задача — так переосмыслить модернистский этап, чтобы охватить все его проявления, начиная от прямого сотрудничества с властью и непосредственно тоталитарного искусства и заканчивая социально ориентированными художниками, которые еще не успели стать марксистами или антимарксистами, а просто из деревни приехали и говорили о своей ситуации художественным языком, который только что освоили. Перед нами отчетливо стоит необходимость избавляться от бинарности и говорить все-таки о множественности центров внутри модернистской парадигмы [13].

Во вторую группу, продолжая рассуждения Силиной, входят Новоженова и Напреенко. В отличие от Дьяконова и Плунгян, их меньше

Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов

интересуют художники как личности и произведения искусства как сущности, а больше — система функционирования культуры и социальная сторона художественной практики. Очень живой для них опыт второго российского капитализма 1990–2010-х побуждает от обратного верить в коллективистскую советскую мифологию, но не 1930-х, а именно 1920-х годов: в марксистскую организацию ранней советской культуры. Здесь надо заметить, что неомарксистские интересы становятся заметными в российской общественной мысли середины 2000-х — 2010-х, побуждая вспомнить две предыдущие попытки возвращения к «ленинизму» в 1956-м и в годы горбачевской перестройки, с той только разницей, что в 2010-е эта тенденция связана не с советским госзаказом, а с влиянием в основном западной левой идеологии⁽⁷⁾. Вот что представители второй группы считают для себя важным:

Новоженова: Кураторы выставки «Романтический реализм» постоянно произносят слово «госзаказ», актуализируя спор про разницу между соцзаказом и госзаказом. <...> Но на самом деле, понятно, что сейчас госзаказ, скорее, актуален для самих этих кураторов, когда государство приходит и говорит: «Слушай, [соцреализм] нам тоже пригодится каким-то образом», и куратор с этим соглашается. Но художники 20-х годов не мыслили в терминах госзаказов, потому что они все в основном придерживались марксистской идеологии. Действительно, для них важно было найти собственную позицию в обществе, и они занимались экспериментом: что они, как художники, обладающие навыком миметического живописания, от которого они не собирались отказываться, что они могут дать — но не государству, а обществу? [12].

Напреенко: Соцреализм, если его брать как некую большую медиасистему, можно назвать довольно масштабным проектом именно по дистрибуции, трансляции, циркуляции искусства в обществе: то, как оно потребляется и производится, — это недостаточно изученный вопрос. <...> Интересно, что наиболее востребованным элементом в выставках типа «Романтического реализма» или «Художники ВДНХ» остается именно эта зрелищная, спектакулярная сторона соцреализма. Обворожение

(7) В проекте Екатерины Деготь «Борьба за знамя» (2008, Новый Манеж, Москва) была сделана не очень состоятельная попытка перешифровать советскую культуру 1926–1936 годов в троцкистскую. Несостоятельность противопоставления связана с тем, что сам Л. Троцкий по праву должен считаться отцом соцреализма благодаря книге «Литература и революция». Попытка оживить советский марксистский дискурс, придав ему другую упаковку, отсылающую к сюрреализму и большой западной истории искусства, симптоматична для второй половины 2000-х и 2010-х.

в принципе заложено в таком искусстве, способном пленять образами завершенной, деланной реальности. Но именно поэтому нам нужно применять критический инструментарий, который введет сюда некую вторую сцену, позволит нам увидеть какие-то разломы — по ту сторону видимого, за его кулисы [11].

Итак, в научно-критической среде наиболее важным представляется именно регистрация разломов советского и их подробное изучение. Вскоре после «РР» стал заметен — от обратного — подъем выставок-исследований и актуализация мультикультурной модели представления советского искусства конца 1980-х — начала 1990-х годов. К числу таких выставок можно отнести цикл «Модернизм без манифеста» в Московском музее современного искусства (2017–2018), выставку к 100-летию Музея живописной культуры в ГТГ (2019), выставку об искусстве Ленинграда 1940–1980-х годов «Эхо экспрессионизма» (ГРМ, 2020), проекты в Музее Москвы «ВХУТЕМАС 100: Школа авангарда» (2020) и «Электрификация. 100 лет плану ГОЭЛРО» (2021). Благодаря этим выставкам происходит очень существенное расширение сферы исследований и представления советского искусства 1920–1950-х годов. Впервые в нее входит подробный показ искусства Ленинграда, и здесь нужно вспомнить «Галеев Галерею», куратор которой историк искусства Ильдар Галеев не только постоянно открывал зрителям забытых художников, но и опубликовал в 2010-е целую библиотеку о ленинградских живописцах и графиках Дмитриии Митрохине, Владимире Гринберге, Алисе Порет, Петре Соколове и многих других.

Между тем в медийном пространстве исследовательские выставки занимают гораздо более скромное место, чем проекты-аттракционы, которые продолжают появляться в конце 2010-х — начале 2020-х годов (прежде всего, это выставки ГТГ «Оттепель» в 2017-м, «Ненавсегда» о брежневском застое в 2020-м и проект «Дейнека/Самохвалов» в петербургском Манеже 2019–2020 годов). Если первые остаются, при всей своей высокой посещаемости, событиями для специалистов, вторые становятся, что называется, «информационными поводами» для государственных телеканалов и в первую очередь обращают на себя внимание критиков и историков, в том числе и славистов. В результате выставочная практика в области представления советского периода оказывается в такой же исторической интерпретационной ловушке,

Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов

что и само искусство 1930-х: в ней видят по большей части проявление консервативной культурной политики, как в 1930-х наблюдали исключительно замену (или подмену) авангарда соцреализмом. Так, Лена Йонсон (Lena Jonson, 2018) в исторически важной работе «Новая консервативная культурная политика и изобразительное искусство» выстраивает однозначно четкую линию формирования госзаказа на оживление соцреализма в качестве формообразующего искусства российского настоящего и будущего [см.: 19]. Эта линия, по мнению Йонсон, идет от «РР» к другим выставкам 2015–2021 годов: Александра Герасимова в Историческом музее, соцреализма и нового русского реализма в московском Музее современной истории России и — отдельно — в ГРМ, Гелия Коржева и Таира Салахова в ГТГ. С одной стороны, исследовательница собирает факты в прочную систему доказательств, а с другой стороны, комментируя их, указывает на то, что именно в самом типе фигуративного искусства заключен источник притягательности для нового госзаказа, потому что фигуратив обеспечивает понятное и оптимистическое искусство. Очевидно, что повторная стигматизация фигуратива, или «навыка миметического живописания» по Новоженовой, характерная для гринбергианского искусствоведения, может только затормозить реальные исследования искусства 1930–1940-х годов.

Заключение. Советское искусство в постсоветских постоянных экспозициях

Главное, что происходит с выставками-аттракционами и в итоге распространяется на постоянные экспозиции ГРМ и ГТГ, — это отмеченное на «РР» сглаживание бинарной модели: сохранение ее элементов, но представление их не в качестве антагонистических, а в качестве чуть ли не однородных. Гетерогенная бинарная модель превращается в невозможно-гомогенную. Этот процесс в российской культуре нарастает в течение 20 лет и отражает не только сформулированный к середине 2010-х новый госзаказ, но и, по всей видимости, трансформацию общественного сознания — сам факт ухода советского в далекое мифологическое прошлое. Результаты этого процесса мы наблюдаем в новых реэкспозициях крупных музеев, предпринятых после первой половины 1990-х и середины нулевых. Реэкспозиции,

то есть концептуальные изменения постоянных экспозиций, которые обычно не претерпевают радикальных перемен, так как связаны с набором образцовых произведений искусства в коллекции музея, в последнем пятилетии оказались частым явлением, что свидетельствует о динамике обычно не очень подвижных пластов музейного материала. Реэкспозиции подверглись советские залы ГТГ дважды, в 2017 и 2021 годах, и ГРМ в 2021 году. Предыдущие перевески активно осуществлялись в 1990-е годы, когда в экспозиции внедрялось искусство авангарда, и в середине нулевых, когда в экспозиции попал нонконформизм.

К середине нулевых ГТГ и ГРМ сформировали два различных типа постоянных экспозиций искусства советского времени. Подход ГТГ, как уже говорилось, был построен на принципе контраста: рассказ о развитии культуры СССР 1920–1930-х годов начинался представлением советского авангарда, продолжался показом шедевров 1920-х — начала 1930-х годов, созданных мастерами ОСТа и самыми радикальными художниками АХРРа, далее шли залы художников «третьего пути», то есть живописцев-модернистов внеидеологического и поэтому маргинального для советской культуры типа, наконец, в угловом, поворотном зале были выставлены большие тематические картины официального соцреализма, в частности популярная картина «Сталин и Ворошилов в Кремле» А. Герасимова, которая была удалена в запасники из постоянной экспозиции галереи после XX Съезда КПСС. Таким образом, зритель получал вполне наглядное представление о различных пластах культуры советского времени и о господствующей государственной культуре, которая диктовала политику в искусстве. Подход ГРМ, наоборот, сильно отличался стремлением нивелировать роль соцреализма как «большого стиля»: в постоянную экспозицию были включены «частные случаи» соцреализма (портрет актрисы А. Тарасовой и натюрморт А. Герасимова), а не широкоформатные картины сталинских художников, за исключением шедевра А. Дейнеки «Оборона Севастополя» (1942).

В середине 2010-х в целом присутствие искусства соцреализма в постоянных экспозициях усилилось, но одновременно оно оказалось менее акцентированным — представленным вне своего исторического контекста. Экспозиция ГТГ в эти годы меняется кардинально: с одной стороны, зал больших картин соцреализма переезжает из

центральной анфилады в боковой экспозиционный сегмент, где на большей площади добавляются новые экспонаты. С другой стороны, в экспозицию залов центральной анфилады внедряется большое количество «частных случаев» официальной соцреалистической живописи, которые размывают до этого монографический показ авангарда 1920-х и «третьего пути» 1930-х годов, создавая впечатление смешанной палитры художественных языков и их равноправия, а не стратификации. Так, рядом с М. Ларионовым появляется в экспозиции ГТГ А. Герасимов и т.д. ГРМ в 2021 году также добавляет в постоянную экспозицию зал большой сталинской живописи, который, однако, как и в ГТГ, расположен не в основной анфиладе. Кроме того, он размещен не по хронологии, а является ответвлением в экспозиции брежневского периода, своего рода атемпоральной добавкой для готового свернуть с магистрального пути посетителя. В этом зале выставлены «хоровые картины» соцреализма, которых нет как класса в хронологически развернутой постоянной экспозиции: «Великому Сталину слава!» (1950, Ю. Кугач, В. Нечитайло, В. Цыплаков), «Гимн Октябрю» (1942, А. Герасимов). В комментарии к этим произведениям раскрыта функция соцреализма как мифологизирующей реальность пропаганды. Так, из текста зрители могут узнать, что торжественного заседания всех лучших людей страны в Большом театре в 1942 году по случаю 25-й годовщины Великой Октябрьской революции на самом деле не было и А. Герасимов изобразил воображаемое событие примерно так же, как С. Эйзенштейн вслед за Н. Евреиновым реконструировал штурм Зимнего дворца.

Рассматривая экспозиционно-выставочную историю прошедшего тридцатилетия (1993–2023), мы можем сделать вывод о том, что на всем ее протяжении соседствуют два способа показа искусства советского периода, которые мы условно назвали выставками-аттракционами и исследовательскими выставками. Задача выставок-аттракционов изначально связана с реконструкцией соцреализма как мифологического культового искусства социального единства и оптимизма: выставки и формируют этот запрос, и усиливают его выражение. Динамика выставок-аттракционов отличается устойчивым нарастанием с кульминациями в каждом десятилетии. Исследовательские выставки появляются с гораздо меньшей регулярностью и в отсутствии связанной программы, которая могла бы быть, напри-

мер, в условиях взаимного планирования работы важнейших музеев. Предметом исследовательских выставок, как правило, является не эталонный соцреализм, а авангард или искусство модернизма 1920–1930-х («третьего пути»).

При этом объективно сам процесс расширения экспозиционной базы выставок-аттракционов приводит к появлению в этих проектах нового материала, позволяющего детализировать наши представления о культуре советского периода. Так, например, выставка «Дейнека/Самохвалов» потребовала большого числа картин обоих художников, задействованных в своего рода товарищеском матче, и в экспозицию включились произведения из российских музеев, до этого редко выставлявшиеся. Совокупный показ Дейнеки и Самохвалова — лучших в изображении молодежи и спортсменов, что объясняется не только идеологическим заказом, но и личными пристрастиями, — произвел незапланированный эффект: картины 1930-х не столько вступили в соревнование, сколько слаженно заполнили кубатуру Манежа румяной экстатической плотью. Даже не телами, а именно плотью, потому что лица героев Дейнеки и Самохвалова, за редкими исключениями, оказались плавающими пятнами румянца, живописно покрывающими мускулатуру, напоминая выражение Лидии Чуковской «молоко с кровью».

Большой объем нового материала в области истории создания мавзолея и культа В.И. Ленина дала выставка «ДК СССР» (2022–2023, ЦВЗ «Манеж») в Москве, где в разделе, подготовленном А. Селивановой, также была представлена история дискуссий ВХУТЕМАСа. Эта выставка, как и «Дейнека/Самохвалов», стала еще одним произведением мастера аттракционов — архитектора экспозиций Антона Горланова, который соорудил в Петербурге в атриуме Манежа трибуны стадиона, а в конце экспозиции — футбольное поле; центром же московской выставки стало гигантское ухо — макет, позволяющий вообразить размер статуи Ленина, которая должна была венчать непостроенный Дворец Советов в проекте Бориса Иофана. Симптоматично, что архитектор и кураторы выбирают в качестве основного символа исторической экспозиции именно мотив «прослушки», а, например, не мотив указания или какой-то другой из доступного анатомического набора. Ухо Ленина, что также не может не обратить на себя внимание, тут резонирует загадочным звукам «Терпситона»,

в отличие от популярных советских песен на «Агитации...», которые гораздо больше подходят сущности пролетарских ДК. В целом же «ДК СССР», несмотря на этот важнейший интонационный сдвиг в музыкальной части, сделанной А. Ретинским, предьявил публике экспозицию, по-прежнему мифологизирующую культурную политику Советского Союза, в данном случае — исторические Дворцы культуры. Здесь в разделах скульптуры и живописи были собраны канонические для постсоветского взгляда 2010-х произведения из ГТГ и ГРМ: основные шедевры авангарда (и Малевич, и Самохвалов), соцреализм (в том числе — К. Петров-Водкин, А. Самохвалов, а в суровом стиле — Г. Коржев), детская книжная иллюстрация ленинградских «художников-пачкунов», абстракция нонконформизма 1960-х. Создается обманчивое впечатление, словно бы всем им нашлось каждому свое место в «кружках по интересам» всесоюзного ДК — кузницы советских талантов. Однако именно архитектура выставки, показ произведений на фоне траурных графитовых стен становится необходимым камертоном восприятия социального оптимизма борцов революции, делегатов, сталеваров, спортсменов и вождей — героев соцреалистической живописи и скульптуры, а также самих художников и скульпторов, которые этих героев породили.

Не стоит удивляться тому, что в постсоветский период история соцреализма в изобразительном искусстве осталась ненаписанной. Причина этому заключается, если можно так сказать, в повторной мифологизации советского, начатой в 1993 году для производства и эксплуатации постсоветской ностальгии. Изобразительный материал в этом плане оказался гораздо более зрелищным, то есть подходящим для ресайклинга советского, чем литература, ставшая основным полем продвижения постсоветских исследований. Тем не менее развитие исследований советского искусства, хоть и медленно, но идет по восходящей и оказывает свое воздействие на формирование сценариев этого ресайклинга.

Список литературы:

- 1 Андреева Е. Ю. Советское искусство 1930-х – начала 1950-х годов: образы, темы, традиции // Искусство. 1988. № 10. С. 64–67.
- 2 Гаав Л. Э. Социальные сценарии восприятия изобразительного искусства в контексте социокультурных изменений российского общества: Автореферат дис. ... кандидата культурологических наук: 24.00.01 / Санкт-Петербургская государственная академия культуры. СПб., 1998. 22 с.
- 3 Гаав Л. Э. Советское искусство 30–50-х: эпоха и ее символы в восприятии современного зрителя // Российская массовая культура конца XX века: Материалы круглого стола, 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург / Отв. ред. Б. Г. Соколов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 30. (Серия Symposium, вып. 15).
- 4 Герман М. Ю. Об искусстве и искусствознании. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2014. 552 с.
- 5 Долинина К. «Нет! – и конформисты» как опыт мирного сосуществования // Коммерсантъ. 08.07.1994. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/83216> (дата обращения 20.03.2023).
- 6 Дьяконов В. Стиль репрессиионизм. Выставка советского искусства в Манеже // Коммерсантъ. 11.11.2015. URL: <http://kommersant.ru/doc/2850691> (дата обращения 20.03.2023).
- 7 Дьяконов В. Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // Tatlin.ru. 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).
- 8 Иевлева Н. В., Потапова М. В. Музей и публика. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. 272 с.
- 9 Ковалев А. А. Хочешь быть счастливым, будь им // Сегодня. 23.04.1994. URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/5240636/> (дата обращения 20.03.2023).
- 10 Мочалов Л. В поисках третьего пути // Северная Аврора. 2010. № 12. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=3735> (дата обращения 20.03.2023).
- 11 Напреенко Г. Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // Tatlin.ru. 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).
- 12 Новоженова А. Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // Tatlin.ru. 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).
- 13 Плунгян Н. Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // Tatlin.ru. 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).
- 14 Россия – Германия: 1000 сопоставлений // Коммерсантъ Власть. 12.03.1996. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/12177> (дата обращения 20.03.2023).
- 15 Селиванова А. Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // Tatlin.ru. 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).
- 16 Силина М. Соцреализм против романтики реализма. Что такое советское искусство 1925–1945 годов? // АртГид. 10.12.2015. URL: <https://artguide.com/posts/932> (дата обращения 20.03.2023).
- 17 Толстова А. Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // Tatlin.ru. 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).
- 18 Федотова Е. Соцреализм с новым акцентом. Большой стиль большой эпохи // The Art Newspaper Russia. 02.11.2015. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/2292/> (дата обращения 20.03.2023).
- 19 Russia – Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist / Ed. by Lena Jonson and Andrei Erofeev. Routledge, 2018. 342 p. URL: [https://bookshelf.vitalsource.com/reader/books/9781351738347/epubcfi/6/26\[%3Bvnd.vst.idref%3Dch12\]/4/2\[book-part-004\]/22/1:608\[s%20a%2Cn](https://bookshelf.vitalsource.com/reader/books/9781351738347/epubcfi/6/26[%3Bvnd.vst.idref%3Dch12]/4/2[book-part-004]/22/1:608[s%20a%2Cn) (дата обращения 20.03.2023).

References:

- 1 Andreeva E.Yu. Sovetskoe iskusstvo 1930-kh — nachala 1950-kh godov: obrazy, temy, traditsii [Soviet Art of the 1930s — Early 1950s: Images, Themes, Traditions]. *Iskusstvo*, 1988, no. 10, pp. 64–67. (In Russian)
- 2 Gaav L.E. *Sotsial'nye stsenarii vospriyatiya izobrazitel'nogo iskusstva v kontekste sotsiokul'turnykh izmenenii rossiiskogo obshchestva* [Social Scenarios for the Perception of Fine Arts in the Context of Sociocultural Changes in Russian Society], Dissertation Abstract ... Candidate of Cultural Sciences, 24.00.01, St. Petersburg State Academy of Culture. St. Petersburg, 1998. 22 p. (In Russian)
- 3 Gaav L.E. Sovetskoe iskusstvo 30–50-kh: ehpoza i ee simvol'y v vospriyatii sovremennogo zritelya [Soviet Art of the 1930–1950s: The Era and Its Symbols in the Perception of the Modern Viewer]. *Rossiiskaya massovaya kul'tura kontsa XX veka: Materialy kruglogo stola, 4 dekabrja 2001 g. Sankt-Peterburg* [Russian Mass Culture of the Late 20th Century: Materials of the Round Table, December 4, 2001, St. Petersburg], ed. B.G. Sokolov. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2001, p. 30. (Seriya "Symposium", vyp. 15 [Series "Symposium", issue 15]). (In Russian)
- 4 German M.Yu. *Ob iskusstve i iskusstvoznanii* [On Art and Art Criticism]. St. Petersburg, Izdatel'stvo im. N.I. Novikova Publ., 2014. 552 p. (In Russian)
- 5 Dolinina K. "Net! — i konformisty" kak opyt mirnogo sosushchestvovaniya ["No! — And Conformists" as an Experience of Peaceful Coexistence]. *Kommersant*, 08.07.1994. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/83216> (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 6 D'yakonov V. Stil' repressionism. Vystavka sovetskogo iskusstva v Manezhe [Repressionist Style. Exhibition of Soviet Art at Manege]. *Kommersant*, 11.11.2015. Available at: <http://kommersant.ru/doc/2850691> (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 7 D'yakonov V. Sotsrealizm: issledovatel'skie perspektivy i tupiki [Social Realism: Research Perspectives and Dead Ends]. *Tatlin.ru*, 13.05.2020. Available at: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatel'skie_perspektivy_i_tupiki (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 8 levleva N.V., Potapova M.V. *Muzei i publika* [Museum and Audience]. St. Petersburg, Izd-vo RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2014. 272 p. (In Russian)
- 9 Kovalev A.A. Hochesh' byt' schastlivym, bud' im [If You Want to Be Happy, Be It]. *Segodnya*, 23.04.1994. Available at: <https://istina.msu.ru/publications/article/5240636/> (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 10 Mochalov L. V poiskakh tret'ego puti [In Search of a Third Way]. *Severnaya Avrora*, 2010, no. 12. Available at: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=3735> (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 11 Napreenko G. Sotsrealizm: issledovatel'skie perspektivy i tupiki [Social Realism: Research Perspectives and Dead Ends]. *Tatlin.ru*, 13.05.2020. Available at: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatel'skie_perspektivy_i_tupiki (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 12 Novozhenova A. Sotsrealizm: issledovatel'skie perspektivy i tupiki [Social Realism: Research Perspectives and Dead Ends]. *Tatlin.ru*, 13.05.2020. Available at: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatel'skie_perspektivy_i_tupiki (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 13 Plungyan N. Sotsrealizm: issledovatel'skie perspektivy i tupiki [Social Realism: Research Perspectives and Dead Ends]. *Tatlin.ru*, 13.05.2020. Available at: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatel'skie_perspektivy_i_tupiki (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 14 Rossiya — Germaniya: 1000 sopostavlenii [Russia — Germany: 1000 Comparisons]. *Kommersant Vlast'*, 12.03.1996. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/12177> (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 15 Selivanova A. Sotsrealizm: issledovatel'skie perspektivy i tupiki [Social Realism: Research Perspectives and Dead Ends]. *Tatlin.ru*, 13.05.2020. Available at: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatel'skie_perspektivy_i_tupiki (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 16 Silina M. Sotsrealizm protiv romantiki realizma. Chto takoe sovetskoe iskusstvo 1925–1945 godov? [Socialist Realism against the Romanticism of Realism. What Is Soviet Art of 1925–1945?]. *ArtGid*, 10.12.2015. Available at: <https://artguide.com/posts/932> (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 17 Tolstova A. Sotsrealizm: issledovatel'skie perspektivy i tupiki [Social Realism: Research Perspectives and Dead Ends]. *Tatlin.ru*, 13.05.2020. Available at: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatel'skie_perspektivy_i_tupiki (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 18 Fedotova E. Sotsrealizm s novym aktsentom. Bol'shoi stil' bol'shoi ehpokhi [Socialist Realism with a New Focus. Big Style of the Big Era]. *The Art Newspaper Russia*, 02.11.2015. Available at: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/2292/> (accessed 20.03.2022). (In Russian)
- 19 *Russia — Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*, eds. Lena Jonson and Andrei Erofeev. Routledge, 2018. 342 p. Available at: [https://bookshelf.vitalsource.com/reader/books/9781351738347/epubcfi/6/26\[%3Bvnd.vst.idref%3Dch12\]/4/2\[book-part-004\]/22/1:608\[s%20a%2Cn](https://bookshelf.vitalsource.com/reader/books/9781351738347/epubcfi/6/26[%3Bvnd.vst.idref%3Dch12]/4/2[book-part-004]/22/1:608[s%20a%2Cn) (accessed 20.03.2022).

УДК 781.7

ББК 85.313(2)

Пашина Ольга Алексеевна

Доктор искусствоведения, ученый секретарь Государственного института искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-4189-5835

ResearcherID: GWC-5904-2022

opash@sias.ru

Ключевые слова: русский музыкальный фольклор, певческие традиции, многоголосная фактура, функции певцов в ансамбле, народная певческая терминология

Пашина Ольга Алексеевна

Народная терминология, связанная с многоголосным пением у русских



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-422-441

Для цит.: Пашина О.А. Народная терминология, связанная с многоголосным пением у русских // Художественная культура. 2023. № 4. С. 422–441. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-422-441>.

For cit.: Pashina O.A. Folk Terminology Associated with Multipart Singing among Russians. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 422–441. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-422-441>. (In Russian)

Pashina Olga A.

D.Sc. (in Art History), Academic Secretary of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-4189-5835

ResearcherID: GWC-5904-2022

opash@sias.ru

Keywords: Russian musical folklore, singing traditions, multipart singing, functions of singers in an ensemble, folk terminology

Pashina Olga A.

Folk Terminology Associated with Multipart Singing among Russians

Аннотация. Статья посвящена народной певческой терминологии, связанной с многоголосным пением в русских региональных музыкально-фольклорных традициях. Эта терминология обнаруживает системный характер, поскольку напрямую соотносится с терминами, обозначающими типы интонирования, характерные, с одной стороны, для протяжного стиля пения, ярким репрезентантом которого является жанр лирических песен, а с другой стороны, плачового интонирования, что обусловлено стремлением подчеркнуть личный характер выражаемых чувств. Рассмотрены виды многоголосной фактуры и функции певцов в ансамбле, получившие терминологические обозначения.

Abstract. The article is devoted to folk singing terminology associated with multipart singing in Russian regional musical and folklore traditions. This terminology reveals a systemic character, since it directly correlates with the terms denoting the intonation types characteristic, on the one hand, of a broad (*protyazhniy*) style of singing, a clear representative of which is the genre of lyrical songs, and on the other hand, of lamentable intonation, which is due to the desire to emphasize the personal nature of the expressed feelings. The article discusses the types of multipart texture and functions of singers in an ensemble which have received terminological designations.

Изучение народной терминологии, связанной с пением и музицированием на народных инструментах, — весьма важная часть современной этномузыкологии. То, что и как называют народные исполнители, анализ принципов номинации ими музыкальных явлений имеет принципиальное значение, поскольку не только отражает особенности их музыкального мышления, но и системный характер используемой ими терминологии, позволяющий установить взаимосвязи между различными характеристиками фольклорных произведений как структурного, так и исполнительского свойства. Недаром выдающийся отечественный ученый Е.В. Гиппиус придавал большое значение рефлексии народных музыкантов в отношении исполняемой ими музыки, психологии народного исполнительства, и с этой целью проводил эксперименты во время полевой работы с ними, чтобы лучше понять, каким образом они осмысливают исполнительский процесс [19, с. 23]. Вместе с тем он считал, что задача собирателя — «вести следствие, а не быть на поводу у исполнителя», и подвергать критическому анализу его высказывания: «Есть критика источников „на корню“, критика источников во время собирательской работы — это основное положение, на котором мы должны основывать нашу работу, иначе мы будем идти по поверхности» [19, с. 25–26].

В данной статье, основанной на экспедиционных записях, а также на материалах, почерпнутых из полевых записей, фольклорных публикаций, диалектных и других словарей, будет освещена терминология, связанная с ансамблевым многоголосным пением у русских. Наибольшее развитие многоголосие получило в жанре лирической протяжной песни, в которой мелодические линии певцов в ансамбле индивидуализированы, поскольку каждый из них стремится найти собственную интонацию для выражения общего чувства. При этом многоголосная фактура, имеющая разнообразные сугубо местные формы, напрямую связана со структурой традиционных вокальных коллективов, которая прекрасно осознается народными певцами, выполняющими ту или иную функцию в ансамбле.

Двумя самыми распространенными типами фактуры у русских являются гетерофония (или функциональное одноголосие, когда все певцы считают, что поют одну и ту же мелодию, хотя их голосовые линии могут расходиться, представляя собой ее варианты) и функциональное двухголосие с верхним сольным подголоском, где нижняя

голосовая партия также распевается в гетерофонной фактуре, в некоторых случаях дифференцированной, когда певческий диапазон разделен между более высокими и более низкими голосами [25, с. 496]. Функциональное двухголосие характерно в основном для протяжных лирических песен и некоторых других жанров, испытавших на себе влияние протяжного стиля пения, например медленных хороводов и групповой свадебной причеты. Осмыслению народными певцами именно этой фактуры будет уделено главное внимание.

Прежде всего остановимся на терминологии, служащей в разных региональных традициях для обозначения многоголосного пения как такового. Как правило, для этого используются терминологические словосочетания. Одно из самых распространенных — *петь на голосах* [22, с. 370], но также *разнести на голосах* («Пели, аж тайга кололась! Песни-то всё старинные, бравые. Всё на разных, ох, всё на разных голосах. Все на разных голосах разнесут!» [9, с. 99]); *раскинуть на голоса* («Раньше песни всякие были, да старинные. Вот вечером на угоре собирались. Сидим — как запоём, как её на голоса-то раскинешь, песню-то, дак ой-ё-ё-ёй!» [6, с. 167]); *развести на голоса* [12, с. 169].

В этих глаголах ясно ощущается пространственный аспект, связанный с широким звуковым полем, осваиваемым исполнителями в процессе многоголосного распевания песни. Примечательно, что именно звуковысотные характеристики, среди которых диапазон и мелодический рисунок, всегда осмысливаются народными певцами в пространственных категориях.

Известны и другие выражения, в которых акцент делается на различии мелодических линий каждого из певцов. Так, русские, проживающие в Удмуртии, о многоголосном пении говорят *подхватывать на разноголосие*: «Её на разнагалосье падхвátывать нўжна» [29, с. 194–195]; а казаки Дона — *брать на подголоски* [28, с. 319].

Представление о «тяжести» протяжных песен (ср.: «Это тяжёлая песня!»), требующих от исполнителей значительной затраты физических сил и большого дыхания, породило термины, ассоциирующиеся с поднятием тяжестей: *поднять* (песню) [38, с. 131], *поднять/подымать на голоса*: «Ну, давай, Маньча, на голоса подымай. Она старинные, правда, песни» [6, с. 166] или «Песню на голоса подымают, подымут на голоса — красиво» [38, с. 172].

При этом особое внимание народные певцы уделяют качеству исполнения, которое должно быть стройным и слаженным. Поэтому часто говорят, что песню надо *ладить*, *подладить* или *петь на складе*: «Ее надо подладить, на складе петь» [41, с. 11].

Совместное исполнение песни в народной традиции всегда начинается с сольного запева, в котором запевала задает практически все параметры звучания: высоту, темп, характер мелодического движения и т.д. Поэтому к запевале предъявляются достаточно высокие требования: он должен владеть обширным репертуаром, иметь красивый сильный голос («Девка голосистая, запекает всегда» [33, с. 284]), уметь координировать вокальные линии певцов в ансамбле, т.е. «руководить» ими. Так, в Архангельской области говорили: «Пёрва запевальшыца, хоровым крушкым руководила» [3, с. 320].

Интересно свидетельство о роли запевалы выдающейся собирательницы русского музыкального фольклора Е.Э. Линевой, впервые осуществившей его запись на фонограф. Она писала: «Было в высшей степени интересно наблюдать, как старухи, хотя и не сочувствовали витиеватому стилю Варвары, которая „вывертывала песню“, выделявая обратные ходы, снизу вверх, вместо обычных нисходящих, но тотчас же подчинились ей как запевале и вели свои подголоски в ее духе» [18/1, с. XXXIII].

Именно запевала отвечает в ансамбле и за то, чтобы правильно донести содержание песни, не перепутать слова. Известный собиратель казачьего музыкального фольклора на Дону А.М. Листопадов отмечал: «Доказывает песню запевала, а подголосники выводят» [31, с. 96].

Действие начинающего песню певца в ансамбле определяется множеством глаголов, самый распространенный из которых *запевать*. Иногда применяются такие словосочетания, как *запеть передом* [2, с. 260] или *петь запевкой* [3, с. 321]. А сам он обозначается соответствующими отглагольными существительными: *запевальник* [21], *запевалка* («Я-то раньше пела, на все песни запевалка») [3, с. 319], *запеваловка* [3, с. 320], *запевуха* [8, с. 218; 33, с. 284], *запеваха* [33, с. 284], *запéвчая* [33, с. 309], *запеванья* («Я первая запеванья была, первая веселуха и певуха») [33, с. 284], *запеватель* [33, с. 284], *запевальщица* [33, с. 284], *запевщица* [3, с. 321] и др.

Другая группа терминов связана с глаголами *начинать* [17, с. 105], *зачинать* [16, с. 30], *починать* [40, с. 383] (песню). Сюда же примыкает

выражение *петь (играть) на зачин*: «Раньше я хорошо играла, голос был хороший, всё на зачин, всё на зачин» [34, с. 177–178]. От этих глаголов происходят следующие обозначения запевалы: *начинщик* [14, с. 245], *зачинальщик*, *зачинщик*, *зачинщица* [13, с. 52], *починальщик* [28, с. 358] и т.п.

Употребляются также глаголы: *заводить* песню [28, с. 333] (производные — *заводитель* [7, с. 315], *заводила* [21], *заводчик* [28, с. 325], *заводчица* [23, с. 234], *заводница* [32, с. 325], *завадиха* [24, с. 202], *заводайка* [24, с. 400]); *затевать* песню (отглагольное существительное *затевала*: «Ты бы затевалой, а Миша подпевалой» [13, с. 52]), а также *затягивать* [10, с. 24], *заголашивать* песню [2, с. 93] или словосочетание *навести на голос* в значении ‘запеть’ [15, с. 7]. Отмечу, что глаголы *заводить* и *затягивать* являются однокоренными с глаголами *выводить*, *тянуть*, *стягивать*, практически повсеместно обозначающими особый тип интонирования протяжных песен с развернутыми внутрислоговыми распевами, когда на один слог текста приходится достаточно протяженный мелодический оборот.

Но встречаются и более редкие обозначения запевалы, например *заглавнок* [2, с. 32], что показывает его важную роль в ансамбле, а также *источница* («Уж какая она источница песни играть!») [35, с. 263]. По поводу последнего термина можно сказать, что помимо содержащегося в нем значения начала, первоисточка чего-либо, он также связан с представлением о песне как льющейся субстанции. Ср. выражение «песня льётся» или название песни — *разливная* [24, с. 325].

Действия певцов, которые присоединяются к запевале, создавая объемное звуковое поле, также определяются соответствующими глаголами, а сами певцы — производными от них существительными. Наиболее часто встречающиеся термины — *подпевать*, *подпеться*, соответственно певцы — *подпевалы* [13, с. 52]. Того, кто подхватывал песню вслед за запевалой, могли называть *поспевальник* [39, с. 200], т.е. человек, который следует за кем-нибудь не отставая. К этой группе примыкают словосочетания *петь в припевку* [40, с. 338], соответственно певцы — *припевники* [40, с. 338], или *петь подпевкой*: «Я запёфкой, ты потпёфкой пой» [3, с. 321].

Используются также глаголы со значением ‘присоединяться’, ‘примыкать’ к кому-либо: *подхватывать*, *подхватиться* («Одна заводчица начинает, а тогда все астальные подхватывают» [23, с. 234]);

подстать, пристать, заподставать («Ты зачинал песню, а я подстану» [38, с. 194]; «Запевала починает, а подголоски пристають» [40, с. 383]; «Запéла пёсни, и я с нёй запоцставáла» [4, с. 67]); *подбираться* («Один заводит, а другия подбираются, да как вознесут, дак просто заслуша-нье» [18/2, с. LXXVII]).

А также — глаголы *подлаживать* («Специальна были писнахоры, которые подлаживали петь» [23, с. 438]), *приладиться* в значении ‘находиться в согласии с кем-либо’, ‘запеть в лад с запевалой’: «Навести на голос [т.е. запеть. — О.Л.] — любой приладится» [15, с. 7].

С особым типом интонирования, характерным для широко распетых протяжных песен, связаны глаголы *подводить* («Вот, например, завадиха — и вот заважу, а вот так падводят» [24, с. 202]); а также *подтягивать, заподтягивать* («Адна заводя, патом вси падтягивають» [23, с. 234]; «Ты будешь затыгивать, а я подтягивать» [10, с. 24]; «Он с мáмой пойóт да мý запотгýгивам» [4, с. 68]); соответственно певцы, присоединяющиеся к запевале, — *потягало*: «Эта запевáло, а нáша йёй потягáло» [4, с. 320]. В певческих терминах, особенно однокоренных, связанных, с одной стороны, с обозначением запевалы и его действия, а с другой — с подпевающими ему, заметно противопоставление приставок «за» со значением начала действия и «под» со значением дополняющего действия. Это хорошо видно и в предыдущих примерах, и в следующем примере: «Она заголашиват, а я подголяшничая» [12, с. 171].

Близка по смыслу к предыдущей группе и пара терминов *петь передом* и *петь задним* или *петь сзади*: «Даг запéл передóm хтó, а я зádним запéла бы» [2, с. 260]; «Она́ пойóт ззáду. Самá не заголосйт [т.е. не запоет песню. — О.Л.]» [2, с. 95].

В термине *поддёрнуть* (ср.: «Она затынет, дак я поддёрну, песня-то и получится» [37, с. 389]) присутствует оттенок смысла, связанный с движением вверх, что корреспондирует с выражением *поднять песню*.

Чрезвычайно важно и осмысление народными певцами самой фактуры и функций голосов в ансамбле.

Гетерофонная фактура обычно определяется ими как пение *на один голос* или *одним голосом*: «Все один голос поют, только, мóжот, немного ешё по-разному» [29, с. 192]. Встретилось также выражение

петь в одно: «Нас гурьба целая ходила, мы как-то всегда так в одно пели» [29, с. 191].

Вместе с тем народные певцы тонко чувствуют различия в мелодических вариантах каждого из них: «Двое поют — у них голос где-то сходится, а где-то откладывается отросточек» [11, с. 93]. У казаков Дона мелодическое ответвление обозначается глаголом *отходить* [28, с. 350].

Что касается функционального двухголосия с сольным верхним подголоском, то в этой фактуре народные исполнители всегда выделяют две партии — нижнюю и верхнюю, что и дало основание исследователям дать именно такое определение данного вида многоголосия. По отношению к нижней партии практически повсеместно используются термины *басовать* [20], *прибасывать* [40, с. 106] или *басы* (практически повсеместно). Один из певцов нижней партии, как правило, выполняет функцию запевалы. А вот с верхним солирующим голосом, который является квинтэссенцией лирического начала в песне, связано множество терминов, определяющих его особую роль в ансамбле.

В значении ‘петь верхний голос’ используются следующие словосочетания: *пуцать подголосок* («Двое-трое поём одним голосом, один подголосок пуцает» [27, с. 11]); *петь вподголоски* [37, с. 377]; *играть на подголосник* [28, с. 336]. Приставка «под» к корню «голос» в данном случае подчеркивает подчиненный характер верхней вокальной партии по отношению к нижней — главной.

Применяются также глаголы с семантикой «кричать», поскольку высокая tessitura голоса и напряженный тембр певца, исполняющего верхнюю голосовую партию, вызывает ассоциации с криком как выражением сильного чувства: *кричать* или *вскрикивать* («Я кричать [т.е. петь верхний голос. — О.Л.] не могу, у меня голос дребезжит») [20], *укликать* («В этой песне укликать надо») [42, с. 68] и др.

Часть терминов связана с глаголами *вести* или *водить* и их производными. Именно этими глаголами часто определяется протяжный стиль пения [26, с. 79–80]. Так, в селе Подсереднее Белгородской области говорят: «Надо басу руководить песней, а первым — водят» [44, с. 86]. Термин *выводить* в значении ‘петь верхний сольный подголосок’ известен очень широко как в европейской России, так и в Сибири, а также у донских казаков. Ср.: «Он чует: если он держит бас, я —

вывожу. А можно наоборот» [44, с. 86]. Или: «Ой, пели как мы! Я не начинала, я выводила. Я вывожу, о-о-о, браво! Там одни начинают, запевают, а я уж выводила — на всю Ангару слышно было» [5, с. 157].

К глаголам, обозначающим исполнение верхней голосовой партии, могут присоединяться приставки, соотносящиеся с пространственным представлением о движении вверх. Например, *взводить*: «Никто больше не взведёт, только Тамара сможёт» [29, с. 196–197]; «Это надо договариваться, кто будя заводит, а кто взводит» [44, с. 86]; а также *вознести*: «Ты запой, а я вознясу» [1, с. 99–100].

Могут использоваться и другие глаголы и словосочетания с семантикой высоты или движения вверх, например: *подымать* или *подымать на голос* в противопоставление нижней голосовой партии, исполнение которой обозначается глаголом *басить* [43, с. 211]; *брать в гору* или *идти в гору, брать на высший*: «Басы подхватят и пошел в гору» [44, с. 86]; «Подголосник на высший берёт» [21]. Сюда же примыкает выражение *брать на отлёт*: «Бяри на отлёт!» [21].

Применяется и глагол *выносить* со значением 'отделяться от чего-то', в данном случае от основной партии басов: «Они басят, а Матрена выносит» [43, с. 211]; «Выносят знаешь её как! Вот полкуплета спюют и ухнут снова» [13, с. 51]. Ср. также словосочетание *петь на вынос*: «Эта песня поется на вынос» [30, с. 318].

В отношении протяжного стиля пения наиболее часто на русской этнической территории применяются термины с семантикой 'тянуть', поскольку благодаря внутрислоговым распевам напев песни как бы растягивается, становится более протяженным во времени. Нередко этим глаголом или словосочетаниями, куда он входит, обозначается и исполнение верхнего подголоска. Например: «Ты будешь рассказывать [т.е. запевать. — О.П.], а я — тянуть [петь верхний голос. — О.П.]» [44, с. 85]; *тянуть тонким*: «Один тянет тонким, а другой затягивает [т.е. поет нижнюю партию. — О.П.]» [44, с. 86]; *тянуть верх* [17, с. 105], *тянуть на голос* [6, с. 160], *вытягивать* [28, с. 324], а также *петь на вытяжку* [27, с. 20].

Исполнение верхнего подголоска может обозначаться и глаголами, производными от слова «голос». Например, у казаков Дона *выголашивать* или *подголашивать* означает петь партию дисканта [28, с. 323]. Подобные термины встречаются и в Сибири: «Поют песню. А одна подголашивает, дак прямо за сердце задеёт. BRAVO голосюют» [6, с. 175].

Соответственно, исполнителя верхнего подголоска могут называть *подголосник* (широко распространенный термин), у казаков на Хопре и Бузулуке исполнители дисканта именуются *голосилка* (о женщине) [28, с. 327] или *голосник* (о мужчине) [28, с. 328].

Таким образом, можно заключить, что народная терминология, связанная с осмыслением многоголосной фактуры в русских музыкально-фольклорных традициях, обнаруживает системный характер, поскольку напрямую соотносится с терминами, обозначающими типы интонирования, характерные, с одной стороны, для протяжного стиля пения, ярким репрезентантом которого является жанр протяжных лирических песен (термины *тянуть*, *вытягивать*, *выводить*), а с другой стороны, плачового интонирования (термин *голосить* и его дериваты), что обусловлено стремлением подчеркнуть личный характер в выражении чувства. Кроме того, обращает на себя внимание изобретательность носителей традиции в словообразовании, но и некая экономность, поскольку для определения различных понятий часто используются однокоренные слова (термины), которые, благодаря присоединению разных приставок с вполне определенной семантикой, оказываются противопоставлены друг другу. Анализ принципов номинации музыкальных явлений в традиционной народной культуре с точки зрения соотношения языковых элементов и обозначаемых ими явлений дает возможность понять как способы осмысления народными музыкантами исполняемой ими музыки, так и внутреннюю структуру музыкально-фольклорной системы в целом.

Список литературы:

- 1 *Ананичева Т.* Песенницы из села Красная Поляна Ульяновской области // Русские песенницы наших дней / Ред.-сост. В.С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1988. С. 81–120.
- 2 *Архангельский областной словарь* / Под ред. О.Г. Гецовой. Т. 16: Загавасить — Зайчишко. М.: Изд-во МГУ, 2015. 479 с.
- 3 *Архангельский областной словарь* / Под ред. О.Г. Гецовой. Т. 18: Замагнитить — Запись. М.: Изд-во МГУ, 2017. 404 с.
- 4 *Архангельский областной словарь* / Под ред. О.Г. Гецовой. Т. 19: Запитаться — Зарячаться. М.: Изд-во МГУ, 2019. 403 с.
- 5 *Афанасьева-Медведева Г.В.* Словарь говоров русских старожил Байкальской Сибири. Т. 7 / Науч. ред. В.М. Гацак, С.А. Мызников. Иркутск, 2011. 544 с.
- 6 *Афанасьева-Медведева Г.В.* Словарь говоров русских старожил байкальской Сибири. Т. 11 / Науч. ред. В.М. Гацак, С.А. Мызников. Иркутск, 2013. 480 с.
- 7 *Афанасьева-Медведева Г.В.* Словарь говоров русских старожил Байкальской Сибири. Т. 16 / Науч. ред. Л.Л. Касаткин, С.А. Мызников. Иркутск, 2014. 480 с.
- 8 *Афанасьева-Медведева Г.В.* Словарь говоров русских старожил Байкальской Сибири. Т. 17 / Науч. ред. Л.Л. Касаткин, С.А. Мызников. Иркутск, 2015. 480 с.
- 9 *Афанасьева-Медведева Г.В.* Словарь говоров русских старожил байкальской Сибири. Т. 21. Иркутск, 2019. 480 с.
- 10 *Багрий Ю.А.* Материалы экспедиции в Тульскую область 1977 года. Тульские засеки, юг: Белевский, Суворовский, Дубенский, Щекинский, Чернский районы. Ч. 2. Рукопись // Личный архив О.А. Пашиной.
- 11 *Багрий Ю.А.* Песни северного Подмосковья (Волоколамский район, деревни Захарьино и Владычино). М.: Советский композитор, 1989. 96 с. (Из коллекции фольклориста).
- 12 *Браз С.Л.* Серафима Черанева и ее подруги // Русские песенницы наших дней / Ред.-сост. В.С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1988. С. 121–172.
- 13 *Востриков О.В.* Традиционная культура Урала: Этноидеографический словарь. Вып. III: Народная эстетика. Семья и родство. Обряды и обычаи. Екатеринбург, 2000. 200 с.
- 14 *Гилярова Н.Н.* Материалы к словарю народных терминов, связанных с категорией «звук» в традиционной музыкальной культуре // Звук в традиционной народной культуре / Сост. Н.Н. Гилярова. М.: Научтехлитиздат, 2004. С. 238–251.
- 15 *Енгватова М.А.* Протяжные песни Ульяновского Заволжья. М.: Советский композитор, 1981. 61 с.
- 16 *Калужникова Т.И.* Многоголосие в песнях среднего горнозаводского Урала // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов научно-практической конференции (г. Воронеж, 24–29 сентября 1989 г.). М., 1989. С. 30–32.
- 17 *Крылов К.А.* Песенная традиция села Кулевчи Челябинской области в контексте музыкальной культуры оренбургских казаков: ВКР. СПб., 2017. 158 с.
- 18 *Линева Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1904. 148 с. Вып. 2. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1909. 155 с.
- 19 Материалы и статьи: к 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. 213 с.
- 20 Материалы экспедиции 1998 г. в Клетнянский район Брянской области // Архив Музыкально-этнографического центра имени Е.В. Гиппиуса РАМ имени Гнесиных.
- 21 Материалы экспедиции 2001 г. в Трубчевский и Почепский районы Брянской области // Архив Музыкально-этнографического центра имени Е.В. Гиппиуса РАМ имени Гнесиных.
- 22 Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / А.М. Мехнецов (руководитель авт. коллектива), Г.В. Лобкова, И.В. Королькова и др. СПб.; Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2005. 416 с.
- 23 Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. / Отв. ред. Г.В. Лобкова, Е.А. Валевская. Т. 1. Псков: Издательство Псковского областного центра народного творчества, 2002. 688 с.
- 24 Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. / Отв. ред. Г.В. Лобкова, Е.А. Валевская. Т. 2. Псков: Издательство Псковского областного центра народного творчества, 2002. 816 с.
- 25 Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О.А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.
- 26 *Пашина О.А.* Материалы к этномузыкологическому словарю: виды музыкального интонирования и связанная с ними народная терминология // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология: Материалы II Международной научной конференции: Екатеринбург, 8–10 сентября 2012 г.: В 2 ч. / Ред. Е.Л. Березович. Ч. 2. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2012. С. 78–81.
- 27 Песни уральских казаков / Запись, нотирование, составление, вступ. ст. и коммент. Т.И. Калужниковой. Екатеринбург: Сфера, 1998. 236 с.
- 28 *Рудиченко Т.С.* Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2004. 512 с.
- 29 *Склярова Е.А.* Музыкальный фольклор в календарных обрядах русских старожил Удмуртской Республики: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / [Место защиты: РАМ имени Гнесиных]. СПб., 2015. Т. 1. 240 с. Т. 2. 229 с.
- 30 Словарь русских народных говоров / Академия наук СССР, Институт русского языка, Словарный сектор. Вып. 5: Военство — Выростковый / Гл. ред. Ф.П. Филин. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1970. 345 с.
- 31 Словарь русских народных говоров / Академия наук СССР, Институт русского языка, Словарный сектор. Вып. 8: Дер — Ерепеничь / Гл. ред. Ф.П. Филин. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1972. 355 с.
- 32 Словарь русских народных говоров / Академия наук СССР, Институт русского языка, Словарный сектор. Вып. 9: Ерепеня — Заглазеться / Гл. ред. Ф.П. Филин. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1972. 364 с.
- 33 Словарь русских народных говоров / Академия наук СССР, Институт русского языка, Словарный сектор. Вып. 10: Заглазки — Заросить / Гл. ред. Ф.П. Филин. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1974. 388 с.
- 34 Словарь русских народных говоров / Академия наук СССР, Институт русского языка, Словарный сектор. Вып. 11: Зароситься — Зубрёнка / Гл. ред. Ф.П. Филин. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1976. 364 с.

- 35 Словарь русских народных говоров / Академия наук СССР, Институт русского языка, Словарный сектор. Вып. 12: Зубрёха — Калумаги / Гл. ред. Ф.П. Филин. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1977. 369 с.
- 36 Словарь русских народных говоров / Академия наук СССР, Институт русского языка, Словарный отдел. Вып. 26: Первее — Печетник / Гл. ред. Ф.П. Сороколетов. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1991. 350 с.
- 37 Словарь русских народных говоров / Рос. академия наук, Институт русского языка, Словарный отдел. Вып. 27: Печечки — Подельвать / Гл. ред. Ф.П. Сороколетов. СПб.: Наука, С.-Петерб. отд-ние, 1992. 400 с.
- 38 Словарь русских народных говоров / РАН, Ин-т лингвистических исследований. Вып. 28: Подель — Покороче / Гл. ред. Ф.П. Сороколетов. СПб.: Наука, 1994. 399 с.
- 39 Словарь русских народных говоров / РАН, Ин-т лингвистических исследований. Вып. 30: Поприугомонить — Почестно / Гл. ред. Ф.П. Сороколетов. СПб.: Наука, 1996. 384 с.
- 40 Словарь русских народных говоров / РАН, Ин-т лингвистических исследований. Вып. 31: Почестно — Присуть / Гл. ред. Ф.П. Сороколетов. СПб.: Наука, 1997. 432 с.
- 41 Словарь русских народных говоров / РАН, Ин-т лингвистических исследований. Вып. 38: Скинуть — Сметушка / Гл. ред. Ф.П. Сороколетов. СПб.: Наука, 2004. 373 с.
- 42 Словарь русских народных говоров / РАН, Ин-т лингвистических исследований. Вып. 47: Ужом — Урос / Гл. ред. С.А. Мызников. СПб.: Наука, 2014. 352 с.
- 43 Шишкина Е.М. Астраханские ловцы в своих песнях, обрядах, сказаниях, легендах. Т. 1. Астрахань: ПолиграфКом, 2012. 228 с. (Традиционная музыка Нижнего Поволжья. Вып. 2).
- 44 Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. М.: Советский композитор, 1987. 320 с.

References:

- Ananicheva T. Pesennitsy iz sela Krasnaya Polyana Ul'ianovskoi oblasti [Songbooks from the Village of Krasnaya Polyana, Ulyanovsk Region]. *Russkie pesennitsy nashikh dnei* [Russian Songbooks of Our Days], ed. V.S. Vinogradov. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1988, pp. 81–120. (In Russian)
- Arkhangel'skii oblastnoi slovar'* [Arkhangelsk Regional Dictionary], ed. O.G. Getsova. Vol. 16: Zagavasiť — Zaichishko [Zagavasiť — Zaychishko]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 2015. 479 p. (In Russian)
- Arkhangel'skii oblastnoi slovar'* [Arkhangelsk Regional Dictionary], ed. O.G. Getsova. Vol. 18: Zamagnitiť — Zapis' [Zamagnitiť — Zapis']. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 2017. 404 p. (In Russian)
- Arkhangel'skii oblastnoi slovar'* [Arkhangelsk Regional Dictionary], ed. O.G. Getsova. Vol. 19: Zapitat'sya — Zaryachkat'sya [Zapitatsya — Zaryachkatsya]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 2019. 403 p. (In Russian)
- Afanas'eva-Medvedeva G.V. *Slovar' govovor russkikh starozhilov Baikalskoi Sibiri* [Dictionary of Dialects of Russian Old-Timers of Baikal Siberia]. Vol. 7, eds. V.M. Gatsak, S.A. Myznikov. Irkutsk, 2011. 544 p. (In Russian)
- Afanas'eva-Medvedeva G.V. *Slovar' govovor russkikh starozhilov Baikalskoi Sibiri* [Dictionary of Dialects of Russian Old-Timers of Baikal Siberia]. Vol. 11, eds. V.M. Gatsak, S.A. Myznikov. Irkutsk, 2013. 480 p. (In Russian)
- Afanas'eva-Medvedeva G.V. *Slovar' govovor russkikh starozhilov Baikalskoi Sibiri* [Dictionary of Dialects of Russian Old-Timers of Baikal Siberia]. Vol. 16, eds. L.L. Kasatkin, S.A. Myznikov. Irkutsk, 2014. 480 p. (In Russian)
- Afanas'eva-Medvedeva G.V. *Slovar' govovor russkikh starozhilov Baikalskoi Sibiri* [Dictionary of Dialects of Russian Old-Timers of Baikal Siberia]. Vol. 17, eds. L.L. Kasatkin, S.A. Myznikov. Irkutsk, 2015. 480 p. (In Russian)
- Afanas'eva-Medvedeva G.V. *Slovar' govovor russkikh starozhilov Baikalskoi Sibiri* [Dictionary of Dialects of Russian Old-Timers of Baikal Siberia]. Vol. 21. Irkutsk, 2019. 480 p. (In Russian)
- Bagrii Yu.A. Materialy ehkspeditsii v Tul'skuyu oblast' 1977 goda. Tul'skie zaseki, yug: Belevskii, Suvorovskii, Dubenskii, Shchekinskii, Chernskii raiony [Materials of the Expedition to the Tula Region in 1977. Tula Zaseki, South: Belevsky, Suvorovsky, Dubensky, Shchekinsky, Chernsky Districts]. Part 2. Manuscript. *Lichnyi arkhiv O.A. Pashinnoi* [Personal Archive of O.A. Pashina]. (In Russian)
- Bagrii Yu.A. *Pesni severnogo Podmoskov'ya (Volokolamskii raion, derevni Zakhar'ino i Vladychino* [Songs of the Northern Moscow Region (Volokolamsk District, Villages of Zakharino and Vladychino)]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1989. 96 p. (Iz kolektsii folklorista [From the Collection of a Folklorist]). (In Russian)
- Braz S.L. Serafima Cheraneva i ee podругi [Serafima Cheraneva and Her Friends]. *Russkie pesennitsy nashikh dnei* [Russian Songbooks of Our Days], ed. V.S. Vinogradov. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1988, pp. 121–172. (In Russian)
- Vostrikov O.V. *Traditsionnaya kul'tura Urala: Ehtnoideograficheskii slovar'* [Traditional Culture of the Urals: Ethnoideographic Dictionary]. Issue III: Narodnaya ehstetika. Sem'ya i rodstvo. Obryady i obychai [Folk Aesthetics. Family and Kinship. Rituals and Customs]. Ekaterinburg, 2000. 200 p. (In Russian)
- Gilyarova N.N. Materialy k slovaryu narodnykh terminov, svyazannykh s kategoriei "zvuk" v traditsionnoi muzykal'noi kul'ture [Materials for the Dictionary of Folk Terms Related to the Category

- "Sound" in Traditional Musical Culture]. *Zvuk v traditsionnoi narodnoi kul'ture* [Sound in Traditional Folk Culture], ed. N.N. Gilyarova. Moscow, Nauchtekhizdat Publ., 2004, pp. 238–251. (In Russian)
- 15 Engovatova M.A. *Protvyazhnye pesni Ul'yanovskogo Zavolzh'ya* [Long-Drawn Songs of the Ulyanovsk Volga Region]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1981. 61 p. (In Russian)
- 16 Kaluzhnikova T.I. *Mnogogolosie v pesnyakh srednego gornozavodskogo Urala* [Polyphony in the Songs of the Middle Mining Urals]. *Pesennoe mnogogolosie narodov Rossii: Tezisy dokladov nauchno-prakticheskoi konferentsii* (g. Voronezh, 24–29 sentyabrya 1989 g.) [Song Polyphony of the Peoples of Russia: Abstracts of Reports of the Scientific and Practical Conference (Voronezh, September 24–29, 1989)]. Moscow, 1989, pp. 30–32. (In Russian)
- 17 Krylov K.A. *Pesennaya traditsiya sela Kulevchi Chelyabinskoi oblasti v kontekste muzykal'noi kul'tury orenburgskikh kazakov* [Song Tradition of Kulevchi Village of Chelyabinsk Region in the Context of Musical Culture of Orenburg Cossacks], Final Qualifying Work. St. Petersburg, 2017. 158 p. (In Russian)
- 18 Lineva E.Eh. *Velikorusskie pesni v narodnoi garmonizatsii* [Great Russian Songs in Folk Harmonisation]. Issue 1. St. Petersburg, Tipografiya Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1904. 148 p. Issue 2. St. Petersburg, Tipografiya Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1909. 155 p. (In Russian)
- 19 *Materialy i stat'i: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya E.V. Gippiusa* [Materials and Articles: On the 100th Anniversary of the Birth of E.V. Gippius], eds. E.A. Dorokhov, O.A. Pashina. Moscow, Kompozitor Publ., 2003. 213 p. (In Russian)
- 20 *Materialy ehkspeditsii 1998 g. v Kletnyanskii raion Bryanskoi oblasti* [Materials of the 1998 Expedition to the Kletnyansky District of the Bryansk Region]. *Arkhiv Muzykal'no-ehtnograficheskogo tsentra imeni E.V. Gippiusa RAM imeni Gnesinykh* [Archive of the E.V. Gippius Musical and Ethnographic Center of the Gnessins RAM].
- 21 *Materialy ehkspeditsii 2001 g. v Trubchevskii i Pochevskii raiony Bryanskoi oblasti* [Materials of the 2001 Expedition to Trubchevsky and Pochevsky Districts of the Bryansk Region]. *Arkhiv Muzykal'no-ehtnograficheskogo tsentra imeni E.V. Gippiusa RAM imeni Gnesinykh* [Archive of the E.V. Gippius Musical and Ethnographic Center of the Gnessins RAM].
- 22 *Narodnaya traditsionnaya kul'tura Vologodskoi oblasti* [Folk Traditional Culture of the Vologda Region]. Vol. 1: *Fol'klor i ehtnografiya srednego techeniya reki Sukhony* [Folklore and Ethnography of the Middle Reaches of the Sukhona River]. Part 1: *Pesni, khorovody, instrumental'naya muzyka v obryadakh i prazdnikakh godovogo kruga* [Songs, Round Dances, Instrumental Music in the Rituals and Holidays of the Annual Circle], A.M. Mekhnetsov (head of the author's team), G.V. Lobkova, I.V. Korolkova et al. St. Petersburg, Vologda, Oblastnoi nauchno-metodicheskii tsentr kul'tury i povysheniya kvalifikatsii Publ., 2005. 416 p. (In Russian)
- 23 *Narodnaya traditsionnaya kul'tura Pskovskoi oblasti: Obzor ehkspeditsionnykh materialov iz nauchnykh fondov Fol'klorno-ehtnograficheskogo tsentra* [Folk Traditional Culture of the Pskov Region: A Review of Expedition Materials from the Scientific Funds of the Folklore and Ethnographic Center], in 2 vols., eds. G.V. Lobkova, E.A. Valevskaya. Vol. 1. Pskov, Izdatel'stvo Pskovskogo oblastnogo tsentra narodnogo tvorchestva Publ., 2002. 688 p. (In Russian)
- 24 *Narodnaya traditsionnaya kul'tura Pskovskoi oblasti: Obzor ehkspeditsionnykh materialov iz nauchnykh fondov Fol'klorno-ehtnograficheskogo tsentra* [Folk Traditional Culture of the Pskov Region: A Review of Expedition Materials from the Scientific Funds of the Folklore and Ethnographic Center], in 2 vols., eds. G.V. Lobkova, E.A. Valevskaya. Vol. 2. Pskov, Izdatel'stvo Pskovskogo oblastnogo tsentra narodnogo tvorchestva Publ., 2002. 816 p. (In Russian)
- 25 *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Uchebnyk* [Folk Music Creativity: Textbook], ed. O.A. Pashina. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2005. 568 p. (In Russian)
- 26 Pashina O.A. *Materialy k ehtnomuzykologicheskomu slovaryu: vidy muzykal'nogo intonirovaniya i svyazannaya s nimi narodnaya terminologiya* [Materials for the Ethnomusicological Dictionary: Types of Musical Intonation and Related Folk Terminology]. *Ehtnolingvistika. Onomastika. Ehtimologiya: Materialy II Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii: Ekaterinburg, 8–10 sentyabrya 2012 g.* [Ethnolinguistics. Onomastics. Etymology: Proceedings of the 2nd International Scientific Conference: Yekaterinburg, September 8–10, 2012], in 2 parts, ed. E.L. Berezovich. Part 2. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Publ., 2012, pp. 78–81. (In Russian)
- 27 *Pesni ural'skikh kazakov* [Songs of the Ural Cossacks], recording, notation, comp., intr. and comment. T.I. Kaluzhnikova. Ekaterinburg, Sfera Publ., 1998. 236 p. (In Russian)
- 28 Rudichenko T.S. *Donskaya kazach'ya pesnya v istoricheskom razviti* [Don Cossack Song in Historical Development]. Rostov-na-Donu, Izd-vo Rostovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. S.V. Rakhmaninova Publ., 2004. 512 p. (In Russian)
- 29 Sklyarova E.A. *Muzykal'nyi fol'klor v kalendarnykh obryadakh russkikh starozhilov Udmurtskoi Respubliki* [Musical Folklore in Calendar Rites of Russian Old-Timers of the Udmurt Republic], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02, Gnesins Russian Academy of Music. St. Petersburg, 2015. Vol. 1. 240 p. Vol. 2. 229 p. (In Russian)
- 30 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute, Vocabulary Sector. Issue 5: *Voenstvo – Vyrostkovi* [Voensvo – Vyrostkovi], ed. F.P. Filin. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1970. 345 p. (In Russian)
- 31 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute, Vocabulary Sector. Issue 8: *Der – Erepenit'sya* [Der – Erepenitsya], ed. F.P. Filin. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1972. 355 p. (In Russian)
- 32 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute, Vocabulary Sector. Issue 9: *Erepenya – Zaglazet'sya* [Erepenya – Zaglazetsya], ed. F.P. Filin. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1972. 364 p. (In Russian)
- 33 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute, Vocabulary Sector. Issue 10: *Zaglazki – Zarusit'* [Zaglazki – Zarusit'], ed. F.P. Filin. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1974. 388 p. (In Russian)
- 34 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute, Vocabulary Sector. Issue 11: *Zarusit'sya – Zubrenka* [Zarusitsya – Zubrenka], ed. F.P. Filin. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1976. 364 p. (In Russian)
- 35 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute, Vocabulary Sector. Issue 12: *Zubrekha – Kalumagi* [Zubrekha – Kalumagi], ed. F.P. Filin. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1977. 369 p. (In Russian)
- 36 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute, Vocabulary Department. Issue 26: *Pervee – Pechetnik* [Pervee – Pechetnik], ed. F.P. Sorokoletov. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1991. 350 p. (In Russian)
- 37 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], Russian Academy of Sciences, Russian Language Institute, Vocabulary Department. Issue 27: *Pechechki – Podelyvat'* [Pechechki – Podelyvat'], ed. F.P. Sorokoletov. St. Petersburg, Nauka, S.-Peterb. otd-nie Publ., 1992. 400 p. (In Russian)
- 38 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], Russian Academy of Sciences, Institute of Linguistic Research. Issue 28: *Podel' – Pokoroche* [Podel' – Pokoroche], ed. F.P. Sorokoletov. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994. 399 p. (In Russian)

- 39 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], Russian Academy of Sciences, Institute of Linguistic Research. Issue 30: Popriugomonit' – Pochestno [Popriugomonit' – Pochestno], ed. F.P. Sorokoletov. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996. 384 p. (In Russian)
- 40 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], Russian Academy of Sciences, Institute of Linguistic Research. Issue 31: Pochestno – Prisut' [Pochestno – Priset'], ed. F.P. Sorokoletov. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997. 432 p. (In Russian)
- 41 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], Russian Academy of Sciences, Institute of Linguistic Research. Issue 38: Skinat' – Smetushka [Skinat' – Smetushka], ed. F.P. Sorokoletov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004. 373 p. (In Russian)
- 42 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects], Russian Academy of Sciences, Institute of Linguistic Research. Issue 47: Uzhom – Uros [Uzhom – Uros], ed. S.A. Myznikov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2014. 352 p. (In Russian)
- 43 Shishkina E.M. *Astrakhanskije lovtsy v svoikh pesnyakh, obryadakh, skazaniyakh, legendakh* [Astrakhan Hunters in Their Songs, Rituals, Sagas, Legends]. Vol. 1. Astrakhan, PoligrafKom Publ., 2012. 228 p. (Traditsionnaya muzyka Nizhnego Povolzh'ya [Traditional Music of the Lower Volga Region]. Issue 2). (In Russian)
- 44 Shchurov V.M. *Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya* [South Russian Song Tradition]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1987. 320 p. (In Russian)

УДК 78

ББК 85.313(2)

Тетерина Надежда Ивановна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, «Юные годы», «Где ты, звездочка», И.Л. Грюнберг (Ласкос), П.А. Ламм, Р. Тарускин, О.И. Захарова, ПАСС М.П. Мусоргского, текстология, источниковедение

Тетерина Надежда Ивановна

«Где ты, звездочка?» К публикации вокального сборника М.П. Мусоргского «Юные годы»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-442-477

Для цит.: Тетерина Н.И. «Где ты, звездочка?» К публикации вокального сборника М.П. Мусоргского «Юные годы» // Художественная культура. 2023. № 4. С. 442–477. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-442-477>.

For cit.: Teterina N.I. “Where Art Thou, Little Star?” To the Publication of M.P. Musorgsky’s The Years of Youth Song Collection. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 442–477. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-442-477>. (In Russian)

Teterina Nadezhda I.

PhD (in Art History), Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

Keywords: M.P. Musorgsky, The Years of Youth, “Where Art Thou, Little Star”, I.L. Grünberg (Laskos), P.A. Lamm, R. Taruskin, O.I. Zakharova, Academic Edition of M.P. Mussorgsky’s Complete Works, textual criticism, source study

Teterina Nadezhda I.

“Where Art Thou, Little Star?” To the Publication of M.P. Musorgsky’s *The Years of Youth* Song Collection

Аннотация. Статья посвящена одному из самых ранних романсов М.П. Мусоргского «Где ты, звездочка?», вошедшему первым номером в вокальный сборник «Юные годы». Уточнены обстоятельства сочинения песни, выявлен круг лиц, связанных с адресатом посвящения — певицей и писательницей И.Л. Грюнберг (Ласкос). Рассмотрены авторские версии музыки, в том числе автограф, хранящийся в Национальной библиотеке Франции (Париж). Подробные текстологические и литературные комментарии, принятые в Полном академическом собрании сочинений М.П. Мусоргского, работа над которым сосредоточена в Государственном институте искусствознания МК РФ, показывают принципы комментирования камерно-вокальных сочинений композитора.

Abstract. This article is devoted to one of M.P. Musorgsky's earliest romances, "Where Art Thou, Little Star?" which is the first number in his song collection *The Years of Youth*. The author of the article clarifies the circumstances under which the song was composed and reveals the circle of people connected with the dedicatee, the singer and writer I.L. Grünberg (Laskos). The article discusses author's versions of the music, including the original manuscript stored at the Bibliothèque nationale de France (Paris). The detailed textual-critical and literary-historical commentaries enacted in the Academic Edition of M.P. Mussorgsky's Complete Works, the work on which is performed at the State Institute for Art Studies, demonstrate the principles of commenting on the composer's chamber vocal legacy.

Адресат посвящения

Небольшой вокальный опус «Где ты, звездочка?», открывающий сборник «Юные годы» М.П. Мусоргского, посвящен певице и писательнице Изабелле Львовне Грюнберг (1830, по другим данным 1833–1877). Известно, что она была знакомой М.И. Глинки, входила в творческое окружение В.Ф. Одоевского, А.С. Даргомыжского, М.А. Балакирева. Написание фамилии Грюнберг в исторических материалах и словарях встречается в нескольких различных вариантах: по-немецки Grünberg, по-русски Гринберг, или так, как у Глинки и Мусоргского, — Грюнберг. После замужества Изабелла Львовна носила фамилию Ласкос.

Сведения об И.Л. Грюнберг, которыми мы располагаем в настоящее время, весьма немногочисленны. Ей посвящены буквально единичные строки в записках М.И. Глинки, статье Ц.А. Кюи, дневнике А.В. Никитенко. Находятся также и несколько музыкальных опусов, в дополнение к песне Мусоргского, адресованные Изабелле Львовне.

В «Записках» Глинки к семье Грюнберг относится отзыв, помещенный осенью 1848 года: «Новосельский доставил мне несколько приятных знакомств. Назову семейство доктора Грюнберг; его дочери были очень любезны и талантливы; старшая, по имени Юлия, играла весьма хорошо на фортепьяно; она училась у Гензельта на иждивение великой княгини Елены Павловны [37]. Младшая, Изабелла, пела с увлечением и смыслом (intelligence)» [9, с. 220]⁽¹⁾.

Семейство Грюнберг (Гринберг) относилось к числу самых близких друзей историка литературы, академика и известного цензора А.В. Никитенко. В своем дневнике за 1855 год он отмечал, что в именины 30 августа у него «по обыкновению<...> обедали ближайшие друзья. Вечером пришла с матерью девица Гринберг, которая пропела своим прелестным голосом несколько пьес». Три года спустя, в 1858 году, Никитенко дважды упоминал певицу в своих записях: «На вечере сегодня было много дам в необъятных своих кринолинах. Кочетова и Гринберг пропели очень мило несколько вещиц» (8 мая);

(1) А.С. Розанов в комментариях к изданию «Записок» М.И. Глинки [10, с. 201] называет членов семьи Грюнберг (Гринберг): отец — Лев Павлович (1796–1850), врач; мать — урожденная Розенберг; старшая дочь — Юлия Львовна, в замужестве Тюрина; младшая дочь — Изабелла Львовна, в замужестве Ласкос.

и далее: «Обедал у графа Д.Н. Блудова. Никого не было, кроме известной певицы, девицы Гринберг. Разговор о современной литературе» (28 ноября) [29, с. 24, 47].

Отметим также прозорливое описание Кюи: «У нас романское исполнение всегда было в чести и среди артистов, и среди дам общества, именно дам, так как мужчины, исполнители романсов, всегда были в значительном меньшинстве. Глинка и Даргомыжский весьма охотно занимались и проходили свои романсы с любительницами из высшего круга. <...> Из выдающихся наших<...> исполнительниц назову Грюнберг <...>» [19, с. 442].

Посетителям и посетительницам музыкально-артистических кружков, художественным центром которых был Даргомыжский в последнее десятилетие его жизни, Мусоргский посвятил десять романсов из вокального сборника «Юные годы». Здесь кроме Изабеллы Львовны следует назвать:

- художника и скульптора Михаила Осиповича Микешина, которому посвящен № 3 «Листья шумели уныло»;
- художника Платона Тимофеевича Бориспольца (известного своим портретом молодого Даргомыжского), которому посвящен № 4 «Много есть у меня теремов и садов»;
- певицу-любительницу Зенаиду Афанасьевну Бурцову⁽²⁾, которой посвящен № 6 «Отчего скажи, душа девица»;
- певицу-любительницу, ученицу Даргомыжского Марию Васильевну Шиловскую, в девичестве — Вердеревскую, которой посвящен № 7 «Что вам слова любви»;
- близкого друга Мусоргского — Надежду Петровну Опочинину, которой посвящены два романса: № 9 «Но если бы с тобою я встретиться могла» и № 13 «Ночь»;
- певца-любителя, брата Н.П. Опочининой — Александра Петровича Опочинина, которому посвящены три романса: № 11 «Песнь

(2) Имя З.А. Бурцовой — Зенаида — в обоих автографах композитора и прижизненном издании романса «Отчего скажи, душа девица» написано через букву «е» в соответствии с принятой тогда традицией написания на католический манер — Zenaïda.

старца из „Вильгельма Мейстера“, № 12 «Песнь Саула» и № 14 «Калистратушка»⁽³⁾.

Всего, по нашим сведениям, певице Грюнберг посвящены четыре романса. Мусоргским — один — «Где ты, звездочка»; Балакиревым — три: «Колыбельная песня» («Спи, малютка мой прекрасный»), «Баркарола» (из Гейне, «Прелестная рыбачка, причаль на берег мой»), «Когда беззаботно, дитя, ты резвишься» [2]⁽⁴⁾.

Пианист и композитор А.Г. Рубинштейн избрал сестер Грюнберг — Изабеллу и Юлию — в качестве дам, музыкальные «портреты» которых вошли в четвертую тетрадь его фортепианного цикла «Альбом портретов. Каменный остров». Им посвящен № 24 «Скерцо» (ор. 10, № 24).

Показательно, что в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона в статье, посвященной Изабелле Львовне, нет никаких сведений о музыкальном даровании, но содержится значительный раздел, посвященный ее литературным трудам: «Сочинения ея (за подписью *Иза Ласкос*, *Иза Г.*, или *И. Л. Г.*): „Меценат“, драма в 4 действиях (по независящим от автора обстоятельствам не была поставлена на русской сцене, но шла в немецком переводе самой Л[аскос] за границею); „Бедная племянница“, драма (играна в 1862 г.)⁽⁵⁾; „Матовия“, повесть („Заря“, 1871, № 9); ряд корреспонденций из Вены в „Московских ведомостях“ за 1874–76 гг.; „При дворе“, роман („Русский вестник“, 1876–77 г., отдельно СПб., 1878), рисующий интриги германских придворных» [39, с. 361]⁽⁶⁾. Также она публиковала свои сочинения

в журнале «Семейные вечера, детский и юношеский журнал» под псевдонимом Иза Г. и в газете-журнале «Гражданин» под псевдонимом И. Л-сь, редактором коего был Ф.М. Достоевский.

Авторские версии

В настоящее время известны три авторские версии сочинения. Одна из них — автограф композитора для голоса с фортепиано — хранится в Парижской национальной библиотеке (Париж, VnF, MS-8359) [44]. Назовем этот источник первой авторской версией. Две другие (следовательно, вторая и третья авторские версии) — в архивах Санкт-Петербурга.

Вторая версия также для голоса с фортепиано, но с другим названием — «Сельская песня», хранится в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ, ф. 124, ед. хр. 2495) [1, с. 123–124]. Третий вариант — авторская инструментовка этого же романса для голоса с оркестром находится в Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории (НИОР СПбГК, № 1765). В этом источнике отсутствует выписанное название сочинения [36, с. 160–162; 21, с. 77–79].

Обе петербургских версии представляют собой авторские редакции, значительно отличающиеся от парижского варианта.

Вопрос об очередности написания авторских редакций требует специального рассмотрения. Мнения музыковедов на этот счет кардинально расходятся.

В публикации П.А. Ламма (Полное собрание сочинений М.П. Мусоргского, том V, выпуск 1–2) первой авторской редакцией указан автограф, хранящийся в Парижской национальной библиотеке, а второй авторской редакцией названа оркестровая версия, находящаяся в отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории. Вариант с названием «Сельская песня», сохраненный в фондах рукописного отдела РНБ, не был известен Ламму. Потому при издании сборника «Юные годы» Ламм в качестве второй авторской редакции опубликовал свое собственное переложение для голоса с фортепиано оркестровой версии Мусоргского, указав в содержании: «Вторая (оркестровая) редакция» [24, с. 4–6].

- (3) З.Ф. Савелова в работе «Мусоргский в кругу его личных знакомств» пишет, что в «числе его [Мусоргского. — Н.Т.] приятельниц из кружка Даргомыжского, которым он посвятил свои первые романсы, мы встречаем имена И.Л. Грюнберг, З.А. Бурцевой и Л.М. Буба. И.Л. Грюнберг была... талантливая, умная, живая девушка, с большим обработанным голосом. <...> Она устраивала у себя музыкальные вечера, на которых бывали известные музыканты, как, например, А.Г. Рубинштейн» [35, с. 183]. Впрочем, М.С. Пекелис к этой характеристике добавляет, что Изабелла Львовна была «литературно и сценически одаренная (только не обладавшая сценической наружностью из-за малого роста)» [32, с. 20].
- (4) Романсы опубликованы в двух авторских версиях.
- (5) По другим сведениям, комедия «Бедная племянница» впервые исполнена 3 января 1863 года на Мариинской сцене. Комедия посвящена сестре Изабеллы Львовны — Ю.Л. Тюриной.
- (6) Наиболее полный список литературных работ И.Л. Гринберг — Грюнберг — Ласкос можно найти в книге Н.Н. Голицына «Библиографический словарь русских писательниц» [11, с. 147].

Основание для определения хронологической последовательности авторских редакций, которому следовал Ламм, следующее: в конце парижского автографа Мусоргский поставил дату — 1857 год. В оркестровой версии зафиксирована дата 3–4 июня 1858 года. Тогда как в клавирном автографе РНБ (с которым Ламм не был знаком) указано 18 апреля с неразборчиво написанным годом, который может прочитываться и как 1857, и как 1858.

В середине 1990-х годов была опубликована статья американского музыковеда Ричарда Тарускина (R. Taruskin, 1997) «Little Star: An Etude in the Folk Style» в сборнике «Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue» [45, p. 38–70]⁽⁷⁾. В ней предпринята попытка доказать, что последовательность авторских редакций не та, что ранее была принята Ламмом. В целом суждение Тарускина поддерживают Т.З. Сквирская и О.И. Захарова⁽⁸⁾.

Аргументов в пользу точки зрения Р. Тарускина несколько:

- Подпись композитора на обоих петербургских автографах — без буквы «г», а именно «Мусоргский», в отличие от парижского автографа, где фамилия написана с буквой «г» — «Мусоргский», что может свидетельствовать о более поздней записи музыки.
- Характерная для ранних автографов Мусоргского подробная датировка в петербургских рукописях, в отличие от лаконизма более поздней парижской версии. Подробная запись в конце оркестрового варианта: «Начал 3 июня в 1 час по полуночи. Кончил 4 июня в 6 часов по полудни. 1858 года», тогда как в парижском автографе лаконично стоит «1857 год».

(7) Р. Тарускин приводит копии двух фортепианных версий песни Мусоргского. Плохое качество воспроизведенных ксерокопий дает некоторые основания думать, что дата «1857 год» выставлена в автографе из РНБ. Однако это не так. Хорошая фотокопия оригинального манускрипта, сделанная по заказу Ламма, которая хранится в отделе рукописей Российского национального музея музыки (РНММ, ф. 192, ед. хр. 296), не подтверждает абсолютную точность даты. Последняя цифра, написанная очень мелким почерком, может прочитываться и как 7, и как 8.

(8) Здесь и далее мы обращаемся к неопубликованным текстам музыковеда О.И. Захаровой. Ольга Ивановна передала свои материалы, связанные с ее работой над сборником «Юные годы» М.П. Мусоргского, в домашний архив Е.М. Левашева и Н.И. Тетериной. Многие свои мысли Ольга Ивановна излагала также в устном общении и в переписке с автором настоящей статьи.

– Стилистические отличия, подробно проанализированные Тарускиным, в частности некоторые черты ученичества (временами гармоническая неуклюжесть, мелодическая монотонность), отличают версию из РНБ от парижской версии.

– Исправление в парижском автографе ошибок в области элементарной теории музыки, допущенных в ранней версии из РНБ. Следует также учесть, что во вторых редакциях своих романсов Мусоргский почти всегда ставил дату первой редакции. 1857 год в парижском автографе, вместо 1858 — по-видимому, результат забывчивости либо ошибки композитора, легко объяснимой при проставлении года по памяти, спустя семь или восемь лет после написания романа.

Другая точка зрения на хронологическое соотношение трех авторских вариантов принадлежит Н.И. Тетериной и Е.М. Левашеву. Их аргументы следующие:

– Дата «1857» выставлена композитором в парижском сборнике дважды: первый раз на титульном листе «Юных годов» — «Сборник романсов (с 1857 года по 1866^а)», второй раз после двойной тактовой черты, проставленной по окончании песни «Где ты, звездочка» — «1857^ю года». Таким образом, дважды зафиксированный «1857 год» не может являться простой опечаткой или ошибкой композитора.

– Написание фамилии композитора с буквой «г» — «Мусоргский» — не является однозначным признаком, следуя которому можно хронологически безупречно разделять опусы. В связи с этим необходимо учесть свидетельство А.Н. Римского-Корсакова, высказанное им с достаточной убедительностью, что даже в 1876 году фамилия — Мусоргский — в некоторых документах и деловых письмах «встречается в каллиграфически отчетливом начертании без буквы г» [25, с. 26]. Принимая во внимание эти соображения, можно предположить, что романс был сочинен в 1857 году, но записан позднее, о чем и свидетельствует подпись с буквой «г».

– Первые три романа парижского альбома «Юные годы» записывались Мусоргским с такой скоростью, что на некоторых четных страницах (левая сторона при развороте) зеркально отпечатались следы нечетных страниц, возникшие при их перевороте с непросохшими еще чернилами. Изучив чернильные отпечатки, можно

- сделать вывод о том, что романсы № 1 «Где ты, звездочка?» (1857), № 2 «Веселый час» (1858), № 3 «Листья шумели уныло» (1859), записанные на 18-строчной нотной бумаге, писались подряд, как говорится, «в один присест» и очень быстро. Оттого никак нельзя считать даты, поставленные композитором (который в этом вопросе был педантичен, как нигде более) в конце каждого номера, непродуманными или ошибочными. Скорее здесь мы видим отчетливо выраженное намерение хронологически упорядочить свои ранние вокальные сочинения и утвердить ту датировку, которая устраивала самого композитора.
- В середине декабря 1857 года (более точную дату «около 15 декабря» приводит А.А. Орлова [31, с. 64]) 18-летний Мусоргский начинает свои музыкальные занятия с Балакиревым⁽⁹⁾. Через четыре месяца — в апреле 1858 года — закончен второй фортепианный вариант романса с заголовком «Сельская песня», а еще спустя два месяца (в начале июня того же года) эта версия была оркестрована. Последовательность создания и записи второй редакции песни, а следом и инструментовки показывает педагогические методы Балакирева, когда сначала сочинялся фортепианный вариант, а потом он же и оркестровался.
 - Ритмическая свобода, широкое дыхание и нерегулярность метрики первого авторского варианта (1857) противоречит педагогическим приемам Балакирева. Эту раннюю версию музыки вряд ли возможно было оркестровать, 18-летний автор еще не владел навыками инструментовки.
 - Вторая версия (апрель 1858), созданная уже во время занятий с Балакиревым, лишена ритмической и гармонической свободы, а также ярко выраженной импровизационности, но вместе с тем обладает более пригодной к оркестровке фортепианной фактурой с упорядоченными голосоведением и гармоническим изложением.
 - Следовательно, сохраненный в парижском сборнике вариант 1857 года показывает нам одно из первых сочинений 18-летнего

Мусоргского, до начала его систематических занятий с Балакиревым.

- Тогда как фортепианная и оркестровая версии романса, датированные апрелем и июнем 1858 года, представляют собой сочинение, судя по многим признакам, существенно измененное именно по указаниям Балакирева.
- Сохраняя в парижском альбоме раннюю версию песни «Где ты, звездочка?», Мусоргский, несомненно, понимал, что этот вариант в музыкальном отношении является ценным и художественно осмысленным. Спустя более 50 лет это отметил и М.Д. Кальвокоресси: «Диву даешься, что музыкант-любитель, восемнадцати лет, мог написать вещь, такую свежую и оригинальную, простую и выразительную, своего рода маленький шедевр» [16, с. 112].

Авторский вариант 1857 года открывает самые широкие возможности для вокалистов интерпретировать эту музыку именно в народном духе, что подтверждается записями Бориса Христова и Галины Вишневской. Тогда как редакция 1858 года певцами игнорируется. Ее нотный текст содержит внутреннее противоречие. Он, казалось бы, удобен для переложения на симфонический оркестр, однако вряд ли может служить основанием для убедительной исполнительской концепции.

В пользу названной версии говорят и общие логические соображения. В историческом плане наиболее естественным представляется следующий хронологический порядок:

- 1) сочинение Мусоргским песни «Где ты, звездочка?» до знакомства с Балакиревым (1857);
- 2) переделка и исправление музыки по указаниям Балакирева с целью последующей оркестровки фортепианной партии (апрель 1858);
- 3) написание партитуры под руководством Балакирева (июнь 1858).

Степень вмешательства Балакирева в творческие работы своих подопечных юных учеников, по свидетельству Кюи, доходила до небывалой степени контроля: «Как наседка с цыплятами, возился он с нами. Все наши первые произведения прошли его строгую цензуру. Ни одного также не позволял он напечатать, пока не просмотрит и не одобрит» [20, с. 549].

(9) О взаимоотношениях Мусоргского с Балакиревым см. статьи Г.А. Некрасовой [27, с. 147-154; 28, с. 79-83].

Хорошо известно, что первый из опубликованных романсов Н.А. Римского-Корсакова, «Щекою к щеке ты моей приложись» (на слова Г. Гейне, в переводе М.Л. Михайлова), посвященный Мусоргскому, прошел жесткую музыкальную редактуру Балакирева. Учитель полностью заменил фортепианную партию, переписав ее своей рукой. Именно с этим аккомпанементом по рекомендации Балакирева сочинение было напечатано в нотоиздательской фирме М.И. Бернарда в 1866 году. Рукопись романса, к сожалению, не сохранилась [34, с. 493].

Более общее соображение относится уже не к педагогическим методам Балакирева, а к важным эстетическим, стилистическим и формообразующим установкам, принятым в кружке. Обратимся еще раз к воспоминаниям Кюи: «Мы находили, что музыкальные формы должны соответствовать поэтическим формам и не должны их искажать, а поэтому повторения слов, стихов, а тем более вставки недопустимы. Музыка есть звуковое платье, которое должно придавать еще большую рельефность пластическим формам поэтического произведения» [18, с. 544].

Приведем далее развернутое суждение музыковеда Г.Л. Киселева, обнародованное им при академической публикации романсов Балакирева в 1937 году: «Основное, исходное положение метода вокального творчества Балакирева и его товарищей — признание безусловного главенства слова над музыкой. <...> Всякое искажение стихотворения, всякую нелогичность в музыкальной трактовке текста Балакирев и его товарищи рассматривали как безусловное зло: общая выразительность вокального произведения в целом, его самодовлеющая музыкальная ценность не служила в их глазах оправданием. В этом смысле очень характерно суждение Бородина о романсе Чайковского „Забуть так скоро“; Бородин отрицательно отзывался об этом замечательном произведении только потому, что там есть повторение слов, что рассматривалось кучкистами как преступление против логики, как нарушение конструкции стихотворения» [17, с. 6].

Два ранних романса самого Балакирева — «Песня разбойника» (1857), «Обойми, поцалуй» (1858) — по-своему безукоризненны в следовании правилам координации поэтической и музыкальной формы, но в интонационно-мелодическом и гармоническом развитии опираются на нормы городского романса середины XIX века, что было прозорливо отмечено Е.В. Гиппиусом: «В бытовизме и недостаточной

интонационной обобщенности этих ранних романсов еще много ограниченного, традиционного» [8, с. 194].

Зададим важный вопрос: соответствовала ли песня Мусоргского «Где ты, звездочка?» в версии 1857 года стилистическим моделям, исповедуемым в балакиревском кружке?

Ответ должен быть, скорее, отрицательным. Мусоргский не соблюдает во многом формальные (для него) предписания. Повторы текста у него введены намеренно: «Иль затмилася тучей черною, / тучей черною, / тучей грозною?» А стилистически они обоснованы художественной традицией ритмообразующих повторов русской народной поэзии.

Наконец, отметим еще одну важную деталь.

Романсы в жанре стилизованной сольной русской песни отсутствуют в творчестве Балакирева и Кюи второй половины 1850-х — первой половины 1860-х годов. А.П. Бородин, напротив, сочинял романсы в народном духе в середине 1850-х годов, такие как «Что ты рано, зоренька», «Разлюбила красна-девица», «Слушайте, подруженьки, песенку мою», но — подчеркнем — делал это только до своего знакомства с Балакиревым осенью 1862 года [3]. В творчестве Римского-Корсакова, присоединившегося к кружку тогда же, в 1862-м, не находится ни одного опуса, который можно было бы отнести к названному жанру.

Хотя, казалось бы, сочинение романсов в жанре, близком к стилизованной русской песне, должно было бы стать своего рода визитной карточкой композиторов «могучей кучки». Однако этого не произошло. И в этом отношении песня Мусоргского «Где ты, звездочка?» является едва ли не единственным исключением из общего правила.

Описание автографа, хранящегося в Парижской национальной библиотеке

Парижский автограф, входящий составной частью в вокальный сборник «Юные годы» первым его номером, занимает две стороны одного листа по пагинации Мусоргского: лист 1 и лист 1 оборот. Нотная бумага 18-строчная. Нотный и вербальный текст написан чернилами набело с минимальными исправлениями.

Заголовок песни и посвящение И.Л. Грюнберг записаны в верхней части листа прямо над нотным текстом с подчеркиванием адресата посвящения и жанрового наклонения вокального опуса:

Посвящена И.Л. Грюнберг

Песня “где ты звездочка?”

В конце романа, после двойной тактовой черты, композитор поставил дату, место написания манускрипта и свою подпись следующим образом:

1857¹⁰ года С. Петербург

Модест Мусоргский

Автограф тщательно выписан. Границы формы отмечены в фортепианной партии двойными тактовыми чертами (между тактами 4–5, 11–12, 22–23)⁽¹⁰⁾. Однако двойные тактовые черты отсутствуют в вокальной строке, как бы стирая внутренние границы разделов, что дополнительно подчеркивает ее импровизационный характер.

Вокальная строка — «Пение» — записана в скрипичном ключе. Диапазон d^1 — fs^2 .

Указание темпа на русском языке: «Медленно».

Партия фортепиано обозначена как «Ройяль». Написание «ройяль» встречается в письмах Мусоргского к Балакиреву периода 1857–1861 годов, а в нотных автографах — вплоть до мая 1864 года, как в романсе «Калистратушка» на слова Н.А. Некрасова, который значится № 14 в парижском альбоме «Юные годы».

Ссылка на звучание русского народного инструмента — «дудка», выставленная композитором в начале фортепианного вступления (такт 1), не должна быть понята как указание на конкретное использование какого-либо духового инструмента из семейства продольных флейт. Отметим, что при оркестровке песни композитор в этих тактах использовал английский рожок (*Corno inglese*), что было учтено Ламмом при публикации как первого, так и второго (оркестрового) варианта сочинения.

(10) В настоящем Полном академическом собрании сочинений М.П. Мусоргского принята текстологическая система отсчета тактов, когда затакт входит в общую сквозную нумерацию тактов. По терминологии Е.М. Левашева — «начальный графический такт».

Вопросы редактирования нотного текста

Особую сложность для понимания и прочтения нотного текста авторского манускрипта песни «Где ты, звездочка?», на наш взгляд, представляют:

- однослойные лиги и залиговки,
- многослойные лиги и залиговки,
- однослойные знаки артикуляции,
- многослойные знаки артикуляции,
- знаки динамики,
- ритмические варианты.

Нотный почерк Мусоргского во многих исследованиях характеризуется как каллиграфический. Это подтверждается и основательным изучением парижского альбома. Однако одной из индивидуальных особенностей, причем не только «юных лет» композитора, но и его зрелого возраста, является написание разного рода лиг и залиговок, которые, как правило, имеют четко обозначенное начало и как бы повисающее, не вполне определенное окончание. Зачастую кажется, что лиги либо не доведены до своих заключительных точек, либо, напротив, выходят за смысловые и метрические границы. Потому вопрос об авторских лигах до сего времени остается очень сложным не только для визуальной дефиниции. Это также является капитальной научной проблемой, которая решается принципиально разными способами нотными редакторами, как зарубежными, так и русскими.

Приведем в данной связи показательный пример, основываясь на печатных изданиях, подготовленных отечественными и французскими учеными в 1909–1931 годах:

1909 — редакция Л. Лалуа [42];

1911 — редакция В.Г. Каратыгина [22]⁽¹¹⁾;

1923 — редакция Л. Лалуа [43];

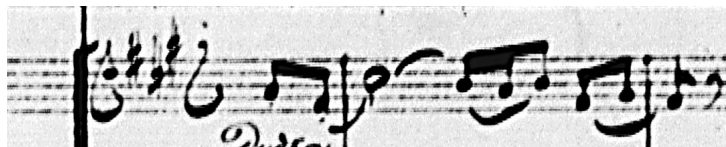
1931 — редакция П.А. Ламма [24].

Первые три такта фортепианного вступления к песне «Где ты, звездочка» показывают, насколько различной может быть трактовка

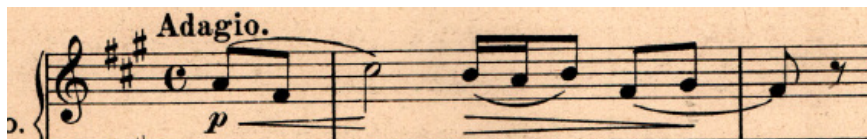
(11) Благодарю заведующую отделом нотных изданий и музыкальных звукозаписей РНБ, кандидата искусствоведения И.Ф. Безуглову за помощь в предоставлении нотных изданий.

редакторами не только авторских лиг, но и других штрихов Мусоргского.

Авторская запись тактов 1–3 такова:



Такты 1–3, подготовленные для издания 1923 года, в редакции Л. Лалуа:



Как мы видим, в публикации, в отличие от подлинника, не поставлены точки *staccato* над первыми двумя восьмыми (a^1 и fis^1), не отражена нижняя лига, идущая от fis^1 к cis^2 , не показана лига от ноты cis^2 к ноте h^1 . Вместо двух авторских лиг выставлена одна объединяющая лига от первой ноты a^1 к ноте cis^2 (половинной длительностью). Таким образом, сложная артикуляционная система Мусоргского, состоящая из двух *staccato* и трех цепных лиг, в издании 1923 года заменена на более понятную исполнителям, но далекую от точного воспроизведения авторского текста редакторскую если не вольность, то иную степень согласования публикации с автографом.

Научная редакция Ламма, считающаяся более точной и достоверной, также во многих именно штриховых и артикуляционных деталях существенно отличается от нотного текста, написанного рукой композитора:



Следующими по трудности научного редактирования автографа представляются многослойные артикуляционные знаки и штриховые обозначения, адресованные исполнителям — певце и пианисту.

Приведем несколько примеров.

Многослойная (двойная) лига находится в партии фортепиано (такты 28–30, правая рука).



Мы видим, что от ноты cis^2 (половинная длительность) вверх проведена лига, которая не доходит ни до последней восьмой в этом такте (gis^1), ни до первой доли следующего такта (звук fis^1 , такт 30). Это именно тот случай, когда верхняя лига имеет графически четкое начало и не имеет столь же графически ясного окончания. Вопрос состоит в следующем: где заканчивается верхняя лига? Здесь приходится учитывать, что в автографе записан и второй (нижний) слой лиг, объединяющий мелодические попевки $h^1-a^1-h^1$ и fis^1-gis^1 .

Решение этого фрагмента в издании 1923 года следующее:



Ламм отредактировал этот фрагмент по-иному, полностью исключив нижний слой лиг:



Еще более сложным для редактирования представляется следующий фрагмент вокальной партии:



Кульминационная вопросительная фраза «Иль покинула друга милова?» (такты 16–17) в своем заключительном мелодическом обороте на слове «милова» показывает двойную систему артикуляционных знаков. Акцентное подчеркивание каждого звука и заключительная лига от fis^2 к cis^2 , которая в традиционном прочтении связывает не поддающиеся связыванию при пении два штриха: акцент и лигу.

Но если мы пойдем по пути не визуального объединения двух категорически не соединимых (в данном конкретном случае) штрихов, а, напротив, попытаемся понять причину такого двухслойного выставления знаков артикуляции, то станет ясно, что акцент над звуком fis^2 и лига, начинающаяся от того же звука, относятся к двум различным смысловым полям:

- как прием акцентного выделения на *forte* самого высокого и драматически напряженного звука;
- как назидательное композиторское смысловое подчеркивание его quasi-слитного исполнения со следующим спуском на кварту вниз.

Именно эта маленькая связующая лига была воспроизведена при первой публикации песни в 1909-м, но опущена в бесселовском издании 1923 года и в ламмовской публикации 1931 года.

Знаки динамики, обильно выставленные в фортепианной партии, не представляют трудностей для редактирования. За исключением двух случаев, когда графически короткая (из-за недостатка свободного места) вилка *diminuendo* может быть ошибочно принята за знак акцента (такты 16, 19, смотри далее таблицу потактовых примечаний).

Напротив, в вокальной партии мы видим всего лишь два раза выписанное обозначение *forte* (такты 17, 23). Какие-либо другие динамические оттенки полностью отсутствуют в парижском автографе. В издании 1923 года вокальная строка дополнена многочисленными указаниями, такими как *p*, *mf*, *f*, *crescendo*, *diminuendo*. К сожалению, нигде не сообщено, что добавления сделаны редактором издания, их нет в оригинале.

Ламм выбрал вариант максимальной унификации своей научной редакции с автографом: в вокальной строке нет ни одного вписанного дополнительного динамического оттенка.

Нельзя не отметить встречающиеся одиночные авторские вольности, в частности в обозначении мелких ритмических длительностей в вокальной партии (такты 6 и 10). В готовящемся издании «непрочисленные» ритмические варианты Мусоргского приведены строкой *ossia* и указанием *urtext* над основным нотным текстом.

Urtext:

ту-чей гроз-но-ю?
tu-chejj groz-no-ju?

Вопросы редактирования вербального текста

Редактирование вербального текста песни «Где ты, звездочка?» также сопряжено с некоторым количеством научных проблем.

Русско-французский музыковед В. Федоров (V. Fedorov, 1932) в рецензии на бесселевское издание 1923 года писал о возникающих трудностях: «Вопросы текста, деления на слоги и пунктуации <...> представляют сложность»⁽¹²⁾ [40, р. 22].

Позже, в отзыве на ламмовскую публикацию, Федоров (V. Fedorov, 1933) еще раз заговорил об этой проблеме: «Нужно ли исправлять или стараться унифицировать различные авторские способы деления слов, которыми автор делит слова на слоги?»⁽¹³⁾ [41, р. 150] Однако в следующем затем абзаце с перечислением прямых либо косвенных ошибок издания рецензент нигде не указывает на промахи, связанные с редактированием вербального текста и его неординарного слогового деления. Но сам вопрос, поставленный Федоровым, ни в коем случае не может считаться исключительно риторическим.

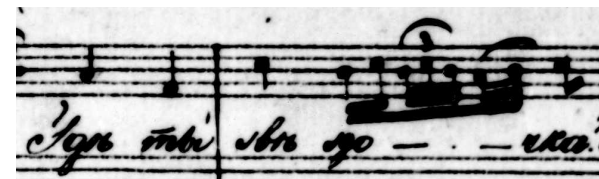
При изучении парижского автографа Мусоргского, особенно той его части, где под вокальной строкой записан литературный текст, подсознательно возникает противоречивое и двойственное ощущение. С одной стороны, мы видим, что слоги текста изредка совпадают с мелодическими распевами, отмеченными лигами. Например, на четвертой доле такта 5 на один слог поются две шестнадцатых, объединенных лигой:



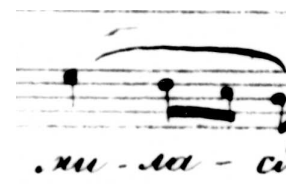
(12) Перевод В.А. Александровой.

(13) Перевод В.А. Александровой.

В других случаях слоги текста усиленно распеваются, но в вокальной строке отсутствуют необходимые лиги. В том же такте 5 на один слог «здо» приходится семь нот, которые не объединены общей лигой:



Или — обратный случай, когда на три слога («ми-ла-ся») текста приходится лишь одна лига (такт 7):



Первые строфы поэтического текста «Где ты, звездочка? где ты, ясная? Иль затмилась тучей черною, тучей черною, тучей грозною?», если их рассматривать вне музыкального контекста, записаны без видимой согласованности своих элементов:

- а) с разделительными слоговыми дефисами («чѐ — рно — ю»),
- б) без разделительных слоговых дефисов, но по слогам («ту чей»),
- в) с разделительными слоговыми дефисами и точками между ними («я · — · — · сная»),
- г) в смешанных вариантах («звѣ здо — · — чка», «зат ми — ла — ся»).

Таким образом, текст, выписанный отдельной строкой с учетом этих особенностей, выглядит так:

Где ты звѣ здо — · — чка? где ты я · — · — · сная?

Иль зат ми — ла — ся ту чей че — рно — ю, ту чей че — рно — ю, ту чей гро — зно — ю?

Кажется, что в такой записи нет никакой системы, ведь возникает устойчивое ощущение несогласованности поэтического текста с мелодическим движением и, хуже того, приходят мысли о непрофессиональной записи своей музыки молодым композитором.

Но, внимательно изучая автограф, постепенно приходим к твердому убеждению, что Мусоргский очень точно записывает текст романа, но делает это не по тем правилам, соблюдения которых от него ждут.

Как только мы скоординируем поэтический текст с вокальной строкой и поймем закономерности их вертикального совмещения в автографе композитора, тогда и проблема, отмеченная В. Федоровым, будет разрешена.

При записи вербального текста и разбивке его на слоги композитор следует следующим правилам:

- 1) если одной ноте соответствует один слог текста, тогда: а) либо межслоговой разделитель не ставится, б) либо, что традиционно, ставится;
- 2) если на один слог текста приходятся две ноты, тогда каждая нота залиговывается, что также сделано по правилам;
- 3) если на один слог текста распеваются несколько звуков (вплоть до семи), тогда роль объединяющей вокальной лиги берут на себя разделительные слоговые дефисы и разделительные дефисы с точками между ними. Говоря иными словами, разделительные слоговые дефисы без точек и с точками между ними заменяют, вне всякого сомнения, исполнительские лиги в вокальной партии;
- 4) слова делятся на слоги так, как это удобно певцам при пении, то есть согласные буквы записываются только в том слоге, где звучит гласная буква и обязательно перед ней: «звё-здо-чка» или «я-сна-я»⁽¹⁴⁾.

П.А. Ламм, работая с парижским автографом и тщательно фиксируя все недостатки бесселевского издания 1923 года, все же не понял этих принципов, а потому допустил в своем издании неточности и прямые ошибки.



Где ты, звез-доч - ка? Ах, где ты,
O, mein Ster - ne - - lein, mein goldnes



яс - на - я?
Ster - ne - lein!

Мы видим, что у Ламма:

- а) разделение на слоги противоречит авторскому: «звез-доч-ка» и «яс-на-я»;
- б) удалены все авторские лиги, вместо них поставлены «правильные», традиционные;
- в) в слове «ясная» (такт 6) неправильно размещен слог «на». Он должен соответствовать последним двум шестнадцатым нотам, которым предшествует мордент, выписанный мелкими длительностями.

Лиги, поставленные Мусоргским в вокальной партии, практически все (за несколькими исключениями) являются смысловыми, а не исполнительскими — для пения. Отсюда происходят многие трудности, связанные с подготовкой сочинения к академической публикации. Научным редакторам приходилось решать следующую дилемму:

— нельзя оставить все лиги в вокальной партии только так, как они записаны у Мусоргского. В таком случае исполнители с большим трудом смогут разобраться с авторскими установками, что не может не сказаться на их отношении к этой музыке;

— нельзя (по ламмовскому образцу) заменить все смысловые лиги композитора на исполнительские лиги. В этом случае исказится авторский текст, утратятся важные смысловые пласты.

(14) Данное правило выведено нами при анализе авторской слоговой разбивки. Запись только трех слогов в песне Мусоргского противоречит нашим наблюдениям.

В итоге было принято решение оставить авторские лиги в вокальной строке неприкосновенными, но дополнительно выставить традиционные исполнительские лиги, показав их пунктирной линией. Безусловно, это привело к визуальной перегрузке певческой строки, однако позволило сохранить все смысловые слои авторского нотного и вербального текста.

Потактовые примечания

Такт	Партии	Разъяснения
5	Голос	Ноты $a^1 - h^1$ перед третьей долей были шестнадцатыми; исправлены карандашом на тридцать вторые длительности путем дописывания дополнительного (третьего) ребра между этими двумя нотами.
6	Голос	Первый звук (восьмая длительность, fis^2) написан с лишней точкой. Вариант композитора помещен в строке <i>ossia</i> .
9	Голос	Перед звуком d^1 (4-я доля такта) стерт знак диеза.
10	Голос и фортепиано	На второй доле вокальной партии и четвертой доле фортепианной партии (октавный унисон в правой и левой руке) ритмические фигуры, не укладывающиеся в размер. Вариант композитора помещен в строке <i>ossia</i> .
10	Фортепиано, правая рука	Головки ноты a (нижний голос) на третьей и четвертой долях такта залигованы, но штиль у этого голоса отсутствует.
11	Голос	Над половинной паузой зачищен преждевременно поставленный знак ферматы.
16	Фортепиано	Короткая вилка <i>diminuendo</i> на четвертой доле, поставленная после знака динамики f , может быть визуальным истолкована как знак акцента.
19	Фортепиано, правая рука	Следы исправления над cis^2 в начале такта. Вероятно, стерт какой-то дополнительный знак динамики.
19	Фортепиано	Короткая вилка <i>diminuendo</i> на четвертой доле, поставленная после знака sf , может быть визуальным истолкована как знак акцента.
26	Фортепиано, левая рука	Кружочек на первой доле такта под нижней нотой октавы — Cis может быть понят как <i>staccato</i> . В редакциях Лалуа и Ламма это штриховое обозначение отсутствует.

«Где ты, звездочка?» К публикации вокального сборника М.П. Мусоргского «Юные годы»

28	Фортепиано, левая рука	В начале строки, совпадающей с началом новой системы, первоначально стоял басовый ключ с соответствующими ключевыми знаками. Скорее всего, басовый ключ и ключевые знаки (три диеза) были поставлены в самом начале при разметке нотной бумаги, когда нотный текст еще не был записан.
31	Фортепиано	Аккорд записан $fis^2 - cis^3 - a^3$. Полагаем, что композитор по ошибке написал лишнюю добавочную линейку для верхнего звука. По нашему мнению, верхним звуком в заключительном аккорде должен быть fis^3 . Каратыгин дает последний аккорд не как трехзвучный, а как четырехзвучный $fis^2 - cis^3 - fis^3 - a^3$. Редакция Ламма сделана, однако, по записи Мусоргского.

Литературные комментарии

Мусоргский во всех трех версиях своего сочинения (двух фортепианных и одной оркестровой) нигде не указывает литературный первоисточник.

Впервые ссылка на слова Н. Грекова появилась в 1926 году при переиздании редакции Каратыгина, что являлось существенным добавлением к публикации 1911 года. Вопрос о том, кто сделал такое добавление, остается открытым.

Начиная с 1926 года литературным источником текста песни «Где ты, звездочка?» считалось стихотворение поэта и переводчика Николая Порфирьевича Грекова (1807–1866) [23]⁽¹⁵⁾. Ламм при издании сборника «Юные годы» поставил в квадратные скобки ссылку на автора стихотворения: «[Слова Н. Грекова]» [24, с. 1].

Однако в изданных сборниках стихотворений Грекова, в текстах его прозаических сочинений, театральных пьесах, в переводах зарубежных драматических сочинений не находится ни точного текста, ни одного опуса, хотя бы стилистически приближающегося к песне «Где ты, звездочка?»⁽¹⁶⁾.

Стихотворение, кроме песни Мусоргского, использовалось в середине XIX века для написания вокальных либо хоровых сочинений, но также без ссылки на авторство Грекова. Укажем на издания:

(15) Примечание внизу стр. 2: «Старая орфография сохранена вследствие перепечатки со старых досок» [см.: 23, с. 2].

(16) В данной связи были изучены следующие издания [6; 7; 12; 13; 14; 15; 26; 38].

- романс В. Волкова «Где ты звездочка» в сборнике «Музыкальный альбом В. Волкова, amateur. X [десять] русских песен» ([СПб.?]: [Ленгольд?], [1833–1835]);
- романс К.П. Галлера «Где ты звездочка?» в сборнике «Романсы и песни К.П. Галлера» (СПб.: В. Бессель и К°, 1873)⁽¹⁷⁾.

Имеется даже случай, когда песня, созданная на это стихотворение, была опубликована как своего рода народная — причем не русская, а цыганская: в сборнике цыганских песен «2-й Цыганский Сборник для пения с фортепиано» (М.: у П. Юргенсона, [1882]). Заголовок, впрочем, там был несколько иной — «Звездочка»⁽¹⁸⁾.

Обратимся к интересующим нас публикациям стихотворения:

- сборнику стихотворных песенных текстов «Новейшая песни: Малороссийския, Цыганския, Военныя, Простонародныя, Свадебныя, Подблюдныя и Святочныя», опубликованному в Москве в 1867 году [30]⁽¹⁹⁾;
- литографированному лубку (народной картинке) с названием «Песня „Где ты звездочка“», изданным в Москве А. Белянкиным в 1851 году [33]⁽²⁰⁾.

Здесь находится интересующей нас текст, причем автор слов в этих изданиях также не указан, а различия между текстами — минимальные.

- (17) По сведениям О.И. Захаровой, на тот же текст написан романс И.М. Азаревича «Где ты, звездочка?» (М.: Венцель, 1835). К сожалению, издания романса Азаревича отсутствуют в нотных отделах РГБ и РНБ.
- (18) Сведения взяты из неопубликованных материалов О.И. Захаровой. Добавим, что В.Н. Брянцева в книге «С.В. Рахманинов» приводит информацию о дуэте «Где ты, моя звездочка», принадлежащем деду композитора — Аркадию Александровичу Рахманинову [см.: 4, с. 5].
- (19) Издание хранится в РГАЛИ в фонде Е.Н. Опочина.
- (20) Литографированное изображение хранится в отделе изоизданий Российской государственной библиотеки в составе коллекции «Отечественные песенные лубочные картинки XIX — начала XX веков». Под изображением выгравировано: «Печат[ать] позвол[яется] Москва 1851 г. Июня 1 д[ня]. Ценз[ор] Кн[язь] Львов. Изд[ано] А. Белянкиным. Печ[атано] в Металлогр[афии] Г. Чуксина».

Лубок (1851 год)	Песенник (1867 год)
Где ты звездочка,	Где ты звездочка
Где ты ясная?	Где ты ясная
Иль затмилася	Иль затмилася
Тучей мрачною?	Тучей мрачною?
Где ты девица,	Где ты девица,
Где ты красная?	Где ты красная
Иль покинула	Иль покинула
Друга милаго?	Друга милаго,
Но я с горести	И я с горести
Со лютой тоски,	Со лютой тоски,
Пойду в поле	Пойду в поле,
Поле чистое,	Поле чистое
Не увижу ли	Не увижу ли
Ясной звездочки!	Ясной звездочки,
Я не встречу ли	Не повстречу ли
Красной девицы!	Красной девицы.
Туча мрачная	Туча черная
Скрыла звездочку,	Скрыла звездочку...
Земля хладная	Земля хладная
Взяла девицу!..	Взяла девицу.

Возникает закономерный вопрос: на какие печатные либо рукописные источники опиралось в 1926 году неизвестное нам лицо, приписывая Грекову слова песни «Где ты, звездочка»? Тому находится единственное доступное нам подтверждение.

В 1863 году Ф.Т. Стелловский и Г.А. Варламов предприняли издание 12-томного «Полного собрания сочинений Александра Егоровича Варламова». В четвертом томе был опубликован романс «Звездочка», причем автором текста указан Н.П. Греков [5, с. 213–215].

В следующей таблице сопоставим тексты Мусоргского и Варламова. Хотя можно предположить, что уже у Варламова нет точного следования за стихотворным оригиналом, однако слова варламовского произведения почти во всем совпадают с озвучиваниями этого стиха другими композиторами и, напротив, расхождения песни Мусоргского с романсом Варламова почти всегда являются расхождениями с другими произведениями на этот текст.

Варламов	Мусоргский
Где ты, звездочка, Где ты ясная?	Где ты, звёздочка? ах, где ты ясная?
Иль затмилася Тучей мрачною?	Иль затмилася тучей чёрною, тучей чёрною, тучей грозною?
Где ты, девица, Где ты, красная?	Где ты, девица, где ты, красная?
Иль покинула Друга милаго?	Иль покинула друга милова? друга милова, ненаглядного?
И я с горести, Со лютой тоски	
Пойду во поле, Поле чистое.	
Не увижу ли Ясной звездочки?	
Я не встречу ли Красной девицы?	
Туча черная Скрыла звездочку.	Туча чёрная скрыла звёздочку,
Земля хладная Взяла девицу.	земля хладная взяла девицу.

В отклонениях Мусоргского от общераспространенного текста, в том числе и романса Варламова, видны несколько стилистических тенденций, отмеченные О.И. Захаровой в ее неопубликованных материалах: введение свойственных народной речи оборотов («не повстречу ли» вместо «я не встречу ли», «милова» вместо «милаго»); введение в конце строф усилительных строк и повторов.



Ил. 1. Лубок «Песня „Где ты, звездочка, где ты, ясная?“». Литография. М.: Изд. А. Белянкиным, 1851. Источник: <https://knram.rusneb.ru/kp/item1093>

Заключение

Ранний, едва ли не первый, романс 18-летнего Мусоргского «Где ты, звездочка?» всеми своими приметам показывает редкую самостоятельность мышления и организационную независимость юного композитора. Отчасти становится понятным, почему о вокальном сборнике «Юные годы», состоящем из 18 романсов и песен, никто в балакиревском кружке, и прежде всего сам Милий Алексеевич, не был осведомлен. Обнаружение и частичное обнародование сборника в начале XX столетия во Франции произвело ошеломляющий эффект, а многоплановое исследование авторского манускрипта продолжается и по настоящее время.

Список литературы:

- 1 Антипов В.И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сб. материалов / Сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 63–148.
- 2 Балакирев М.А. Романсы и песни / Редакция, вступительная статья Г.Л. Киселева. М.: Музгиз, 1937. 246 с.
- 3 Бородин А.П. Романсы и песни: с сопровождением фортепиано и виолончели с фортепиано / Редакция П.А. Ламма. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. 64 с.
- 4 Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1976. 645 с.
- 5 Варламов А.Е. Полное собрание сочинений Александра Егоровича Варламова. Т. 4. СПб.: У Ф. Стелловскаго, 1863. 263 с.
- 6 Гейне Г. Генрих Гейне в переводе Н.П. Грекова. М.: тип. Ф.Б. Миллера, 1863. 180 с.
- 7 Гёте И.-В. Фауст: Трагедия Гете / Пер. Н. Грекова. [Ч. 1]. СПб.: тип. И.И. Глазунова и К°, 1859. 152 с.
- 8 Гиппиус Е.В. Сборники русских народных песен М.А. Балакирева // Балакирев М.А. Русские народные песни / Редакция, предисловие, исследование и примечания профессора Е.В. Гиппиуса. М.: Государственное музыкальное издательство, 1957. С. 191–347.
- 9 Глинка М.И. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1887. 456 с.
- 10 Глинка М.И. Записки / Подгот. и предисл. А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 217 с.
- 11 Голицын Н.Н. Библиографический словарь русских писательниц / [Соч.] Кн. Н.Н. Голицына. СПб.: тип. В.С. Балашева, 1889. 308 с.
- 12 Греков Н.П. Еще роман на большой дороге, или Чему быть, тому не миновать: Водевиль в 1-м действии: Соч. Н.П. Грекова. М.: в типографии Н. Степанова, 1832. 56 с.
- 13 Греков Н.П. Стихотворения / [Соч.] Н.П. Грекова. М.: Н.А. Основский, 1860. 203 с.
- 14 Греков Н.П. Рассказы и очерки / [Соч.] Н.П. Грекова. М.: тип. Ф.Б. Миллера, 1865. 367 с.
- 15 Греков Н.П. Новые стихотворения Н.П. Грекова. М.: тип. Ф.Б. Миллера, 1866. 142 с.
- 16 Salvocoressi M.D. [Кальвокоресси М.Д.] Неизданные произведения Мусоргскаго. Письмо из Парижа // Весы. 1909. Май. № 5. С. 109–114.
- 17 Киселев Г.Л. О романсах Балакирева // Балакирев М.А. Романсы и песни / Редакция и вступительная статья Г.Л. Киселева. М.: Музгиз, 1937. С. 5–12.
- 18 Кюи Ц.А. Первые композиторские шаги Ц.А. Кюи. Письмо к редактору // Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., вступит. статья и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. С. 540–547.
- 19 Кюи Ц.А. Русский романс // Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., вступит. статья и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. С. 439–442.
- 20 Кюи Ц.А. Ц.А. Кюи о М.А. Балакиреве // Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., вступит. статья и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. С. 518–549.
- 21 Миллер Л.А. Автографы М.П. Мусоргского в научно-исследовательском отделе рукописей библиотеки Петербургской консерватории: Каталог. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2010. 152 с.
- 22 Мусоргский М. Где ты, звездочка? Романс / Посмертное издание под редакцией В.Г. Каратыгина. СПб.; М.: В. Бессель, 1911. Номер доски 6949.
- 23 Мусоргский М.П. Где ты, звездочка? Романс М. Мусоргскаго / Посмертное издание под редакцией В.Г. Каратыгина. Слова Н. Грекова. М.: Гос. изд-во. Музык. сектор, 1926. 3 с.
- 24 Мусоргский М. Юные годы: Сборник романсов и песен. Для голоса с фортепиано // Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений. Том V. Выпуск 1–2 / Редакция Павла Ламм. М.: Государственное музыкальное издательство; Вена: Универсальное издательство – Universal Edition A. G., 1931. 136 с.
- 25 Мусоргский М.П. Письма и документы / Собрал и приготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1932. 579 с.
- 26 Мюссе А., де. Ролла: Поэма Альфреда Мюссе / Пер. Н.П. Грекова. М., 1864. 36 с.
- 27 Некрасова Г.А. М.А. Балакирев и М.П. Мусоргский // Балакиреву посвящается: Сборник статей / Науч. ред. Т.А. Зайцева. СПб.: Канон, 1998. С. 147–154.
- 28 Некрасова Г.А. Балакирев и Мусоргский. У истоков новой русской школы // Музыкальная академия. 2009. № 2. С. 79–83.
- 29 Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. / Подготовка текста, вступ. статья и примеч. И.Я. Айзенштока. Т. 2: 1858–1865. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 652 с.
- 30 Новейшие песни: Малороссийская, Цыганская, Военная, Простанородная, Свадебная, Подблюдная и Святочные // РГАЛИ. Ф. 361. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 22–22 об.
- 31 Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 702 с.
- 32 Пекелис М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 3: 1858–1869. М.: Музыка, 1983. 317 с.
- 33 Песня: Где ты звездочка, где ты ясная? М.: Изд. А. Белянкиным, 1851. URL: <https://knpram.rusneb.ru/kp/item1093> (дата обращения 30.06.2023).
- 34 Римский-Корсаков Н.А. Романсы / Редакция М.О. Штейнберга и А.Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946. 503 с. (Н.А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений; том 45).
- 35 Савелова З.Ф. Мусоргский в кругу его личных знакомств. Материалы к биографии // М.П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти, 1881–1931: Статьи и материалы / Под редакцией Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 167–188.
- 36 Сквирская Т.З. Где ты, звездочка? // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 160–162.
- 37 Скорбященская О.А. Учитель и ученица. Листки из альбома // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 105–119.
- 38 Шекспир У. Ромео и Джульетта: Драма в 5 актах Виллиама Шекспира / Пер. с англ. Н.П. Грекова. СПб.: тип. Д.И. Калиновского, 1862. 156 с.
- 39 Энциклопедический словарь. Т. XVII: Култагой – Лед / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1896. Стб. 361.
- 40 Fedorov V. Sur un manuscrit de Moussorgskii. Les différentes éditions de ses Lieder // Revue de Musicologie. 1932. Т. 13. № 41 (février). P. 10–23.
- 41 Fedorov V. Chroniques et notes: l'edition musicale [Хроника и заметки: музыкальные издания: Мусоргский. Юные годы. Сборник песен. Полное собрание сочинений. Т. 5, вып. 1 и 2. Для пения с фортепиано. Текст русский и немецкий. М.: Государственное музыкальное издательство; Вена: Universal Edition, 1931] // La Revue Musicale. 1933. № 133. P. 149–151.

- 42 *Moussorgski M. Mon Étoile // Extraits du manuscrit autographe de Moussorgski. Supplément au Bulletin du S.I.M. Mai 1909.*
- 43 *Moussorgsky M. Années de Jeunesse: (1857–1865): recueil de mélodies: [pour chant et piano] / de M. Moussorgsky; rev. du texte mus. et vers. fr. de Louis Laloy. Petrograd [etc.]: W. Bessel & Cie, cop. 1923. 88 p.*
- 44 *Musorgskij, Modest Petrovič (1839–1881). “Юные годы”. Sbornik romansov (s 1857 goda po 1866-ji)... Modest Musorgskij [Musique manuscrite]; “Юные годы”. Сборник романсовъ (съ 1857 года по 1866-й)... Модестъ Мусоргскій [Musique manuscrite]. URL: <https://catalog.bnf.fr/ark:/12148/cb449124650> (дата обращения 30.06.2023).*
- 45 *Taruskin R. “Little Star”. An Etude in the Folk Style // Taruskin R. Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue. Michigan: Princeton University Press, 1997. P. 38–70.*

«Где ты, звездочка?» К публикации вокального сборника М.П. Мусоргского «Юные годы»

References:

- 1 Antipov V.I. Proizv edeniya Musorgskogo po avtoqramam i drugim pervoistochnikam: Annotirovannyi ukazatel' [Mussorgsky's Works on Autographs and Other Primary Sources: Annotated Index]. *Nasledie M.P. Musorgskogo: Sb. materialov* [Modest Mussorgsky's Heritage: Collected Materials], comp. and ed. E. Levashev. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 63–148. (In Russian)
- 2 Balakirev M.A. *Romansy i pesni* [Romances and Songs], preface and ed. G.L. Kiselev. Moscow, Muzgiz Publ., 1937. 246 p. (In Russian)
- 3 Borodin A.P. *Romansy i pesni: s soprovozhdeniem fortepiano i violoncheli s fortepiano* [Romances and Songs: Accompanied by Piano and Cello with Piano], ed. P.A. Lamm. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1947. 64 p. (In Russian)
- 4 Bryantseva V.N. S.V. *Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff]. Moscow, Vsesoyuznoe izdatel'stvo “Sovetskii kompozitor” Publ., 1976. 645 p. (In Russian)
- 5 Varlamov A.E. Polnoe sobranie sochinenii Aleksandra Egorovicha Varlamova [Alexander Egorovich Varlamov's Complete Works]. Vol. 4. St. Petersburg, U F. Stellovskago Publ., 1863. 263 p. (In Russian)
- 6 Heine H. *Genrikh Geine v perevode N.P. Grekova* [Heinrich Heine Translated by N.P. Grekov]. Moscow, tip. F.B. Millera Publ., 1863. 180 p. (In Russian)
- 7 Goethe J.W. *Faust: Tragediya Gete* [Faust: A Tragedy by Goethe], transl. N. Grekov. [Part 1]. St. Petersburg, tip. I.I. Glazunova i K° Publ., 1859. 152 p. (In Russian)
- 8 Gippius E.V. Sborniki russkikh narodnykh pesen M.A. Balakireva [Collections of Russian Folk Songs by M.A. Balakirev]. Balakirev M.A. *Russkie narodnye pesni* [Russian Folk Songs], ed., preface, study and notes Prof. E.V. Gippius. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1957, pp. 191–347. (In Russian)
- 9 Glinka M.I. Zapiski Mikhaila Ivanovicha Glinki i perepiska ego s rodnymi i druž'yami [Mikhail Ivanovich Glinka's Notes and Correspondence with Family and Friends]. St. Petersburg, Izdanie A.S. Suvorina Publ., 1887. 456 p. (In Russian)
- 10 Glinka M.I. *Zapiski* [Notes], prep. and preface A.S. Rozanov. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 217 p. (In Russian)
- 11 Golitsyn N.N. *Bibliograficheskii slovar' russkikh pisatel'nits* [Bibliographical Dictionary of Russian Female Writers], Soch. Kn. N.N. Golitsyna [Essays by Prince N.N. Golitsyn]. St. Petersburg, tip. V.S. Balasheva Publ., 1889. 308 p. (In Russian)
- 12 Grekov N.P. *Eshche roman na bol'shoi doroge, ili Chemu byt', tomu ne minovat': Vodevil' v 1-m deistvii: Soch. N.P. Grekova* [Another Romance on the High Road, or What to Be, That Will Not Pass: Vaudeville in 1 Act: Work by N.P. Grekov]. Moscow, v tipografii N. Stepanova Publ., 1832. 56 p. (In Russian)
- 13 Grekov N.P. *Stikhotvoreniya* [Poems], soch. N.P. Grekova [Work by N.P. Grekov]. Moscow, N.A. Osnovskii Publ., 1860. 203 p. (In Russian)
- 14 Grekov N.P. *Rasskazy i ocherki* [Stories and Essays], soch. N.P. Grekova [Work by N.P. Grekov]. Moscow, tip. F.B. Millera Publ., 1865. 367 p. (In Russian)
- 15 Grekov N.P. *Novye stikhotvoreniya N.P. Grekova* [New Poems by N.P. Grekov]. Moscow, tip. F.B. Millera Publ., 1866. 142 p. (In Russian)
- 16 Calvocoressi M.D. Neizdannyya proizvedeniya Musorgskogo. Pis'mo iz Parizha [Unpublished Works by Musorgsky. Letter from Paris]. *Vesy*, 1909, May, no. 5, pp. 109–114. (In Russian)

- 17 Kiselev G.L. O romansakh Balakireva [On Balakirev's Romances]. Balakirev M.A. *Romansy i pesni* [Romances and Songs], preface and ed. G.L. Kiselev. Moscow, Muzgiz Publ., 1937, pp. 5–12. (In Russian)
- 18 Kyui Ts.A. Pervye kompozitorskie shagi Ts.A. Kyui. Pis'mo k redaktoru [C.A. Cui's First Compositional Steps. Letter to the Editor]. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], comp., preface and notes I.L. Gusin. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1952, pp. 540–547. (In Russian)
- 19 Kyui Ts.A. Russkii romans [Russian Romances]. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], comp., preface and notes I.L. Gusin. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1952, pp. 439–442. (In Russian)
- 20 Kyui Ts.A. Ts.A. Kyui o M.A. Balakireve [C.A. Cui on M.A. Balakirev]. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], comp., preface and notes I.L. Gusin. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1952, pp. 518–549. (In Russian)
- 21 Miller L.A. Avtografy M.P. Musorgskogo v nauchno-issledovatel'skom otdel'е rukopisei biblioteki Peterburgskoi konservatorii: Katalog [M.P. Musorgsky's Autographs in the Manuscript Department of the Library of the Saint Petersburg Conservatory: Catalogue]. St. Petersburg, Izd-vo Politekh. un-ta Publ., 2010. 152 p. (In Russian)
- 22 Musorgskii M. *Gde ty, zvezdochka? Romans* [Where Are You, Little Star? The Romance], posthumous edition by V.G. Karatygin. St. Petersburg, Moscow, V. Bessel' Publ., 1911. The board number 6949. (In Russian)
- 23 Musorgskii M.P. *Gde ty, zvezdochka? Romans M. Musorgskago* [Where Are You, Little Star? The Romance by M.P. Musorgsky], posthumous edition by V.G. Karatygin. Lyrics by N. Grekov. Moscow, Gos. izd-vo. Muzyk. sektor Publ., 1926. 3 p. (In Russian)
- 24 Musorgskii M. Yunye gody: Sbornik romansov i pesen. Dlya golosa s fortepiano [The Years of Youth: A Collection of Romances and Songs. For Voice and Piano]. Musorgskii M.P. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]. Vol. V. Issue 1–2, ed. Pavel Lamm. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., Vienna, Universal Edition A.G., 1931. 136 p. (In Russian)
- 25 Musorgskii M.P. *Pis'ma i dokumenty* [Letters and Documents], collected and prepared for publication by A.N. Rimsky-Korsakov with the participation of V.D. Komarova-Stasova. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1932. 579 p. (In Russian)
- 26 Musset A., de. *Rolla: Poema Al'freda Myusse* [Rolla: A Poem by Alfred Musset], transl. N.P. Grekov. Moscow, 1864. 36 p. (In Russian)
- 27 Nekrasova G.A. M.A. Balakirev i M.P. Musorgskii [M.A. Balakirev and M.P. Musorgsky]. *Balakirevu posvyashchaetsya: Sbornik statei* [Dedicated to Balakirev: Collection of Articles], ed. T.A. Zaitseva. St. Petersburg, Kanon Publ., 1998, pp. 147–154. (In Russian)
- 28 Nekrasova G.A. Balakirev i Musorgskii. U istokov novoi russkoi shkoly [Balakirev and Musorgsky. At the Origins of the New Russian School]. *Muzykal'naya akademiya*, 2009, no. 2, pp. 79–83. (In Russian)
- 29 Nikitenko A.V. *Dnevnik* [Diary], in 3 vols., preparation of the text, introduction article and notes I.YA. Aizenshtok. Vol. 2: 1858–1865. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1955. 652 p. (In Russian)
- 30 Noveishiya pesni: Malorossiiskaia, Tsyganskaia, Voennyya, Prostanorodnyia, Svadebnyia, Podblyudnyia i Svyatochnyya [The Newest Songs: Malorossiyan, Gypsy, Military, Popular, Wedding, Fortune-Telling and Christmas Carols]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 361, inv. 1, storage unit 32, l. 22–22 rev. (In Russian)
- 31 Orlova A.A. *Trudy i dni M.P. Musorgskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva* [M.P. Musorgsky's Days and Works. A Chronicle of Life and Work]. Moscow, Muzgiz Publ., 1963. 702 p. (In Russian)
- 32 Pekelis M.S. *Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskii i ego okruzhenie* [Alexander Sergeyevich Dargomyzhsky and His Circle]. Vol. 3: 1858–1869. Moscow, Muzyka Publ., 1983. 317 p. (In Russian)
- 33 *Pesnya: Gde ty zvezdochka, gde ty yasnaya?* [Song: Where Are You, a Little Star, Where Are You Clear?]. Moscow, Izd. A. Belyankinym Publ., 1851. Available at: <https://knpm.rusneb.ru/kp/item1093> (accessed 30.06.2023). (In Russian)
- 34 Rimskii-Korsakov N.A. *Romansy* [Romances], ed. M.O. Shteinberg, A.N. Rimsky-Korsakov. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1946. 503 p. (In Russian)
- 35 Savelova Z.F. Musorgskii v krugu ego lichnykh znakovstv. Materialy k biografii [Musorgsky in His Circle of Personal Acquaintances. Materials for His Biography]. *M.P. Musorgskii. K pyatidesyatiletyu so dnya smerti, 1881–1931: Stat'i i materialy* [M.P. Musorgsky. To the Fiftieth Anniversary of His Death, 1881–1931: Articles and Materials], ed. Yury Keidysh and Vas. Yakovlev. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1932, pp. 167–188. (In Russian)
- 36 Skvirskaya T.Z. Gde ty, zvezdochka? [Where Are You, Little Star?]. *Muzykal'naya akademiya*, 2009, no. 1, pp. 160–162. (In Russian)
- 37 Skorbyashchenskaya O.A. Uchitel' i uchenitsa. Listki iz al'boma [Teacher and a Pupil. Album Leaves]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi*, 2018, no. 4 (57), pp. 105–119. (In Russian)
- 38 Shekspir V. *Romeo i Dzhul'etta: Drama v 5 aktakh Villiama Shekspira* [Romeo and Juliet: Drama in 5 Acts by William Shakespeare], transl. from English N.P. Grekov. St. Petersburg, tip. D.I. Kalinovskogo Publ., 1862. 156 p. (In Russian)
- 39 *Ehntsiklopedicheskii slovar'. T. XVII: Kultagai – Led* [Encyclopedic Dictionary. Vol. 17: Kultagoy – Led], publ. F.A. Brokhaus and I.A. Efron. St. Petersburg, Tipo-Litografiya I.A. Efrona Publ., 1896, column 361. (In Russian)
- 40 Fedorov V. Sur un manuscrit de Moussorgskii. Les différentes éditions de ses Lieder. *Revue de Musicologie*, 1932, t. 13, no. 41 (février), pp. 10–23.
- 41 Fedorov V. Chroniques et notes: l'édition musicale. *La Revue Musicale*, 1933, no. 133, pp. 149–151.
- 42 Moussorgski M. Mon Étoile. *Extraits du manuscrit autographe de Moussorgski. Supplément au Bulletin du S.I.M.* Mai 1909.
- 43 Moussorgsky M. *Années de Jeunesse: (1857–1865): recueil de mélodies: [pour chant et piano]*, de M. Moussorgsky; rev. du texte mus. et vers. fr. de Louis Laloy. Petrograd [etc.], W. Bessel & Cie, cop. 1923. 88 p.
- 44 *Musorgskij, Modest Petrovič (1839–1881). “Ūnye gody”. Sbornik romansov (s 1857 goda po 1866-j)... Modest Musorgskij* [Musique manuscrite]; “Junye gody”. Sbornik romansov (s 1857 goda po 1866-j)... Modest Musorgskij [Musique manuscrite]. Available at: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb449124560> (accessed 30.06.2023).
- 45 Taruskin R. “Little Star”. An Etude in the Folk Style. Taruskin R. *Musorgsky: Eight Essays an Epilogue*. Michigan, Princeton University Press, 1997, pp. 38–70.

УДК 78

ББК 85.313(2)

Серегина Наталья Семеновна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор музыки,
Российский институт истории искусств, 190000, Россия, Санкт-
Петербург, Исаакиевская пл., 5
ORCID ID: 0000-0002-9918-7973
nseregina@mail.ru

Ключевые слова: А.С. Грибоедов, В.А. Одоевский, М.Д. Резвой,
философия музыки, теория музыки, музыкальная терминология, русская
песня, певческое искусство

Серегина Наталья Семеновна

Грибоедовский «код» в русском музыкальном знании (А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-478-499

Для цит.: Серегина Н.С. Грибоедовский «код» в русском
музыкальном знании (А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой),
В.Ф. Одоевский) // *Художественная культура*. 2023. № 4. С. 478–499.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-478-499>.

For cit.: SerEGINA N.S. Griboyedov's "Code" in Russian Musicology
(A.S. Griboyedov, M.D. Rezvoy, V.F. Odoevsky). *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 478–499.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-478-499>. (In Russian)

Seregina Natalia S.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music, Russian
Institute of Art History, 5 Isaakiyevskaya Sq., St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9918-7973
nseregina@mail.ru

Keywords: A.S. Griboyedov, V.F. Odoevsky, M.D. Rezvoy, philosophy of
music, music theory, musical terminology, Russian song, art of singing

Seregina Natalia S.

Griboyedov's "Code" in Russian Musicology
(A.S. Griboyedov, M.D. Rezvoy, V.F. Odoevsky)

Грибоедовский «код» в русском музыкознании
(А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)

Аннотация. Одну из нереализованных линий деятельности А.С. Грибоедова, формировавшуюся на основе его музыкальных талантов, составлял интерес к основам музыкальной науки. Грибоедовские научные идеи ценностного содержания музыки, музыкальной теории и терминологии, интерес к музыкальной этнографии были претворены в жизнь его младшими современниками и собеседниками — В.Ф. Одоевским и М.Д. Резвым.

Моменты взаимовлияния Грибоедова и Одоевского выявлены по их эпистолярию. Контакты Грибоедова и Резвого прочитываются по карандашному портрету Грибоедова авторства Резвого, выполненному в 1825 году. Сфера идей, высказанных Грибоедовым, в дальнейшем получила продолжение у Резвого и Одоевского. Грибоедовский «код» в русском музыкальном искусстве сложился в общении и деятельности младших собеседников и последователей Грибоедова. В статье намечаются несколько линий, по которым развивалась мысль о музыке у Грибоедова и в дальнейшем у Резвого и Одоевского: темы философии, истории и теории музыки, народного творчества. Грибоедовский «код» в русском музыкальном искусстве — внимание к истории России, науке о музыке, народному театру и народной песне, сфере храмового искусства — претворился в общественной и научно-художественной деятельности его собеседников и последователей.

Abstract. One of Griboyedov's unrealised lines of work shaped by his musical talents was his interest in the foundations of musical science. Griboyedov's scholarly ideas about the value-based content of music, musical theory and terminology, and his interest in musical ethnography were implemented by his younger contemporaries and companions V.F. Odoyevsky and M.D. Rezvoy.

The moments of mutual influence between Griboyedov and Odoyevsky are revealed in their epistolary contacts. The contacts between Griboyedov and Rezvoy can be apprehended through the 1825 pencil portrait of Griboyedov by Rezvoy. The range of ideas expressed by Griboyedov was later continued by Rezvoy and Odoyevsky. Griboedov's "code" in Russian musical art — attention to the history of Russia, the science of music, folk theater, folk song, the high sphere of temple art — was translated into the social, scientific, and artistic activities of his companions and followers.

Введение

Одна из нереализованных линий деятельности Грибоедова, формирующаяся на основе его музыкальных талантов, — интерес к основам музыкальной науки в историческом и теоретическом аспекте. Импровизации на фортепиано, лишь некоторые из которых (два вальса к тексту пьесы «Горе от ума») положены на бумагу; сотрудничество, порой композиторское соавторство с А.Н. Верстовским в написании оперы-водевиля «Кто брат, кто сестра...», музыкальные идеи в постановке своих пьес [4; 23] сочетались с изучением новейшей научной литературы о музыке [23].

Тема музыкальных интересов Грибоедова обсуждалась в научной литературе, однако значение и влияние его идей на взгляды и круг тем, разрабатываемых его современниками (на примере В.Ф. Одоевского и М.Д. Резвого), как и роль его идей в отечественном музыкознании рассматриваются впервые.

В. Одоевский о Грибоедове

В.Ф. Одоевский (1804–1869), младший собеседник Грибоедова по темам исторической науки и музыкального искусства, дает развернутую характеристику научных интересов своего выдающегося корреспондента:

Грибоедов был большой знаток нашей старины и едва ли не один из тогдашних литераторов (в собственном смысле этого слова) прилежно занимался русскими древностями. Летопись Нестора была его настольною книгою. Этим постоянным чтением Грибоедов приобрел необыкновенную в то время чистоту языка... [цит. по: 28, с. 710].

Одоевский подчеркивает общность их интересов:

Музыка могла быть одним из поводов к дружескому сближению между кн. Одоевским и Грибоедовым. Сестра Грибоедова Мария Сергеевна (впоследствии Дурново) превосходно играла и на фортепьяно, и в особенности на арфе. Часто в доме Грибоедовых (под Новинским) устраивались музыкальные кружки. Сам Грибоедов был отличный фортепьянист, — но сверх того они с кн. В.Ф. Одоевским занимались и теориею музыки как науки, что в то время было большою редкостью; над ними общие приятели тогда подсмеивались; даже в этом кружке было присловье: «Уж как Грибоедов с Одоевским заговорят о музыке, то пиши пропало; ничего не поймешь».

Грибоедов был ученик, если не ошибаемся, знаменитого петербургского гармониста Иоганна Миллера [цит. по: 28, с. 710].

Грибоедов. Музыковедческие интересы

По приезде с театра военных действий на Кавказе в 1823 году в Москву Грибоедов пишет записку Одоевскому, где просит прислать книги, которые посвящены вопросам истории и теории музыки, музыкальной этнографии:

Любезный друг. Сделай одолжение, пришли мне Калайдовича, «Памятники древн. росс. словесности», и Арцибашева; да возле тебя в книжной лавке не найдется ли Гесс де Кальве, «Теория музыки», и Успенский, «Русск. древности из частной жизни Россиян» одна часть. При сем прилагаю 25 р. Извини, что утруждаю тебя моими поручениями, может быть безвременными. Верный твой Грибоедов [11, с. 69].

Содержание перечисленных Грибоедовым книг крайне показательны с точки зрения общих интересов обоих корреспондентов в области истории музыкальной культуры, рассматриваемой в контексте древнерусской словесности, а также основ европейской теории музыки.

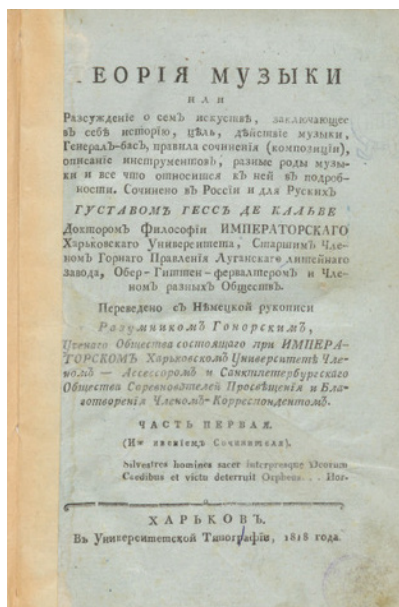
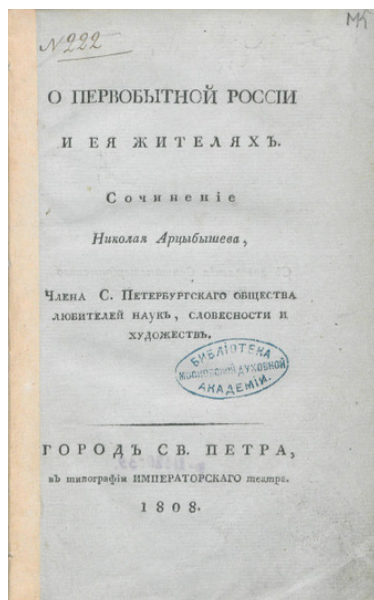
Каждое из этих изданий необходимо рассмотреть подробно. Три книги посвящены истории славянской культуры.

Первая из них — «Памятники российской словесности XII века» [13].

Вторая — «О первобытной России и ея жителях» Н.С. Арцибашева [2]. Обе книги содержат сведения по истории русской народной культуры.

В книге Успенского «Опыт повествования о древностях русских» [27] содержатся сведения о происхождении русского народа, о языках, искусствах, ремеслах и домостроительстве, обрядах и обычаях россиян, воспитании, учении, науках, книгах и врачебной части и многом другом в российском государстве, в том числе о музыке, народных музыкальных инструментах. Например: «Гудок скрипке подобный о трех струнах инструмент, на которых играют, так же как на скрипке, посредством смычка, держа самый инструмент ручкой вверх. Инструмент сей есть один из древнейших в России» [27, с. 94].

Грибоедовский «код» в русском музыкознании
(А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)



Ил. 1. Калайдович К. Памятники
российской словесности XII века.
Москва, 1821

Ил. 2. Арцыбашев Н.С. О первобытней
России и ея жителяхъ. Санкт-Петербург,
1809

Ил. 3. Гесс де Кальве Г. Теория музыки,
или Рассуждения о сем искусстве...
Харьков, 1818

Постатейно рассматриваются волынка, балалайка, гусли, варган, свирель, дудка; говорится о музыкальных инструментах, упоминаемых у Алария [27, с. 95]; о театре: «России комедии стихами... Блудный сын»; о церковном пении: «о церковных празднованиях» [27, с. 126], где «вместо труб и органов и всяких свадебных потех пети своим дьякам строчные и демественные большие стихи, из праздников и из триодей» [27, с. 127]; о погребальных обрядах: «кричат, или голосят, плакальщицы» [27, с. 143]; отдельно рассматриваются «шалости и пение придворных шутов» [27, с. 218].

Третий пункт записки Грибоедова содержит упоминание книги доктора философии Харьковского университета Густава Гесса де Кальве (1784–1838) [8], где рассматриваются вопросы теории и истории музыки, даются сведения о музыкальных жанрах и формах, музыкальных инструментах, народных песнях.

Упомянутые материалы характеризуют темы контактов Грибоедова и Одоевского в области теории и истории музыки [см.: 7].

М. Резвой (Ръзвой)

Здесь следует сказать о третьем лице — молодом человеке того же круга — Модесте Резвом, в 1825 году создавшем карандашный портрет Грибоедова, вклеенный в один из списков «Горя от ума» [18, с. 499].

В 1825 году (дата, указанная на портрете) Грибоедов и Резвой могли встречаться. Это был последний год длительного служебного отпуска Грибоедова, проведенного им частью в Москве, частью в имении С.Н. Бегичева в Тульской губернии, частью в Петербурге. Портрет наклеен на обороте первого листа рукописи. Грибоедов изображен здесь в профиль, без очков. Внизу за рамкой портрета нарисован нотный свиток как символ музыкальной деятельности портретируемого, а на свитке — очки Грибоедова, известные нам по другим портретам. Портрет выполнен с тщательностью, в которой угадывается благоговение перед изображенным.

Модест Дмитриевич Резвой (1807–1853) — сын героя Отечественной войны 1812 года Д.П. Резвого (1762–1823), военный инженер (выпускник Главного инженерного училища 1825 года), общественный деятель, художник, секретарь Общества поощрения художеств, композитор, музыковед, первый крупный музыкальный лексикограф [20,

Грибоедовский «код» в русском музыковедении
(А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)



Ил. 4. Резвой М.Д. А.С. Грибоедов. 1825. Бумага, карандаш. Рисунок на списке «Горе от ума» А.И. Черкасова. Государственный литературный музей, Москва. (Литературное наследство. Т. 60, кн. 1. С. 499)

с. 36]. Был преемником Одоевского на посту редактора музыкального отдела «Энциклопедического лексикона» Адольфа Плюшара [17].

В качестве виолончелиста Резвой принимал участие в петербургских музыкальных вечерах. Известен как музыкальный рецензент «Северной пчелы». В 1835–1837 годах был главным редактором музыкального отдела «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара (тома 1–6), где помещал статьи о музыкальных терминах. Перевел с немецкого теоретический труд И.Л. Фукса «Практическое руководство к сочинению музыки и русского церковного пения» [29].

Основные сведения о нем собраны в статьях П.Н. Столпянского [25], И.М. Ямпольского [32].

Резвой публиковал статью о пианисте Адольфе Гензельте [21], рецензию на «Новые издания древних напевов православной церкви» в «Северной пчеле» за 1848 год о деятельности директора Придворной певческой капеллы А.Ф. Львова, об исполнении древних напевов хором Придворной капеллы — «величайшем художественном наслаж-

дении, исполнившим душу умилительного благоговения, о певческом исполнении молитв» [25, с. 731].

Как известно, тема древнерусского певческого искусства и народной песни найдет в научном творчестве Одоевского дальнейшее развитие [30; 5]. У Грибоедова в очерке «Загородная поездка» (1826) дается зарисовка народного певческого действия: «послышались нам звучные плясовые напевы, голоса женские и мужские, с того же возвышения, где мы прежде были. Родные песни! Куда занесены вы с священных берегов Днепра и Волги?» [10, с. 275–278]. В этом очерке Грибоедов предстает зрителем народной драмы «Лодка», играемой народными певцами. Фольклористам этот очерк известен как первый прецедент записи этого обрядово-театрального представления [12; 23].

Философия музыки

Особое место в истории русской музыкально-эстетической мысли занимает статья Резвого «О сущности музыки» [22], где автор говорит о высоких идеалах, сосредоточенных в музыкальном искусстве:

Одной только музыкѣ (производящей, не исполнительской) открыта чистая, отстраненная отъ всякой вещественности идеальность. Не щекотаніе нашего слуха, не забавы и услаждение чувствъ, нѣтъ, таинственный, потрясающій душу говоръ, голосъ изъ области, недоступной для самой мысли, языкъ существъ совершеннѣйшихъ, небесный, очаровательно-выраженное предчувствіе высочайшаго блаженства — вотъ что сливается изъ стройнаго совокупления звуковъ, одушевленныхъ поэзією [22, с. 32].

Резвой формулирует мысль о том, что музыка есть особый язык, понятный сверх всех вербальных языков:

Опредѣленность музыкальныхъ формъ, заимствованная первоначально изъ человеческого голоса и разнообразнаго произношенія произведеній стихотворческихъ, мы называемъ музыкальнымъ языкомъ. Языкъ музыкальный, безъ всякаго сомнѣнія, существуетъ; онъ выше языка стихотворческаго. Постѣдній намъ понятнѣе: онъ ближе къ намъ, онъ произошелъ отъ обозначенія знакомыхъ намъ предметовъ и явленій. Первый, принадлежа невѣдомымъ, духовнымъ существамъ, часто темень и неопредѣлительнѣе. Иногда таинственная сила его дѣйствуетъ на душу, не можемъ отдать себѣ отчета, чѣмъ именно. Онъ не можетъ выразить предметовъ земныхъ, не можетъ съ грамматическою и логическою ясностію излагать мысли поэта-музыканта; но чувства высокія, сильныя

страсти, душевные ощущения ими выражаются правильно, сильно и даже как-бы понятнее, нежели языком стихотворческим [22, с. 35].

Музыка есть язык нравственных идей:

Музы суть дѣвы чистыя, непорочныя; а потому строгая нравственность должна украшать всякое покровительствуемое ими поэтическое произведение. Здесь мы опять замѣчаем нѣкоторое преимущество музыки: она безъ соединения съ другими искусствами, напр. стихотворством, не в состоянии выразить ничего безнравственного [22, с. 37].

Об отношении поэта, музыканта и публики:

Одаренные способностью чувствовать, а не производить изящное, тогда только могут произносить вѣрное суждение, когда они посвящены въ таинства искусства, когда имъ знакомы основные законы, необходимые для произведенія прекраснаго. Вотъ причина, по которой, многочисленное сословие, называемое публикой, разнородная масса, такъ мало-связанная въ частяхъ своихъ, впадаетъ часто въ заблужденіе, обсуживая художественныя творенія: часто воздаетъ громкія похвалы посредственнымъ произведеніямъ и порицаетъ прекрасныя. Надежнѣйшее средство для избѣжанія подобныхъ ошибокъ есть внимательное разсмотрѣніе партитуры. Хорошій музыкантъ, слыша музыку, долженъ ее видѣть (какъ-бы на нотахъ) и, видя ее, слышать. Но часто мы находимъ въ музыкальныхъ знатокахъ холодныхъ порицателей, которые, рассматривая какое либо произведение, ищутъ только ошибокъ противъ теории композиціи. Въ такомъ случаѣ, не взирая на всѣ ихъ познанія, сужденія ихъ будутъ односторонни и невѣрны. <...> Къ сожалѣнію, мы замѣчаемъ, что именно невѣдущіе и невѣжды громче и рѣшительнѣе всѣхъ объявляютъ свои мнѣнія. А отъ того обыкновенно требуется болѣе или менѣе продолжительного времени для приведенія въ нѣкоторый покой или равновѣсіе сужденія публики, колеблемаго въ различныя стороны. Голосъ небольшого числа знающихъ заглушается сначала криками и воплями невѣжды; но истина, наконецъ, является во всей чистотѣ своей, какъ солнце некоторое время скрывавшееся за облаками. I потому не будемъ удивляться, что величайшія произведенія знаменитѣйшихъ геніевъ (особенно по части музыки, которая изъ всѣхъ искусствъ наиболѣе подвержена ошибочнымъ сужденіямъ) нерѣдко не имѣли никакого почти успѣха, при первомъ своемъ появленіи. Не будемъ удивляться, что Пиччини былъ предпочитаемъ великому Глюку многими изъ современниковъ своихъ, что мастерское твореніе Моцарта — несравненный «Донъ Жуанъ» упалъ въ первыя представленія, что Бетховенъ теперь только начинаетъ оцѣниваться по достоинству, и что большая часть величайшихъ художниковъ и артистовъ жили и умирали въ бѣдности. Не будемъ также удивляться необыкновеннымъ успѣхамъ многихъ посредственныхъ художественныхъ

Грибоедовский «код» в русском музыковедении
(А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)

произведений нашего времени, но поставимъ себе священнымъ долгомъ, по силамъ и возможности, ослаблять влияние незнающихъ и невеждъ, дабы не завѣщать потомству обязанности заглаживать наши несправедливыя сужденія [22, с. 38–42].

Тема философии музыки предстает в трактатах Одоевского «Опыт теории изящных искусств, с особенным применением оной к музыке» и «Гномы XIX столетия» (не завершены), в цикле «Русские ночи» [16; 15; 14].

Одоевский внес вклад в развитие русской музыкальной теории, вопросы ладового и ритмического своеобразия народной песни как важнейшего источника русской классической музыки. Идея сущности музыкального искусства разрабатывалась теоретически Резвым и Одоевским. В художественной форме она была выражена как «центральное эстетическое высказывание Грибоедова» в своего рода трактате в стихах об искусстве — «Отрывок из Гёте. Пролог в театре» (*Vorspiel auf dem Theater*), «Фауст», И.В. Гёте (1825) [1].

В этой поэме представлен взгляд на искусство в свете идеи противопоставления поэта и «толпы», ценностей временных и вечных:

Кто стройно размеряет их движенья,
И бури, вопли, крик страстей
Меняет вдруг на дивные аккорды?
Кем славны имена и памятники тверды?
<...>
Кто не коснел в бездействии немом,
Но в гимн единый слил красу небес с землею.
Ты постигаешь ли умом Создавшего миры и лета?
Его престол — душа Поэта [10, с. 200].

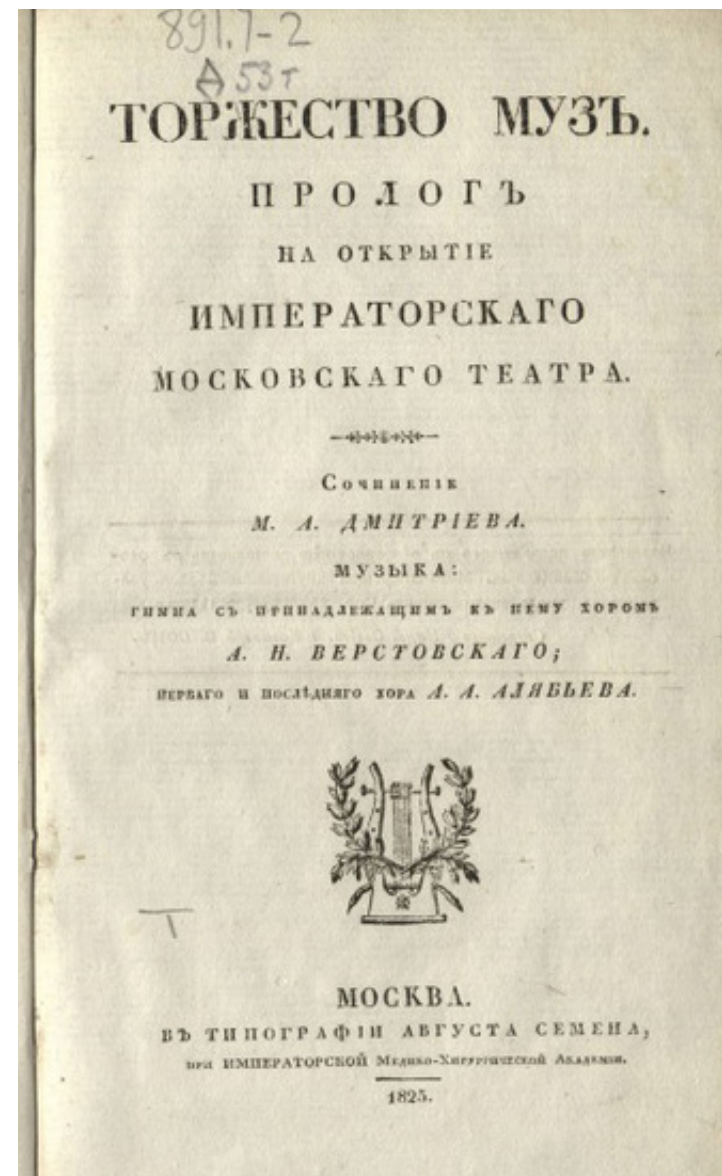
Музыкальные замыслы Грибоедова

В 1824 году на открытие здания Большого театра в Москве Грибоедов набрасывает два стихотворения — на тему Отечественной войны 1812 года и о Ломоносове, «Юность вещего» [10, с. 157]. Замысел Грибоедова построен на образах народной войны 1812 года и легенде о Ломоносове как символах народных идей в искусстве. По масштабу исторической концепции исследователи ставят их в ряд с пушкинским

Грибоедовский «код» в русском музыкознании
(А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)

«Борисом Годуновым» [31]. Музыкальный замысел пьесы приближается к жанру оперы. Грибоедов задумал музыкальную мистерию на тему всей русской истории с участием народа, рассказом о Бородинской битве, которому приданы «народные черты, с трубным гласом Архангела в Архангельском соборе, незримом явлении теней Святослава, Владимира Мономаха, Иоанна, Петра и проч., из разных стихий сложенные... с хором бесплотных» и вознесением русских князей «выспрь»; монологом Наполеона в Кремле «о юном, первообразном сем народе», с предупреждением седого воина о будущих бедствиях и бесноватом хохоте французов — «из театра несутся звуки пляски и отголоски веселых песен». В зареве опустошающего огня планировались «зимние сцены преследования неприятеля и ужасных смертей», гибель героев и возвращение «под палку господина» [10, с. 201]. Важно отметить, что музыкально-драматургические наметки Грибоедова дают полную и далеко превосходящую по выразительным средствам того времени звуковую палитру драмы, в которой обозначены образы древних князей, хоры ангелов, трубный архангельский глас, веселые и бездумные победительные напевы завоевателей в контрапункте со звуками пламени московского пожара как вселенской опустошительной катастрофы, и в эпилоге — плач героини (Наташи, а в первоначальном варианте — Надежды) о Руси. Образный строй воображенной Грибоедовым музыки ведет к «Жизни за царя» М.И. Глинки, к оперным полотнам М.П. Мусоргского, к кантате С.С. Прокофьева «Александр Невский». Замысел же Грибоедова, запечатленный в стихотворном и прозаическом наброске, не осуществился. Но вне данного сюжета творческий облик писателя и сама история русской музыки будет неполной. Этот масштабный эпический замысел вводит имя Грибоедова в контекст магистральной линии исторического развития русского музыкального театра.

«Юность вещего» — второй набросок Грибоедова из «Пролога» в стихах (в двух действиях) на открытие на месте Петровского театра нового здания Большого театра (архитектор О.И. Бове, по планам архитектора А.А. Михайлова) в Москве, планировавшееся осенью 1824 года. Центральным персонажем этого замысла, по свидетельству С.Н. Бегичева, стал образ юного М.В. Ломоносова, которому видится сон, где ему будто являются музы, от которых душа его получает жа-



Ил. 5. Торжество муз: Пролог на открытие Императорского Московского театра. Москва, 1824

жду познания высшего смысла, и он стремится из отеческого дома в столицу:

При поднятии занавеса юноша-рыбак Ломоносов спит на берегу Ледовитого моря и видит обаятельный сон, сначала разные волшебные явления, потом муз, которые призывают его и, наконец, весь Олимп во всем его величии. <...> При открытии занавеса во втором акте Ломоносов в Москве, стоит на Красной площади. Далее я не помню... Пролога он написать не успел, а театр открылся [3, с. 13].

Из краткого стихового фрагмента и комментария Бегичева можно видеть в замысле Грибоедова, как через легенду о Ломоносове самой России являются музы, которым будет служить Большой театр, а сам Ломоносов символизирует в истории России непревзойденный эталон поэтического творчества: он «тот певец, кому никто не смеет / Вослед ступить из бардов сих времен / Пред кем святая Русь благоговеет...» [10, с. 157].

Проект Грибоедова о создании музыкально-драматического произведения на открытие Большого театра не был реализован, видимо, из-за масштабности исторического замысла, но событийно — из-за неприятия московской театральной дирекцией пьесы «Горе от ума». Его новаторство в плане опоры на эпическое прошлое России, с храмовым хоровым действием и сонмом русских святых намного опережало представления о музыкальном искусстве артистической среды Москвы той поры. Внезапно Грибоедов покидает Москву и доделывает финал «Горя от ума» («Карету мне, карету!»).

Но музы — остались! К открытию Большого было поставлено сочинение на текст М.А. Дмитриева «Торжество муз» [25], основанное на танцах муз и самой Терпсихоры.

На основании совпадений ряда идей Грибоедова и пролога «Торжество муз» Дмитриева исследовательница Е. Вильк связывает этот текст Грибоедова с историей открытия нового здания Большого театра [6].

Заключение

Грибоедов был старше Одоевского и Резвого, которые были его собеседниками, и можно лишь догадываться о влиянии бесед известного литератора на его друзей. Это видно из той дружественной и покровительственной поддержки, которая слышна в письме Грибоедова к Одоевскому от 10 июня 1825 года: «Прощай, милый мудрец, сердечно радуюсь твоим занятиям; не охлаждайся: они всякой жизни придают высокое значение» [11, с. 96].

Трагическая судьба поэта не дала ему свободно послужить на ниве искусства, но талант и тяга к музыкальному творчеству, к постижению философских основ музыки составляли качества его натуры. Его идеи были восприняты и претворены собеседниками, разделявшими грибоедовские убеждения. Грибоедов служил Отечеству на поприще воина и дипломата, не только как поэт и лингвист, владеющий многими европейскими и восточными языками, не только как музыкант, оставивший о себе восторженные воспоминания многих — и даже Глинка запечатлел: «Он был очень хороший музыкант» [9, с. 338].

Князь В.Ф. Одоевский был государственным мужем, проявившим себя на ниве служения России, ее культуре. М.Д. Резвой был военный инженер, музыкант и музыкальный филолог. Грибоедов в 1825 году служил по министерству иностранных дел секретарем русской дипломатической миссии в Персии при штабе А.П. Ермолова, позднее, в 1828 году после заключения Туркманчайского мира, в котором он принял активное участие, был назначен «полномочным министром» в Персию. Грибоедов на высшем дипломатическом уровне решал судьбы войны и мира России. Такие личности стояли у истоков отечественного музыковедения.

Князь В.Ф. Одоевский был государственным мужем, проявившим себя на ниве служения России, ее культуре. М.Д. Резвой был военный инженер, музыкант и музыкальный филолог. Грибоедов в 1825 году служил по министерству иностранных дел секретарем русской дипломатической миссии в Персии при штабе А.П. Ермолова, позднее, в 1828 году после заключения Туркманчайского мира, в котором он принял активное участие, был назначен «полномочным министром» в Персию. Грибоедов на высшем дипломатическом уровне решал судьбы войны и мира России. Такие личности стояли у истоков отечественного музыковедения.

Можно наметить несколько линий, по которым выкристаллизовалась мысль о музыке у Грибоедова и в дальнейшем у его друзей — Резвого и Одоевского: вопросы философии и теории музыки, народного творчества. *Грибоедовский «код»* в русском музыкальном искусстве — внимание к истории России, науке о музыке, народному творчеству, храмовому искусству — претворился в общественной и научно-художественной деятельности его собеседников и последователей.

Список литературы:

- 1 *Аблогина Е.В.* Немецкие Vernunft, Verstand и русский ум: перевод «Пролога в театре» И.В. Гёте как «центральное эстетическое высказывание Грибоедова» // *Имагология и компаративистика*. 2015. № 2 (4). с. 111–120.
- 2 *Арцыбашев Н.С.* О первобытной России и ея жителях / Сочинение Николая Арцыбашева, члена с. Петербургскаго общества любителей наук, словесности и художеств. СПб.: печатано в Императорской типографии, 1809. 109 с.
- 3 *Бегичев С.Н.* Записка об А.С. Грибоедове // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников / Ред. и предисл. *Н.К. Пиксанова*, коммент. *И.С. Зильберштейна*. М.: Федерация, 1929. с. 3–15.
- 4 *Булич С. А.С. Грибоедов – музыкант // Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: [В 3 т.]. Т. 1. СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. акад. наук, 1911. с. 305–328.*
- 5 *Верещагина Е.С.* «Мирская песня», написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» из архива Владимира Одоевского // *Музыкальная академия*. 2020. № 3. с. 26–41.
- 6 *Вильк Е.А.* Опыт реконструкции и место в литературно-творческом процессе «Юности вещего» Грибоедова // *Проблемы творчества А.С. Грибоедова: [Сборник статей] / РАН. Отд-ние лит. и яз., Пушкин. комис.; отв. ред. С.А. Фомичев*. Смоленск: Траст-Имаком, 1994. с. 145–162.
- 7 *Вишневская Е.Э.* А.С. Грибоедов и В.Ф. Одоевский в пушкинскую эпоху // *Библиотекосведение*. 2015. № 2. с. 60–69. <https://doi.org/10.25281/0869-608X-2015-0-2-60-69>.
- 8 *Гесс де Кальве Г.* Теория музыки, или Рассуждения о сем искусстве, заключающие в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все что относится к ней в подробности / Сочинено в России и для русских Густавом Гессе де Кальве, доктором философии Императорского Харьковского университета, старшим членом Горнаго правления Луганского литейного завода, обер-гиттен-фервалтером и членом разных обществ; переведено с немецкой рукописи Разумником Гонорским, Ученого общества состоящего при Императорском Харьковском университете членом-ассессором и Санктпетербургского общества соревнователей просвещения и благотворения членом-корреспондентом. Харьков: В Университетской типографии, 1818. Ч. 1. 304 с. Ч. 2. 369 с.
- 9 *Глинка М.И.* Из «Записок» // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников / Ред. и предисл. *Н.К. Пиксанова*, коммент. *И.С. Зильберштейна*. М.: Федерация, 1929. с. 338.
- 10 *Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: [В 3 т.] / Под ред. С.А. Фомичева; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). Т. 2: Драматические сочинения. Стихотворения. Статьи. Путевые заметки. СПб.: Нотабене, 1999. 617 с.*
- 11 *Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: [В 3 т.] / Под ред. С.А. Фомичева; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). Т. 3: Письма. Документы. Служебные бумаги. СПб.: Нотабене, 2006. 686 с.*
- 12 *Грунтовский А.В.* Русский фольклорный театр. СПб.: Русский остров, 2013. 454 с.
- 13 *Калайдович К.* Памятники российской словесности XII века, изданные с объяснением, вариантами и образцами почерков К. Калайдовичем. М.: В тип. Семена Селивановского, 1821. [2], XLI, [1], 258 с.
- 14 *Кузьмин Р.Ю.* Музыка как предмет философии: князь В.Ф. Одоевский и начала Московской консерватории // *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 3. с. 103–120.
- 15 *Миура Р.* Вопросы философии и эстетики музыки в сочинениях князя В.Ф. Одоевского // *Соловьевские исследования / Ивановский государственный энергетический университет*. 2017. Вып. 2 (54). с. 82–91.
- 16 *Одоевский В.Ф.* Гномы XIX столетия // *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. / Сост., вступ. ст. и прим. З.А. Каменского*. Т. 2. М.: Искусство, 1974. с. 171–176.
- 17 *Петухова С.А.* Модест Дмитриевич Резвой – теоретик и практик музыкального искусства // *Старинная музыка*. 2021. № 3 (93). с. 25–35.
- 18 *Попова О.И.* Список «Горя от ума» декабриста А.И. Черкасова // *Декабристы-литераторы*. М.: Изд-во АН СССР, 1956. с. 497–504. (Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1).
- 19 *Преснякова И.А.* Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII – первой половины XIX вв.: 1773–1862: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова. Казань, 2004. 294 с.
- 20 *Пылаев М.* Терминологический аппарат российского музыкознания XIX века: к вопросу о путях возникновения и экспрессивности // *Культурный код*. 2021. № 4. с. 35–43. <https://doi.org/10.36945/2658-3852-2021-4-35-42>.
- 21 *Ръзвой М.Д.* Адольф Гензелт // *Северная пчела*. 1838. № 62. 17 марта.с. 245–247.
- 22 *Ръзвой М.Д.* О сущности музыки // *Отечественные записки*. 1839. Т. 3. № 5. Раздел IV «Художества». с. 29–42.
- 23 *Серегина Н.С.* Грибоедов и русская песня // *Культура межэтнических контактов. Художественно-музыкальная традиция. Пограничье культур и искусство казачества: Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции, 21–23 ноября 2013 г. / Ред. коллегия: И.А. Чудинова, М.А. Сень, А.Б. Никаноров*. СПб.: Астерион, 2013. с. 17–18.
- 24 *Серегина Н.С.* О музыкальном мотиве пьесы «Молодые супруги»: Грибоедов – Фильд – Моцарт // *Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование*. Т. 14: XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 202–208.
- 25 *Столлянский П.Н.* Ръзвой, Модест Дмитриевич // *Русский биографический словарь, издаваемый Русским историческим обществом*. Т. 17 / Под ред. Б.Л. Модзалевского. Петроград: Типография акц. об-ва «Кадима», 1918. с. 726–731.
- 26 *Торжество муз: Пролог на открытие Императорского Московскаго театра / Сочинение М.А. Дмитриева; музыка: гимна с принадлежащим к нему хором А.Н. Верстовскаго; первого и последняго хора А.А. Алябьева*. М.: В типографии Августа Семена, при Императорской Медико-хирургической академии, 1824. 27 с.
- 27 *Успенский Г.П.* Опыт повествования о древностях русских. Ч. 1–2. Харьков: Университетская типография, 1818. 803 с.
- 28 *Фомичев С.А.* Комментарии // *Грибоедов А.С. Сочинения*. М.: Худож. лит., 1988. с. 663–726.
- 29 *Фукс И.Л.* Практическое руководство к сочинению музыки, в пользу самоучащихся, и в облегчение учителей, с приложением особенных правил для сочинителей русского церковнаго пения и двух нотных тетрадей, из которых первая заключает в себе примеры и задачи, а вторая решение задач, изложенное Л. Фуксом / Пер. с нем. [М.Д. Резвого]. СПб.: В типографии К. Крайя, 1830. 150 с.
- 30 *Шевцова О.Б.* Наука о церковном пении князя В.Ф. Одоевского: опыт реконструкции: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных им. М., 2012. 153 с.
- 31 *Эйхенбаум Б.М.* Черты летописного стиля в литературе XIX в. // *Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); отв. ред. В.И. Малышев*. Т. XIV. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. с. 545–550.
- 32 *Ямпольский И.М.* Резвой, Резвый Модест Дмитриевич // *Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш*. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 584–585.

References:

- 1 Ablogina E.V. Nemetskie Vernunft, Verstand i russkii um: perevod "Prologa v teatre" I.V. Gete kak "tsentralnoe ehsteticheskoe vyskazyvanie Griboedova" [German Vernunft, Verstand and Russian Um: Aleksandr Griboedov's Loose Translation of Goethe's "Vorspiel auf dem Theater" as "Griboedov's Central Aesthetic Statement"]. *Imagologiya i komparativistika*, 2015, no. 2 (4), pp. 111–120. (In Russian)
- 2 Artsybashev N.S. *O pervobytnoi Rossii i eya zhitelyakh* [On Prehistoric Russia and Its Inhabitants], The Work of Nikolai Artsybashev, a Member of the St. Petersburg Society of Lovers of Science, Literature and Art. St. Petersburg, pechatano v Imperatorskoi tipografii Publ., 1809. 109 p. (In Russian)
- 3 Begichev S.N. Zapiska ob A.S. Griboedove [A Note on A.S. Griboedov]. *A.S. Griboedov v vospominaniakh sovremennikov* [A.S. Griboedov in the Memories of His Contemporaries], ed. and preface N.K. Piksanov, comments I.S. Zilbershtein. Moscow, Federatsiya Publ., 1929, pp. 3–15. (In Russian)
- 4 Bulich S. A.S. Griboedov – muzykant [A.S. Griboedov Is a Musician]. *Griboedov A.S. Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works], in 3 vols. Vol. 1. St. Petersburg, Izd. Razryada izyashchnoi slovesnosti Imp. akad. nauk Publ., 1911, pp. 305–328. (In Russian)
- 5 Vereshchagina E.S. "Mirskaya pesnya, napisannaya na vosem' glasov kryukami s kinovarnymi pometami" iz arkhiva Vladimira Odoevskogo ["The Worldly Song Written in Eight Tones by Neumes with Cinnabar Marks" from the Archive of Vladimir Odoevsky]. *Muzykalnaya akademiya*, 2020, no. 3, pp. 26–41. (In Russian)
- 6 Vilik E.A. Opyt rekonstruktsii i mesto v literaturno-tvorcheskom protsesse "Yunosti veshchego" Griboedova [The Reconstruction Experience and Place in the Literary and Creative Process of Griboedov's "The Youth of the Faithful"]. *Problemy tvorchestva A.S. Griboedova: Sbornik statei* [Problems of A.S. Griboedov's Work: Collection of Articles], RAS, Department of Literature and Language, Pushkin Commission, ed. S.A. Fomichev. Smolensk, Trast-Imakom Publ., 1994, pp. 145–162. (In Russian)
- 7 Vishnevskaya E.Eh. A.S. Griboedov i V.F. Odoevskii v pushkinskuyu ehpokhu [A. Griboedov and V. Odoevsky in Pushkin Epoch]. *Bibliotekovedenie*, 2015, no. 2, pp. 60–69. <https://doi.org/10.25281/0869-608X-2015-0-2-60-69>. (In Russian)
- 8 Gess de Kalve G. *Teoriya muzyki, ili Rassuzhdeniya o sem iskusstve, zaklyuchayushchee v sebe istoriyu, tsel', deistvie muzyki, general-bas, pravila sochineniya (kompozitsii), opisaniye instrumentov, raznye rody muzyki i vse chto otnositsya k nei v podrobnosti* [A Theory of Music or Discourse on this Art, Comprising the History, the Purpose, the Effect of Music, the General Bass, the Rules of Composition, a Description of the Instruments, the Different Kinds of Music and Everything Relating to It in Detail], Composed in Russia and for Russians by Gustav Hess de Calve, Doctor of Philosophy of the Imperial University of Kharkov, Senior Member of the Mining Board of the Lugansk Foundry, Oberhutenfervalter and Member of Various Societies, Translated by Razumnik Honorsky, an Assessor Member of the Learned Society Attached to the Imperial University of Kharkov, and a Corresponding Member of the St. Petersburg Society of Contestants of Enlightenment and Welfare. Kharkov, V Universitetskoi tipografii Publ., 1818. Part 1. 304 p. Part 2. 369 p. (In Russian)
- 9 Glilinka M.I. Iz "Zapisok" [From "The Notes"]. *A.S. Griboedov v vospominaniakh sovremennikov* [A.S. Griboedov in the Memories of His Contemporaries], ed. and preface N.K. Piksanov, comments I.S. Zilbershtein. Moscow, Federatsiya Publ., 1929, p. 338. (In Russian)
- 10 Griboedov A.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works], in 3 vols., ed. S.A. Fomichev, RAS, Institute of Russian Literature (The Pushkin House). Vol 2: Dramaticheskie sochineniya. Stikhotvoreniya. Stat'i. Putevye zametki [Dramatic Compositions. Poems. Articles. Travel Notes]. St. Petersburg, Notabene Publ., 1999. 617 p. (In Russian)
- 11 Griboedov A.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works], in 3 vols., ed. S.A. Fomichev, RAS, Institute of Russian Literature (The Pushkin House). Vol. 3: Pis'ma. Dokumenty. Sluzhebnye bumagi [Letters. Documents. Official Papers]. St. Petersburg, Notabene Publ., 2006. 686 p. (In Russian)
- 12 Gruntovskii A.V. *Russkii folklornyi teatr* [Russian Folk Theatre]. St. Petersburg, Russkii ostrov Publ., 2013. 454 p. (In Russian)
- 13 Kalaidovich K. *Pamyatniki rossiiskoi slovesnosti XII veka, izdannye s ob'yasneniem, variantami i obraznymi pocherkov K. Kalaidovichem* [Monuments of Russian Literature of the 12th Century, Published by K. Kalaidovich with Explanations, Variants and Samples of Handwriting]. Moscow, V tip. Semena Selivanovskogo Publ., 1821. 258 p. (In Russian)
- 14 Kuzmin R.Yu. Muzyka kak predmet filosofii: knyaz' V.F. Odoevskii i nachala Moskovskoi konservatorii [Music as a Matter of Philosophy: Prince Vladimir Odoevsky and the Origins of the Moscow Conservatory]. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, 2012, no. 3, pp. 103–120. (In Russian)
- 15 Miura R. Voprosy filosofii i ehstetiki muzyki v sochineniiakh knyazya V.F. Odoevskogo [Questions of Philosophy and Aesthetics of Music in the Works of Prince V.F. Odoevsky]. *Solov'evskie issledovaniya*, Ivanovo State Power Engineering University, 2017, issue 2 (54), pp. 82–91. (In Russian)
- 16 Odoevskii V.F. Gnomy XIX stoletiya [Dwarves of the 19th Century]. *Russkie ehsteticheskie traktaty pervoi treti XIX veka* [Russian Aesthetic Treatises from the First Third of the 19th Century], in 2 vols., comp., preface and comments Z.A. Kamensky. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, pp. 171–176. (In Russian)
- 17 Petukhova S.A. Modest Dmitrievich Rezvoi – teoretik i praktik muzykalnogo iskusstva [Modest Dmitrievich Rezvoi as Music Theorist and Practitioner]. *Starinnaya muzyka*, 2021, no. 3 (93), pp. 25–35. (In Russian)
- 18 Popova O.I. Spisok "Gorya ot uma" dekabristsa A.I. Cherkasova [A Copy of "Woe from Wit" by the Decembrist A.I. Cherkasov]. *Dekabristsy-literatory* [Decembrists-Writers]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1956, pp. 497–504. (Literaturnoe nasledstvo [Literary Legacy]. Vol. 60. Book 1). (In Russian)
- 19 Presnyakova I.A. *Stanovlenie russkoyazychnoi muzykalno-teoreticheskoi terminologii v otechestvennykh muzykalnykh rukovodstvakh kontsa XVIII – pervoi poloviny XIX vv.: 1773–1862* [Formation of Russian Musical-Theoretical Terminology in Russian Musical Manuals of the Late 18th and First Half of the 19th Centuries: 1773–1862]. Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02, N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory. Kazan, 2004. 294 p. (In Russian)
- 20 Pylaev M. Terminologicheskii apparat rossiiskogo muzykoznaniiya XIX veka: k voprosu o putyakh vozniknoveniya i ehkspressivnosti [Terminological Apparatus of Russian Musicology of the 19th Century: On the Question of the Ways of Emergence and Expressiveness]. *Kulturnyi kod*, 2021, no. 4, pp. 35–43. <https://doi.org/10.36945/2658-3852-2021-4-35-42>. (In Russian)
- 21 Rezvoi M.D. Adolf Genzel't [Adolph Henselt]. *Severnaya pchela*, 1838, no. 62, March 17, pp. 245–247. (In Russian)
- 22 Rezvoi M.D. O sushchnosti muzyki [On the Essence of Music]. *Otechestvennye zapiski*, 1839, vol. 3, no. 5, section IV "Arts", pp. 29–42. (In Russian)
- 23 SerEGINA N.S. Griboedov i russkaya pesnya [Griboedov and Russian Song]. *Kultura mezhehtnicheskikh kontaktov. Khudozhestvenno-muzykalnaya traditsiya. Pogranich'e kultur i iskusstvo kazachestva: Sbornik materialov vsereossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 21–23 noyabrya 2013 g.* [The Culture of Interethnic Contacts. Art and Music Tradition. Frontier of Cultures and the Art of the Cossacks: Proceedings of the All-Russian Academic and Practical Conference,

Грибоедовский «код» в русском музыкознании
(А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)

- November 21–23, 2013], ed. board I.A. Chudinova, M.A. Sen, A.B. Nikanorov. St. Petersburg, Asterion Publ., 2013, pp. 17–18. (In Russian)
- 24 SerEGINA N.S. O muzykal'nom motive p'esy "Molodye suprugii": Griboedov – Fil'd – Motsart [On the Musical Motif of the Play "The Young Couples": Griboedov – Field – Mozart]. *Muzykalnyi Peterburg: Ehntsiklopedicheskii slovar'-issledovanie* [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary-Research]. Vol. 14: XIX vek. 1801–1861. Materialy k ehntsiklopedii [19th Century. 1801–1861. Materials for Encyclopedia], ed. and comp. N.A. Ogarkova. St. Petersburg, Rossiiskii institut istorii iskusstv, Kompozitor • Sankt-Peterburg Publ., 2017, pp. 202–208. (In Russian)
- 25 Stolpianskii P.N. Rezvoi, Modest Dmitrievich [Rezvoy, Modest Dmitrievich]. *Russkii biograficheskii slovar', izdavaemyi Russkim istoricheskim obshchestvom* [Russian Biographical Dictionary Published by the Russian Historical Society]. Vol. 15, ed. B.L. Modzalevsky. Petrograd, Tipografiya akts. ob-va "Kadima" Publ., 1918, pp. 726–731. (In Russian)
- 26 *Torzhestvo muz: Prolog na otkrytie Imperatorskogo Moskovskogo teatra* [The Triumph of Muses: Prologue to the Opening of the Imperial Moscow Theatre], composed by M.A. Dmitriev, music of the hymn with the chorus by A.N. Verstovsky belonging to him, the first and the last chorus by A.A. Alyabiev. Moscow, V tipografii Avgusta Semena, pri Imperatorskoi Mediko-khirurgicheskoi akademii Publ., 1824. 27 p. (In Russian)
- 27 Uspenskii G.P. *Opyt povestvovaniya o drevnostyakh ruskikh* [Experience of a Narrative of Russian Antiquities]. Parts 1–2. Kharkov, Universitetskaya tipografiya Publ., 1818. 803 p. (In Russian)
- 28 Fomichev S.A. Kommentarii [Commentaries]. Griboedov A.S. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1988, pp. 663–726. (In Russian)
- 29 Fuks I.L. *Prakticheskoe rukovodstvo k sochineniyu muzyki, v pol'zu samouchashchikhsya, i v oblegchenie uchitelei, s prilozheniem osobennykh pravil dlya sochinitelei russkago tserkovnago peniya i dvukh notnykh tetradei, iz kotorykh pervaya zaklyuchaet v sebe primery i zadachi, a vtoraya reshenie zadach, izlozhennoe L. Fuksom* [A Practical Guide to Composing Music for the Benefit of Self-studies and for the Benefit of Teachers, Accompanied by Special Rules for Russian Church Music Composers and Two Music Notebooks, the First of Which Contains Examples and Exercises, the Second the Keys to Exercises, by L. Fuchs], transl. from German M.D. Rezvoy. St. Petersburg, V tipografii K. Kraiya Publ., 1830. 150 p. (In Russian)
- 30 Shevtsova O.B. *Nauka o tserkovnom penii knyazya V.F. Odoevskogo: opyt rekonstruktsii* [The Science of Church Singing of Prince V.F. Odoevsky: The Experience of Reconstruction], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02, Gnesins Russian Academy of Music. Moscow, 2012. 153 p. (In Russian)
- 31 Ehikhenbaum B.M. Cherty letopisnogo stilya v literature XIX v. [Features of the Chronicle Style in 19th-Century Literature]. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature], AS USSR, Institute of Russian Literature (Pushkin's House), ed. V.I. Malyshev. Vol. XIV. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1958, pp. 545–550. (In Russian)
- 32 Yampolskii I.M. Rezvoi, Rezvyi Modest Dmitrievich [Rezvoy, Rezviy Modest Dmitrievich]. *Muzykalnaya ehntsiklopediya* [The Music Encyclopedia], ed. Yu.V. Keldysh. Vol. 4. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1978, columns 584–585. (In Russian)

УДК 78
ББК 85.31

Никольская Ирина Ильинична

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Ключевые слова: Варшавская осень, фестиваль, современная музыка, авангард, додекафония, сонористика, неоклассицизм, алеаторика, экспериментальная музыка

Никольская Ирина Ильинична

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-500-555

Для цит.: Никольская И.И. Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом // Художественная культура. 2023. № 4. С. 500–555. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-500-555>.

For cit.: Nikolskaya I.I. The Warsaw Autumn International Music Festival – Overcoming the Boundaries between East and West. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 500–555. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-500-555>. (In Russian)

Nikolskaya Irina I.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Keywords: Warsaw Autumn, festival, contemporary classical music, avant-garde, dodecaphony, sonoristics, neoclassicism, aleatoric music, experimental music

Nikolskaya Irina I.

The Warsaw Autumn International Music Festival –
Overcoming the Boundaries between East and West

Аннотация. Во второй половине 1940-х — первой половине 1950-х годов между развитием музыкальных культур Западной и Восточной Европы возник огромный разрыв, инициатором в преодолении которого выступила Польша. Поэтому неслучайно ставший самым масштабным фестиваль современной музыки «Варшавская осень» появился именно здесь. Осмыслению данного культурного явления и посвящена статья, обладающая значительной научной новизной, поскольку «Варшавская осень» не подвергалась развернутому научному анализу в отечественной музыкологии. По мысли организаторов нового фестиваля — молодых польских композиторов Тадеуша Бэрда и Казимежа Сероцкого, — Варшава должна была стать центром современной музыки, не менее важным, чем фестивали авангардной музыки в Дармштадте, Донауэшингене, Кельне или Милане. Но цель «Варшавской осени» более масштабная — представить многостороннюю эстетическую и стилистическую картину состояния современной музыки, а не только авангардных тенденций, как это было в странах Западной Европы. Репертуарная политика фестиваля складывалась из нескольких компонентов: музыка авангарда, более традиционные направления, классика XX века, пропаганда польской музыки. Претендуя на достоверный показ современной музыки в мире, фестиваль менялся в соответствии с изменениями глобальной музыкальной картины и вскоре стал крупнейшей ареной музыки XX столетия. Его посещали самые авторитетные композиторы Востока и Запада, а для стран социалистического лагеря он стал подлинным «окном в Европу», школой освоения новых композиторских техник. Без фестиваля «Варшавская осень», без его радикального влияния на композиторов соцстран невозможно представить развитие музыкального искусства всего региона. В данной статье предлагается сосредоточиться на начальном периоде фестиваля, с 1956 (год открытия) по 1981 год.

Abstract. In the late 1940s — early 1950s, a huge gap appeared between the development of musical cultures of Western and Eastern Europe, and it was Poland that initiated bridging it. Therefore, the emergence of the Warsaw Autumn Festival of contemporary music, which has become the largest, was not coincidental. The article is devoted to studying this cultural phenomenon, which has a significant scientific novelty, because the Warsaw Autumn has not yet been subjected to a detailed scientific analysis in Russian musicology. According to the organizers of the new festival — young Polish composers Tadeusz Baird and Kazimierz Serocki, — Warsaw was to become a center of contemporary music, no less important than the avant-garde music festivals in Darmstadt, Donaueschingen, Cologne or Milan. However, the purpose of the Warsaw Autumn is more ambitious — to provide a complete aesthetic and stylistic picture of modern music, and not just avant-garde music, as was the case in Western European countries. The repertoire policy of the festival covered several areas: avant-garde music, more traditional music, the classics of the 20th century, and promotion of Polish music. The festival laid claim to being a reliable display of contemporary music in the world, reacted to the changes in global music, and soon became the largest music arena of the 20th century. It was attended by the most prominent composers of the East and West. For the socialist countries, it became a true “window on Europe” and a platform for mastering new techniques of composition. Without the Warsaw Autumn festival and its profound influence on composers of socialist countries, it would be utterly impossible to imagine the development of musical art of the entire region. This article suggests focusing on the early period of the festival, from 1956 (when it was established) to the early 1980s.

Введение

Инициатором в преодолении возникшего во второй половине 1940-х — первой половине 1950-х годов огромного разрыва между развитием музыкальных культур Западной и Восточной Европы выступила Польша. Поэтому хотя бы кратко обрисует предшествующую этому разрыву музыкальную ситуацию в стране и начнем с межвоенного времени (1920–1930-е годы). В то время музыкальное искусство ориентировалось в первую очередь на французскую традицию (Стравинский, Руссель, французская «Шестерка»). Главную задачу музыканты Польши видели в создании новой концепции национального стиля, под которым подразумевалась некая стилистическая универсальность (неоклассицизм), которая могла бы включать в себя (вслед за Каролем Шимановским) разработку наиболее архаичных, наименее затронутых цивилизацией пластов народной музыки (гуральский, курпёвский фольклор). Метод работы с фольклором в некоторых чертах тесно соприкасался с неоклассицистским: общими чертами будут здесь моторика движения, частые остинато, высотная переменность ступеней, принцип хроматического кружения звуков — ротация, тяготение к фигурационному тематизму и т.д. Нередко, как, например, в *Дивертисменте* Бартока, происходит нарочитое совмещение, неотделимость друг от друга фольклорного и неоклассического начал, когда фольклорные закономерности развития материала соседствуют с барочным чередованием соло и тутти (как в барочном жанре *Concerto grosso*), а в то же время такой прием чередования встречается в виде характерных для фольклорного инструментализма парных проведений. Непревзойденными вершинами этого нового стиля для польской музыки стали сочинения Кароля Шимановского (вокальный цикл «Слопевне», кантата *Stabat Mater* и др.). Сочинения других молодых коллег композитора до этого уровня явно не дотягивают.

Интересно констатировать полное равнодушие польских композиторов межвоенного периода к творчеству нововенской школы, хотя, по свидетельству З. Мыщельского, одного из членов Объединения молодых композиторов-поляков в Париже, им были известны самые яркие образцы австрийского экспрессионизма: «Лунный Пьеро» и «Песни Гурре» А. Шёнберга, *Лирическая сюита* и опера «Воцтек» А. Берга, некоторые опусы А. Веберна. Видимо, всеобщая эйфория

после обретения страной независимости направляла поиски композиторов в позитивные, далекие от экспрессионизма творческие широты. Отметим этот факт тем более любопытно, что в начале функционирования фестиваля «Варшавская осень» именно творчество композиторов нововенской школы заняло главенствующее место.

Но в межвоенное время и в 1940-е годы господствовал неоклассицизм, часто совмещенный с неофольклоризмом, давая примеры различных стилистических микстов. Самым заметным явлением этой стилистической парадигмы стал *Концерт для оркестра* Витольда Лютославского (1913–1994), законченный уже в период оттепели после смерти Сталина и до сих пор остающийся в репертуаре многих оркестров мира.

Перед началом Второй мировой, в 1938 году состоялся дебют молодого Лютославского (*Симфонические вариации*). Далее последовали тяжелейшие годы гитлеровской оккупации. Музыкантам иногда удавалось устраивать подпольные концерты на частных квартирах. Существовал фортепианный дуэт Витольд Лютославский — Анджей Пануфник, выступавший в артистических кафе, предлагавший слушателям огромный репертуар мировой классической музыки в переложениях для двух роялей. В ходе подготовки репертуара возник парафраз Лютославского на *24-й каприз* Паганини (1941), который вот уже 80 лет входит в репертуар пианистов. В 1977–1978 годах композитор по просьбе издательства создал оркестровую версию этого произведения.

Необходимо упомянуть имя Романа Палестера (1907–1989), одного из крупнейших польских композиторов, эмигрировавшего во Францию в 1951 году. Он начинал в 1930-е как горячий сторонник творчества Шимановского. Писал в том числе много музыки для театров, кино и радио и сотрудничал с самыми крупными деятелями (например, с Леоном Шиллером). Исполнялся не только в Польше, но и во многих странах Западной Европы (Франция, Великобритания, Испания, Италия и др.). Активный общественный деятель: в 1930-е возглавлял польскую секцию Международного общества современной музыки (International Society for Contemporary Music) и другие музыкальные организации. В годы оккупации преследовался гестапо за участие в ISCM, сидел в страшной тюрьме Павяк, чудом освободился, прятался в предместьях Варшавы и все же сочинял музыку (закончил

Вторую симфонию и Скрипичный концерт). Камерные его вещи частично исполнялись в артистических кафе и на подпольных концертах в частных квартирах. После войны продолжал активно работать, получал государственные награды, много исполнялся. В конце 1940-х у композитора возникли серьезные разногласия с правительством, вынудившим его к эмиграции во Францию, где он и скончался.

Другой уже упоминавшийся выдающийся композитор и дирижер Анджей Пануфник (1914–1993) дебютировал в годы Второй мировой остродраматической *Трагической увертюрой* (1942), раскрывшей его огромный творческий потенциал. После войны считался первой фигурой среди композиторов. Эмигрировал в Великобританию в начале 1950-х, где работал дирижером и как композитор исполнялся выдающимися дирижерами современности [см.: 6]. В 1990 году композитор стал сэром Анджеем Пануфником, возведенным в рыцарское звание за выдающиеся творческие заслуги королевы Елизаветы. Музыка Пануфника вернулась на родину в 1977 году; Палестера — несколько раньше.

Причины эмиграции крупных музыкантов складывались из многих факторов, но был один крупномасштабный, ударивший по всем композиторам без исключения, — «нашествие» советского социалистического реализма. До 1948 года поляки еще находились в струе европейского развития. Но в 1949 году состоялся печально известный Съезд польских композиторов в Лагове Любуском, где «министр культуры и искусства Владзимеж Сокорский четыре с половиной часа объяснял музыкантам их новые задачи. Присутствовали Зофья Лисса и Тихон Хренников. <...> Известный польский пианист Збигнев Джевецкий так и сказал: „Это конец. Похороны польской музыки“. Надежд на естественное музыкальное развитие не было никаких» [4, с. 23].

Эстетика соцреализма преобладала в музыке стран Восточного блока вплоть до смерти Сталина в 1953 году и имела плачевные последствия для культуры этих стран. Информация о музыкальном творчестве Запада была вне доступа, и даже классика XX века (Стравинский, Хиндемит, французская «Шестерка», додекафония Шёнберга и его школы и т.д.) была объявлена нежелательной для исполнения. Об этом красноречиво вспоминал будущий лидер не только польской, но и современной мировой музыки Кшиштоф Пендерецкий

(1933–2020), будучи в 1950-е годы студентом Высшей музыкальной школы в Кракове.

Новая эстетика трансформировалась в узкоутилитаристские догмы, ограничивающие творческую мысль композиторов определенным кругом тем, образов, выразительных средств. И.В. Нестьев писал о сходстве на разных этапах развития ряда восточноевропейских стран, о типичном для того времени упрощении, поверхностном подходе к «идейно-воспитательным задачам музыки», об излишней нетерпимости к опыту западного искусства, об установке на песенный фольклор как чуть ли не обязательную основу демократического творчества [2]. Все это было следствием постановления от 10 февраля 1948 года, после которого творчество Шостаковича и Прокофьева подверглось уничижительной критике.

В Лагове была принята эстетическая программа, краеугольным камнем которой стал призыв к борьбе за внедрение народного характера музыки во всех ее жанрах, за общедоступность языка, за идейную связь музыки с жизнью страны, за усиление содержательной и экспрессивной стороны произведений. В программе оказалось много наивного и даже ошибочного, особенно в искусственно созданном понятии «формализма» и критерии «чуждого» народу творчества. На этом форуме выступила «Группа 49» (Гадеуш Бэрд, Казимеж Сероцкий, Ян Кренц), которая заострила ряд творческих вопросов, осуждала тенденции примитивизма, «окутанные в плащ заботы о доступности и популярности» [9, s. 56]. Инициатор «Группы 49» К. Сероцкий придавал большое значение активизации в профессиональном искусстве фольклорных элементов, подчеркивая при этом, что «...недостаточно употреблять фольклор просто как элемент ремесла, нужно его углубить, наполнить им так, чтобы он стал средством выражения для композиторов» [7, s. 7]. В опубликованной программе к первому совместному концерту группы (январь 1950 года) музыковед С. Яроцинский писал: «...Не отягощенные ни пафосом миссионерства, ни неверно понятого народного искусства, молодые музыканты жаждут... вернуть утраченный контакт с тем слушателем, который сегодня становится главным потребителем культуры. Их музыка... не намерена льстить дешевым мещанским вкусам, и потому в осуществлении своих целей они не хотят отказываться от каких-либо достижений современной гармонии» [8, s. 1].

Тут надо заметить следующее. В межвоенный период были созданы шедевры Шимановского, где композитор, наравне с Бартоком, продемонстрировал новаторские и свежие идеи в использовании горского фольклора Подгалья (вокальные опусы, балет «Харнаси» и др.). Фольклорная линия продолжалась и в первые послевоенные годы (миниатюры Лютославского, не говоря о его уже упоминавшемся *Концерте для оркестра*). Однако после Лагова преобладал поток серой банальной продукции, компрометирующий самую суть эстетики соцреализма. Искусственное стимулирование использования фольклора имело негативные последствия: интерес к фольклору во времена оттепели вообще испарился из польского творчества, и почти 30 лет за редкими исключениями в творчестве польских композиторов отсутствуют произведения, в которые бы включался народный мелос. Добавим и другой негативный фактор нормативной эстетики: требование простоты музыкальных средств и доступности музыкального выражения. В результате этого музыкальный стиль конца 1940-х — начала 1950-х не выходил за пределы романтической эпохи: это был эклектичный устаревший стиль с элементарными средствами гармонии и музыкальной фактуры, незатейливыми приемами формообразования — таковы черты многочисленных симфонических сюит, миниатюр и даже симфоний.

Растерянность среди музыкальных кругов преодолели молодые польские композиторы, известные по «Группе 49» Т. Бэрд и К. Сероцкий, выступившие с инициативой создания международного фестиваля современной музыки, поддержанной Министерством культуры, Союзом композиторов. В 1956 году фестиваль открылся и существует по сей день. Вскоре открылась Студия электронной музыки под руководством Ю. Патковского, по техническому оснащению не уступавшая лучшим европейским студиям и призывавшая музыкантов к экспериментам и свершениям в новой звуковой сфере.

Варшава, по мысли организаторов нового фестиваля, должна была стать центром современной музыки, не менее важным, чем фестивали авангардной музыки в Дармштадте, Донауэшингене, Кёльне или Милане. Пражский фестиваль, исключавший авангардное творчество, был нацелен в большой степени на исполнительство. Все перечисленные фестивали качественно выполняли свои функции, но самым масштабным, несомненно, стала «Варшавская осень».

Цель фестиваля — дать *многостороннюю эстетическую и стилистическую картину состояния современной музыки, причем не только авангардных тенденций, как это было в странах Западной Европы*. Репертуарная политика складывалась из нескольких компонентов: музыка авангарда, более традиционные направления, классика XX века, пропаганда польской музыки. Фестиваль вскоре стал крупнейшей ареной музыки XX столетия. Его посещали самые авторитетные композиторы Востока и Запада. Для стран социалистического лагеря он стал подлинным «окном в Европу», школой освоения новых композиторских техник. Без фестиваля «Варшавская осень», без его радикального влияния на композиторов соцстран воистину невозможно представить развитие музыкального искусства всего региона.

Устроители и инициаторы Тадеуш Бэрд и Казимеж Сероцкий представили проект фестиваля, который, как говорилось, не был ни сугубо авангардным, ни сугубо консервативным. В исполнительском смысле ставка делалась на самые крупные имена дирижеров и солистов, как в западном, так и в восточном регионе (выступал, к примеру, оркестр Е. Мравинского из СССР, давали авторские концерты Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Джон Кейдж, Арам Хачатурян и др.)

Польская музыка уже к концу 1950-х годов влилась в мировой музыкальный процесс благодаря своим открытиям и экспериментам в области новейших музыкальных техник, и вскоре стали говорить о «польской композиторской школе» (творчество Витольда Лютославского, Кшиштофа Пендерецкого, Казимежа Сероцкого, Тадеуша Бэрда, Хенрика Миколая Гурецкого и др.).

Фестиваль развивался, и его эволюция это красноречиво демонстрирует: уже через пару лет после открытия его репертуар значительно расширился и видоизменился, ибо он претендовал на *достоверный показ современной музыки в мире и менялся в соответствии с изменениями глобальной музыкальной картины*. Все годы существования фестиваля работала программная комиссия, формирующая каждый очередной фестиваль.

В данной статье я предлагаю сосредоточиться на начальном периоде фестиваля, начиная с 1956 (год открытия) и заканчивая началом 1980-х.

Эволюция фестиваля. Начало

На первой «Варшавской осени» (ВО) 1956 года преобладали сочинения классиков XX века: Стравинский, Онеггер, Барток, Шимановский, Мартину, Шостакович, Равель, Шёнберг, Берг, Яначек, Мийо, Прокофьев, Энеску, Рихард Штраус.

Из поляков исполнялись сочинения старшего поколения, представителей так называемой «парижской школы» — учеников Нади Буланже и Поля Дюка, которые находились в Париже в межвоенное двадцатилетие. Они представляли неоклассическое направление (Вехович, Шелиговский, Перковский, Казимеж Сикорский, Шаловский, а также не полные неоклассики — Малявский и Шабельский); среднее поколение представляли Витольд Лютославский (*Концерт для оркестра*), Гражина Бацевич и Михал Списака; молодое — уже упомянутые Сероцкий и Бэрд, совсем юное — Войчех Киляр, первый представитель зарождающегося польского авангарда, «соноризма», в будущем один из выдающихся польских творцов. Из зарубежной музыки последнего времени было исполнено лишь одно сочинение — «Забывшие приношения» (*Les Offrandes oubliées*) 1930 года Оливье Мессиана.

Организаторы фестиваля сочли необходимым принести особую дань уважения «отцу» современной польской музыки Каролю Шимановскому и главному педагогу и воспитателю ныне здравствующего поколения композиторов — Наде Буланже. Надя была почетным гостем первого фестиваля «Варшавская осень»; в память о Шимановском на торжественном открытии прозвучала его гениальная оратория *Stabat Mater*.

На второй ВО (1958), состоявшейся через два года, поляки продемонстрировали значительную перестройку музыкального мышления. 1958-й считается годом рождения польского музыкального авангарда. Освоение *додекафонии*, *сериализма*⁽¹⁾ и одновременно свободное творческое оперирование ими (*Траурная музыка памяти Б. Бартока* для струнных В. Лютославского, «Четыре эссе» Т. Бэрда). Состоялся дебют Хенрыка Миколая Гурецкого, в будущем одного из ведущих

польских композиторов XX века. Среди дебютантов оказались также композитор Владзимеж Котоньский и дирижер Анджей Марковский — все эти имена сыграют важную роль в польской музыке. Состоялась и премьера *Четвертой симфонии* эмигранта Романа Палестера.

Фестиваль посетил один из лидеров европейского авангарда Карлхайнц Штокхаузен, представивший концерт *электронной музыки* (*Gesang der Junglinge*). Эффектно прозвучала композиция американца Джона Кейджа (*Music of Changes*), который ввел в сочинения элемент случайности (*алеаторика*). Устроители фестиваля справедливо считали, что музыканты Восточной Европы долгое время находились в изоляции от музыки XX столетия, и старались в программы фестивалей включать как можно больше музыки классиков текущего века. На втором фестивале исполнялись шедевры Шёнберга «Уцелевший из Варшавы» и *Moderner Psalm*, *Скрипичный концерт* А. Берга и три сочинения А. Веберна — кантата *Das Augenlicht*, *Fünf Satze op. 5*, *Fünf Stücke op. 10*.

Вторая «Варшавская осень» запомнилась и многими блестящими исполнениями, среди которых С. Рихтер, Г. Шеринг, Е. Мравинский со своим симфоническим оркестром из Ленинграда, знаменитый струнный квартет *Julliard* из Нью-Йорка. Уже на втором фестивале Варшава стала местом встречи Востока и Запада, единственным европейским фестивалем, где западные слушатели могли знакомиться с музыкой Восточной Европы и наоборот.

На *третьей ВО (1959)* состоялся дебют Кшиштофа Пендерецкого (*Strofy*) и Витольда Шалёнека (*Wyznania*); Гурецкий представил свое первое масштабное произведение (*Первая симфония*); Болеслав Шабельский, глава катовицкой композиторской школы, сделал в своих *Импровизациях* попытку освоения новых современных методов письма. Значительную стилистическую эволюцию прошла и Гражина Бацевич, показав свою блестящую композицию *Музыка для струнных, трубы и ударных*. (В программу фестиваля вошел также опус К. Регамэ — живущего в Швейцарии композитора-додекафониста польского происхождения.)

Что же касается западноевропейского авангарда, то акцент программной комиссии был опять-таки сделан на расширение знакомства слушателей с классикой XX века: *Симфония op. 21*, *Sechs Stücke op. 6* А. Веберна; послевоенные опусы П. Булеза (*Вторая фортепианная*

(1) О новых композиционных техниках и направлениях см.: [1]; о польском авангарде см.: [3, с. 139–253].

соната, 1948, Сонатина для флейты и фортепиано, 1946, фрагменты из «Книги для квартета» (*Livre pour quatuor*), 1949); некоторые сочинения Л. Ноно и Л. Даллапикколы.

На концертах играли некоторые выдающиеся исполнители, в том числе швейцарский дирижер Эрнст Ансерме (*Ansermet*) со своим женевским оркестром Романской Швейцарии (*Orchestre de la Suisse Romande*), Квартет *Parrenin*, итальянский флейтист Северин Гаццелони (*Gazzelloni*).

Почетным гостем фестиваля был Дмитрий Шостакович.

Расширение польской «музыкальной палитры»

С четвертого фестиваля *ВО (1960)* значительно расширяется присутствие польской музыки, представленной и авангардным крылом (Пендерецкий, Гурецкий, Котоньский, Б. Шеффер, Бэрд, Сероцкий), и творчеством композиторов-неоклассиков старшего поколения (А. Тансман, Б. Вехович, Т. Шелиговский). Люotosлавский представил новое сочинение (*Пять песен на стихи Казимиры Иллакович*), в котором отчетливо наметились его поиски в создании собственной гармонии (*аккордики*). Был исполнен монументальный *Реквием* проживающего в США Романа Мацеевского под управлением композитора.

Зарубежная музыка присутствовала в двух ипостасях: классика XX века и новая музыка. В качестве новой прозвучали произведения О. Мессиана, П. Булеза, К. Штокхаузена, Э. Картера, Бу Нильсона и др. Широко демонстрировалась электронная музыка: композиции П. Шеффера, Д. Кейджа, Л. Берно и др.

Классика XX века на этот раз сосредоточилась на оперном творчестве, показанном как в концертном, так и в сценическом воплощении. Были исполнены «Царь Эдип» Стравинского (солисты и оркестр Польского радио из Катовиц, хор Краковской филармонии, дирижер Ян Кренц), балет «Чудесный мандарин» Бартока в хореографии Я. Яжиновской-Собчак (Балтийская опера из Гданьска). Заметим, что два года назад Балтийская опера показала балет Равеля «Дафнис и Хлоя», оперы Б. Бриттена «Питер Граймс» и Т. Шелиговского «Кракатур».

Среди исполнителей выделялись М. Ростропович (*Первый виолончельный концерт* Шостаковича), З. Долуханова (вокальный вечер),

Марго Пинтер (*Второй фортепианный концерт* Бартока), симфонический оркестр Японского радио под управлением Х. Иваки.

Событием *пятой ВО (1961)* стало открытие музыки франко-американца Эдгара Вареза (1883–1965) в превосходном исполнении венского ансамбля *Die Reihe* под управлением дирижера и композитора Фридриха Церха (в свое время дописавшего незаконченную оперу А. Берга «Лулу»). Этим же коллективом был интерпретирован «Лунный Пьеро» Шёнберга (солистка Marie Therese Escribano).

Современная музыка Запада была представлена мэтрами-авангардистами Булезом, Штокхаузеном, Ноно и более молодыми авангардистами Маурисио Кагелем и Сильвано Буссотти. Традиционное направление демонстрировал Б. Бриттен, приехавший на фестиваль и выступивший в концерте как пианист-аккомпаниатор в дуэте с известным английским певцом Питером Пирсом (в программу вошли вокальные опусы Бриттена и других современных композиторов).

Среди польских композиций, широко представленных на фестивале, выделим оркестровые «Венецианские игры» Люotosлавского, где автор предложил собственную трактовку элемента случайности в музыке, названную им *контролируемой алеаторикой*; «Плач по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого, яркий пример *сонористики*, характерной для польской композиторской школы. Произведение это получило популярность во многих странах. Наконец, вокальный цикл «Эротика» Тадеуша Бэрда в запоминающейся интерпретации Стефании Войтович.

Из других исполнителей отметим вокалистку Кэти Берберян (Cathy Berberian), флейтиста Северино Гаццелони, фортепианный дуэт братьев Контарских.

Почетным гостем пятой «Варшавской осени» был Луиджи Ноно.

На *шестом фестивале ВО (1962)* центральной фигурой был заявлен Пендерецкий, что отражало огромный интерес к его творчеству, возникший во многих странах (исполнялись три сочинения: «Канон» для оркестра и магнитной ленты; *Струнный квартет*; «Псалом 1961» для магнитной ленты).

Из других поляков — Х.М. Гурецкий (два сочинения); В. Кияр, «Riff 62» с использованием элементов джаза; Б. Шеффер (самый радикальный польский авангардист) показал симфоническое произведение *Musica ipsa*.

В большом количестве фигурировала классика XX века. Особое внимание было уделено юбилеям (80-летие со дня рождения) — Стравинскому (7 произведений) и Шимановскому (4 произведения). Помимо них исполнялась музыка Дебюсси, Бартока, Хиндемита, Шёнберга, Берга, Прокофьева и Вареза; всего было сыграно 24 сочинения классиков XX столетия.

Электронная и конкретная музыка

Шестой фестиваль ВО положил начало регулярному исполнению электронной и конкретной музыки. Первый концерт новых жанров подготовил и провел Юзеф Патковский, директор Экспериментальной студии Польского радио.

Впервые в истории фестиваля было представлено творчество Янниса Ксенакиса (*Pithoprakta*), создателя так называемой «стохастики» — «вероятностной» музыки, соединившей принципы звука с точными науками — математикой и архитектурой.

На *седьмой ВО (1963)* мощно выступила польская композиторская школа (отметим «Три стихотворения Анри Мишо» Лютославского, «Полиморфию» Пендерецкого, произведения Киляра, Бэрда, Сероцкого, дебют Томаша Сикорского).

Среди исполнителей выделялись М. Ростропович, Гаспар Кассадо, гобоист Лотар Фабер, дирижер Геннадий Рождественский.

Состоялось два экстраординарных авангардистских эксперимента. Итальянский композитор Франко Донатони показал сочинение *Per orchestra*, в основу которого легла идея дистанционного управления хаосом. Второй эксперимент принадлежал М. Кагелю. В его композиции *Improvisation ajoutee* были соединены звуки органа с неартикулированными звуками, издаваемыми самим органистом и двумя его ассистентами. Однако зрительского успеха эксперименты не получили. Слушателей стало трудно удивить, и уже возникла усталость от невиданных звуковых эффектов.

На *восьмой ВО (1964)*, помимо большого количества польских премьер, особенно выделялось сочинение Ксенакиса *Metastasis*. Фигурировала композиция Ноно *Canciones a Guiomar*. Тепло был встречен *Третий струнный квартет* чешского композитора М. Копелента.

Ближе к середине 1960-х музыкальная общественность, похоже, насытилась изобретениями, и новые звуковые эффекты, еще недавно встречаемые с горячим энтузиазмом, теперь уже никого не удивляли и оваций не встречали. Критерий оценки произведения постепенно уходил от чисто звуковых изобретений в сторону художественной значимости произведения. Возможно, эволюция слушательской рецепции повлияла на новые акценты в программах фестиваля: именно на *восьмой ВО* в концертном исполнении прозвучали обширные фрагменты из трех опер — «Моисей и Аарона» Шёнберга, «Воццека» Берга и «Носа» Шостаковича. Еще одна необычная театральная премьера состоялась на этом фестивале: *Фортепианный концерт* американца Джона Кейджа был показан в балетной интерпретации (танцевальный ансамбль под руководством М. Каннингема свою композицию назвал *Antic Meet*). Так на фестивалях «Варшавской осени» соседствовали произведения, уже ставшие классикой, с откровенно левыми экстраординарными постановками.

Девятая ВО (1965) не принесла шоковых потрясений. Состоялся монографический концерт Альбана Берга; впечатлило эстрадное исполнение одной из последних партитур Стравинского «Потоп» (1962). Однако классика XX века постепенно переставала доминировать в программах фестивалей. Предпочтение отдавалось современникам. География в смысле охвата стран-участниц неуклонно расширялась. Так, прозвучали композиции венгра Д. Лигети, норвежца А. Нордхайма, англичанина Д. Бедфорда, эстонца (представителя СССР) А. Пярта, румынов А. Строе и Т. Олаха. Появилось и много новых польских имен (А. Добровольский, К. Мейер, К. Мошуманьска-Назар, З. Рудзиньский и др.). Особо отмечу исполнение выдающегося *Струнного квартета* В. Лютославского (выдержанного в его технике «ограниченной алекторики») в интересной трактовке американского квартета *LaSalle*.

Главным событием *десятой ВО (1966)*, несомненно, было исполнение монументальной оратории К. Пендерецкого «Страсти по Луке», как известно, ставшей одной из вершин музыки XX века. Интерес вызвала и одночастная опера-драма Т. Бэрда «Завтра» (по Дж. Конраду), показанная варшавским Большим оперным театром.

Из зарубежного репертуара игрались сочинения Даллапикколы, Булеза, Штокхаузена. Шведы (Ян Барка и Фольке Рабэ) познакомили публику с жанром «инструментального театра». Теперь почти на

каждом последующем фестивале репрезентируется только что зародившийся новый музыкальный жанр. Вслед за «инструментальным театром» появляется так называемая *репетитивная музыка*: первым сочинением этого тренда стало произведение Роланда Кайна; гораздо более впечатляющим сочинением в этом направлении, предвещающим «минимализм», стал «Рефрен» поляка Гурецкого.

На фестивале присутствовали такие выдающиеся исполнители, как Артур Рубинштейн и Мстислав Ростропович (Рубинштейн на инаугурационном концерте исполнил сольную фортепианную партию в *Четвертой концертной симфонии* Шимановского; Ростропович сыграл *Виолончельный концерт* советского композитора Бориса Чайковского).

Одиннадцатая ВО (1967) знаменательна несколькими премьерами: впервые осуществлена стереофоническая реализация композиции Ксенакиса *Terretektorh*. Большой успех ожидал *Equatorial* Э. Вареза, исполненный общими силами Национальной варшавской филармонии (мужской хор) и Парижским филармоническим оркестром, дирижировал Анджей Марковский. Музыка Вареза особенно полюбилась слушателям фестиваля.

Из премьер хозяев фестиваля отметим польскую премьеру *Второй симфонии* Лютославского и ораторию *Dies irae* Пендерецкого, приуроченную к открытию памятника в Освенциме.

Двенадцатую ВО (1968) решено было совместить с проходящим одновременно в Варшаве XLII Мировым международным фестивалем Общества современной музыки (ISCM). Трудности возникали с формированием общей программы. Кроме того, как известно, 1968 год знаменателен драматическими политическими событиями в Чехословакии. Неудивительно, что многие музыканты и композиторы в знак протеста отказались участвовать в этом объединенном фестивале. В результате программы концертов сильно отличались от первоначально запланированных. В том числе и польские программы концертов выглядели довольно бедно. В понурой атмосфере даже такие произведения, как *Реквием* Д. Лигети и *Telemusik* К. Штокхаузена прошли без особого успеха.

Minimal music, архаизация и антиавангард

С *тринадцатой ВО (1969)* и далее наблюдается появление и распространение *minimal music* американцев (Терри Райли, Мортон Фельдман); другим модным трендом стала склонность к *архаизации или новому переосмыслению источников старинной музыки* (англичанин Харрисон Бёртуистл в своем произведении постарался переосмыслить мотет Окегема; поляк Х.М. Гурецкий в «Старопольской музыке» использовал стародавние источники XV–XVI веков). Все большее число композиторов отказываются от крайних проявлений авангардизма, хотя многое, что было найдено в послевоенное время, прочно вошло в их музыкальный словарь.

Событиями тринадцатого фестиваля стали: «Книга для оркестра» (*Livre pour orchestra*) Витольда Лютославского и «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» (*Vingt regards sur l'Enfant Jesus*) Оливье Мессиана (за роялем Джон Огдон).

Выделялись сочинения Бэрда (*Третья симфония*), Сероцкого (*Poezje*), Джона Тавенера (*The Whale*) и др.

В отличие от предыдущей ВО, на этот фестиваль приехали многие известные композиторы: из Испании (Luis de Pablo, Cristobal Halffter), из СССР (Эдисон Денисов, Сергей Слонимский), Великобритании (John Tavener, Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle), Югославии (Ivo Malec), Голландии (Rob de Bois), Дании (Ole Buck).

Фестивальные концерты *четырнадцатой ВО (1970)* уже явно несли антиавангардное послание. Стремление к индивидуальности музыкального языка, как и отказ от крайностей звуковысотной палитры проявлялись у многих композиторов. Наблюдалось известное упрощение сверхсложненной, как бы «многоэтажной» музыкальной фактуры, тяготение к статике звуковых масс, принципу повторности и, как следствие, переход к *минимализму*. Репрезентанты нового тренда — Мортон Фельдман, Джон Уайт, Говард Скемптон, Корнелиус Кардью, а из поляков — Томаш Сикорский и Зыгмунт Краузе.

Был продемонстрирован «инструментальный театр» *Bel Canto* из Швеции.

Пятнадцатая ВО (1971) главным героем объявила О. Мессиана, музыке которого был посвящен финальный концерт фестиваля (Симфонический оркестр Национальной филармонии под дирекцией

Анджея Марковско). Второй доминирующей фигурой стал К. Пендерецкий: в кафедральном соборе Св. Яна (Иоанна) исполнялись обе части монументальной «Заутрени» (солисты, оркестр и хоры Краковской филармонии под управлением Ежи Катлевича).

Еще одним важным событием стало выступление Рейнского оперного театра из Дюссельдорфа, показавшего «Лулу» Берга (в главной роли Joan Carroll).

Специально отметим первые появления творцов из Восточной Европы. Состоялись концерты чешской и румынской музыки. Ансамбль из Праги *Musica viva Pragensis* исполнил произведения уже упоминавшегося Марка Копелента (Mark Kopelent) и Збынка Вострака (Zbynk Vostrak); ансамбль из Бухареста *Musica Nova* играл композиции Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Nicolae Brindus, посвященные фестивалю «Варшавская осень».

Главным героем следующей, *шестнадцатой ВО (1972)* был классик США Чарльз Айвз.

Большой и заслуженный успех ожидал творение Казимежа Сероцкого: его *Continuum* для ударных в исполнении известного ансамбля из Страсбурга (Les Percussions) был повторен на бис по требованию публики. Состоялся дебют Джорджа Крамба (George Crumb, *Echoes of Time and River*). На этом фестивале специальный акцент был сделан на музыку для ударных инструментов с выделением творчества поляка К. Сероцкого и американца Джорджа Крамба (Крама).

Состоялась международная премьера *Пятнадцатой симфонии* Д. Шостаковича.

Вниманием слушателей были отмечены сочинения поляков Гурецкого, Бэрда и Киляра; из западных композиторов — Франсуа-Бернарда Маша (F.-V. Mache, *Korwar*), Л. Беро (*Sequenze III*), корейца Isang Yun (*Dimensionen*).

На фоне представленных композиций неожиданным акцентом прозвучали далекие от современности произведения советских композиторов: *Вторая симфония* А. Хачатуряна под управлением автора и *Второй фортепианный концерт* Т. Хренникова (автор исполнил сольную партию).

На *семнадцатой ВО (1973)* доминировала польская музыка. Один концерт был полностью посвящен Лютославскому (герою фестиваля); Пендерецкий и Гурецкий представили симфонии: Пендерецкий —

Первую; Гурецкий — Вторую «Коперникову». Состоялась премьера *Концерта для гобоя и оркестра* Бэрда и польская премьера сочинения Краузе *Aus aller Welt stammende*.

Многие известные исполнители участвовали в фестивале. Среди них: баритон Фишер-Дискау, контрабасист Б. Турецкий, органист Карл-Эрик Велин, Хор Шведского радио, певцы Ст. Войтович и А. Хильский, дирижеры Х. Иваки, В. Ровицкий и др.

Восемнадцатая ВО (1974) запомнилась прежде всего двенадцати-часовым произведением Эрика Сати *Vexations*, который по эстафете передавали друг другу пять пианистов. Французский эксцентрик Сати в конце XIX и начале XX века оказался духовно близким композиторской молодежи, работающей в русле статико-репетитивной музыки. И именно эта стилистика доминировала на фестивале. Причем не только у молодых, но и у среднего поколения композиторов. Помимо произведений типичных представителей направления Т. Райли и поляка Т. Сикорского, прозвучали несколько иные, но близкие тенденции у Штокхаузена в полтора-часовой вокальной композиции *Stimmung*; у Пендерецкого в кантате *Canticum canticorum Salomonis* и в оркестровой композиции Гурецкого *Canticum graduum*.

Самой большой неожиданностью для слушателей, вызвавшей большие дискуссии в прессе, стало сочинение Войцеха Киляра *Krzesany*, воплотившее как возрождение давно забытого жанра симфонической поэмы, так и первое после долгих лет забвения обращение к народному мелосу. И хотя на предыдущей ВО З. Краузе также показал композицию с использованием фольклора, но между опусами Краузе и Киляра была огромная разница: Краузе подверг фольклорные истоки методам развития и трансформации, никак с народным мелосом не связанными, а Киляр явно использовал средства стилизации.

Успех сопутствовал и другим польским композиторам: оратория *El Hombre* Збигнева Буярского, оркестровое сочинение *Musique solennelle* Марека Стаховского; повторенное на бис блестящее в смысле открытия новых звуковых красок произведение Казимежа Сероцкого *Impromptu fantasque*. Сероцкий — единственный композитор, оставшийся в рамках сонористики, эстетики 1960-х, однако необходимо признать, что его колористическая фантазия никогда не переставала удивлять и восхищать и казалась безграничной.

Богато выглядел репертуар западноевропейской музыки. К именам известных мэтров (Мессиа́н, Буле́з, Берно, Ксенакис, Лигети) прибавилось еще около 60 новых имен.

Как обычно, репрезентативно выглядела исполнительская сторона фестиваля. Тогда же учреждаются *ночные концерты, посвященные экспериментальной музыке*. Они неизменно собирают молодежь, причем не только музыкальную.

Деятнадцатая ВО (1975) отражала актуальные тенденции: продолжение развития *статической музыки* и более активно заявившее о себе *аудиовизуальное творчество*, подразумевавшее использование световых эффектов, звуков и шумов, произведенных течением воды, грозы и т.п. В воспроизведении подобных музыкальных опытов использовалась компьютерная графика, диапозитивы, фильмосъемка и целый набор всевозможных иных эффектов и действий. Упомянем показанное на фестивале действо композитора Й.А. Ридля *Klangsynchronie* явно экспериментального характера, состоявшееся в огромном зале Варшавского политехнического института. Противовесом подобным выдумкам стали сочинения в рамках традиции: в кафедральном соборе Св. Яна прошел концерт Пендеревского (симфоническая поэма «Пробуждение Иакова» и оратория «Магнификат» под дирекцией автора, в которых уже наметился переход композитора к его новым свершениям в стилистике, названной композитором постнеоромантической). Состоялось исполнение выдающегося опуса Лютославского *Paroles tissees* («Вытканые слова») на текст Ж.-Ф. Шабрэнна в интерпретации известного английского тенора Питера Пирса. Автор музыки претворил свою технику «ограниченной алеаторики» в иной тип образности — лирику пронзительно-затаенной трагичности.

Прошли два оперных спектакля: оперный театр из Брно показал два произведения Л. Яначека «Приключения лисички-плутовки» и «Из мертвого дома» (по Достоевскому); Познаньская опера представила «Закат Перуна» Збигнева Пенхерского.

Классика XX века была представлена произведениями Шостаковича. Классике уделяется все меньше внимания, в центре — авангардные позиции. Привлекает жанр *хеппенинга* (happening). На фестивале был представлен хеппенинг Кейджа *Song Books*, созданный пять лет назад и исполненный на ночном концерте парижским ансамблем *Simoni Rist*.

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом

Большой успех у слушателей-зрителей имели также выступления французского ансамбля *Les Percussions de Strasbourg*, Камерного хора из Таллина и квартета «Вилянов» из Варшавы.

На *юбилейной двадцатой ВО (1976)* доминировала тенденция показа произведений синтетического характера, а именно способы сочетания нового, привнесенного авангардом, со старым, традиционным. Тон задавала исполнявшаяся на концерте-открытии вокально-инструментальная «Богородица» Войцеха Киляра, использующая текст средневекового национального гимна. Творческий диалог с прошлым демонстрировал и *Третий концерт для гобоя с оркестром* итальянца Бруно Мадерны, а также сочинения Л. Фосса, Р. де Грандиса, Х. Гурецкого и др.

Многие же мастера остались на прежних позициях (Лигети, Ксенакис, Буле́з, А. Циммерман, из поляков — Т. Бэрд, К. Сероцкий).

Фестиваль продолжал расширять свою географию: большое место уделялось концертам композиторов из Японии, Югославии, СССР, ФРГ, Италии, Голландии, Швейцарии и др.

Среди исполнителей специально выделим хор из Великобритании *The King's Singer's*, хор мальчиков из Познани, клавесинистку Эльжбету Хойнацкую, гобоиста Хайнца Холлигера, исполнительницу вокального цикла Мессиа́на *Harawi* Джейн Маннинг.

Эстетический перелом, ВО-XXI

Двадцать первая ВО (1977) стала подтверждением тенденции, наметившейся у ряда музыкантов, к *объединению новых средств* [5] *композиции с более традиционными приемами*. В этом смысле сенсацией стала «Симфония печальных песен» (третья) Хенрыка Миколая Гурецкого, которой уже в 1980-е годы суждено было стать мировым бестселлером в Великобритании и США. Но после премьеры симфонии в Варшаве разгорелась страстная дискуссия между сторонниками эмоционально-романтической музыки и приверженцами чистого авангарда. Острой критике подверглись другие польские сочинения: поэма Киляра *Koscielec 1909* (Косьчелец — это название горы, под которой в 1909 году погиб композитор Мечислав Карлович) осуждалась за сам факт наличия в ней программности; *Фортепианный концерт* Зыгмунта Краузе — за то, что его эстетика не принимала

сонористики; с тех же позиций оценивали *Universal Prauer* Анджея Пануфника, произведение которого впервые попало на фестиваль после стольких лет эмиграции. Такие бурные споры и дискуссии по поводу ВО и ее программы произошли впервые, а это могло означать лишь одно — *смену эстетической ориентации, перелом*. Этот перелом ощущался не только в польской музыке. Другой пример представил композиторско-исполнительский тандем из ГДР. Hans-Karsten Raecke и Gunter Sommer эффектно соединяли свою музыку с джазом. Подтвердила нынешнюю тенденцию к охвату разных музыкальных традиций постоянная гостья фестиваля певица Кэти Берберян, назвавшая свою сольную программу «От Монтеверди до „Битлз“».

О смене эстетической ориентации свидетельствовали и опусы молодых композиторов 1950-х годов рождения. На фестивале дебютировали Эугениуш Кнапик (вокально-инструментальный *Le Chant* на текст П. Валери) и Анджей Кшановский, совместно с художником К. Урбаньским создавший аудиовизуальный спектакль *Transpainting* (оба композитора из класса Гурецкого, Катовице).

На этом фестивале явно доминировала польская музыка (Лютославский, Сероцкий, Котоньский); зарубежную представляли имена Булеза, Берио, Крамба, Ноно, Кагеля, Кастильони, Такемитцу, Марко и др. Значительная часть концертов была посвящена классике XX века. Из исполнителей выделялись М. Поллини и Х. Шеринг.

Зарубежные акценты, ВО-XXII, и польские акценты, ВО-XXIII

Двадцать вторая ВО (1978) в своих программах упор сделала на зарубежной музыке. В центре — творчество Мессиана, Ксенакиса и Берио. Монументальная сакральная оратория Мессиана (*La Transfiguration de notre Seigneur Jesus-Christ*) в Польше была исполнена впервые, так же как впервые ее могли услышать музыканты из Восточной Европы. Были представлены также сочинения Ч. Айвза, Веберна, Й.-А. Ридля, Фридриха Церха, Берио, Дитера Шнебеля и многих других.

Впервые на фестивале зазвучала советская музыка композиторов уже среднего поколения: Альфреда Шнитке, Бронюса Кутавичуса, Арво Пярта и Анатолия Шендерова (Камерный оркестр из Литвы, солисты Гидон Кремер и Татьяна Гринденко). Исполнялась музыка композиторов из Сербии и Румынии.

Состоялись два монографических концерта: Эрнста Кшенека и Болеслава Шабельского; из польских композиций специально отметим «Симфонию сакра» (*Sinfonia sacra*) Анджея Пануфника, *Концерт для виолончели с оркестром* Лютославского, сочинения Пендерецкого, Бэрда, Збигнева Баргельского и др.

Многие исполнители уже осознанно стали специализироваться в области современной музыки, некоторые из них принимают участие почти во всех фестивалях ВО (в их числе вокалисты К. Берберян, Ольга Швайгер, Д. Маннинг, Х. Лукомская, С. Войтович; клавесинистка Э. Хойнацкая, квартет *Assmann* из Кельна, вокальный ансамбль из Румынии *Madrigal* и др.)

На *двадцать третьем фестивале ВО (1979)* особенно широко демонстрировалась польская музыка. Главными событиями фестиваля стал показ оперы Пендерецкого «Потерянный рай» (по Дж. Мильтону) в постановке Штутгартского оперного театра и его же *Скрипичный концерт*; а также новое вокально-инструментальное сочинение Лютославского *Les espaces du sommeil*, *Скрипичный концерт* Пануфника, *Альтовый концерт* Р. Палестера, а также произведения Сероцкого, Бэрда, Котоньского, Буярского, К. Мейера, М. Стаховского и молодых Кнапика, Кшановского, Павла Шиманьского (дебют).

Из зарубежных сочинений наибольший интерес представляли опера Петера Максвелла Дэвиса *The Martyrdom of St. Magnus* и *Sinfonia con giardino* Никколо Кастильони (Castiglioni), а также *Пятая симфония* Ахо Калеви. Дебютировала Софья Губайдулина (*10-й этюд для виолончели*); успех имело сочинение Эдисона Денисова для голоса, кларнета, альты и фортепиано «Боль и тишина» на стихи О. Мандельштама.

Три направления ВО-XXIV и юбилейный фестиваль

Двадцать четвертая ВО (1980), как и ей предшествующие, двигалась по трем направлениям: современная польская музыка; современная зарубежная музыка; классика XX века. Программы концертов были предельно заполнены, поэтому отметим лишь самые выдающиеся события фестиваля. В их числе опера Шёнберга «Моисей и Аарон» в постановке Рейнской оперы из Дюссельдорфа; сольный концерт Святослава Рихтера (в программе произведения С. Прокофьева), а также множество опусов зарубежных композиторов (Ксенакис,

Д. Каскен, Д. Лигети, А. Шнитке, М. Кагель и множество новых имен со всего света). Отдельно отметим премьеры *Двойного концерта для гобоя, арфы и камерного оркестра* В. Лютославского (солисты Хайнц и Урсула Холлигер) и *Beatus vir* для соло баритона, хора и оркестра Х.М. Гурецкого, посвященного папе Иоанну Павлу II.

Еще один юбилей фестиваля, *25 лет ВО (1981)*, открылся концертом из произведений основателей фестиваля — Казимежа Сероцкого и Тадеуша Бэрда. Из польских творцов было выделено творчество Кшиштофа Пендерецкого (композитор продирижировал своей *Второй симфонией*); в кафедральном соборе Св. Яна прошла под управлением Антони Вита подготовленная краковским оркестром и солистами, хором Польского радио и телевидения оратория *Te Deum*, посвященная папе Иоанну Павлу II.

Юбилейный фестиваль был, пожалуй, наиболее широкомасштабным: прозвучало 107 композиций (из них более половины исполнялись в Польше впервые). 70 произведений принадлежали композиторам из Западной Европы: среди них *Ais* Я. Ксенакиса; *Elegias a la Muerte de tres poetas espanoles* Христобала Халфтера; два двойных *Концерта для флейты и гобоя с оркестром* Эдисона Денисова и Пауля-Хайнца Диттриха.

Выделим из многочисленных программ несколько «национальных» концертов: венгерский в исполнении Будапештского оркестра (сочинения Бартока, Szollosy, Bozay); французский с участием *Ensemble de l'Iteneraire*, ознаменовавший новую тенденцию *спектральной музыки* (Гризе, Мюрай, Микаэль Левинас и др.); португальский в исполнении *Contemporary Music Group of Lisbon* (Peixinho, Lopes e Silva, Salazar, Cardevielle); болгарский — хоровые композиции в интерпретации женского хора Высшего института музыкальной педагогики из Пловдива (Драгостинов, Спасов, Илиев, Стойков). Сольных концертов удостоились композиторы Богуслав Шеффер, Роланд Кайн, Стив Райх, Джон Кейдж и Оливье Мессиаан. Впервые на ВО появились сочинения Франца Шрекера.

Заключение

Представленная довольно широкая панорама развития музыкального творчества XX века, хотя и в рамках статьи в сильно сокращенном виде,

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом

все же позволяет сделать некоторые выводы. И главный из них — это объединение академической музыки, прежде ограниченной своим регионом (Восток — Запад) в единый развивающийся процесс. Отныне музыканты стран Восточного блока, получившие возможность познать классику XX столетия и все современные течения западной музыки, могли творить, как говорится, в общем строю. И очень скоро, уже на показанном в статье отрезке времени за 25 лет появились новые композиторские имена из стран Восточной Европы, не уступающие Западу по творческому потенциалу.

«Варшавская осень», быть может, неосознанно «написала» историю музыки XX века, ибо тонко и точно реагировала на появление новых тенденций, жанров и направлений, включая их в орбиту своего внимания. Исследователи музыкального искусства XX века вряд ли могут обойтись без опыта этого форума. Нужно еще заметить, что фестиваль способствовал появлению многочисленных, нередко выдающихся исполнителей современной музыки, в том числе и авангардистско-экспериментальной.

Список литературы:

- 1 Акопян Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
- 2 Нестьев И.В. Пути единения. О чертах общности в музыке европейских социалистических стран (к постановке проблемы): Рукопись. 21 с.
- 3 Никольская И.И. От Шимановского до Лютославского и Пендеревского: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Советский композитор, 1990. 332 с.
- 4 Никольская И.И. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 205 с.
- 5 Никольская И.И. Польский симфонизм второй половины XX столетия: Хенрик Миколай Гурецкий. Кшиштоф Пендерецкий // Музыкальная академия. 2022. № 2. с. 30–63. <https://doi.org/10.34690/234>.
- 6 Собакина О.В. Анджей Пануфник: жизнь и творчество. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 392 с.
- 7 Erhardt L. Grupa 49 // *Przegląd Kulturalny*. 1953. № 25. S. 7–21.
- 8 Jarociński S. Grupa 49 // *Program Koncertu od 13 Stycznia 1950*. Warszawa: Filharmonia Warszawska, 1950. 3 s.
- 9 Marek T. Grupa 49 (Próba charakterystyki) // *Muzyka*. 1953. № 5/6. S. 45–57.

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» – преодоление границ между Востоком и Западом

References:

- 1 Akopyan L.O. *Muzyka XX veka: Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th Century: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Praktika Publ., 2010. 855 p. (In Russian)
- 2 Nest'ev I.V. *Puti edineniya. O chertakh obshchnosti v muzyke evropeiskikh sotsialisticheskikh stran (k postanovke problemy): Rukopis'* [Ways of Unity. On the Features of Commonality in the Music of European Socialist Countries (to Pose the Problem): Manuscript]. 21 p. (In Russian)
- 3 Nikol'skaya I.I. *Ot Shimanovskogo do Lyutoslavskogo i Penderetskogo: Ocherki razvitiya simfonicheskoi muzyki v Pol'she XX veka* [From Szymanowski to Lutoslawski and Penderecki: Essays on the Development of Symphonic Music in Poland in the 20th Century]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1990. 332 p. (In Russian)
- 4 Nikol'skaya I.I. *Besedy Iriny Nikol'skoi s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya* [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutoslawski. Articles. Memories]. Moscow, Tantra Publ., 1995. 205 p. (In Russian)
- 5 Nikol'skaya I.I. *Pol'skii simfonizm vtoroi poloviny XX stoletiya: Henrik Mikolaj Gureckii. Kshishtof Pendereckii* [Polish Symphonism of the Second Half of the 20th Century: Henryk Mikołaj Górecki. Krzysztof Penderecki]. *Muzykal'naya akademiya*, 2022, no. 2, pp. 30–63. <https://doi.org/10.34690/234>. (In Russian)
- 6 Sobakina O.V. *Andzhei Panufnik: zhizn' i tvorchestvo* [Andrzej Panufnik: Life and Creativity]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2018. 392 p. (In Russian)
- 7 Erhardt L. Grupa 49. *Przegląd Kulturalny*, 1953, no. 25, pp. 7–21.
- 8 Jarociński S. Grupa 49. *Program Koncertu od 13 Stycznia 1950*. Warszawa, Filharmonia Warszawska, 1950. 3 p.
- 9 Marek T. Grupa 49 (Próba charakterystyki). *Muzyka*, 1953, no. 5/6, pp. 45–57.

UDC 78
LBC 85.31**Nikolskaya Irina I.**D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Central Europe Art Department,
State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884

nikolsk-irina@yandex.ru

Keywords: Warsaw Autumn, festival, contemporary classical music,
avant-garde, dodecaphony, sonoristics, neoclassicism, aleatoric music,
experimental music

Nikolskaya Irina I.

The Warsaw Autumn International Music Festival – Overcoming the Boundaries between East and West



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-500-555**For cit.:** Nikolskaya I.I. The Warsaw Autumn International Music
Festival – Overcoming the Boundaries between East and West.*Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 500–555.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-500-555>. (In Russian)**Для цит.:** *Никольская И.И.* Международный музыкальный фестиваль
«Варшавская осень» – преодоление границ между Востоком
и Западом // *Художественная культура*. 2023. № 4. С. 500–555.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-500-555>.**Никольская Ирина Ильинична**Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор
искусства стран Центральной Европы, Государственный институт
искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884

nikolsk-irina@yandex.ru

Ключевые слова: Варшавская осень, фестиваль, современная
музыка, авангард, додекафония, сонористика, неоклассицизм,
алеаторика, экспериментальная музыка**Никольская Ирина Ильинична**Международный музыкальный фестиваль «Варшавская
осень» – преодоление границ между Востоком и Западом

Abstract. In the late 1940s — early 1950s, a huge gap appeared between the development of musical cultures of Western and Eastern Europe, and it was Poland that initiated bridging it. Therefore, the emergence of the Warsaw Autumn Festival of contemporary music, which has become the largest, was not coincidental. The article is devoted to studying this cultural phenomenon, which has a significant scientific novelty, because the Warsaw Autumn has not yet been subjected to a detailed scientific analysis in Russian musicology. According to the organizers of the new festival — young Polish composers Tadeusz Baird and Kazimierz Serocki, — Warsaw was to become a centre of contemporary music, no less important than the avant-garde music festivals in Darmstadt, Donaueschingen, Cologne or Milan. However, the purpose of the Warsaw Autumn is more ambitious — to provide a complete aesthetic and stylistic picture of modern music, and not just avant-garde music, as was the case in Western European countries. The repertoire policy of the festival covered several areas: avant-garde music, more traditional music, the classics of the 20th century, and promotion of Polish music. The festival laid claim to being a reliable display of contemporary music in the world, reacted to the changes in global music, and soon became the largest music arena of the 20th century. It was attended by the most prominent composers of the East and West. For the socialist countries, it became a true “window on Europe” and a platform for mastering new techniques of composition. Without the Warsaw Autumn festival and its profound influence on composers of socialist countries, it would be utterly impossible to imagine the development of musical art of the entire region. This article suggests focusing on the on the early period of the festival, from 1956 (when it was established) to the early 1980s.

Аннотация. Во второй половине 1940-х — первой половине 1950-х годов между развитием музыкальных культур Западной и Восточной Европы возник огромный разрыв, инициатором в преодолении которого выступила Польша. Поэтому неслучайно ставший самым масштабным фестиваль современной музыки «Варшавская осень» появился именно здесь. Осмыслению данного культурного явления и посвящена статья, обладающая значительной научной новизной, поскольку «Варшавская осень» не подвергалась развернутому научному анализу в отечественной музыкологии. По мысли организаторов нового фестиваля — молодых польских композиторов Тадеуша Бэрда и Казимежа Сероцкого, — Варшава должна была стать центром современной музыки, не менее важным, чем фестивали авангардной музыки в Дармштадте, Донауэшингене, Кельне или Милане. Но цель «Варшавской осени» более масштабная — представить многостороннюю эстетическую и стилистическую картину состояния современной музыки, а не только авангардных тенденций, как это было в странах Западной Европы. Репертуарная политика фестиваля складывалась из нескольких компонентов: музыка авангарда, более традиционные направления, классика XX века, пропаганда польской музыки. Претендуя на достоверный показ современной музыки в мире, фестиваль менялся в соответствии с изменениями глобальной музыкальной картины и вскоре стал крупнейшей ареной музыки XX столетия. Его посещали самые авторитетные композиторы Востока и Запада, а для стран социалистического лагеря он стал подлинным «окном в Европу», школой освоения новых композиторских техник. Без фестиваля «Варшавская осень», без его радикального влияния на композиторов соцстран невозможно представить развитие музыкального искусства всего региона. В данной статье предлагается сосредоточиться на начальном периоде фестиваля, с 1956 (год открытия) по 1981 год.

Introduction

The country to initiate the bridging of the yawning gap between the development of musical cultures in Western and Eastern Europe that emerged in the late 1940s – early 1950s was Poland. Therefore, we consider it important to briefly outline the musical situation in the country that preceded this gap, starting with the interwar period (1920s-1930s). The musical art of that time was primarily focused on the French tradition (Stravinsky, Roussel, “Les Six”). The main task for the musicians of Poland was to create a new concept of national style, that is, a certain stylistic universality (neoclassicism) which could include (following Karol Szymanowski) the development of the most archaic, least affected by civilization layers of folk music (Goral, Kurpie folklore). The method of working with folklore in some ways was close to the neoclassical one: the common features included dynamism, frequent ostinato, pitch variability, the principle of chromatic sound circumrotation, a tendency towards figurative thematicism, etc. Often there was a deliberate convergence of the folklore and neoclassical elements (for example in Bartók’s *Divertimento*) when the folklore patterns of the music material development were found side by side with the baroque alternation of solo and tutti (like in the baroque genre of Concerto grosso); at the same time such an alternation technique appeared in the form of paired statement characteristic of folk instrumentalism. The unsurpassed masterpieces of that new style for Polish music were the compositions by Karol Szymanowski (the vocal cycle *Stopiewnie*, cantata *Stabat Mater*, etc.). The works of the composer’s young colleagues clearly did not measure up to his.

Interestingly, the Polish composers of the interwar period were indifferent to the creative work of the musicians of the Second Viennese School, although, according to Z. Mycielski (a member of the Association of Young Polish Composers in Paris), they were familiar with the brightest examples of Austrian expressionism: *Pierrot Lunaire* and *Songs of Gurre* by A. Schönberg, *Lyric Suite* and the opera *Wozzeck* by A. Berg, some opuses by A. Webern, etc. Apparently, the euphoria following the country’s independence channelled the composers’ quest into the positive creative directions, far from expressionism. It is all the more interesting to mention this fact because in the early days of the Warsaw Autumn

festival, it was the work of composers of the Second Viennese School that took the dominant place.

What dominated in the interwar period and in the 1940s was neoclassicism, often combined with neofolklorism, which resulted in various stylistic mixes. The most remarkable phenomenon of this stylistic paradigm was the *Concerto for Orchestra* by Witold Lutosławski (1913–1994) completed already after Stalin’s death, during the Thaw period, which has remained in the repertoire of numerous orchestras worldwide.

Before the outbreak of World War II, in 1938, the young Lutosławski made his debut (with *Symphonic Variations*). Then the difficult years of Hitler’s occupation followed. At times musicians managed to organize underground concerts in private apartments. The piano duet of Witold Lutosławski and Andrzej Panufnik performed in art cafes and presented to the audience a vast repertoire of world classical music arranged for two pianos. During the repertoire preparation, Lutosławski created his paraphrase of *Caprice No. 24* by Paganini (1941), which has been played by pianists for 80 years. In 1977–1978, at the publisher request, the composer created the orchestral version of the work.

A mention must be made of Roman Palester (1907–1989), prominent Polish composer who emigrated to France in 1951. He began in the 1930s as a devout supporter of Szymanowski’s work. He also composed much for theatre, cinema, and radio and collaborated with major figures (for example, Leon Schiller). His music was performed not only in Poland, but also in many countries of Western Europe (e.g. France, Great Britain, Spain, Italy, etc.). An active public figure, in the 1930s he headed the Polish section of the International Society for Contemporary Music and other musical organizations. It is for participating in the ISCM that he was persecuted by the Gestapo during the years of occupation and later imprisoned at Pawiak. He was miraculously released, hid in the outskirts of Warsaw and still composed music (finished the *Second Symphony* and the *Violin Concerto*). Some of his chamber works were performed in art cafes and at underground concerts in private apartments. After the war, he continued his active work, won national awards, and his music was widely performed. In the late 1940s, the composer was in serious disagreement with the government, which forced him to emigrate to France, where he died.

Andrzej Panufnik (1914–1993), another outstanding composer and conductor whom we have already mentioned, made his debut during the World War II with the acute and dramatic *Tragic Overture* (1942), which unlocked his enormous creative potential. After the war, he was considered the first figure among other composers. In the early 1950s, he emigrated to Great Britain, where he worked as a conductor, and his own compositions were performed by outstanding conductors of his time [see: 6]. In 1990, the composer became Sir Andrzej Panufnik, knighted by Queen Elizabeth II for outstanding creative achievements. Panufnik's music returned to its homeland in 1977; Palester's music — a little earlier.

There were many factors contributing to the reasons for prominent musicians to emigrate, but the critical and decisive one that affected all composers with no exception was the “invasion” of Soviet socialist realism. Until 1948, the Poles had found themselves in the stream of European development. However, in 1949, the infamous Congress of Polish Composers in Łagów Lubuski took place, where “the Minister of Culture and Arts Włodzimierz Sokorski for four and a half hours explained to the musicians their new tasks. Zofia Lissa and Tikhon Khrennikov attended. <...> The famous Polish pianist Zbigniew Drzewiecki said: „This is the end. The funeral of Polish music“. There were no hopes left for natural musical development” [4, p. 23].

The aesthetics of socialist realism dominated the music of the Eastern bloc countries until Stalin's death in 1953 and had disastrous consequences for their culture. The information about the music of the West was not available, and even the classics of the 20th century (e.g. Stravinsky, Hindemith, “Les Six”, dodecaphony of Schönberg and his school, etc.) were declared undesirable for performing. Krzysztof Penderecki (1933–2020), the future master of not only Polish but also modern world music, recalled those events when he was a student at the Higher School of Music in Krakow in the 1950s.

The new aesthetics transformed into narrow utilitarian dogmas that limited the composer's creative thought to a select number of themes, images, and expression means. I.V. Nestyev wrote about the similarities of some Eastern European countries at different stages of development, about the simplification typical of that time, a superficial approach to the “ideological and educational tasks of music”, about the intolerance towards the experience of Western art, and about the prescription of a focus on song

folklore virtually as a binding framework for democratic creative activity [2]. All this was a result of the Decree of February 10, 1948, after which the work of Shostakovich and Prokofiev was subjected to scathing criticism.

There was an aesthetic program established in Łagów, the cornerstone of which was the appeal for promoting the introduction of the folk music features in all the genres, the universal accessibility of the musical language, the ideological connection of music with the life of the country, and the strengthening of meaning and expression in music works. The program appeared to contain some naive and even erroneous provisions, especially regarding the artificially created concept of “formalism” and the criterion of creativity “alien” to the people. Among the speakers at the forum was *Group 49* (Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, and Jan Krenz) the members of which highlighted a number of acute creative issues, denounced the tendencies of primitivism “wrapped up in a cloak of concern about accessibility and popularity” [9, p. 56]. K. Serocki, the driving force of the Group, placed great value on promoting folklore elements in professional art, emphasizing that “... it is not enough to apply folklore just as a craft element; composers need to deepen it, to fill themselves with it so that it becomes their expression means” [7, p. 7]. In the published program for the group's first joint concert (January 1950), the musicologist S. Jarociński wrote: “...Not burdened by the pathos of either missionary work or misunderstood folk art, young musicians yearn <...> to regain the lost contact with the audience that is becoming the main consumer of culture today. Their music <...> does not intend to flatter or satisfy low-brow tastes, which is why in reaching their goals they are not willing to forego any achievements of modern harmony” [8, p. 1].

It is significant to highlight that during the interwar period, the masterpieces by Szymanowski were created, in which he, like Bartók, demonstrated the innovative idea of using the mountain folklore of Podhale (in vocal opuses, the ballet *Harnasie*, etc.). The folk line continued in the first post-war years (miniatures by Witold Lutosławski, his already mentioned *Concerto for Orchestra*). However, after Łagów, there was a prevalence of commonplace works, compromising the very essence of the aesthetics of socialist realism. Artificial promotion of using folklore had a negative effect: during the Thaw, the interest in folklore in Polish creative activity waned, and for almost 30 years, there were no works by Polish composers, with rare exceptions, that included folk melodies.

Another negative factor of normative aesthetics was the following: the requirement for simplicity of musical means and accessibility of musical expression. Consequently, the musical style of the late 1940s — early 1950s did not go beyond the romantic era: it was an eclectic, outdated style with elementary means of harmony and musical texture, and simple form-building — such were the features of numerous orchestral suites, miniatures and even symphonies.

This disorientation in musical circles was overcome by the young Polish composers known from *Group 49* — T. Baird and K. Serocki, who came forward with an initiative to establish an international festival of contemporary music, supported by the Ministry of Culture and the Union of Composers. The festival started in 1956 and continues to this day. Soon the Electronic Music Studio opened under the direction of J. Patkowski, whose technical equipment could rival that of the best European studios and encouraged musicians to experiment and advance in a new sound field.

According to the organizers of the new festival, Warsaw was to become a centre of contemporary music, no less important than the avant-garde music festivals in Darmstadt, Donaueschingen, Cologne or Milan. The Prague festival, which did not involve the avant-garde music, was primarily focused on instrumental performance. All of the festivals mentioned above fulfilled their functions successfully, but the most outstanding one, undoubtedly, was the Warsaw Autumn festival.

The purpose of the festival is *to provide a complete aesthetic and stylistic picture of modern music, and not just avant-garde music, as was the case in Western European countries*. The repertoire policy of the festival covered several areas: avant-garde music, more traditional music, the classics of the 20th century, and promotion of Polish music. The festival soon became the largest music arena of the 20th century. It was attended by the most prominent composers of the East and West. For the socialist countries, it became a true “window on Europe” and a platform for mastering new techniques of composition. Without the Warsaw Autumn festival and its profound influence on composers of socialist countries, it would be utterly impossible to imagine the development of musical art of the entire region.

Tadeusz Baird and Kazimierz Serocki, the organizers and the driving force of the festival, presented a festival project which was neither purely “avant-garde”, nor purely “conservative”. In terms of artistic performance, they placed stakes on the most recognized conductors and soloists, in both

the western and eastern regions (e.g. Ye. Mravinsky Orchestra from the USSR, author’s concerts of Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage, Aram Khachaturian, etc.)

By the end of the 1950s, due to discoveries and experiments in the field of the latest musical techniques, Polish music had become part of the world musical process and soon people started to refer to the “Polish school of composition” (the creative work of Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki, Tadeusz Baird, Henryk Mikołaj Górecki, etc.).

The festival developed: just a couple of years after its opening, its repertoire expanded and changed significantly, because it laid claim to being *a reliable display of contemporary music in the world and reacted to the changes in global music*. Throughout the years, there has worked a festival program committee, planning each regular festival.

In this article, we shall focus on the early period of the festival, from 1956 (when it was established) to the early 1980s.

The evolution of the festival. The beginning

The first Warsaw Autumn festival (1956) was mostly dominated by the works of the 20th century classics: Stravinsky, Honegger, Bartók, Szymanowski, Martinu, Shostakovich, Ravel, Schönberg, Berg, Janáček, Milhaud, Prokofiev, Enescu, and Richard Strauss.

Regarding the Polish musicians, the works by the older generation were performed, the representatives of the so-called “Parisian school” — students of Nadia Boulanger and Paul Dukas, who found themselves in Paris during the interwar twenty years. They represented the neoclassical direction (Wiechowicz, Szeligowski, Perkowski, Kazimierz Sikorski, Szalowski, as well as not pure neoclassics — Malawski and Szabelski); the middle generation was represented by Witold Lutosławski (*Concerto for Orchestra*), Grażyna Bacewicz and Michał Spisak; the younger generation — by the already mentioned Serocki and Baird, the youngest generation — by Wojciech Kilar, the first representative of the emerging Polish avant-garde, “sonorism”, a future outstanding Polish creative figure. As for foreign contemporary music, only one piece was performed — the 1930 *Les Offrandes oubliées* by Olivier Messiaen.

The organizers of the festival felt it necessary to pay a special tribute of respect to the “father” of modern Polish music Karol Szymanowski and the

main teacher of the living generation of composers Nadia Boulanger. Nadia Boulanger was an honorary guest at the first Warsaw Autumn festival; and in memory of Szymanowski, his brilliant oratorio *Stabat Mater* was performed at the opening ceremony.

The second Warsaw Autumn festival, which took place two years later, in 1958, was characterized by a considerable shift in musical thinking. 1958 is considered the year the Polish musical avant-garde emerged. Composers were mastering dodecaphony and serialism⁽¹⁾, and at the same time freely and creatively appealing to them (*Funeral music in memory of B. Bartók for strings* by W. Lutosławski, *Four Essays* by T. Baird). Some of those to make a debut at the 1958 festival were Henryk Mikołaj Górecki, a future leading Polish composer of the 20th century, Włodzimierz Kotoński and the conductor Andrzej Markowski; they all would play an important role in Polish music. Additionally, it was at the festival of 1958 that the *Fourth Symphony* of the emigrant Roman Palester premiered.

The event was attended by one of the leaders of the European avant-garde, Karlheinz Stockhausen, who presented *a concert of electronic music (Gesang der Junglinge)*. The audience found impressive the composition *Music of Changes* by the American composer John Cage, as he introduced an element of chance (aleatorics) into his music. The festival organizers rightly believed that the musicians of Eastern Europe had long been isolated from the music of the 20th century and aimed to include as much music by the classics of that century in the festival program as possible. At the second Warsaw Autumn festival, the following masterpieces were performed: *A Survivor from Warsaw* and *Moderner Psalm* by A. Schönberg, *Violin Concerto* by A. Berg and three compositions by Anton Webern – cantata *Das Augenlicht*, *Fünf Satze* op. 5, and *Fünf Stücke* op. 10.

What also made the second Warsaw Autumn festival memorable was many brilliant performers, including S. Richter, H. Szeryng, E. Mravinsky with his Leningrad symphony orchestra, and the famous Juilliard String Quartet from New York. It was already at the second festival that Warsaw became a meeting point for East and West, and the only European festival

where Western audience could get acquainted with the music of Eastern Europe and vice versa.

At the third Warsaw Autumn festival in 1959, the debut of Krzysztof Penderecki (*Strofy*) and Witold Szalonek (*Wyznania*) took place; Górecki presented his first large work (*First Symphony*); Bolesław Szabelski, the head of the Katowice school of composition, in his *Improvisations* attempted to master new modern methods of composition. Grażyna Bacewicz also underwent a significant stylistic evolution and presented her remarkable work *Music for strings, trumpets, and percussion*. The festival program also included an opus by K. Regamey, a dodecaphonist composer of Polish origin living in Switzerland.

With regard to the Western European avant-garde, the emphasis of the program committee was again placed on making the audience more familiar with the classics of the 20th century: *Symphony op. 21* and *Sechs Stücke op. 6* by A. Webern; post-war opuses by P. Boulez (*Second Piano Sonata*, 1948, *Sonatine for flute and piano*, 1946, fragments of *Livre pour quatuor*, 1949); some works by L. Nono and L. Dallapiccola.

The concerts featured some outstanding performers, including the Swiss conductor Ernest Ansermet with his orchestra Orchestre de la Suisse Romande, the Parrenin Quartet, and the Italian flutist Severino Gazzelloni.

The guest of honour of the festival was Dmitri Shostakovich.

Expanding the Polish “musical palette”

Since the fourth Warsaw Autumn festival (1960), a greater number of works by Polish composers were presented, including the avant-garde compositions (Penderecki, Górecki, Kotoński, B. Schaeffer, Baird, Serocki) and the works of neoclassical composers of the older generation (A. Tansman, B. Wiechowicz, T. Szeligowski). Lutosławski presented his new work (*Five Songs to the Poems of Kazimira Illakovic*) which clearly outlined his quest to create his own harmony (*accordics*). The monumental *Requiem* by Roman Maciejewski, the Polish composer living in the USA, was performed under his baton.

Foreign music was present in two forms: the classics of the 20th century and new music. New works included the compositions by O. Messiaen, P. Boulez, K. Stockhausen, E. Carter, Bo Nilsson, etc. Electronic music

(1) For new compositional techniques and directions, see: [1]; for the Polish avant-garde see: [3, p. 139–253].

was widely presented and included the pieces by P. Schaeffer, J. Cage, L. Berio, etc.

The classics of the 20th century at that festival focused on opera works, both in concert and stage performance. They included Stravinsky's *Oedipus rex* (performed by the soloists and orchestra of the Polish Radio from Katowice, the choir of the Krakow Philharmonic, conducted by Jan Krenz) and Bartók's ballet *The Miraculous Mandarin* choreographed by J. Jarzynowska-Sobczak (the Baltic State Opera in Gdańsk). It should be noted that two years before the Baltic Opera had presented Ravel's ballet *Daphnis et Chloé*, the opera *Peter Grimes* by B. Britten, and *Krakatuk* by T. Szeligowski.

Among the performers those to stand out were M. Rostropovich (*First Cello Concerto* by Shostakovich), Z. Dolukhanova (vocal concert), Margot Pinter (*Second Piano Concerto* by B. Bartók), and the Japanese Radio Symphony Orchestra conducted by H. Iwaki.

The event of the fifth Warsaw Autumn (1961) was the discovery of the music by the French-American composer Edgard Varèse (1883–1965) excellently performed by the Viennese ensemble Die Reihe under the baton of the conductor and composer Friedrich Cerha (who had completed the unfinished opera *Lulu* by A. Berg back in the day). The same ensemble interpreted A. Schönberg's *Pierrot Lunaire* (solo by Marie Therese Escribano).

Contemporary Western music was represented by the avant-garde masters Boulez, Stockhausen, Nono and younger avant-garde composers Mauricio Kagel and Sylvano Bussotti. The traditional direction was presented by B. Britten who attended the festival and performed as a pianist-accompanist in a duet with the famous English singer Peter Pears. Their program included vocal opuses by B. Britten and other contemporary composers.

Among the Polish compositions widely presented at the festival, we can highlight the orchestral *Jeux vénitiens* by Lutosławski, where the author proposed his own interpretation of the element of chance in music which he called *the controlled aleatorics*, the work *Threnody to the Victims of Hiroshima* by Krzysztof Penderecki, a bright example of *sonorism* characteristic of the Polish school of composition (this work gained popularity across countries), and the vocal cycle *Erotyki for soprano and orchestra* by Tadeusz Baird remarkably interpreted by Stefania Woytowicz.

Other performers included the vocalist Cathy Berberian, the flautist Severino Gazzelloni, and the duo-pianist team of the Kontarsky brothers.

The guest of honour of the fifth Warsaw Autumn festival was Luigi Nono.

The declared central figure of the sixth Warsaw Autumn festival (1962) was Penderecki, which reflected the considerable interest in his work in many countries (three of his works were performed: *Kanon For Orchestra and Tape*; *String Quartet*; and *Psalm 1961 for Tape*).

Among other Polish composers presented were H.M. Górecki (two works), W. Kilar (*Riff 62* with jazz elements), and B. Schaeffer, the most radical Polish avant-garde composer (symphonic work *Musica ipsa*).

The classics of the 20th century appeared to be well presented. Particular attention was paid to the celebrated composers (the 80th anniversary of birth) — seven works by Stravinsky were performed and four works by Szymanowski. In addition to them, music by Debussy, Bartók, Hindemith, Schönberg, Berg, Prokofiev, and Varèse was performed (in total, 24 works by the classics of the 20th century).

Electronic and concrete music

The sixth festival marked regular performance of *electronic and concrete music*. The first concert of new genres was prepared and conducted by Józef Patkowski, the director of the Polish Radio Experimental Studio.

For the first time in the history of the festival, it featured a musical work by Iannis Xenakis (*Pithoprakta*), the creator of the so-called “*stochastics*” — “probabilistic” music that combined the principles of sound and the exact sciences — mathematics and architecture.

At the seventh Warsaw Autumn festival (1963), the Polish school of composition made a powerful appearance: *Trois poèmes d'Henri Michaux* by Lutosławski, *Polymorphia* by Penderecki, compositions by Kilar, Baird, and Serocki, debut of Tomasz Sikorski.

Among the performers, M. Rostropovich, Gaspar Cassadó, the oboist Lothar Faber, and the conductor Gennady Rozhdestvensky stood out.

Moreover, two extraordinary avant-garde experiments took place. The Italian composer Franco Donatoni presented his composition *Per orchestra* which was based on the idea of the remote control of chaos. The second experiment was carried out by M. Kagel. His composition *Improvisation*

ajoutee combined the sounds of organ and unarticulated sounds produced by the organist himself and his two assistants. However, the experiments did not enjoy much success of the audience who were hard to surprise and already were getting tired of unprecedented sound effects.

At the eighth Warsaw Autumn festival (1964), in addition to a large number of Polish premieres, the composition *Metastasis* by Xenakis appeared remarkable. The composition *Canciones a Guiomar* by Nono was performed. Additionally, *String Quartet No. 3* by the Czech composer M. Kopelent was well received by the audience.

In the mid-1960s, the musical community seemed to have had enough musical inventions, and new sound effects which had recently been met with passionate enthusiasm no longer surprised anyone or received a standing ovation. The criterion for evaluating a composition gradually shifted from purely sound inventions to the artistic significance of the work. Presumably, it was the evolution of the audience's reception that led to new accents in the festival program. Thus, at the eighth Warsaw Autumn festival, extensive fragments from three operas were performed in concert — *Moses und Aron* by A. Schönberg, *Wozzeck* by A. Berg, and *The Nose* by D. Shostakovich. Additionally, that festival featured an unusual theatrical premiere — the *Piano Concerto* by the American composer John Cage was performed in a ballet interpretation (the dance ensemble led by M. Cunningham titled their performance *Antic Meet*). Thus, at the Warsaw Autumn festivals, the compositions that had already become classics coexisted with extraordinary leftist productions.

The ninth Warsaw Autumn festival (1965) did not bring any significant change. A monographic concert by Alban Berg took place; the popular-style performance of one of the last scores of Stravinsky's *The Flood* (1962) was found impressive. Meanwhile, the classics of the 20th century gradually ceased to dominate the festival program; preference was given to contemporaries. The geography of the festival was growing. The music pieces by composers from different countries were performed: G. Ligeti from Hungary, A. Nordheim from Norway, D. Bedford from England, A. Pärt from Estonia (a USSR representative), A. Stroe and T. Olah from Romania. Many new Polish names were also introduced (A. Dobrowolski, K. Meyer, K. Moszumańska-Nazar, Z. Rudziński, etc.). We should particularly mention the performance of the outstanding *String Quartet* by Lutosławski

(which followed his technique of “limited aleatorics”) in an interesting interpretation by the American quartet LaSalle.

The key feature of the 10th Warsaw Autumn festival (1966), undoubtedly, was the performance of the monumental oratorio *St. Luke Passion* by K. Penderecki, which is recognized as pinnacle of the 20th century music. Another work to have been met with enthusiasm was the one-part opera-drama *Tomorrow* by T. Baird (after J. Conrad) staged by the Grand Theatre in Warsaw.

Regarding the foreign repertoire, the works by Dallapiccola, Boulez, and Stockhausen were played. The participants from Sweden, Jan Bark and Folke Rabe, introduced the audience to the genre of “instrumental theatre”. Since then, almost every festival that followed featured a newly established musical genre. Following the “instrumental theatre,” the so-called “repetitive music” appeared: the first composition of this trend was the work by Roland Kayn. A much more impressive work in this trend, foreshadowing “minimalism,” was *Refrain* by the Polish composer Górecki.

The festival was attended by such outstanding performers as Arthur Rubinstein and Mstislav Rostropovich. Rubinstein performed the solo piano part of the *Fourth Symphony* by Szymanowski at the inaugural concert; Rostropovich played the *Cello Concerto* of the Soviet composer Boris Tchaikovsky.

The 11th Warsaw Autumn festival (1967) was marked by several premieres: for the first time, a stereophonic interpretation of *Terretektorh* by Xenakis was performed. *Equatorial* by E. Varèse, performed jointly by the National Warsaw Philharmonic (male choir) and the Paris Philharmonic Orchestra, conducted by Andrzej Markowski, enjoyed a tremendous success. The music by E. Varèse had a special appeal to the audience of the festival.

Among the premieres of the festival hosts, Polish composers, we should note the *Second Symphony* by Lutosławski and the oratorio *Dies irae* by Penderecki, dedicated to the unveiling of a monument in Auschwitz.

The 12th Warsaw Autumn festival (1968) was decided to combine with the 42nd World International Festival of the International Society for Contemporary Music (ISCM). Difficulties that arose were connected with the formation of a common festival program. In addition, 1968 was marked by the dramatic political events in Czechoslovakia. Therefore, it was hardly surprising that many musicians and composers refused to participate in the joint festival as a sign of protest. As a result, the concert

programs considerably differed from those originally planned. Even the Polish concert programs did not look varied. In that oppressive atmosphere, even such works as *Requiem* by G. Ligeti and *Telemusik* by K. Stockhausen did not receive great acclaim.

Minimal music, archaization and anti-avant-garde

The 13th Warsaw Autumn festival (1969) marked the emergence and spread of “*minimal music*” by American composers (Terry Riley, Morton Feldman). Another trend was the growing tendency towards *archaization or a new rethinking of the sources of ancient music* (e.g. the English composer Harrison Birtwistle in his work attempted to rethink a motet by Ockeghem; the Polish composer Górecki in *Old Polish Music* appealed to ancient sources of the 15th-16th centuries). Increasingly, composers were rejecting the extreme manifestations of avant-garde, although much of what had been discovered in the post-war era was firmly established in their musical vocabulary.

The key performances of the 13th festival were *Livre pour orchestra* by Witold Lutosławski and *Vingt regards sur l'Enfant Jesus* by Olivier Messiaen (John Ogdon at the piano).

The remarkable compositions were the ones by Baird (*Symphony III*), Serocki (*Poezje*), John Tavener (*The Whale*), etc.

Unlike the previous Warsaw Autumn festival, that one was attended by many famous composers from Spain (Luis de Pablo, Cristobal Halffter), the USSR (Edison Denisov, Sergei Slonimsky), Great Britain (John Tavener, Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle), Yugoslavia (Ivo Malec), Holland (Rob de Bois), and Denmark (Ole Buck).

The concerts of the 14th Warsaw Autumn festival (1970) conveyed a clear anti-avant-garde message. The desire for individuality of musical expression, as well as the rejection of the extremes on the pitch palette, was manifested by many composers. There was a noticeable simplification of the over-complicated, “multilayer” musical texture and a tendency towards static sound, repetition and, consequently, a transition to *minimalism*. Representatives of the new trend were Morton Feldman, John White, Howard Skempton, Cornelius Cardew, and the Polish composers Tomasz Sikorski and Zygmunt Krauze.

The Bel Canto “instrumental theatre” from Sweden also was on the festival program.

The announced key figure of the 15th Warsaw Autumn festival (1971) was O. Messiaen whose music was performed at the closing concert of the festival (National Philharmonic Symphony Orchestra conducted by Andrzej Markowski). The second figure was K. Penderecki: both parts of the monumental *Matins* (soloists, orchestra and choirs of the Krakow Philharmonic under the baton of Jerzy Katlewicz) were performed at the Cathedral of St. John.

Another important event was *Lulu* by Berg performed by the Rhine Opera House from Düsseldorf (starring Joan Carroll).

Let us especially emphasize the first appearances of musicians from Eastern Europe. Concerts of Czech and Romanian music took place: the Prague ensemble *Musica viva Pragensis* played works by the already mentioned Mark Kopelent and Zbynk Vostrak; the Bucharest ensemble *Musica Nova* performed the compositions by Tiberiu Olah, Aurel Stroe, and Nicolae Brindus dedicated to the Warsaw Autumn festival.

The main figure of the following 16th Warsaw Autumn festival of 1972 was the American classic Charles Ives.

The composition by Kazimierz Serocki was a resounding and well-deserved success: his *Continuum* for percussion performed by the famous ensemble from Strasbourg (Les Percussions) was played as an encore, with the audience demanding its repeat. George Crumb made his debut (*Echoes of Time and River*). At the festival of that year, a special emphasis was placed on music for percussions, highlighting the work of the Polish composer K. Serocki and the American G. Crumb.

The international premiere of the *Fifteenth Symphony* by D. Shostakovich took place.

The audience was attracted by the works of the Polish composers Górecki, Baird, and Kilar, the Western composers François-Bernard Mache (*Korwar*), L. Berio (*Sequenze III*), and the Korean composer Isang Yun (*Dimensionen*).

Against the background of the presented compositions, the works of the Soviet composers, which were far from modernity, sounded unexpected: A. Khachaturian's *Second Symphony* conducted by the composer himself and T. Khrennikov's *Second Piano Concerto* (the composer performed the solo part).

The 17th Warsaw Autumn festival (1973) was dominated by the Polish music. One concert was solely dedicated to Lutosławski (the key figure of

the festival); Penderecki and Górecki presented symphonies: Penderecki — the *First Symphony*, Górecki — *Symphony No. 2, “Copernican”*. The premiere of the *Concerto for oboe and chamber orchestra* by Baird and the Polish premiere of the composition *Aus aller Welt stammende* by Zygmunt Krauze took place.

Many famous performers participated in the festival: the baritone Fischer-Dieskau, the double bassist B. Turetzky, the organist Karl-Erik Welin, the Swedish Radio Choir, the singers S. Woytowicz and A. Hiolski, the conductors H. Iwaki, W. Rowicki and others.

The 18th Warsaw Autumn festival (1974) was primarily marked by the twelve-hour performance of Erik Satie’s *Vexations*, played by five pianists handing over the baton to each other. In the late 19th — early 20th centuries, the French eccentric Satie had turned out to be spiritually close to the young composers working in the mainstream of static-repetitive music. Such was the style that dominated the 18th festival, not only with the young, but also with the middle generation of composers. Apart from the works of typical representatives of the trend, T. Riley and T. Sikorsky, slightly different, but close features were found in Stockhausen’s *Stimmung*, the hour and a half long vocal composition, in Penderecki’s cantata *Canticum canticorum Salomonis*, and in the orchestral composition *Canticum graduum* by Górecki.

The greatest surprise for the audience, which aroused heated debate in the press, was the composition *Krzesany* by Wojciech Kilar, which was the revival of the long-forgotten genre of symphonic poem and the first appeal to folk melodies after many years of oblivion. Even though at the previous Warsaw Autumn festival Z. Krauze had also presented a composition that had an appeal to folklore, there was a huge difference between his and Kilar’s opuses: Krauze appealed to the methods and transformations of the folklore origins that in no way were connected with folk melodies, while Kilar clearly used stylization means.

The works of other Polish composers were also well-received: the oratorio *El Hombre* by Zbigniew Bujarski, the orchestral work *Musique solennelle* by Marek Stachowski, and *Impromptu fantasque* by Kazimierz Serocki repeated as an encore, a brilliant work in terms of discovering new shades of sound. Serocki was the only composer who remained within sonorism and the aesthetics of the 1960s, but it must be admitted that his coloristic imagination never ceased to surprise or seemed limitless.

The vast repertoire of Western European music was presented. The famous masters (Messiaen, Boulez, Berio, Xenakis, Ligeti) were joined by about 60 new names.

Traditionally, the performing side of the festival looked well-presented. *Night concerts dedicated to experimental music* were introduced, which attracted young people, and not just musical youth.

The 19th Warsaw Autumn festival (1975) reflected current trends of the time: the development of *static music* and *audiovisual creativity* which came into the spotlight and implied the use of light, sounds and noises produced by water flows, thunderstorms, etc. In the reproduction of such musical experience, their creators appealed to computer graphics, transparencies, filming and a wide range of other effects and actions. Let us mention *Klangsynchronie* by J.A. Riedl, a clearly experimental performance given in the vast hall of the Warsaw University of Technology. A counterbalance to such experiments was the work within the tradition: at the St. John’s Cathedral a concert of Penderecki was held (the symphonic poem *The Awakening of Jacob* and the oratorio *Magnificat* conducted by the composer himself, in which Penderecki’s transition to the style he called post-neo-romantic was noticeable). The performance of Lutosławski’s outstanding opus *Paroles tissées* to the text by J.-F. Chabrun was given in an interpretation by the famous English tenor Peter Pears. The author of the music transformed his technique of “limited aleatorics” into a different type of imagery — the lyrics of piercingly smouldering tragedy.

Two opera performances were put on: the Brno Opera House presented *The Cunning Little Vixen* and *From the House of the Dead* (after Dostoevsky) by L. Janáček. The Poznań Opera gave *The Twilight of Peryn* by Zbigniew Penhersi.

The classics of the 20th century were represented by Shostakovich’s compositions. The attention paid to the classics was gradually reducing; and avant-garde compositions were coming to the fore. The genre of a *happening* was found appealing. The festival featured the happening *Song Books* by J. Cage created five years before which was performed at a night concert by the Parisian ensemble Simoni Rist.

The performances of the French ensemble Les Percussions de Strasbourg, the Chamber Choir from Tallinn, and the Wilanów Quartet from Warsaw were a spectacular success.

The 20th anniversary Warsaw Autumn festival (1976) was dominated by the display of synthetic works, which combined the new, introduced by the avant-garde, with the old and traditional. The tone was set by the vocal-instrumental *Bogurodzica* by Wojciech Kilar performed at the opening concert, which used the text of the medieval national anthem. A creative dialogue with the past was also illustrated in the *Third Concerto for Oboe and Orchestra* by the Italian Bruno Maderna, as well as the compositions by L. Foss, R. de Grandis, H.M. Gorecki, etc.

Many masters remained at their former positions (Ligeti, Xenakis, Boulez, Zimmermann, out of the Polish composers – T. Baird, K. Serocki).

The festival continued to expand its geography: an emphasis was made on the concerts of composers from Japan, Yugoslavia, the USSR, Germany, Italy, Holland, Switzerland, etc.

Among the performers those to stand out were the choir The King's Singer's from Great Britain, the boys' choir from Poznan, the harpsichordist Elżbieta Chojnacka, the oboist Heinz Holliger, and the performer of Messiaen's vocal cycle *Harawi* – Jane Manning.

Aesthetic change, the 21st Warsaw Autumn festival

The 21st Warsaw Autumn festival (1977) confirmed the tendency in a number of musicians to *combine new means of composition* [5] *with more traditional ones*. In this regard, the *Symphony of Sorrowful Songs* (*Symphony No. 3*) by Henryk Mikołaj Górecki made a sensation; it was destined to become a world bestseller in the UK and the USA already in the 1980s. However, after its premiere in Warsaw, a heated debate between the supporters of emotional-romantic music and pure avant-garde raged. Other works by Polish composers were also subject to sharp criticism: the poem *Kościelec 1909* by Kilar (*Kościelec* is the mountain where the composer Mieczysław Karłowicz died in 1909) was condemned for its program elements, the *Piano Concerto* by Zygmunt Krause – for the fact that his aesthetics did not accept sonoristics. The same approach was taken in assessing *Universal Prayer* by Andrzej Panufnik, whose work was included in the festival for the first time after years of emigration. Such a heated debate about the Warsaw Autumn festival and its program took place for the first time, which could only mean one thing – *a change in aesthetic orientation*. The change was seen not only in Polish music. Another example was a composer and

performing tandem from the German Democratic Republic: Hans-Karsten Raecke and Gunter Sommer effectively combined their music with jazz. The trend towards embracing different musical traditions was continued by the regular participant of the festival, singer Cathy Berberian, who entitled her solo program “From Monteverdi to the Beatles”.

The works of young composers born in the 1950s were also indicative of the change in aesthetic orientation. The festival was a debut of Eugeniusz Knapik (the vocal-instrumental *Le Chant* to the text by P. Valéry) and Andrzej Krzanowski, who together with the artist K. Urbański created the audio-visual performance *Transpainting* (both composers were from Górecki class, Katowice).

The festival was clearly dominated by Polish music (Lutosławski, Serocki, Kotoński); the foreign music was represented by Boulez, Berio, Crumb, Nono, Kagel, Castiglioni, Takemitsu, Marco and others. A considerable part of the concerts was dedicated to the classics of the 20th century. The performers to stand out were M. Pollini and H. Szeryng.

Foreign accents (the 22nd Warsaw Autumn festival) and Polish accents (the 23rd Warsaw Autumn festival)

The program of the 22nd Warsaw Autumn festival (1978) focused on foreign music. In the spotlight was the creative work of Messiaen, Xenakis, and Berio. The monumental sacred oratorio by Messiaen (*La Transfiguration de notre Seigneur Jesus-Christ*) was performed in Poland for the first time, just as it was for the first time that musicians from Eastern Europe could listen to it. The works by Charles Ives, Webern, J.A. Riedl, Friedrich Cerha, Berio, Dieter Schnebel and many others were also presented.

For the first time at the festival, the Soviet music by composers of the middle generation was presented: Alfred Schnittke, Bronius Kutavičius, Arvo Pärt and Anatoly Shenderov (Chamber Orchestra from Lithuania, soloists Gidon Kremer and Tatyana Grindenko). Music by the composers from Serbia and Romania was also performed.

Two monographic concerts were given: by Ernst Krenek and Bolesław Szabelski. Out of Polish compositions, we shall highlight *Sinfonia sacra* by Andrzej Panufnik, *Concerto for cello and orchestra* by Lutosławski, the works by Penderecki, Baird, Zbigniew Bargielski, etc.

By that time many performers had consciously started to specialize in contemporary music, some of them took part in almost all Warsaw Autumn festivals (among them the vocalists C. Berberian, O. Szwejger, J. Manning, H. Lukomska, S. Woytowicz; the harpsichordist E. Chojnacka, the Assmann quartet from Cologne, the vocal ensemble Madrigal from Romania, etc.)

At the 23rd Warsaw Autumn festival (1979), Polish music was increasingly widely presented. The main features of the festival were the opera *Paradise Lost* (after J. Milton) by Penderecki, staged by the Stuttgart Opera House, and his *Violin Concerto*, a new vocal and instrumental composition *Les espaces du sommeil* by Lutosławski, *Violin Concerto* by A. Panufnik, *Viola Concerto* by R. Palester, the works by Serocki, Baird, Kotoński, Bujarski, K. Meyer, M. Stachowski and young Knapik, Kszanowski, and Paweł Szymański (debut).

The foreign works that attracted considerable attention included the opera *The Martyrdom of St. Magnus* by Peter Maxwell Davies, *Sinfonia con giardino* by Niccolò Castiglioni, and the *Fifth Symphony* by Kalevi Aho. Sofia Gubaidulina made her debut (*Ten preludes for solo cello*); the composition by Edison Denisov for voice, clarinet, alto and piano *Douleur (Pain and Silence)* after O. Mandelstam was a success.

Three directions of the 24th Warsaw Autumn festival and the anniversary festival

The 24th Warsaw Autumn festival (1980), like the previous ones, developed in three dimensions: contemporary Polish music, contemporary foreign music, and the classic of the 20th century. The concert programs were full and varied, so we shall highlight only the most outstanding features of the festival. They included A. Schönberg's opera *Moses und Aron* given by the German Opera on the Rhine, the solo concert by Sviatoslav Richter (the program included S. Prokofiev's works), and many opuses by foreign composers (Xenakis, J. Casken, G. Ligeti, A. Schnittke, M. Kagel and many new names from around the world). A special emphasis should be given to the premieres of the *Double Concerto for oboe, harp and chamber orchestra* by W. Lutosławski (solo by Heinz and Ursula Holliger) and *Beatus vir* for solo baritone, choir and orchestra by H.M. Górecki, dedicated to Pope John Paul II.

Another anniversary, 25 years of the Warsaw Autumn festival (1981), opened with a concert of the works by the founders of the festival – Kazimierz Serocki and Tadeusz Baird. Among the Polish composers, the works of Krzysztof Penderecki stood out (the composer conducted his *Symphony No. 2*); at the Cathedral of St. John the oratorio *Te Deum* dedicated to Pope John Paul II was performed by the Krakow Orchestra and soloists, the Polish Radio and Television under the baton of Antoni Wit.

The anniversary festival was could be considered the most large-scale: 107 compositions were performed (more than half of them were performed in Poland for the first time). There were 70 works by the composers from Western Europe, among them were *Ais* by I. Xenakis, *Elegias a la Muerte de tres poetas espanoles* by Cristóbal Halffter; two *Double Concertos for flute and oboe with orchestra* by Edison Denisov and Paul-Heinz Dittrich.

In the festival programs there were some “national” concerts: the Hungarian concert performed by the Budapest Orchestra (compositions by Bartók, Szollosy, Bozay); the French concert with the participation of Ensemble de l'Iteneraire which marked a new trend in *spectral music* (Grisey, Murail, Michaël Lévinas, etc.); the Portuguese concert performed by the Contemporary Music Group of Lisbon (Peixinho, Lopes e Silva, Salazar, Capdevielle); and the Bulgarian concert – choral compositions interpreted by the women's choir of the Higher Institute of Music and Pedagogy of Plovdiv (Dragostinov, Spasov, Iliev, Stoykov). Bogusław Schaeffer, Roland Kayn, Steve Reich, John Cage and Olivier Messiaen were honoured to give solo concerts. The festival for the first time featured the works of Franz Schreker.

Conclusion

The broad panorama of music development of the 20th century presented in the article in rather a short form allows us to draw some conclusions, the main of which is uniting the academic music that previously did not go beyond its region (East – West) into a single developing process. The festival provided musicians from the countries of the Eastern Bloc with an opportunity to study the classics of the 20th century and the contemporary trends in Western music, so that they could compose in line with them. Very soon, within the 25-year period discussed in the article, new names

of Eastern European composers, who in terms of their creative potential were on a par with those from the West, became known.

The Warsaw Autumn festival might have unconsciously “written” the history of the 20th century music, as it subtly and accurately responded to the emergence of new trends, genres and directions. Researchers of the musical art of the 20th century can hardly do without considering the experience of this festival. Additionally, it should be highlighted that the festival contributed to the emergence of numerous, outstanding performers of modern music, including avant-garde and experimental music.

References:

- 1 Akopyan L.O. *Muzyka XX veka: Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th Century: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Praktika Publ., 2010. 855 p. (In Russian)
- 2 Nest'ev I.V. *Puti edineniya. O chertakh obshchnosti v muzyke evropeiskikh sotsialisticheskikh stran (k postanovke problemy): Rukopis'* [Ways of Unity. On the Features of Commonality in the Music of European Socialist Countries (to Pose the Problem): Manuscript]. 21 p. (In Russian)
- 3 Nikol'skaya I.I. *Ot Shimanovskogo do Lyutoslavskogo i Penderetskogo: Ocherki razvitiia simfonicheskoi muzyki v Pol'she XX veka* [From Szymanowski to Lutosławski and Penderecki: Essays on the Development of Symphonic Music in Poland in the 20th Century]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1990. 332 p. (In Russian)
- 4 Nikol'skaya I.I. *Besedy Iriny Nikol'skoi s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya* [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutosławski. Articles. Memories]. Moscow, Tantra Publ., 1995. 205 p. (In Russian)
- 5 Nikol'skaya I.I. *Pol'skii simfonizm vtoroi poloviny XX stoletiya: Henrik Mikolai Gureckii. Kshishtof Pendereckii* [Polish Symphonism of the Second Half of the 20th Century: Henryk Mikołaj Górecki. Krzysztof Penderecki]. *Muzykal'naia akademiia*, 2022, no. 2, pp. 30–63. <https://doi.org/10.34690/234>. (In Russian)
- 6 Sobakina O.V. *Andzhei Panufnik: zhizn' i tvorchestvo* [Andrzej Panufnik: Life and Creativity]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniia Publ., 2018. 392 p. (In Russian)
- 7 Erhardt L. Grupa 49. *Przegląd Kulturalny*, 1953, no. 25, pp. 7–21.
- 8 Jarociński S. Grupa 49. *Program Koncertu od 13 Stycznia 1950*. Warszawa, Filharmonia Warszawska, 1950. 3 p.
- 9 Marek T. Grupa 49 (Próba charakterystyki). *Muzyka*, 1953, no. 5/6, pp. 45–57.

Список литературы:

- 1 *Акопян Л.О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
- 2 *Нестьев И.В.* Пути единения. О чертах общности в музыке европейских социалистических стран (к постановке проблемы): Рукопись. 21 с.
- 3 *Никольская И.И.* От Шимановского до Лютославского и Пендеревского: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Советский композитор, 1990. 332 с.
- 4 *Никольская И.И.* Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 205 с.
- 5 *Никольская И.И.* Польский симфонизм второй половины XX столетия: Хенрик Миколай Гурецкий. Кшиштоф Пендеревский // Музыкальная академия. 2022. № 2. С. 30–63. <https://doi.org/10.34690/234>.
- 6 *Собакина О.В.* Анджей Пануфник: жизнь и творчество. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 392 с.
- 7 *Erhardt L.* Grupa 49 // Przegląd Kulturalny. 1953. № 25. S. 7–21.
- 8 *Jarociński S.* Grupa 49 // Program Koncertu od 13 Stycznia 1950. Warszawa: Filharmonia Warszawska, 1950. 3 s.
- 9 *Marek T.* Grupa 49 (Próba charakterystyki) // Muzyka. 1953. № 5/6. S. 45–57.

УДК 78
ББК 85.31

Собакина Ольга Валерьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
ResearcherID: AAX-9257-2020
olas2005@mail.ru

Ключевые слова: баллада, Станислав Монюшко, Адам Мицкевич, Мария Шимановская, Даргомыжский, «Дзяды», «Конрад Валленрод», «Домашний песенник»

Собакина Ольга Валерьевна

Поэзия А. Мицкевича в камерно- вокальном творчестве С. Монюшко



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-556-577

Для цит.: Собакина О.В. Поэзия А. Мицкевича в камерно-вокальном творчестве С. Монюшко // *Художественная культура*. 2023. № 4. С. 556–577. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-556-577>.

For cit.: Sobakina O.V. The Poetry of A. Mickiewicz in the Chamber-Vocal Works by S. Moniuszko. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 556–577. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-556-577>. (In Russian)

Sobakina Olga V.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
ResearcherID: AAX-9257-2020
olas2005@mail.ru

Keywords: ballad, Stanisław Moniuszko, Adam Mickiewicz, Maria Szymanowska, Dargomyzhsky, Dziady, Konrad Wallenrod, Śpiewnik domowy

Sobakina Olga V.

The Poetry of A. Mickiewicz in the Chamber-Vocal Works by S. Moniuszko

Аннотация. Поэзия Адама Мицкевича привлекала многих композиторов, однако наиболее заметный след она оставила в творчестве Станислава Монюшко, который обращался к лирическим стихотворениям, балладам, сонетам, а также отрывкам из поэм «Конрад Валленрод» и «Дзяды». Фрагменты из них композитор использовал также в романсах, включенных в разные выпуски его «Домашних песенников», и в результате тексты Мицкевича сопровождали Монюшко с самых первых произведений до посмертно изданных. Произведения композитора на стихи Мицкевича, как и сам первоисточник, представляют совершенно разные формы и жанры, но все они находятся в ореоле польского романтического творчества и одной эстетической и патриотической концепции.

Цель работы — рассмотреть различные пути претворения жанра баллады и жанра музыкального портрета в камерно-вокальных произведениях Станислава Монюшко на стихи Адама Мицкевича. В ряду многочисленных обращений Монюшко к поэзии Мицкевича (более 20 произведений) выделяется шестой выпуск из серии «Домашних песенников», полностью написанный на тексты поэта. Особое место в нем занимает баллада «Рыбка» (1859) на текст одноименного юношеского произведения поэта, представляющая камерный вокальный стиль композитора в наиболее совершенной форме и написанная с подлинно симфоническим размахом. Динамичное музыкальное повествование следует всем перипетиям сюжета, его драматургия основана на сопоставлении контрастных образов, прямой речи, диалогов героев, реплик от автора, воплощая специфику поэтического оригинала.

Влияние идейно-эстетических взглядов, связанных в первую очередь с фольклорно-патриотической тематикой, поэтики и топосов Мицкевича в целом многогранно проявилось в камерно-вокальном творчестве Монюшко, что позволяет делать выводы о характерном для романтического искусства синтезе смыслов и символов.

Abstract. Adam Mickiewicz's poetry attracted many composers, but it left the most noticeable trace in the work of Stanisław Moniuszko, who turned to lyrical poems, ballads, sonnets, as well as excerpts from the poems *Konrad Wallenrod* and *Dziady*. Fragments of them were also used by the composer in romances included in various issues of his *Home Songbooks* (*Śpiewnik domowy*), and as a result, the texts of Mickiewicz accompanied Moniuszko from the very first works to those published posthumously. The composer's works based on Mickiewicz's poems, like the original source itself, represent completely different forms and genres, but they are all in the halo of Polish romantic creativity and one aesthetic and patriotic concept.

The purpose of the work is to consider various ways of implementing the ballad genre and the genre of musical portrait in Stanisław Moniuszko's chamber-vocal works based on Adam Mickiewicz's poems. Among Moniuszko's numerous appeals to Mickiewicz's poetry (more than 20 works), the sixth issue in the series of *Home Songbooks*, written entirely on the poet's texts, stands out. A special place in it is occupied by the ballad *Fish* (*Rybka*, 1859) based on the text of the poet's youth work of the same name, representing the composer's chamber vocal style in the most perfect form and written with a truly symphonic scope. The dynamic musical narrative follows all the twists and turns of the plot, its dramaturgy is based on the comparison of contrasting images, direct speech, dialogues of the characters, and replicas from the author, embodying the specifics of the poetic original.

The influence of ideological and aesthetic views associated primarily with folklore and patriotic themes, the poetics and topos of Mickiewicz manifested itself in many ways in Moniuszko's chamber-vocal works, which allows us to draw conclusions about the synthesis of meanings and symbols characteristic of romantic art.

Введение

Поэзия Адама Мицкевича (1798–1855), как известно, занимает значительное место в истории европейской литературы. Получив признание и широкую популярность в годы пребывания в России, Мицкевич стремительно ворвался в круг лучших поэтов России, Польши и Европы. Будучи страстным поборником идей освобождения Польши, он много времени уделил изучению и пропаганде польской истории и искусства и смог выразить себя в разных областях творчества, предметом которого становились история, театр, музыка, изобразительные искусства, философия и политическая публицистика. Музыка была для поэта предметом не только поклонения, но и предметом исследования, заключавшего в себе определенные основы поэтического творчества. Уже будучи прославленным поэтом, Мицкевич мечтал о том, чтобы посвятить себя «дивному искусству музыки». В 1840-м году он писал поэту Юзефу Богдану Залескому: «...Когда у меня будут деньги, и я брошу литературу и книги, — осяду в деревне и буду сочинять музыку. Намерение давнишнее» [цит. по: 1, с. 60]. Характеризуя собственное творчество, Мицкевич отмечал, что он искал пути синтетического развития художественных образов и воплощения народных истоков в поэзии. В предисловии к первому тому издания своих сочинений, вышедших в свет в двух книгах в Вильне в 1822–1823 годах («Поэзия I»; «Гражина» и две части «Дзядов»), Мицкевич счел необходимым дать характеристику западнославянскому песенному фольклору. Поэт вспоминал о том, что уже в юные годы «знал польские песни, баллады и идиллии, распространенные среди мелкой шляхты и служилого люда, говоривших по-польски» [цит. по: 1, с. 60], находя в фольклоре не только сюжетно-образную новизну, но и нравственные акценты.

Цикл «Баллады и романсы», вошедший в «Поэзию I», положил начало польскому романтизму, он стал открытием в польской и мировой поэзии. «Музыкальность» этого цикла очевидна уже в самих ремарках поэта, которые прямо указывают на народно-песенные источники. Так, о балладе «Бегство» поэт писал: «Свою балладу я сложил по песне, которую слышал когда-то в Литве на польском языке. Я сохранил содержание и композицию, но из всех стихов той народной песни в памяти осталось всего несколько, которые послужили мне образцом

стиля» [цит. по: 1, с. 62]. Содержание баллады «Рыбка» заимствовано «из народной песни», романс «Могила Марыли» («на тему литовской песни») основан на теме белорусского похоронного причитания, а баллада «Лилии» («из народной песни») передает сюжет известной польской песни «Stała się nam powiną, pani pana zabiła» (этот список можно продолжать). Некоторые ранние сочинения Мицкевича непосредственно соотносятся с жанром песни («Песнь солдата», «Песнь странника», «Песня филаретов» и т.д.). Образный и сюжетный строй баллад и романсов, мелодизм и ритмика стиха Мицкевича исходят из народной песни. Как пишет знаток польской литературы В.А. Хорев, «Мицкевич, как ни один другой польский поэт, для выражения своего романтического мироощущения многократно обращался к польскому, белорусскому и литовскому фольклору и превращал взятые из него сюжеты, пронизанные нравственным отношением к миру, в литературные шедевры, что стало одной из причин огромного воздействия Мицкевича на формирование национальных литератур Белоруссии и Литвы» [5, с. 194]. Ранее автором также подчеркивалось, что использование фольклорных мотивов Мицкевичем было избирательным, основанным на переработке и стилизации сюжета; поэт пользовался характерными для фольклора смысловыми и звуковыми повторами, приемами аллитерации [3, с. 52].

Теме патриотического подвига посвящены центральные сочинения этих лет — поэмы «Конрад Валленрод» и «Гражина». Героическое прошлое становится для Мицкевича предтечей освободительных устремлений его времени, не случайно «Валленрод» содействовал росту революционных настроений в Польше накануне Ноябрьского восстания 1830 года. Идея «Конрада Валленрода» — призыв к борьбе за освобождение польских земель — выражена благодаря сюжету, погружающему читателей в легендарную битву литовцев с тевтонским орденом за свою независимость. Однако наибольшее количество загадок содержит другая поэма — «Дзяды»⁽¹⁾, вдохновленная мисти-

(1) Первыми были опубликованы вторая и четвертая части, вошедшие вместе с поэмой «Гражина» во второй сборник Мицкевича, напечатанный в Вильне в 1823 году, и получившие впоследствии название «виленские Дзяды». Первая же часть, оставшаяся незавершенной, была впоследствии заменена стихотворением «Призрак», а третья, скорее всего, так и не была написана, однако в 1832 году Мицкевич написал еще одну часть поэмы, занявшую ее место и получившую известность как «дрезденские Дзяды».

ческими идеями поэта, связанными с национально-патриотической темой его творчества. Интересно, что «Дзяды» были задуманы как музыкально-сценическое произведение, и, перечисляя жанры, обращение к которым обусловило стилистическую сложность его поэмы, Мицкевич упоминает лирические гимны, застольные песни и рождественские колелды.

Баллады Мицкевича в композиторском творчестве

Несмотря на разнообразие творческих устремлений Мицкевича, его важнейшие достижения в поэтическом творчестве связаны с жанром романтической героической баллады, впоследствии ставшем источником творческих экспериментов для композиторов, искавших пути претворения балладных форм в музыке. Первые романсы на слова Мицкевича были написаны в Польше в 1825 году Каролем Курпиньским, а затем, в 1827 году и Каролем Липиньским на слова сонета «К Неману». Именно они открыли эпоху Мицкевича в польской музыке. Однако первым композитором, обратившимся к балладам поэта, стала Мария Шимановская, которую автор знакомил с эпизодами «Конрада Валленрода», зачитывая их в ее салоне⁽²⁾. Как известно, «Валленрод»

был опубликован в 1828 году в Петербурге, и в том же году, к его выходу в свет, были изданы и «Три песни из поэмы Адама Мицкевича „Валленрод“ с музыкой, сочиненной и посвященной автору Марией Шимановской». Последовательность песен была оправдана драматургией сюжета поэмы — «Песня о Вилии», «Песня из башни» и баллада «Альпухара». Идея музыкальной баллады развивалась Шимановской еще в «Исторических песнях» на слова Юлиана Урсына Немцевича, но тогда она продолжала путь, начатый в польской музыке Францишком Лесселем (1780–1838)⁽³⁾. Однако первым сочинением Шимановской, созданным в России, стал романс «Свитязянка» на стихи баллады Мицкевича. Он был издан в Москве в том же 1828 году и повествовал о гибели юноши, бросившегося в озеро Свитязь по зову русалки⁽⁴⁾.

Вслед за Шимановской те же эпизоды привлекли и юного Станислава Моношко (1819–1872). Именно в его творчестве Мицкевич оставил наиболее заметный след: композитор на протяжении всей своей жизни обращался к лирическим стихотворениям, а также отрывкам из поэм «Конрад Валленрод» и «Дзяды», на тексты и сюжеты из которых, помимо многочисленных романсов, были написаны также его кантаты⁽⁵⁾. Любопытно, что фрагменты, выбранные для первой

Она была издана в Париже в том же году вместе с циклом стихотворений, посвященным петербургским впечатлениям, под заголовком «Отрывок», поскольку композиционно никак не связывалась с циклом. И только после смерти поэта, в 1860 году в Париже были опубликованы найденные среди рукописей отрывки с названием «Зрелище», которые посчитали фрагментами первой части поэмы.

(2) Как известно, в октябре 1823 года поэт был арестован царской полицией, разгромившей тайные общества филематов («любящих науку») и филаретов («любящих благочестие») среди революционно настроенной молодежи в Вильне (современный Вильнюс). В эпоху Просвещения оба университета были реформированы Комиссией национального просвещения и переживали период расцвета. Виленский университет стал центром патриотического студенческого движения и после Ноябрьского восстания 1830 года был закрыт царскими властями. Учитель Мицкевича, польский историк Иохим Лелевель взял поэта на поруки. Однако Мицкевичу было запрещено жить в Литве и в Польше, и в ноябре 1824 года он приехал в Петербург. Здесь поэт

сблизился с К.Ф. Рылевым, Н.А. Бестужевым, Александром Одоевским и другими декабристами. В Москве, куда Мицкевич получил назначение в конце 1825 года, он также нашел дружескую поддержку и искреннее признание. Среди его друзей — князь П.А. Вяземский, поддерживавший многих польских артистов и художников. В этот круг входил и А.С. Пушкин, с которым Мицкевич познакомился уже осенью 1826 года. Они встречались в салоне княгини Зинаиды Волконской, у поэта Д.В. Веневитинова, у М.П. Погодина и С.А. Соболевского, а также и у других своих друзей. Известна картина Г.Г. Мясоедова, написанная в 1905–1907 годах и изображающая салон Зинаиды Волконской, где Мицкевич импровизирует в кругу друзей. Сам Мицкевич отметил пребывание в доме Волконских стихотворением 1827 года «На греческую колонну в доме княгини Зинаиды Волконской в Москве». 1827–1828 годы стали расцветом творчества Мицкевича в России. Его стихи переводят Пушкин, Вяземский, Козлов и многие другие [3, с. 53–54].

(3) Обратим внимание на тот факт, что создатель немецкой романтической баллады Карл Лёве (1796–1869) также использовал сюжет о башне, а затем и другие стихотворения Мицкевича.

(4) В другой балладе Мицкевича — «Свитязь» — использовано древнее славянское предание о старинном городе, которому грозило разорение. Волны озера Свитязь скрыли его от врагов, а девушки, жившие в нем, стали свитязянками.

(5) «Призраки» — лирические сцены для солистов, четырехголосного смешанного хора и оркестра (Варшава, исполнены 22.01.1865, написаны в 1859 году). «Крымские сонеты» — кантата для солистов, смешанного четырехголосого хора

кантаты, композитор использовал и в романсах из ранних выпусков «Домашних песенников». Таким образом, тексты Мицкевича сопровождали Монюшко с ранних произведений (заметим, что первое изданное произведение — это «Три песни на слова Адама Мицкевича», 1838) до опубликованной посмертно «Песни отшельника» на текст из четвертой части «Дзядов».

Интересно отметить, что поэзия Мицкевича также пользовалась вниманием русских композиторов (кстати, тексты публиковались как в оригинале, так и в русском переводе, в том числе Пушкина⁽⁶⁾). Однако некоторое недоумение вызывает факт, что к текстам Мицкевича, учитывая их популярность в середине 1820-х в Варшаве, Шопен, например, несмотря на общность их судьбы и политических взглядов, обратился лишь дважды — до знакомства с поэтом, в своем первом романсе, и уже во время пребывания обоих в Париже⁽⁷⁾, написав свою знаменитую «Баловницу» («Моя баловница» на стихи «К Д. Д.»).

и оркестра на тексты восьми сонетов: «Штиль», «Плавание», «Буря», «Бахчисарай», «Бахчисарай ночью», «Чатырдаг», «Странник» и «Аюдаг» (исполнена 22.01.1868, Варшава, написана в 1865–1867 годах).

«Пани Твардовская» — кантата для солистов, хора и оркестра (Варшава, исполнена 08.12.1869).

Все кантаты Монюшко всегда пользовались популярностью. Кантата «Призраки» стала одним из наиболее знаковых произведений польской музыки во многом благодаря текстам Мицкевича (из второй части поэмы «Дзяды») и премьере, приуроченной к годовщине Январского восстания. Что касается последней кантаты, то она написана как комическое произведение по юношеской балладе Мицкевича. Большую антитезу его трагическим произведениям вообразить вряд ли возможно: пани Твардовская хитростью побеждает черта, сбежавшего от ее знаменитого сварливого характера, и таким образом спасает своего мужа, легендарного пана Твардовского.

- (6) Баллады Мицкевича, отразившие народные обычаи и ментальность, привлекли и Пушкина, особо интересовавшегося фольклором в 1830-е годы. Не случайно именно тогда он создал свой знаменитый цикл «Сказок», конспектируя в Болдине баллады и поэмы Мицкевича. Баллада «Воевода» оказалась для авторов иллюстрацией на тему морали, став сатирой на тему из ряда вон выходящего события — «случая с выстрелом», где выстрел казака в спину своему барину спасает от расправы молодую любящую пару.
- (7) Первая из песен — «Прочь с глаз моих...» на слова Мицкевича сохранилась в автографе сестры Шопена Людвиги, датированном ею 1827 годом. Если эта приписка даты, сделанная, как сейчас считают, после смерти композитора, соответствует действительности, то именно эту рукопись можно считать первым свидетельством интереса Шопена к песенному жанру. Интерес к тексту Мицкевича, скорее всего, связан с его популярностью в варшавской среде.

Произведения Монюшко на тексты Мицкевича

Помимо самого первого изданного произведения — **Трех песен** (точнее «напевов») **на слова Адама Мицкевича**⁽⁸⁾, — Монюшко на рубеже 1840 года написал несколько произведений на слова поэта, сразу ставших очень популярными, которые потом многократно переиздавал сам; лишь отдельные из них были заново опубликованы Яном Карловичем в выпусках «Домашнего песенника», вышедших посмертно. В их числе — баллада «**Три Будрыса**» (в переводе Пушкина⁽⁹⁾ «**Будрыс и его сыновья**») и романс «**Разговор**» (*Trzech Budrysów, Rozmowa*), которые после первых изданий сразу же стали шлягерами.

Ретроспекция монюшковских обращений к стихам Мицкевича может быть представлена следующим списком.

Семь романсов, изданных в пяти первых выпусках «Домашних песенников»:

«**Свитязянка**» (для меццо-сопрано или баритона) на слова одноименной баллады (первый выпуск, 1843, Вильна).

«**Триолет**» (для меццо-сопрано или баритона) на слова Томаша Зана, вставленные Мицкевичем в его стихотворение «Дудочник» (первый выпуск).

«**Барчук и девушка**», песенка на слова А. Одыньца и А. Мицкевича (первый выпуск, № 1 из «Сельских песенок»).

Дуэттино для сопрано и альты (третий выпуск, 1851, Вильна, вошло в кантату «Призраки»).

«**Воевода**» (название в переводе Пушкина, в оригинале *Czaty* / «Загада», также «Дозор»), баллада (третий выпуск, написана в 1846 году).

Песенка Зоси из кантаты «Призраки» (четвертый выпуск, 1855, Вильна).

(8) *Trzy śpiewa* (Sen, Niepewność, Pieszczołka) do słów Adama Mickiewicza («Сон», «Неуверенность», «К Д. Д.» («Баловница»)), изданы в переводе на немецкий язык в Берлине в 1838 году.

(9) Известно, что у Пушкина в библиотеке был толковый словарь польского языка, составленный С.Б. Линде, которым он пользовался в то время. Его переводы баллад были напечатаны в выпуске журнала «Библиотека для чтения» в 1834 году (т. III, кн. 3) и до сих пор входят во все русскоязычные издания. Однако первым переведенным фрагментом стало вступление к «Дзядам».

Дуэтино для сопрано и альты из кантаты «Призраки» (пятый выпуск, 1858, Вильна).

Восемь романсов, составляющих шестой выпуск «Домашнего песенника» (1859, Вильна):

«**Возвращение отца**», баллада.

«**Рыбка**», баллада.

«**Воевода**» (в оригинале «Засада»), баллада (переиздание из третьего выпуска).

Три песни: «**К Неману. Сонет**», «**Песнь из башни**», «**Вилия**»⁽¹⁰⁾ (из поэмы «Конрад Валленрод»), также изданы отдельно в том же году.

Два юношеских романа 1838 года: «**Сон**», «**К Д. Д.**» («Баловница»).

Следующие шесть песенников, подготовленные к изданию Яном Карловичем, содержат переизданные юношеские произведения, написанные в 1838–1842 годы:

«**Неуверенность**», романс (седьмой выпуск, Варшава, 1897, переиздание из немецкого выпуска 1838 года).

«**Спокойной ночи**», романс (девятый выпуск, Варшава,?).

«**Песнь на слова Импровизации**» (из «Дзядов»), также «**Импровизация**» (одиннадцатый выпуск, Варшава, 1908, написана в 1858 году).

«**Разговор**», романс (одиннадцатый выпуск, Варшава, 1908).

«**Три Будрыса**», литовская баллада (переиздание, двенадцатый выпуск, Варшава, 1910. Баллада написана около 1840 года и издана в Берлине, затем у Завадского в Вильне).

Как видим, в ряду многочисленных обращений Монюшко к поэзии Мицкевича (более 20 произведений) выделяется шестой выпуск из серии «Домашних песенников», для которого на тексты поэта заново написано пять развернутых произведений, а наиболее известными стали баллады «Свитязянка», «Рыбка», «Воевода», Три песни из поэмы «Конрад Валленрод», юношеские шедевры «Три Будрыса» и «Сон». Эти произведения очень разнообразны по своим масштабам и жанровым характеристикам, и потому хотелось бы остановиться на основных группах: это баллады разного характера — сказочные,

лирико-эпические, драматические, героические, жанровые (все их объединяет сюжетно-повествовательная драматургия) — и лирические романсы. Кроме того, выделяются единичные миниатюры в жанре «сельской песенки», популярной во все времена: «Песенка Зоси», «Триолет», «Барчук и девушка». Характерно, что в них авторство Мицкевича весьма спорно, поскольку он использовал или продолжал развивать чужие тексты.

Интересно, как композитор писал о своих предпочтениях при выборе текстов для первых выпусков «Домашних песенников»: «Стихи я старался выбирать из наших лучших поэтов, включая „Сельские песенки“ вместе с „Весенними песенками над Неманом“, рассчитывая, чтобы эти поэтические сочинения имели как можно больше национального характера и красок... а то, что есть народного, местного, деревенского, что является эхом наших детских воспоминаний... никогда не перестанет нравиться. Под влиянием этого вдохновения складывались мои напевы, хотя и несущие в себе разного рода музыку, но имеющие, однако, национальные основы и характер» [цит. по: 8, s. 43–44]. Отметим, что Монюшко писал свои произведения только на тексты современных ему поэтов — Александра Ходзки, Юзефа Игнацы Крашевского, Яна Чечота, Теофила Ленартовича, Юзефа Коженёвского, Людвика Кондратовича. Однако начал он именно с текстов Мицкевича, которые сопровождали его потом всю жизнь.

Поэма «Дзяды» сквозь призму национально-патриотического

Совершенно очевидно, что фрагменты самой противоречивой и загадочной поэмы Мицкевича «Дзяды» постоянно влекли к себе Монюшко. Ее сочинение стало свидетельством бесконечных экспериментов Мицкевича на поприще романтического синтеза слова, драмы и музыки. Жанровое определение «Дзядов» как поэмы более чем условно: текст включает несколько разнородных фрагментов, объединенных общей сверхидеей, и никогда не был завершен в силу объективных причин — замысел был слишком масштабным и неясным даже самому автору. Он был посвящен выражению переживаний и размышлений поэта, касающихся судьбы родины, утратившей независимость, и основывался на идее воплощения фольклорно-религиозных, а также мистических традиций, связанных с поминанием предков,

(10) Также «Вилия и литвинка», «Песнь о Вилии». Первое издание трех песен: 1859, в Вильне у Завадского.

что обусловило обращение к заклинаниям, гимнам, разножанровым песням и фольклорным текстам. Диапазон образов «Дзядов» огромен. Трагедийно-патриотическая концепция, основанная на традициях древнего обряда, была передана в сценах суда над людьми и событиями. Подчеркнем, что по существу «Дзяды» довольно далеки как от языческой, так и от христианской мистики и рождены морально-этической концепцией Мицкевича, направленной на выявление социальной проблематики и выражение патриотических идей, связанных с борьбой светлых и темных сил, что очевидно в композиции многих сцен. Поэма сыграла огромную роль не столько в истории польского музыкального творчества, сколько именно в творчестве Монюшко.

Задумываясь о причинах такого постоянного интереса к стихам Мицкевича со стороны Монюшко, хотелось бы предложить мысль о том, что его основными причинами стали не только поэтические достоинства и музыкальность стихов Мицкевича, но также общность национальной ментальности и патриотические мотивы, связанные с политической ситуацией. Последнее очевидно само по себе: многие польские художественные деятели открыто выражали протест и призывы к борьбе за возрождение независимости Польши. Акцент на особенностях национальной ментальности нуждается в небольшом комментарии. Политическая история Польши XIX века прошла под знаком борьбы за возврат утраченной государственности, что не могло не отразиться на творчестве представителей польского искусства. Так, например, Адам Мицкевич и Фридерик Шопен стали вынужденными эмигрантами, воспринимавшими участницу в «разделах» Речи Посполитой Россию как империю зла. Их творчество во многом посвящено выражению страданий об утраченной отчизне. Другие же, наоборот, уехали в разное время и по разным причинам в Петербург, в город, который, по словам Мицкевича, «построил сатана», и составили своей деятельностью славу империи. К ним относятся такие знаменитые музыканты, как Юзеф (Осип Антонович) Козловский, варшавянка по рождению Мария Шимановская, вильнюсец по рождению и поляк по матери Цезарь Кюи, братья Хенрик и Юзеф Венявские.

Жизнь Мицкевича и Монюшко прошла на территории трех современных государств: Беларуси, Литвы и Польши, — но родились они на территории бывшего Великого княжества Литовского. Однако все население, начиная с XVI века, вне зависимости от этнического

происхождения было принято называть литвинами, хотя изначально этот славянский народ проживал на землях между реками Березина, Виляя, Неман и противопоставлялся другим соседним этническим группам — русинам, ляхам (полякам), прусам, волынянам, жемайтам и мазовшанам [7, с. 382]. После того как литвины стали титульной нацией княжества, то различий между ними и литовцами уже не проводили, тем более что компактное проживание первых наблюдалось в Принеманье, регионе, который исторически именовался Литвой. Видимо поэтому Кюи и называет Монюшко литовцем, хотя сегодня правильнее было бы назвать его литвином, равно как и Мицкевича⁽¹¹⁾.

Общность фольклорных приоритетов, интонационной основы речи и мелоса, типичных форм обрядовости явно заметны в творчестве Мицкевича и Монюшко. Оба видели смысл в возрождении национальных фольклорных форм в своих произведениях и, в частности, писали об этом в связи со своими знаменитыми шедеврами — «Дзядами» и оперой «Галька», которые стали яркими проявлениями политической и социальной борьбы, отличавшей тот исторический период в Польше. Содержание текстов либретто оперы, как пишет Монюшко, дало возможность «...использовать совершенно новый материал из песен нашего края. Я убедился, что эта форма композиции является той единственной, которой я должен себя посвятить. Она дает все средства для драматической композиции в даже самых свободных формах... если композитор сумеет воспользоваться малейшими ресурсами местной музыкальности. Исполнение моей „Гальки“ навело меня на эту подлинно спасительную мысль» [9, s. 131].

Аналогично воспринимаются и пояснения Мицкевича: «Разнородные концепции... влияли на форму и стиль „Дзядов“, и потому мы находим здесь повествование в древнем библейском стиле, лирические гимны, студенческие песни и рождественские коленды...». «Поэма-мистерия» — это определение самого поэта, который поясняет, что название означает торжественный обряд в честь умерших предков, справляемый ночью на кладбище и «ведущий начало от языческих времен». «Возвышенная цель обряда, пустынная местность,

(11) Родовая усадьба Станислава Монюшко Убель, расположенная на юго-востоке от Минска, также находилась в зоне проживания литвинов.

ночное время, фантастичность обстановки сильно волновали мое воображение; я вслушивался в сказки, рассказы и песни о мертвецах, возвращающихся с просьбами или предостережениями; и во всех этих чудовищных вымыслах можно было уловить определенные моральные стремления и определенную идею, образно выраженную простым деревенским человеком. Настоящая поэма написана именно в таком духе, обрядовые же песни и заклинания в большинстве переданы верно, а иногда и дословно взяты из народной поэзии» [цит. по: 1, с. 119]⁽¹²⁾.

На наш взгляд, это лишний раз подчеркивает эстетические предпочтения той эпохи и значение того творческого «тандема», который заочно возник между Мицкевичем и Монюшко: именно последний услышал в поэзии Мицкевича то, что стало основой для его экспериментов и новаторства. Ведь Шопен, например, как и многие другие, отдавал предпочтение актуальной в первые десятилетия века «сельскости»: выбирая доступные слова и «повседневные» сюжеты, находя отклик своим чувствам в текстах Витвицкого и Залеского, а не Мицкевича, Шопен осознанно или невольно выражал доминирующую эстетику того периода, которой, кстати, не избегал и Монюшко. Яркий представитель польской романтической поэзии, Витвицкий талантливо реализовал эстетический посыл той эпохи, заключавшийся в интерпретации сельскости как идеального образа жизни. Интересно привести мнение Мечислава Томашевского: «Шопен унаследовал от предшественников... сельскую идиллию, думку и романс. К лирической песне он пришел сам. Сельская идиллия, восходящая к античной буколической традиции и перенасыщенная сантиментами, в годы шопеновского детства пользовалась исключительной популярностью. Теоретик и идеолог раннеромантического направления Казимеж Бродзинский считал „сельскость“ высшей эстетической и этической категорией литературы и музыки, наиболее полно выражающей характер поляков и славян. Ее воплощение в раннеромантическом произведении искусства становилось возможным благодаря апелляции к подлинно народным качествам и ценностям. Бродзинский имел в виду народность, не искаженную фальшивой „пасторальностью“...» [4, с. 520].

(12) Мицкевич А. Dziady. Дзяды. Поэма / Пер.: Л. Мартынов и В. Левик // Мицкевич А. Собрание сочинений. В 5 томах. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1952. С. 27–286 (первая полная публикация на русском языке).

Монюшко же выбрал поэзию Мицкевича с ее мистикой, бунтарским духом и фольклорной философией и, соответственно, жанр романтической баллады. Он обратился совершенно к другим, близким к народной поэзии текстам, каковыми стали многие избранные фрагменты «Дзядов». Важными для него стали как общность национально-патриотических настроений, связанных с утверждением польской ментальности и идей борьбы против крепостничества, так и интерес к идеям музыкальной драмы. Во многом благодаря этим обстоятельствам творчество Монюшко стало таким актуальным своему времени.

Музыкальная драма, музыкальный портрет и баллада. Жанры и топосы

Конечно же, значение лирического романса (и сонета) не утратило в камерном вокальном творчестве Монюшко своего доминирующего для романтической эпохи значения; однако этот жанр приобретает у него качества сельской идиллии или думки, религиозного гимна или типичного бытового романса. Лучшим примером являются Три песни на тексты из баллады «Конрад Валленрод», наиболее целостные по стилистике и настроению: «К Неману», «Песнь из башни», «Вилия» по существу представляют триптих, объединенный не только одним поэтическим источником, но и повествованием о реке, нашедшем выражение в интонационном строе и фактурных решениях. Из ранних романсов также выделяются характерным для Монюшко лирическим изыском «Сон» и «Дуэттино» из третьего выпуска «Домашних песенников», родственны между собой по характеру и фактурным решениям романсы «Баловница» и «Неуверенность», являющиеся камерными вокальными миниатюрами. Довольно много у Монюшко и просто «сельских песенок», есть даже басни, но самыми яркими страницами его творчества стали именно баллады, которые, как правило, выстроены по принципу сценической драматургии, в том числе развернутой колоритной жанровой сцены.

Каждая из пяти баллад на стихи Мицкевича — «Три Будрыса», «Свитязянка», «Воевода», «Возвращение отца», «Рыбка» — имеет совершенно особенный характер при общем драматургическом принципе сквозного развития. Типы развертывания сюжета в них также различны: это яркое сценическое действие, как в «Рыбке» или «Вое-

воде», стремительное и изобилующее неожиданными поворотами, или неспешное повествование, как в развернутой лирико-эпической «Свитязянке» и насыщенном драматизмом «Возвращении отца»; в отличие от них эпико-героическая юношеская баллада «Три Будрыса» представляет окрашенный тонким юмором музыкальный портрет. Они выдержаны в традиционной стилистике раннего романтического стиля (включая стилистику стиля *brillante*), тем более что последняя баллада — одно из первых произведений композитора, написанное в конце 1830-х годов. Отметим, что «Воевода», несмотря на трагический конец одного из героев, — так же, как и баллада «Три Будрыса», — комическое повествование, мастером которого был композитор; можно сказать, что это сценическая баллада в стиле *buffo* (неслучайно она стала одним из самых популярных концертных номеров). Интересно заметить, что большинство баллад предназначены исключительно для мужского исполнения (даже «Возвращение отца» и «Свитязянка» проигрывают в женском), в отличие от романсов и песен. Композитор лишь незначительно сокращал текст Мицкевича, потому такие баллады, как «Свитязянка» и «Рыбка», довольно продолжительны и насыщены текстом, последнее в целом отличает вокальный стиль Монюшко. Подчеркнем также, что композитор выразил специфику своих баллад в оригинальном названии — «Баллада Адама Мицкевича с музыкой Ст. Монюшко», лишней раз определяющем главный акцент сочинения — текст Мицкевича!

На наш взгляд, особое место среди баллад Монюшко занимает «Рыбка», которая стала одним из самых масштабных камерных произведений, написанных с подлинно симфоническим размахом и представляющих вокальный стиль композитора в наиболее совершенной форме. Сюжет баллады получил широкое распространение в музыке того времени (достаточно упомянуть лишь то, что он положен в основу двух прославленных опер — «Гальки» самого Монюшко и «Русалки» Даргомыжского): обманутая князем девушка (в этой балладе — Крыся) в отчаянии бросается в реку и превращается в рыбку (Мицкевич также называет ее свитязянкой), верный слуга спасает брошенного ею ребенка, вызывая из реки героиню для того, чтобы она его выкормила. Однако однажды он не может подойти к берегу реки — там прогуливаются князь с молодой женой. Только в сумерках он решается подойти ближе и в ужасе убегает с ребенком прочь: на месте прежней заводи

в грудах камней он видит два окаменевших тела, погибает и Крыся. Динамичное музыкальное повествование следует всем перипетиям сюжета, его драматургия основана на сопоставлении контрастных образов, прямой речи, диалогов героев, реплик от автора. В этом произведении композитор предстает мастером психологических портретов, построенных благодаря насыщенной интонационной драматургии и симфонической трактовке фортепиано, живописующего трансформации музыкального пейзажа, служащего выразительным фоном для этого группового портрета.

В статье О.В. Ярош, посвященной специфике жанра музыкального портрета в вокальных сочинениях М.П. Мусоргского, показано, что главную роль в раскрытии внутреннего мира его персонажей «играет речевая интонация, предопределившая обращение композитора к таким жанрам, как монолог, подразумеваемый диалог, внутренний диалог, молитва...» [6, с. 222]. Как подчеркивает О.В. Ярош, основными свойствами, присущими данному жанру, становятся следующие: запечатление личности человека; акцент на видимом, зримом; достоверность; пространственная и временная ограниченность; обобщение целого через часть; национальное и социальное начала. «Специфика музыкального портрета по сравнению с другими видами искусств заключается в том, что он воплощает прежде всего внутреннее состояние персонажа, его эмоции, настроения, переживания». Эти положения автор считает методологической основой для рассмотрения различных вариантов претворения жанра музыкального портрета в камерно-вокальных произведениях [6, с. 227].

Однако Монюшко, как и его современник и друг А.С. Даргомыжский, намного раньше Мусоргского создал в своем камерно-вокальном творчестве потрясающе точные и глубокие портреты не только вымышленных сказочных персонажей или легендарных героев литовского эпоса, но и своих современников. Тонкий психологизм музыкальных портретов Монюшко так же, как и в произведениях его русских единомышленников, был создан благодаря претворению «речевой интонации в опоре на... устную речь, народную песенность». Все его музыкальные портреты также «отличает удивительная жизненность и правдивость, подчеркивающие уникальность дарования композитора» [6, с. 227].

Определяя характерные темы вокального творчества Монюшко, интересно обратиться к позиции Л.Л. Гервер, которая считает, что в по-

эзии «через повторность лексики реализуются устойчивые признаки жанра, авторского стиля, направления, в конечном счете, лирики как рода литературы. Неизбежно возникают повторы и при составлении „книги“ романсов и песен. Слова и мотивы, общие для стихотворений, постепенно пополняющих ее состав, — не что иное, как точки притяжения, своего рода показатели приемлемости поэзии для композитора» [2]. Конечно же, основная тема «книги» романсов и баллад Монюшко — это человек, его чувства и мысли. Однако, как непостоянна для него в своих проявлениях природа, так непостоянен и человек. В ряду мужских персонажей один из устойчивых типов — избранник, верный своему высокому предназначению, связанному с национально-освободительным движением. Среди женских персонажей — прекрасные панны, героические правительницы, но есть и коварные красавицы, и неверные возлюбленные, равнодушные к мольбам покинутых ими героев. Максимальная погруженность в переживания — и горестные, и радостные — находит выражение в целой группе повторяющихся слов и мотивов: важнейшими топосами⁽¹³⁾ для Монюшко являются Любовь, Борьба, Жизнь и Смерть, Меланхолия, Звук.

Среди наиболее значимых топосовмонюшковских произведений также выделяется Природа, прежде всего соотносимая с реками Принеманья (в первую очередь, это, конечно же, Неман⁽¹⁴⁾ и ее правый приток Вилия). Широкая неглубокая река, ставшая национальным символом в культурах Великого княжества Литовского и Польши, всегда впечатляла прибрежными возвышенностями и умеренно крутыми открытыми берегами, а медленное течение, отмели и песчаные острова позволяли народным сказителям, а позднее поэтам «заселять» ее русалками — «свитязянками» (по легенде, живущими в красивейшем озере Свитязь на Новогрудской возвышенности). Именно на фоне этого пейзажа, символизирующего как совершенно особое пространство, населенное призраками и потусторонними существами, так и объект для проявления патриотических чувств, разворачиваются события

многих произведений Мицкевича и Монюшко. Картины природы для Монюшко самоценны и напоминают такой живописный жанр, как «портрет на фоне пейзажа», а в живописном альбоме преобладают речные пейзажи. События масштабных баллад «Свитязянка», «Рыбка», «Песни о Вилии», «К Неману», «Песни из башни» связаны с этим изменчивым и колоритным объектом, вызывающим особые трепетные чувства.

Интересно, что если попытаться провести аналогии в контексте исследования Л.Л. Гервер, то отношение Монюшко к поэзии Мицкевича вполне созвучно таковому в творчестве Глинки: «...В авторе романсов есть что-то от великого актера, которому интересны разные амплуа. <...> Сколь различными бы ни были эти роли, они исполнены одним человеком, с присущим ему стилем, характером, манерой выражения» [2].

Заключение

Поэзия Мицкевича увлекала Монюшко в первую очередь смыслом, своими семантическими связями. В выборе композитором тем для своих произведений отчетливо заметны повторяющиеся мотивы, сквозные тематические линии. И в случае творчества Монюшко здесь показательны и вокальные «циклы», и отдельные романсы. Поэзия Мицкевича, «переложенная» Монюшко на музыку, созвучна в первую очередь уже строю мысли композитора, в ней словами высказано то, что он намерен выразить в музыке, стремясь к совершенству выражения поэтического содержания. Не случайно у Монюшко значительная часть этого «поэтического собрания» представляет собой собрание шедевров Мицкевича. **Качество поэзии** имело для Монюшко почти всегда важнейшее значение! Лирическое созерцание и размышления героя на фоне картин природы соседствуют с развернутыми жанровыми сценами, охватывающими диапазон от музыкальной драмы и психологического музыкального портрета до лирического музыкального «флирта» и водевильной сатирической сцены, демонстрируя многомерный и созвучный мир творчества Мицкевича и Монюшко. Произведения композитора на стихи Мицкевича, как и сам первоисточник, представляют совершенно разные формы и жанры, однако все они находятся в ореоле одной эстетической и патриотической концепции, что выделяет их среди всего польского вокального творчества.

(13) Под топосами понимаются устойчивые элементы содержательно-тематического характера, это набор образов и мотивов, а также сами мотивы и ситуации, имеющие сходное словесное выражение (стилистику), связанные с обозначением природных явлений, человеческих чувств, эстетических оценок и типичного поведения.

(14) Неман — это «немая, тихая» река.

Список литературы:

- 1 *Бэлза И.Ф.* Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1988. 254 с.
- 2 *Гервер Л.Л.* Жизнь, смерть, слезы и любовь — о поэзии романсов Глинки // *Igerver.narod.ru*. URL: <http://igerver.narod.ru/glina.htm> (дата обращения 20.07.2023).
- 3 *Собакина О.В.* Адам Мицкевич: музыкальные и российские параллели // *Собакина О.В.* Портреты польских музыкантов: очерки по истории польской музыкальной культуры. СПб.: Алетейя, 2010. С. 50–60.
- 4 *Томашевский М.* Шопен. Человек, творчество, резонанс / Пер. и науч. ред. Л. Акопяна. М.: Музыка, 2011. 840 с.
- 5 *Хорев В.А.* Вновь о балладах Мицкевича в переводах Пушкина // А.С. Пушкин и мир славянской культуры: К 200-летию со дня рождения поэта / Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения; отв. ред. Л.Н. Будагова. М.: Институт славяноведения РАН, 2000. С. 190–199.
- 6 *Ярош О.В.* Вокальные сочинения М.П. Мусоргского в жанре музыкального портрета // *Художественная культура*. 2022. № 3. С. 220–245. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-220-245>.
- 7 *Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. Т. 4. Кадэты — Ляшчэня / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў [і інш.].* Мн.: БелЭн, 1997. 432 с.
- 8 *Jachimecki Z.* *Moniuszko*. Kraków: PWM, 1961. 283 s.
- 9 *Moniuszko S.* *Listy zebrane*. Kraków: PWM, 1969. 678 s.

References:

- 1 Belza I.F. *Pushkin i Mitskevich v istorii muzykal'noi kul'tury* [Pushkin and Mickiewicz in the History of Musical Culture]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 254 p. (In Russian)
- 2 Gerver L.L. Zhizn', smert', slezy i lyubov' — o poezii romansov Glinki [Life, Death, Tears and Love — About the Poetry of Glinka's Romances]. *Igerver.narod.ru*. Available at: <http://igerver.narod.ru/glina.htm> (accessed 20.07.2023). (In Russian)
- 3 Sobakina O.V. Adam Mitskevich: muzykal'nye i rossiiskie paralleli [Adam Mickiewicz: Musical and Russian Parallels]. Sobakina O.V. *Portrety pol'skikh muzykantov: ocherki po istorii pol'skoi muzykal'noi kul'tury* [Portraits of Polish Musicians: Essays on the History of Polish Musical Culture]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2010, pp. 50–60. (In Russian)
- 4 Tomashevskii M. *Shopen. Chelovek, tvorchestvo, rezonans* [Chopin. Man, Creativity, Resonance], transl., ed. L. Akopyan. Moscow, Muzyka Publ., 2011. 840 p. (In Russian)
- 5 Khorev V.A. Vnov' o balladakh Mitskevicha v perevodakh Pushkina [Again about Mickiewicz's Ballads in Pushkin's Translations]. A.S. *Pushkin i mir slavianskoi kul'tury: K 200-letiyu so dnya rozhdeniya poeta* [A.S. Pushkin and the World of Slavic Culture: To the 200th Anniversary of the Poet's Birth], Russian Academy of Sciences, Institute of Slavic Studies, ed. L.N. Budagova. Moscow, Institut slavyanovedeniya RAN Publ., 2000, pp. 190–199. (In Russian)
- 6 Yarosh O.V. Vokal'nye sochineniya M.P. Musorgskogo v zhanre muzykal'nogo portreta [M.P. Mussorgsky's Vocal Compositions in the Genre of Musical Portrait]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 220–245. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-220-245>. (In Russian)
- 7 *Ehntsylapedyia gistoryi Belarusi* [Encyclopedia of History of Belarus], in 6 vols. Vol. 4: Kadety — Liashchenia [Cadets — Leschenya], ed. G.Y. Pashkoi et al. Minsk, BelEhN Publ., 1997. 432 p. (In Belarusian)
- 8 Jachimecki Z. *Moniuszko*. Kraków, PWM, 1961. 283 s.
- 9 Moniuszko S. *Listy zebrane*. Kraków, PWM, 1969. 678 s.

УДК 78.071.1; 784.5

ББК 85.313

Сквирская Тамара Закировна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5; ведущий библиотекарь, Михайловский театр, 191186, Россия, Санкт-Петербург, пл. Искусств, 1

ORCID ID: 0000-0003-1254-9319

ResearcherID: IVV-7737-2023

tzs@inbox.ru

Ключевые слова: П.И. Чайковский, П.А. Рихтер, кантата «Москва», неизданные письма, телеграммы

Сквирская Тамара Закировна

Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-578-603

Для цит.: Сквирская Т.З. Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером // Художественная культура. 2023. № 4. С. 578–603. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-578-603>.

For cit.: Skvirskaya T.Z. Pages of the History of the Creation of the Cantata *Moscow* by P.I. Tchaikovsky's: Unpublished Correspondence between the Composer and P.A. Richter. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 578–603. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-578-603>. (In Russian)

Skvirskaya Tamara Z.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Leading Librarian, Mikhailovsky Theatre, 1 Arts Square, St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1254-9319

Researcher ID: IVV-7737-2023

tzs@inbox.ru

Keywords: P.I. Tchaikovsky, P.A. Richter, cantata *Moscow*, unpublished letters, telegrams

Skvirskaya Tamara Z.

Pages of the History of the Creation of the Cantata *Moscow* by P.I. Tchaikovsky: Unpublished Correspondence between the Composer and P.A. Richter

Аннотация. В статье впервые публикуется переписка П.И. Чайковского с председателем Коронационной комиссии П.А. Рихтером, связанная с историей кантаты «Москва». Это сочинение для солистов, хора и оркестра на текст А.Н. Майкова было написано Чайковским по заказу Коронационной комиссии и впервые исполнено в день торжественной коронации императора Александра III 15 (27) мая 1883 года. Письма и телеграммы Рихтера Чайковскому хранятся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П.И. Чайковского в Клину, упоминались в литературе, но не печатались.

Именно Рихтер обратился 4 (16) марта 1883 года к композитору, находившемуся тогда в Париже, с просьбой сочинить коронационную кантату. Ответные письма и телеграммы Чайковского Рихтеру, ранее не известные, обнаружены автором статьи в 2022 году в Российском государственном историческом архиве (Санкт-Петербург). Всего вводится в научный оборот десять архивных документов, включая шесть неизданных текстов Чайковского: четыре письма и две телеграммы. Переписка охватывает период с 4 (16) марта по 17 (29) апреля 1883 года. Публикуемые эпистолярные документы снабжены реально-историческими и текстологическими комментариями. Телеграммы обоих корреспондентов печатаются во французских оригиналах и в переводах на русский язык. Переписка Чайковского с Рихтером и комментарии к ней раскрывают детали истории создания и первого исполнения кантаты «Москва», страницы истории рукописи этого сочинения и новые факты творческой биографии композитора. Материалы переписки представляют собой ценный источник для восстановления творческой истории кантаты в рамках подготовки нового научного издания этого сочинения в составе Академического полного собрания сочинений П.И. Чайковского.

Abstract. The article for the first time publishes the correspondence of P. I. Tchaikovsky with the Chairman of the Coronation Commission P.A. Richter, connected with the history of the cantata *Moscow*. This work for soloists, choir, and orchestra to the text by A.N. Maikov was written by Tchaikovsky on the order of the Coronation Commission and was first performed on the day of the solemn coronation of Emperor Alexander III on May 15 (27), 1883. Richter's letters and telegrams to Tchaikovsky are stored in the Tchaikovsky State Memorial Musical Museum-Reserve in Klin, they have been mentioned in literature but have not been published.

It was Richter who on March 4 (16), 1883 turned to the composer, who was then in Paris, with a request to compose a coronation cantata. Response letters and telegrams from Tchaikovsky to Richter, previously unknown, were discovered by the author of the article in 2022 in the Russian State Historical Archives (St. Petersburg). In total, ten archival documents are introduced into scientific circulation, including six unpublished texts by Tchaikovsky: four letters and two telegrams. The correspondence covers the period from March 4 (16) to April 17 (29), 1883. The published epistolary documents are provided with historical and textual-critical comments. The telegrams of both correspondents are presented in the French original and translated into Russian. Tchaikovsky's correspondence with Richter and comments on it reveal the details of the history of the creation and first performance of the cantata *Moscow*, the pages of the history of its manuscript and new facts of the composer's biography. The correspondence materials are a valuable source for restoring the creative history of the cantata as part of the preparation of a new critical edition of this work in Academic Complete Works of P.I. Tchaikovsky.

Введение

В настоящей публикации впервые представлена переписка Петра Ильича Чайковского с председателем Коронационной комиссии Петром Александровичем Рихтером, связанная с историей создания и первого исполнения кантаты «Москва». Это сочинение для солистов, хора и оркестра на текст Аполлона Николаевича Майкова было написано Чайковским по заказу Коронационной комиссии и впервые исполнено в день торжественной коронации императора Александра III 15 (27) мая 1883 года в Грановитой палате в Московском Кремле [7, с. 433–436; 8, с. 119–136; 16, S. 47–61].

Коронации русских царей издревле сопровождалась музыкой, в том числе специально написанными сочинениями. Исполнение кантаты Чайковского «Москва» было вписано в церемонию, регламентированную вековым обычаем коронации русских государей. Подробное описание церемонии 1883 года сохранилось в газетных отчетах, мемуарах, специально изданных книгах и альбомах [см., в частности: 1; 3; 4; 21]. Одним из важнейших событий коронационных торжеств была традиционная царская трапеза в богато украшенной Грановитой палате, во время которой только что коронованные в Успенском соборе император и императрица обедали вдвоем, восседая на тех же тронах, что и в соборе, в присутствии многочисленных гостей, высших лиц светской и духовной власти, музыкантов. Для торжественного музыкального сопровождения царственного обеда и была заказана новая кантата.

Письма и телеграммы Рихтера Чайковскому хранятся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П.И. Чайковского (ГМЗЧ, Клин), упоминались в изданной литературе, в том числе в опубликованных письмах Чайковского и комментариях к ним [2, с. 288, 291; 11, с. 80, 81, 83, 128; 13, с. 434, 449, 616, 618], но не печатались. Ответные письма и телеграммы Чайковского Рихтеру, ранее не известные, обнаружены автором статьи в 2022 году в Российском государственном историческом архиве (РГИА, Санкт-Петербург). Эта счастливая находка позволила составить двустороннюю пе-

реписку⁽¹⁾. Поиск и исследование документов по истории создания кантаты «Москва» проводятся в рамках подготовки нового научного издания этого произведения в составе серии IV Академического полного собрания сочинений П.И. Чайковского, в котором нотные тексты сопровождаются обширными исследовательскими статьями и научно-текстологическими комментариями [12, с. XXII–XXXVII, 189–200; 5, с. 71–75; 14, S. 223–225].

Публикуемая переписка охватывает период с 4 (16) марта по 17 (29) апреля 1883 года и включает десять документов, которые впервые вводятся в научный оборот на основе архивных подлинников: четыре письма и две телеграммы Чайковского из фондов РГИА, два письма и две телеграммы Рихтера из фондов ГМЗЧ⁽²⁾, — а также одну телеграмму Рихтера, подлинник которой не обнаружен и текст которой приводится по цитатам из писем Чайковского.

Корреспондент Чайковского Петр Александрович Рихтер (1829–1895) — крупный российский чиновник, выпускник Императорского училища правоведения, занимал различные государственные должности. В 1881 году был назначен на должность председателя временной Коронационной комиссии, образованной для подготовки коронации императора Александра III. Комиссия действовала два года. После коронации, состоявшейся 15 (27) мая 1883 года, Петр Александрович получил высокий пост статс-секретаря императора.

Будучи председателем Коронационной комиссии, П.А. Рихтер вел официальную переписку по делам комиссии. Именно Рихтер официально обратился к Чайковскому по поводу сочинения коронационной кантаты. Послания Рихтера Чайковскому написаны в Петербурге и адресованы в Париж, где тогда находился композитор. Письма с подписью-автографом Рихтера выполнены писарским почерком на бланках Коронационной комиссии и председателя Коронационной комиссии. Телеграммы Рихтера написаны на французском языке, их

(1) Поиски, публикации и изучение новых документов Чайковского не прекращаются исследователями в разных странах. В самое последнее время были напечатаны несколько неизвестных документов композитора и не публиковавшихся ранее встречных писем к нему [15; 17], а также новые комментированные переводы писем Чайковского [18].

(2) За консультации и помощь в работе с материалами ГМЗЧ благодарю кандидата искусствоведения Аду Григорьевну Айнбиндер.

тексты воспроизведены парижским телеграфистом от руки чернилами на телеграфных бланках. Письма и телеграммы Чайковского посланы из Парижа в Петербург. Телеграммы композитора также на французском языке, их принятые в Петербурге тексты напечатаны прописными буквами на телеграфной ленте, наклеенной на телеграфный бланк.

В Париже и была сочинена кантата «Москва». Петр Ильич находился в столице Франции с января по май 1883 года в связи со свалившимися на него заботами о племяннице Татьяне Львовне Давыдовой (дочери сестры композитора), которая приехала в Париж, скрывая от оставшихся в Каменке родителей свою беременность; 26 апреля (8 мая) она родила в Париже сына, названного Жоржем-Леоном [6, с. 273–287]. Кроме волнений и требовавших много времени забот о Татьяне, Чайковский был занят работой над оперой «Мазепа» и Коронационным маршем, заказанным ему от имени Московского городского головы⁽³⁾. В таких сложных обстоятельствах композитор получил письмо от П.А. Рихтера со срочным почетным заказом на коронационную кантату, от которого он не мог отказаться, и завязалась переписка, отражающая часть творческой истории «Москвы».

Все шесть новонайденных эпистолярных документов Чайковского выявлены в архивном фонде Министерства Императорского двора, включающем материалы Коронационных комиссий, находившихся в ведении этого министерства⁽⁴⁾.

В первом письме Рихтера идет речь о заказе Чайковскому кантаты на уже одобренный государем текст А.Н. Майкова, прилагавшийся к письму, причем выясняется, что ранее комиссия уже обращалась к Антону Григорьевичу Рубинштейну, который рекомендовал вместо себя Петра Ильича. Чайковский краткой ответной телеграммой и более подробным письмом выразил готовность написать кантату. В дальнейшей переписке сообщается об окончании работы над партитурой, затрагиваются вопросы исполнения кантаты, предлагаются

кандидатуры дирижера и солистов. Освещается непростая история рукописи партитуры, отосланной композитором из Парижа в Петербург и «потерявшейся», а затем обнаруженной в Москве.

В письмах к Рихтеру Чайковский, как и его корреспондент, соблюдает принятый этикет официальной переписки, с титулатурой и формализованными концовками с заверениями в преданности и уважении. Композитор обращается к Рихтеру по-разному, вероятно, поначалу не зная точно чин своего корреспондента: «Ваше Высокопревосходительство», как полагалось обращаться к лицам в чинах 1-го и 2-го классов по Табели о рангах, и «Ваше Превосходительство», как следовало обращаться к лицам в чинах 3-го и 4-го классов (с 1881 года Рихтеру был пожалован чин тайного советника, что соответствовало 3-му классу по Табели о рангах). В адресе своей телеграммы от 17 (29) апреля 1883 года и в письмах к близким Чайковский называет Рихтера «генералом» [11, с. 128; 13, с. 449; и др.], хотя Рихтер не имел военного чина. В письме Чайковскому от 31 марта (12 апреля) 1883 года Рихтер указал свой адрес и титул; в последующих письмах к нему композитор называет адресата «Ваше Превосходительство». Телеграммы Чайковского выдержаны в обычном «телеграфном» стиле, без каких-либо формальностей.

Публикуемые ниже тексты писем печатаются в современной орфографии и пунктуации, с сохранением некоторых особенностей подлинников. Телеграммы приводятся как во французских оригиналах, так и в переводах на русский язык. Пометы телеграфистов не воспроизводятся. Переводы выполнены Владимиром Александровичем Сомовым (Санкт-Петербург), кроме перевода телеграммы Рихтера от 16 (28) апреля 1883 года (см. далее). Французские тексты телеграмм воспроизводятся в оригинальной орфографии и пунктуации. В текстах телеграмм Чайковского, напечатанных на телеграфной ленте, не восполняются недостающие надстрочные знаки, местоимения и др. Краткость, отсутствие знаков препинания и ряда частей речи в телеграммах объясняются тем, что телеграммы были недешевы и оплачивались в зависимости от количества слов, поэтому в телеграфных посланиях было принято минимизировать это количество.

Всем публикуемым документам присвоена порядковая нумерация в рамках данной публикации; кроме того, письма и телеграммы Чайковского снабжены порядковыми номерами, под которыми они будут

(3) Коронационный марш Чайковского был исполнен 23 мая (5 июня) на празднике в честь коронации, данном от города Москвы в Сокольниках.

(4) Дело высочайше утвержденной временной Коронационной комиссии при Министерстве императорского двора. О распоряжениях по случаю Св. коронации по Дирекции императорских театров. 16 октября 1881 г. – 1 июля 1883 г. // РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6.

включены в имеющий сквозную нумерацию корпус эпистолярных документов композитора [20]. В примечаниях даются необходимые реально-исторические и текстологические комментарии.

1.

Рихтер — Чайковскому. Москва, 4 (16) марта 1883 года⁽⁵⁾

Милостивый государь,
Петр Ильич.

По старинному обычаю, Высочайший обед в Грановитой палате, в день коронавания русских царей, сопровождался вокальной и инструментальной музыкой.

Желая, чтобы и при предстоящем Священном коронавании Их Императорских Величеств был сохранен тот же обычай, наш маститый поэт Аполлон Николаевич Майков, по просьбе господина министра Императорского двора⁽⁶⁾, написал для этого случая стихотворение, т.е. текст, который, будучи Высочайше одобренным уже, предполагается положить на музыку и исполнить в день коронации за Высочайшим столом. Сознвая, что музыка к столь торжественному случаю, соответствующая достоинствам высокопоэтического произведения г. Майкова, может быть написана только одним из даровитейших русских композиторов, — граф Воронцов-Дашков поручил мне прежде всего обратиться по этому обстоятельству к Вам. Узнав, что Вы находитесь за границей, ввиду спешности настоящего дела, я обратился с просьбой о написании музыки к А.Г. Рубинштейну. Хотя Антон Григорьевич и не отказался безусловно принять на себя этот труд, но тем не менее и он, боясь не совладать с этою задачею, посоветовал мне прибегнуть к Вам, сознавая, что Вы обладаете значительно более быстрым творчеством.

(5) ГМЗЧ, а⁴ № 1790. К.П. 27998/6150. На бланке Коронационной комиссии. На левом поле вписаны адрес комиссии «В С.-Петербурге, по Театральной улице, в доме Дирекции», дата «4 марта 1883 г.», исходящий номер «171». В левом нижнем углу: «Его Высочайшему П.И. Чайковскому». По указанному адресу располагалась Дирекция Императорских театров.

(6) Илларион Иванович Воронцов-Дашков (1837-1916) — граф, министр Императорского двора в 1881-1897 годах.

Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером

Ввиду всего вышеизложенного, по поручению министра Двора, обращаюсь к Вам, многоуважаемый Петр Ильич, с убедительнейшею просьбою не отказать в принятии на себя труда по написанию музыки к препровождаемому при сем в копии стихотворению⁽⁷⁾, которое предположено исполнить большим оркестром, хором и солистами. При этом считаю нужным присовокупить, что в случае Вашего благосклонного согласия на изложенную просьбу, — Ваше музыкальное произведение должно быть доставлено в Коронационную комиссию не позже, как к 17 числу будущего апреля, дабы дать хотя трехнедельный срок артистам для разучения их партий.

В надежде на благоприятный ответ, на мое письмо — телеграммою, я в то же время пользуюсь настоящим случаем, чтобы выразить Вам, Милостивый государь, мое глубокое уважение и отличную преданность.

П. Рихтер

2 (2235а).

Чайковский — Рихтеру. Париж, 8 (20) марта 1883 года⁽⁸⁾

= ACCEPTE TOUCHE DE L'HONNEUR ME METTRAI INCONTINENT A TRAVAILLER TACHERAI ETRE PRET = TSCHAIKOVSKY

Перевод:

Согласен, тронут честью, незамедлительно приступлю к работе, постараюсь сделать вовремя. Чайковский

(7) Копия стихотворения А.Н. Майкова в архиве Чайковского не сохранилась. Не сохранилась она и у Н.Ф. фон Мекк, которой композитор, уже сочинив кантату, послал стихотворение вместе с письмом от 26 марта (7 апреля) 1883 года. Сообщая корреспондентке о сочинении кантаты, Чайковский писал: «Мне очень помогло то обстоятельство, что слова кантаты, написанные Майковым, очень красивы и поэтичны. <...> Полагая, что, может быть, Вам будет небезынтересно прочесть это стихотворение, я прилагаю его к настоящему письму» [11, с. 97]. В письме от 31 марта (12 апреля) 1883 года Н.Ф. фон Мекк благодарила Чайковского за присланный текст кантаты [10, с. 168].

(8) РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 154. Телеграмма. Текст напечатан на телеграфной ленте, наклеенной на телеграфный бланк. Адрес: PBG DIRECTION THEATRES IMPERIAUX PRESIDENT COMMISSION COURONNEMENT RICHTER. Датируется согласно пометам на бланке.

3 (22356).

Чайковский – Рихтеру.**Париж, 8 (20) марта 1883 года⁽⁹⁾**

Ваше Высокопревосходительство!

Если бы лестное для меня приглашение Ваше написать музыку кантаты, имеющей быть исполненной в Москве, по случаю коронации Его Императорского Величества, было получено мною два месяца тому назад, то я почел бы не только величайшей честью, но и величайшим счастьем исполнить столь прекрасную и столь желанную мной задачу. В настоящее время, будучи весьма польщен предложением Вашим, я тем не менее смущаюсь трудностью предлагаемого мне труда и ввиду крайней близости срока, к которому труд этот должен быть окончен, предвижу, что спешность работы отзовется и на качестве ее⁽¹⁰⁾. Тем не менее могу обещать Вашему Высокопревосходительству, что, по мере всех сил и способностей своих, постараюсь сколь возможно хорошо и скоро положить на музыку прекрасный текст г. Майкова⁽¹¹⁾.

Принося Вашему Высокопревосходительству низжайшую благодарность за оказанную мне честь и покорнейше прося Вас принести от меня таковую же г. министру Императорского двора,

имею честь быть

Вашего Высокопревосходительства

покорнейший слуга

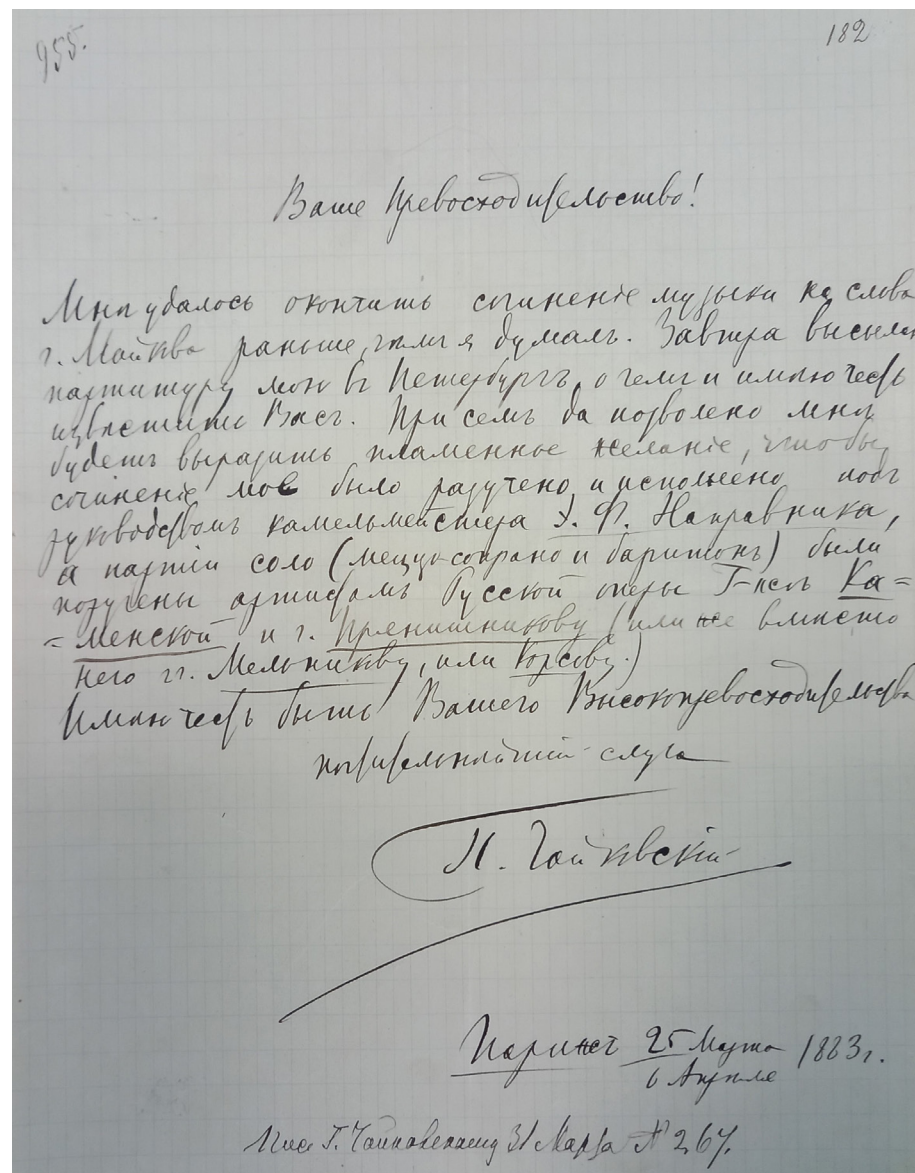
П. Чайковский

Париж, 8/20 марта 1883 г.

(9) РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 152-152 об. Надписи другой рукой на верхнем поле: «903», «Доложить Е.И.В. [Его Императорскому Величеству]», «Доложено 15 М[а]рт[а]», «15 М[а]рт[а]».

(10) Задача Чайковского осложнялась, кроме сжатости сроков сочинения кантаты, одновременной работой еще над двумя сочинениями: Коронационным маршем и оперой «Мазепа».

(11) Хвалебные отзывы о тексте А.Н. Майкова содержатся также в письмах Чайковского к Н.Ф. фон Мекк и С.И. Танееву [11, с. 97, 102].



Ил. 1. П.И. Чайковский. Письмо П.А. Рихтеру. Париж, 25 марта (6 апреля) 1883 года. РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 182

4 (2246а).

Чайковский — Рихтеру.

Париж, 25 марта (6 апреля) 1883 года⁽¹²⁾

Ваше Превосходительство!

Мне удалось окончить сочинение музыки на слова г. Майкова раньше, чем я думал⁽¹³⁾. Завтра высылаю партитуру мою в Петербург, о чем и имею честь известить Вас. При сем да позволено мне будет выразить пламенное желание, чтобы сочинение мое было разучено и исполнено под руководством капельмейстера Э.Ф. Направника⁽¹⁴⁾, а партии соло (меццо-сопрано и баритон) были поручены артистам Русской оперы г-же Каменской и г. Прянишникову (или же вместо него гг. Мельникову, или Корсову⁽¹⁵⁾).

Имею честь быть Вашего Высокопревосходительства почтительнейший слуга

П. Чайковский

Париж, 25 марта / 6 апреля 1883 г.

(12) РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 182. Надписи другой рукой: слева сверху «955», на нижнем поле «Пис[ьмо] Г. Чайковскому 31 Марта № 267».

(13) На рукописи партитуры кантаты указана дата: «24 марта / 5 апреля 1883 г.». Автограф хранится в Российском национальном музее музыки, цифровая копия представлена в электронной базе рукописного наследия композитора «Чайковский: открытый мир» [9].

(14) Эдуард Францевич Направник (1839–1916) — в 1869–1916 годах главный дирижер Императорской русской оперы в Петербурге.

(15) Чайковский называет певцов, артистов императорских театров в Петербурге: Марию Даниловну Каменскую (1854–1925), Ипполита Петровича Прянишникова (1847–1921), Ивана Александровича Мельникова (1832–1906), Богомира Богомировича Корсова (Готфрид Готфридович Геринг; 1845–1920).

5.

Рихтер — Чайковскому.

Петербург, 31 марта / 12 апреля 1883 года⁽¹⁶⁾

Consentirez vous à confier le solo à madame Lavrowsky au lieu de la Kamensky

Richter

Перевод:

Согласитесь ли Вы доверить соло госпоже Лавровской⁽¹⁷⁾ вместо Каменской?

Рихтер

6.

Рихтер — Чайковскому.

Петербург, 31 марта (12 апреля) 1883 года⁽¹⁸⁾

Милостивый государь,

Петр Ильич.

Письмо Ваше от 25-го марта / 6-го апреля было доведено до сведения господина министра Императорского двора, который поручил мне выразить Вам свою искреннюю благодарность за столь неожиданно скорое исполнение принятого Вами на себя тяжелого труда. Граф Воронцов-Дашков с нетерпением ожидает прибытия партитуры, чтобы насладиться Вашим новым произведением.

При этом Его Сиятельство поручил мне сообщить Вам, что так как на празднествах коронации предполагается содействие Московского оперного оркестра, и отправка в Москву оркестра здешней Русской оперы вовсе не имеется в виду, то ему казалось бы не вполне удоб-

(16) ГМЗЧ, а* № 3822. К.П. 27998/342. Телеграмма. Текст написан от руки на телеграфном бланке. Бланк голубого цвета, с разлиновкой, был сложен в виде конверта. Адрес: Paris Tchaicowsky Rue et hotel Richerpanse. Датируется согласно пометам на бланке.

(17) Елизавета Андреевна Лавровская (1845–1919) — певица, артистка императорских театров.

(18) ГМЗЧ, а* № 1791. К.П. 27998/6151. На бланке председателя Коронационной комиссии. На левом поле вписаны дата «31 марта 1883 г.» и исходящий номер «287». В левом нижнем углу: «Его Высочайшему П.И. Чайковскому».

ным поручать Э.Ф. Направнику руководство при исполнении Вашего произведения, так как во главе московского оркестра находится уже весьма опытный и талантливый музыкант г. Альтани⁽¹⁹⁾ и назначение на один раз другого лица могло бы повести к недоразумениям и неприятностям. Что же касается до соло, то для исполнения их имеются в виду г-жа Лавровская — вместо г-жи Каменской, о чем я сегодня Вам телеграфировал, и указанный Вами г. Мельников.

Прошу Вас верить всегда глубокому моему уважению и совершенной преданности.

П. Рихтер

Адрес: Его Превосходительству Петру Александровичу Рихтеру, председателю Коронационной комиссии. В г. С.-Петербург

7 (2253а).

Чайковский — Рихтеру.

Париж, 4 (16) апреля 1883 года⁽²⁰⁾

Ваше Превосходительство

Милостивый государь

Петр Александрович!

Я позволил себе выразить желание, чтобы кантата моя была разучена и исполнена под руководством г. Направника в том предположении, что русская оперная труппа вместе с хором и оркестром будет переведена в Москву на время празднеств коронации. Но так как отправка ее не имеется в виду, то мне остается только выразить уверенность, что и г. Альтани, которого я знаю с весьма хорошей стороны, исполнит возложенную на него задачу талантливо и добросовестно. Равным образом сочувственно отношусь я и к выбору г-жи Лавровской и г. Мельникова для исполнения партий соло. Надеюсь, что кантата моя, отправленная в субботу 26 марта / 7 апреля (большую скоростью) в Петербург, уже дошла до своего назначения⁽²¹⁾.

(19) Ипполит Карлович Альтани (1846–1919) — в 1882–1896 годах главный дирижер Большого театра в Москве. Соученик Чайковского по классу теории композиции Петербургской консерватории (поступил в консерваторию так же, как и Чайковский, в 1862 году).

(20) РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 207. На верхнем поле справа надпись другой рукой: «11 Апр[еля]».

(21) С получением в Петербурге рукописи кантаты произошло недоразумение. 1 (13) апреля

Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером

Покорнейше прося Ваше Превосходительство принять уверение в глубоком моем уважении и преданности,
имею честь быть
Ваш покорнейший слуга
П. Чайковский
4/16 апреля 1883 г., Париж.

8.

Рихтер — Чайковскому.

Петербург, 16 (28) апреля 1883 года⁽²²⁾

Votre cantate n'arrive pas, recherches n'aboutissent pas à la trouver, par quelle voie l'avez vous expédié⁽²³⁾, prenez renseignements [Richter]

Перевод⁽²⁴⁾:

Ваша кантата не пришла, поиски не приводят к ее нахождению, каким путем Вы ее отослали, наведите справки.

[Рихтер]

1883 года Чайковский писал брату Анатолию, что кантата «уже давно в Петербурге» [1, с. 100], будучи уверенным, что рукопись вовремя получена Рихтером. Однако 16 (28) апреля Рихтер еще не получил партитуру, о чем телеграфировал Чайковскому (см. далее).

(22) Телеграмма. В архиве Чайковского не сохранилась. Чайковский приводит французский текст телеграммы в письме к М.И. Чайковскому от 18 (30) апреля 1883 года (без фамилии автора в конце телеграммы, которая, по всей вероятности, там была), предваряя его следующими словами: «Третьего дня, в страстную субботу <...>, я около 12 часов вернулся по проливному дождю домой, где меня ждала большая неприятность в виде телеграммы от генерала Рихтера, гласившей следующее» [1, с. 128]. По указанному изданию текст телеграммы воспроизводится в настоящей публикации.

(23) В публикации допущена ошибка: éxpédié [1, с. 128].

(24) Печатается перевод телеграммы на русский язык, приведенный в редакторском примечании к публикации [1, с. 128]. Сам Чайковский пересказывает телеграмму по-русски в письме к П.И. Юргенсону от 17 (19) апреля 1883 года следующим образом: «Кантаты Вашей нет, не знаю, где искать, каким путем послали ее?» [13, с. 449].

9 (2266а).

Чайковский – Рихтеру.**Париж, 17 (29) апреля 1883 года⁽²⁵⁾**

= MANUSCRIPT EXPEDIE DEPUIS TROIS SEMAINES PAR CHEMIN DE FER GRANDE VITESSE ADRESSE JURGENSON MAGAZIN MUSIQUE GRANDE MORSKAIA AVEC ORDRE REMETTRE DANS VOS MAIN[S]⁽²⁶⁾ LE RECU CONSERVE FERAI RECHERCHES ICI SUIS AU DESESPoir = TSCHAIKOVSKY

Перевод:

Рукопись отправлена три недели тому назад по железной дороге большой скоростью по адресу музыкального магазина Юргенсона⁽²⁷⁾ на Большой Морской, с указанием вручить в Ваши руки. Квитанция сохранена. Буду искать здесь. Я в отчаянии. Чайковский

10.

Рихтер – Чайковскому.**Петербург, 17 (29) апреля 1883 года⁽²⁸⁾**

Partition retrouvée à Moscou pardon de vous avoir donne inquiétudes.
Richter

Перевод:

Партитура обнаружена в Москве, простите за доставленное Вам беспокойство.

Рихтер

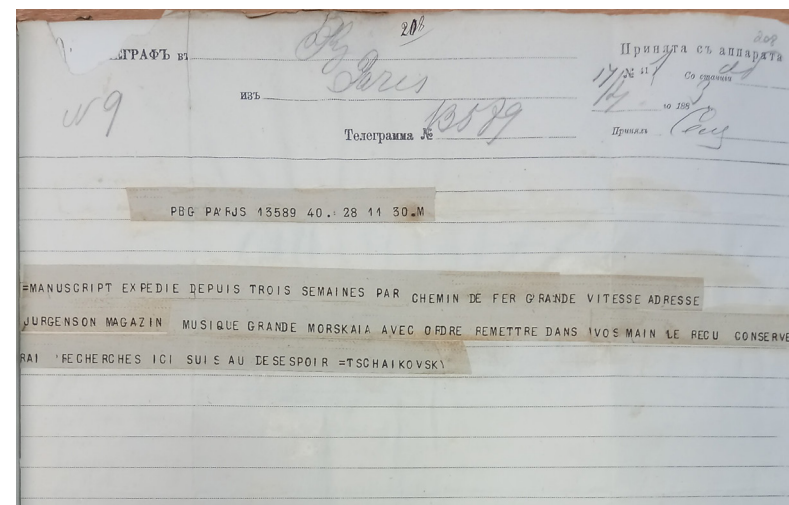
(25) РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 208. Телеграмма. Текст напечатан на телеграфной ленте, наклеенной на телеграфный бланк. Адрес: PBG RUE THEATRE COMMISSION COURONNEMENT GENERAL RICHTER. Датируется согласно пометам на бланке.

(26) В оригинале явная ошибка: "VOS MAIN".

(27) Осип (Иосиф) Иванович Юргенсон (1829–1910) – брат П.И. Юргенсона, владелец музыкального магазина в Петербурге на Большой Морской улице, в доме № 9 (на углу Невского проспекта).

(28) ГМЗЧ, а⁴ № 3823. К.П. 27998/343. Телеграмма. Текст написан от руки на телеграфном бланке. Бланк голубого цвета, с разлиновкой, был сложен в виде конверта. Адрес: Paris Tchaikowsky rue hotel Richerpanse. Датируется согласно пометам на бланке.

Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером



Ил. 2. П.И. Чайковский. Телеграмма П.А. Рихтеру. Париж, 17 (29) апреля 1883 года. РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 208



Ил. 3. П.И. Чайковский. Телеграмма П.А. Рихтеру. Париж, 17 (29) апреля 1883 года. Обратная сторона с адресом. РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 208 об.

11 (22666).

Чайковский – Рихтеру.**Париж, 17 (29) апреля 1883 года⁽²⁹⁾**

Ваше Превосходительство

Милостивый государь

Петр Александрович!

Я написал к Вам ночью большое письмо с подробным изъяснением, каким порядком партитура моей кантаты была отправлена в Петербург, со вложением *récépissé*⁽³⁰⁾ железнодорожной администрации и т.д. Но сегодня утром, когда я собирался отправить это письмо, мне принесли депешу Вашу с счастливым известием, что кантата в Москве. Тем не менее я считаю себя весьма виноватым перед Вашим Превосходительством. Вместо того чтобы отправить кантату прямо на Ваше имя, я заблагорассудил присоединить ее к двум другим моим манускриптам⁽³¹⁾ и все это препроводил по адресу г. Юргенсона, музыкального торговца в С.- Петербурге, которому написал письмо с просьбой немедленно вручить в собственные руки Ваши кантату⁽³²⁾. По всей вероятности, он письма этого не получил и послал кантату вместе с другими партитурами к моему издателю в Москву. Во всяком случае, весьма раскаиваюсь в своей оплошности, причинившей, по всей вероятности, замедление в разучивании кантаты.

Имею честь быть глубоко уважающий Ваше Превосходительство

покорнейший слуга

П. Чайковский

17 апр. 1883. Париж.

(29) РГИА. Ф. 472. Оп. 64. Д. 6. Л. 209. Надписи другой рукой: на верхнем поле слева «1069», справа «21 Апрель», около левого поля «К д[елу]».

(30) Квитанция (франц.).

(31) Чайковский послал 26 марта (7 апреля) 1883 года в Петербург три партитуры: Коронационного марша, кантаты «Москва», третьего действия оперы «Мазепа».

(32) Упомянутое письмо Чайковского О.И. Юргенсону неизвестно.

Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером

Заключение

Встревожившая и Рихтера, и Чайковского история с пересылкой рукописи кантаты «Москва» из Парижа в Россию отражена в письме композитора Петру Ивановичу Юргенсону от 17 (29) апреля 1883 года:

Господи, в каком волнении и расстройстве я был вчера! Вечером получаю вдруг телеграмму от генерала Рихтера (которому уже три недели тому назад возвестил, что партитура кантаты отослана) такого содержания: «Кантаты Вашей нет, не знаю, где искать, каким путем послали ее?» Можешь себе представить, в какой я был тревоге, решив, что все три партитуры, и в том числе целое действие оперы, пропали. И как было не прийти в отчаяние? Три недели тому назад я выслал эти партитуры и тогда же написал письмо аккуратнейшему, серьезнейшему, почтеннейшему Осипу Ивановичу, прося его немедленно по получении пакета кантату передать Рихтеру в собственные руки. И вдруг кантаты нет? Тотчас же побежал телеграфировать и истратил целых 50 фр[анков] на депеши к Рихтеру⁽³³⁾ и к Осипу Ивановичу⁽³⁴⁾. Ночь провел ужасную. Утром пришла телеграмма от Рихтера, что партитура нашлась в Москве! Слава Богу, но как она туда попала? Каким образом Осип Иванович мог не поступить с манускриптом согласно моему указанию? Или он не получил письма моего? Ведь время дорого; я нарочно страшно торопился, чтобы успеть вовремя расписать на партии, разучить и т.д. Потом вдруг я вспомнил, что ты мне писал что-то такое о кантате, начал перечитывать твои письма, и наконец загадка отчасти разгадана. Ты пишешь, что велишь до передачи Рихтеру переписать партитуру⁽³⁵⁾. Я тогда не обратил особенного внимания на это место, вполне полагаясь на точность Осипа Ивановича, и только удивился, как ты можешь полагать, что будет время переписать партитуру, когда всего месяц остался до коронации? И очень глупо сделал, что тогда не дал знать Осипу Ивановичу, чтобы вещь, заказанную Рихтером и написанную для коронационной комиссии, отдали бы прямо Рихтеру и прежде всего расписали бы партии. Однако ж оказывается, что он, вероятно, согласно твоему приказу, распорядился иначе, чем я просил. Хотя я рад, что партитура не пропала, но признаюсь, очень сердит на тебя за то, что ты поставил меня в такое неловкое положение перед Рихтером, которому я возвращаю, что партитура ему выслана, а он, несчастный, целых три недели ждет ее и теряется в догадках, куда бы она девалась. Неужели в самом деле партитуру переписывали, а время пропадало,

(33) Телеграмма № 9 в настоящей публикации.

(34) Упомянутая телеграмма Чайковского О.И. Юргенсону неизвестна.

(35) 29–30 марта (10–11 апреля) 1883 года П.И. Юргенсон писал Чайковскому: «Раньше передачи кантаты я поспешно велю списать и отдам им копию» [13, с. 443].

и до сих пор нет голосов и нельзя репетиции делать? Все это меня страшно тревожит, сердит, беспокоит, и я целый день сегодня болен был от огорчения. И к чему было все это? Ведь я тебе именно советовал не печатать эту вещь, а если и печатать, то потом. Мог ли я думать, что так странно распорядятся моим произведением, стоившим мне невероятных усилий, чтобы именно поскорее успеть кончить и дать возможность хорошо разучить. Но всего более я сердит на Осипа Ивановича. Одно может только оправдать его: это что письмо мое не дошло. Может быть, глупо из всего этого историю делать, но я так здесь одинок, так и без того раздражен и расстроен, — а тут еще такая история [13, с. 449–450].

По-видимому, Петр Иванович Юргенсон распорядился списать с автографа партитуры копию и оставил оригинал у себя, передав для исполнения копию. Автограф кантаты «Москва», оставшийся в архиве Юргенсона, в настоящее время вместе с другими материалами его архива находится в Российском национальном музее музыки.

На исполнении своего произведения в Грановитой палате Московского Кремля 15 (27) мая 1883 года композитор не присутствовал, хотя и находился в Москве. Кантата была исполнена под управлением приехавшего из Петербурга Эдуарда Францевича Направника (что соответствовало первоначальному желанию Чайковского, высказанному в письме к Рихтеру), силами хора и оркестра московского Большого театра, с солистами Лавровской и Мельниковым.

За сочинение кантаты Чайковскому был пожалован из Кабинета Его Императорского Величества ценный подарок в 1500 рублей. О царском подарке сообщил Чайковскому в письме от 21 июня (2 июля) 1883 года на бланке Коронационной комиссии князь Владимир Игнатьевич Друцкой-Любецкий (1845–1905), заместитель председателя комиссии П. А. Рихтера⁽³⁶⁾.

В ответ на послание В. И. Друцкого-Любецкого Чайковский направил благодарственное письмо, но счел уместным адресовать его не Друцкому-Любецкому, а П. А. Рихтеру. Это письмо композитора не сохранилось в архивных материалах Коронационной комиссии в РГИА, но есть сведения о существовании письма и его общем со-

(36) ГМЗЧ, а⁴ № 1792. К.П. 27998/6152. Чайковскому был пожалован в качестве подарка бриллиантовый перстень. Краткие сведения об истории перстня см., в частности: [13, с. 618].

Страницы истории создания кантаты П. И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П. А. Рихтером

держании (благодарность за ходатайство о подарке). Письмо Чайковского Рихтеру, написанное в Подушкине 10 (22) июля 1883 года, продавалось 23 ноября 1977 года в Лондоне на аукционе Sotheby's. Информация об этом письме, с неверной датой 10 июня 1883 года и с неустановленным адресатом («Петр Александрович», без указания фамилии), была напечатана в каталоге аукциона, перепечатана в 2015 году в ежегоднике Общества П. И. Чайковского в статье Луиса Сундквиста, впервые установившего адресата, уточнившего дату письма и обстоятельства его написания [19, S. 105–106]. Согласно описанию в каталоге, цитируемому Сундквистом, в письме, состоящем из одного листа, Чайковский сообщает Петру Александровичу, что получил от князя Друцкого-Любецкого сведения о пожаловании Его Величеством денежной суммы за сочинение коронационной кантаты «Москва», и благодарит своего корреспондента [19, S. 105].

К сожалению, в настоящее время неизвестны ни текст, ни местонахождение последнего письма композитора Рихтеру. Таким образом, в переписке Петра Ильича Чайковского и Петра Александровича Рихтера, связанной с историей кантаты «Москва» и событиями вокруг нее, на данный момент имеются лакуны, заполнить которые, возможно, удастся в будущем.

Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером

Список литературы:

- 1 В память священного коронавания государя императора Александра III и государыни императрицы Марии Феодоровны / Под ред. В.В. Комарова. СПб.: тип. В.В. Комарова, 1883. 469 с.
- 2 Дни и годы П.И. Чайковского: Летопись жизни и творчества / Сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 742 с.
- 3 Историческое описание всех коронаций российских царей, императоров и императриц / Сост. И. Токмаков. М.: Издание К.И. Тихомирова, 1896. [2], XIV, 194, V, [3] с.
- 4 Описание священного коронавания Их Императорских Величеств государя императора Александра Третьего и государыни императрицы Марии Феодоровны всея России 1883 г. СПб.: картогр. зав. А. Ильина, 1883. [2], 67 с.
- 5 Сквирская Т.З. Текстологические проблемы издания хоровых сочинений Чайковского // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: Материалы международной научной конференции / Ред.-сост. А.В. Комаров. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 70–76.
- 6 Соколов В.С. Татьяна Давыдова в жизни П.И. Чайковского // Чайковский: Сборник статей / Сост. и отв. ред. Т.З. Сквирская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2021. С. 273–287. (Петербургский музыкальный архив; Вып. 15).
- 7 Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / Ред.-сост. П.Е. Вайдман, Л.З. Корабельникова, В.В. Рубцова. М.: П. Юргенсон, 2006. 1194 с.
- 8 Фрумкис Т. Кантата П.И. Чайковского «Москва»: (Не)случайный текст в (не)случайном контексте // Москва и «московский» текст русской культуры: Сборник статей / Отв. ред. Г.С. Кнабе. М.: РГГУ, 1998. С. 119–136.
- 9 Чайковский: Открытый мир // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/moskva-kantata-v-6-ti-chastyah> (дата обращения 19.06.2023).
- 10 Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Том III: 1882–1890 / Ред. и примеч. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. М.; Л.: Academia, 1936. 684 с.
- 11 Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. XII / Том подготовлен Л.В. Музылевой и С.С. Муравич. М.: Музыка, 1970. 596 с.
- 12 Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений. Серия IV. Кантаты и хоровые произведения с оркестром и а саррелла. Том 1. Музыка к гимну «К радости» Ф. Шиллера для солистов, смешанного хора и оркестра. Партитура / Науч. ред. Т.З. Сквирская; Гос. ин-т искусствознания, Гос. мемориал. музык. музей-заповедник П.И. Чайковского. Челябинск: МРІ, 2016. LXXXII, 297 с.
- 13 Чайковский П.И., Юргенсон П.И. Переписка: в 2 т. Т. 1: 1866–1885 / Сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2011. 688 с.
- 14 Aynbinder A.G. Tchaikovsky's Operas as a Textual-Critical and Editorial Problem in the Context of the New Academic Edition // Čajkovskij-Analysen. Neue Strategien, Methoden und Perspektiven / hrsg. v. L. Braun, Ch. Flamm, S. Keym, Ph.R. Bullock. Mainz: Schott, 2022. S. 219–226. (Čajkovskij-Studien 18).
- 15 Braun L. "Auf Wiedersehen, mein lieber Freund!". Ein unbekannter Brief Petr Čajkovskijs an Aleksandr Glazunov vom 17./29. November 1890 // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen Online. 2 December 2020. URL: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2020-12-02-Glazunov-Braun-Mitt-Online.pdf> (дата обращения 19.06.2023).
- 16 Frumkis T. P.I. Čajkovskij's Kantate "Moskva" // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 7 (2000). S. 47–61.
- 17 Hatano S., Braun L., Vet R. de. Čajkovskij und die Konzertagentur Hermann Wolff. Sozialhistorische und biographische Perspektiven. Teil 1 // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen Online. 7 April 2023. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_html_files/2023-04-07-Konzertagentur_Wolff_1-Hatano-Braun-De_Vet-Mitt-Online.pdf (дата обращения 19.06.2023).
- 18 Pètr Il'ič Čajkovskij. Lettere da Sanremo (1877–1878) / a cura di Marina Moretti; introduzione di Valerij Sokolov. Varese: Zecchini Editore, 2022. VI, 222 p.
- 19 Sundkvist L. Čajkovskijana aus alten Auktionskatalogen // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 22 (2015). S. 97–136.
- 20 Tchaikovsky's Letters // Tchaikovsky Research. URL: <https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letters> (дата обращения 19.06.2023).
- 21 Wortman R. The Coronation of Alexander III // Tchaikovsky and His World / Ed. by L. Kearney. Princeton: Princeton University Press, 1998. P. 277–299.

Страницы истории создания кантаты П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером

References:

- 1 *V pamyat' svyashchennogo koronovaniya gosudarya imperatora Aleksandra III i gosudaryni imperatritsy Marii Feodorovny* [In Memory of the Sacred Coronation of the Sovereign Emperor Alexander III and Empress Maria Feodorovna], ed. V.V. Komarov. St. Petersburg, tipografiya V.V. Komarova Publ., 1883. 469 p. (In Russian)
- 2 *Dni i gody P.I. Chaikovskogo: Letopis' zhizni i tvorchestva* [Days and Years of P.I. Tchaikovsky: Chronicle of Life and Creativity], comp. E. Zaidenshnur, V. Kiselev, A. Orlova, N. Shemanin, ed. V. Yakovlev. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1940. 742 p. (In Russian)
- 3 *Istoricheskoe opisanie vsekh koronatsii rossiiskikh tsarei, imperatorov i imperatrits* [Historical Description of All Coronations of Russian Tsars, Emperors and Empresses], comp. I. Tokmakov. Moscow, Izdanie K.I. Tikhomirova Publ., 1896. [2], XIV, 194, V, [3] p. (In Russian)
- 4 *Opisanie sviashchennogo koronovaniya Ikh Imperatorskikh Velichestv gosudarya imperatora Aleksandra Tret'ego i gosudaryni imperatritsy Marii Feodorovny vseya Rossii 1883 g.* [Description of the Sacred Coronation of Their Imperial Majesties Sovereign Emperor Alexander III and Empress Maria Feodorovna of All Russia, 1883]. St. Petersburg, kartogr. zav. A. Il'ina Publ., 1883. [2], 67 p. (In Russian)
- 5 Skvirskaya T.Z. *Tekstologicheskie problemy izdaniya khorovykh sochinenii Chaikovskogo* [Textual Problems of Publishing Tchaikovsky's Choral Works]. *Chaikovskii i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues in Time and Space: Proceedings of the International Scientific Conference], ed. A.V. Komarov. St. Petersburg, Kompozitor • Sankt-Peterburg Publ., 2017, pp. 70–76. (In Russian)
- 6 Sokolov V.S. *Tat'yana Davydova v zhizni P.I. Chaikovskogo* [Tatiana Davydova in the Life of P.I. Tchaikovsky]. *Chaikovskii: Sbornik statei* [Tchaikovsky: Essays], ed. T.Z. Skvirskaya. St. Petersburg, Kompozitor • Sankt-Peterburg Publ., 2021, pp. 273–287. (Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv. Vyp. 15 [St. Petersburg Music Archives. Vol. 15].) (In Russian)
- 7 *Tematiko-bibliograficheskii ukazatel' sochinenii P.I. Chaikovskogo* [Thematic and Bibliographical Catalogue of the P.I. Tchaikovsky's Works], ed. P.E. Vaidman, L.Z. Korabelnikova, V.V. Rubtsova. Moscow, P. Jurgenson Publ., 2006. 1194 p. (In Russian)
- 8 Frumkis T. *Kantata P.I. Chaikovskogo "Moskva". (Ne)sluchainyi tekst v (ne)sluchainom kontekste* [Cantata by P.I. Tchaikovsky "Moscow". (Not) Random Text in a (Non) Random Context]. *Moskva i "moskovskii" tekst russoi kul'tury: Sbornik statei* [Moscow and the "Moscow" Text of Russian Culture], ed. G.S. Knabe. Moscow, RGGU Publ., 1998, pp. 119–136. (In Russian)
- 9 *Chaikovskii: Otkrytyi mir* [Tchaikovsky: Open World]. *Kul'tura.RF* [Culture.ru]. Available at: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovskiy/ru/item/archiv/moskva-kantata-v-6-ti-chastyah> (accessed 19.06.2023). (In Russian)
- 10 *Chaikovskii P.I. Perepiska s N.F. fon Meck. Tom III: 1882–1890* [Correspondence with N.F. von Meck. Vol. III: 1882–1890], ed. V.A. Zhdanov and N.T. Zhegin. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1936. 684 p. (In Russian)
- 11 *Chaikovskii P.I. Polnoe sobranie sochinenii: Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works: Literary Works and Correspondence]. Vol. XII, ed. L.V. Muzyleva and S.S. Muravich. Moscow, Muzyka Publ., 1970. 596 p. (In Russian)
- 12 *Chaikovskii P.I. Akademicheskoe polnoe sobranie sochinenii. Seriya IV. Kantaty i khorovye proizvedeniya s orkestrom i a cappella. Tom 1. Muzyka k gimnu "K radosti" F. Shillera dlya solistov, smeshannogo khora i orkestra. Partitura* [Complete Works, Academic Edition. Series IV. Cantatas and Choruses with Orchestra and a Cappella. Volume 1. Music to the Hymn "To Joy" by F. Schiller for Solo Voices, Mixed Choir and Orchestra. Full Score], ed. T.Z. Skvirskaya; State Institute for Art Studies, Tchaikovsky State Memorial Musical Museum-Reserve. Chelyabinsk, MPI Publ., 2016. LXXXII, 297 p. (In Russian and English)
- 13 *Chaikovskii P.I., Jurgenson P.I. Perepiska: v 2 t. T. 1: 1866–1885* [Correspondence: In 2 vols. Vol. 1: 1866–1885], ed. P.E. Vaidman. Moscow, P. Jurgenson Publ., 2011. 688 p. (In Russian)
- 14 Aynbinder A.G. *Tchaikovsky's Operas as a Textual-Critical and Editorial Problem in the Context of the New Academic Edition. Čajkovskij-Analysen. Neue Strategien, Methoden und Perspektiven*, hrsg. v. L. Braun, Ch. Flamm, S. Keym, Ph.R. Bullock. Mainz, Schott, 2022, S. 219–226. (Čajkovskij-Studien 18).
- 15 Braun L. "Auf Wiedersehen, mein lieber Freund!". Ein unbekannter Brief Petr Čajkovskijs an Aleksandr Glazunov vom 17./29. November 1890. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen Online*, 2 December 2020. Available at: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2020-12-02-Glazunov-Braun-Mitt-Online.pdf> (accessed 19.06.2023).
- 16 Frumkis T. P.I. Čajkovskij's Kantate "Moskva". *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen*, 7 (2000), S. 47–61.
- 17 Hatano S., Braun L., Vet R. de. Čajkovskij und die Konzertagentur Hermann Wolff. Sozialhistorische und biographische Perspektiven. Teil 1. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen Online*, 7 April 2023. Available at: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/2023-04-07-Konzertagentur_Wolff_1-Hatano-Braun-De_Vet-Mitt-Online.pdf (accessed 19.06.2023).
- 18 *Pëtr Il'ič Čajkovskij. Lettere da Sanremo (1877–1878)*, a cura di Marina Moretti, introduzione di Valerij Sokolov. Varese, Zecchini Editore, 2022. VI, 222 p.
- 19 *Sundkvist L.* Čajkovskijana aus alten Auktionskatalogen. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen*, 22 (2015), S. 97–136.
- 20 *Tchaikovsky's Letters. Tchaikovsky Research.* Available at: <https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letters> (accessed 19.06.2023).
- 21 Wortman R. *The Coronation of Alexander III. Tchaikovsky and His World*, ed. L. Kearney. Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 277–299.

УДК 79
ББК 85.3

Гавриков Виталий Александрович

Доктор филологических наук, профессор, кафедра государственного управления и менеджмента, Брянский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, 241050, Россия, Брянск, ул. Горького, 18

ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

ResearcherID: JAA-9729-2023

yarosvettt@mail.ru

Ключевые слова: визуализация, песенная поэзия, интермедийные искусства, художественная словесность, авторская песня, рок-культура, Владимир Высоцкий, Александр Башлачев



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-604-627

Для цит.: Гавриков В.А. Визуализация в песенно-поэтической культуре // Художественная культура. 2023. № 4. С. 604–627. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-604-627>.

For cit.: Gavrikov V.A. Visualization in Song and Poetry Culture. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 604–627. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-604-627>. (In Russian)

Гавриков Виталий Александрович

Визуализация в песенно- поэтической культуре

Gavrikov Vitalii A.

D.Sc. (in Philology), Professor, Department of State Administration and Management, Bryansk Branch of Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, 18 Gorky Str., Bryansk, 241050, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

ResearcherID: JAA-9729-2023

yarosvettt@mail.ru

Keywords: visualization, song poetry, intermedial arts, literature, author's song, rock culture, Vladimir Vysotsky, Alexander Bashlachev

Gavrikov Vitaliy A.

Visualization in Song and Poetry Culture

Аннотация. С одной стороны, статья носит обзорный характер. Речь идет об актуальных представлениях в российской и зарубежной науке о роли визуальности в современной культуре. Подвергается сомнению расхожий тезис о том, что современная культура преимущественно визуальна. Автор показывает, что уже в реликтовых прахудожественных формах визуальная составляющая играла заметную роль. Многие отрасли знания, например филологического профиля, до сих пор изучают интермедийные искусства без учета их комплексной природы. В статье дается история изучения этой проблемы в контексте исследований авторской песни и рок-культуры.

С другой стороны, у статьи имеется и практическая часть. По гипотезе автора, за десятилетия существования феномена поющими поэтами выработаны многообразные стратегии по освоению визуального пространства. Работа с визуальным содержанием в рамках клипа показана на материалах двух дублей песни «Утренняя гимнастика» Владимира Высоцкого (клипы сняты в 1974 году телевидением Венгрии). Поэт использует два «типа» жестовой и сценической визуализации: с театральными и спортивными коннотациями. Стратегия освоения визуального в рамках рок-поэзии показана на примере концерта Александра Башлачева, проведенного в 1986 году дома у Бориса Гребенщикова*. Так как поэт работает без аккомпаниаторов, то акцент делается на жестах, в первую очередь на «жесте глазами», апеллирующем к верхней зоне онтологической вертикали. Показываются его глубокие и многообразные связи с поэтическим текстом Башлачева.

* Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

Abstract. On the one hand, the article is of an overview nature. It deals with modern ideas of Russian and foreign science on the role of visuality in modern culture. The popular thesis that modern culture is primarily visual is questioned. The visual component is shown to have already played a significant role in relict pre-literature forms. Many branches of knowledge, such as the philological profile, still study the intermedial arts without taking into account their complex nature. The article presents the history of the study of this problem in the context of research on author's songs and rock culture.

On the other hand, the article has got a practical part, where the theses stated are illustrated with specific material. According to the author's hypothesis, the bards have devised various strategies for developing visual space over the decades of the existence of this phenomenon. The work with visual content within a music video is illustrated on the materials of two takes of the song "Morning Gymnastics" by Vladimir Vysotsky (the videos were made by the Hungarian Television in 1974). The poet employs two "types" of sign and scenographic visualization, i.e. the ones with theatrical and sports connotations. The strategy of developing the visuality in rock poetry is presented by the example of the concert by Alexander Bashlachev taken place at Boris Grebenshchikov's* in 1986. Due to the poet's performance without accompanists, the emphasis is made on gestures, primarily on the eye ones, appealing to the top of the ontological vertical. The deep and diverse connections to the Bashlachev's poetic text are shown.

* Recognized by the Ministry of Justice of the Russian Federation as a foreign agent.

Введение. Об интермедиальности в словесном искусстве

Общим местом современных исследований в области визуализации стал тезис о том, что мы живем в «визуальную эпоху», что сегодня доминирует «клиповое мышление». Вот пару высказываний, взятых наугад из широкой линейки современных исследований в сфере визуальности: «Помимо изменений в области коммуникативных стратегий, в СМИ также происходит смещение от вербального, литературоцентрического компонента к визуальному» [5, с. 3]; «В современной коммуникации наблюдается „эскалация изображения“, идет постоянное преобразование собственно речевой коммуникации в видеовербальную» [11, с. 57].

Тем не менее существует мнение, что современная ситуация не так уж уникальна и революционна и что визуальность XXI века не отличается коренным образом от того, что было ранее. Интересно на эту тему рассуждает Уильям Митчелл (W.J.T. Mitchell, 2005), который считает мифами утверждения о том, что новая визуальная культура влечет за собой исчезновение искусства в том виде, в каком мы его знали. Еще одним мифом он называет тезис о том, что мы живем в преимущественно визуальную эпоху [18, р. 205].

Как тут не вспомнить Библию: «Бывает нечто, о чем говорят: „смотри, вот это новое“; но это было уже в веках, бывших прежде нас» (Экклезиаста 1:10). Синтез искусств так же вечен, как и сами эти искусства. Разве что с изобретением кинематографа визуализация перешла на иной качественный уровень — картинка стала динамической. Теперь ее возможности используют для смыслообразования самые разные искусства, в том числе и песенная поэзия, о которой хотел бы порассуждать.

Начну с того, что художественная словесность в единстве литературы и звучащей поэзии тоже имеет самое прямое отношение к визуальной культуре. Вообще интермедиальные (иначе: синтетические, креолизованные, полиполярные, полисемиотические, синкретические и пр.) искусства содержат вербальные ряды. В качестве примера можно привести кино, театр, оперу... И везде мы можем говорить об особых отношениях визуального и словесного.

Уже с глубокой древности словесность (в том числе — художественная словесность) была интермедиальной, то есть была соеди-

нением разных выразительных рядов: таковы были синкретические действия, представлявшие собой соединение пения, танца, музыки; таков был древнегреческий театр и т.д. Слово и рисунок вообще идут в единстве на протяжении всего времени существования человечества. Сегодня ученые активно исследуют символы в пещерах позднего и даже среднего палеолита, которые изначально считались орнаментом, но теперь все больше фактов говорит о том, что это было особое протописьмо, которое неизменно сопровождалось наскальными рисунками. То же можно сказать и о дунайском протописью (культура Винча), в которой имеем дело с иконическими знаками, и границу между картинкой и письмом неискушенному зрителю трудно провести.

История книги — это тоже история визуальности, как и история собственно литературы (художественного письма). Причем здесь я говорю не только об истории иллюстрирования книг, когда профессиональный художник рисует иллюстрации для того или иного художественного творения. История знает немало примеров, когда сам автор литературного произведения рисует эти иллюстрации, то есть перед нами все тот же интермедиальный текст, создающийся на стыке картинки и слова. Среди таких авторов можно назвать Эдгара Алана По («Повесть о приключениях Артура Гордона Пима»), Антуана де Сент-Экзюпери («Маленький принц»), Льюиса Кэрролла («Алиса в Стране чудес») и многих других. Тема «визуальность и литература» находится и в фокусе современных исследований, например в диссертациях Т.Ф. Семьян [15] и Е.С. Аникеевой [1]. Трансмедийные нарративы, объединяющие литературу, визуальные и игровые формы, рассматриваются в коллективном труде «Большой формат: экранные искусства в эпоху трансмедийности», где также речь идет о мифологической преемственности данного художественного явления [см.: 14].

Да и звучащее художественное слово неотделимо от визуального ряда. «Пралитература» в период синкретизма (дореклексивного традиционализма) не мыслилась без музыки и того, что сейчас бы назвали перформансом или хеппенингом. Замечу, что для акционных искусств есть два типа авторства и, соответственно, два «рождения» интермедиального произведения: сочинение и исполнение. Второй тип реализуется в череде выступлений, каждое из которых есть ситуативная интерпретация ранее созданной и часто уже обкатанной

в репертуарной практике «партитуры», то есть ментального инварианта. Такое множественное развертывание интермедиального текста есть особая стратегия, которая существенно изменяет само бытование словесного художественного текста. Новую словесность Л.А. Левина считает некоей третьей волной развития вербального искусства: «В современной культуре существует третий, альтернативный как традиционной „бумажной“ литературе, так и фольклору, тип словесного творчества (медиасловесность), который реализуется в качественно новых видах текстов, бытующих в аудиовизуальной форме и обладающих специфическими свойствами» [10, с. 10].

Вообще, звучащая «литература» представляет собой два вида словесности, это песенная поэзия и аудиопоэзия (саунд-поэзия). Оба этих типа также обладают визуальностью, особенно — аудиопоэзия с визуальным рядом, то есть т.н. «видеопозэзия» (есть еще термин «медиапозэзия»). На эту тему также написан ряд научных статей, пока не доведенных, правда, до диссертационного осмысления.

Визуальное в песенной поэзии

И если визуализованное стихотворение в виде видеопозэзии кажется сегодняшнему реципиенту все-таки образованием экзотичным, экспериментальным, то для песенной поэзии видеоряд — имманентная данность. Причем я говорю не только о клипах как об одном из способов бытования произведения в песенно-поэтической культуре, а вообще о концертной практике поющих поэтов. Да, большинство концертов остается лишь в памяти зрителей — не попадает на видеоноситель (особенно это касается классической авторской песни периода В. Высоцкого, А. Галича, М. Анчарова, Ю. Визбора и др. или советской рок-поэзии). Тем не менее имеющихся записей достаточно, чтобы анализировать явление, не говоря уже о современном состоянии, когда фактически каждый концерт известного исполнителя, допустим, Б. Гребенщикова^о или Ю. Шевчука, фиксируется на видео (пусть нередко и любительское).

Несмотря на очевидную важность визуализации в песенной поэзии, этот вопрос практически не исследован. А в авторской (иначе — бардовской) песне визуализация — вообще чуть ли не главная исследовательская лакуна. Пожалуй, все, что можно сказать о «бар-

доведении», это пятая глава («Авторская песня как неосинтетическое искусство») докторской диссертации Л.А. Левиной [10, с. 376–426], в которой акцент делается на вербальном тексте и «визуальных» эффектах поэтического плана — типа колористических образов в стихе.

Первой попыткой поставить вопрос о визуализации в песенной поэзии, судя по всему, была диссертация С.С. Бирюковой, которая еще в 1990 году отмечает: «Довольно часто применяемое к творцам авторской песни понятие „театр одного актера“ (вариант — театр поэта, певца) почти всегда подразумевает рассмотрение зрительного ряда, включающего в себя мимику, пластику» [4, с. 21]. Однако глубокого погружения в визуализацию песенной поэзии здесь нет, автор работает в основном с аудиотекстом. Тем не менее именно эта работа была прорывной и до сих пор по некоторым параметрам стоит особняком в корпусе исследований авторской песни.

Есть и еще одно свидетельство. Организатор первой научной конференции о творчестве Высоцкого (1988) А.В. Скобелев вспоминает неизданный доклад о визуальной составляющей у поэта: «После выступлений был показан слайд-фильм Г.К. Шакина, где была сделана продуктивная попытка соединить звуковой ряд песен Высоцкого с ассоциативным визуальным» [16, с. 283].

В науке о русском роке (она иногда называется рокологией или роковедением) исследований несколько больше. Однако, пожалуй, единственным, кто работает в этой сфере системно и концептуально, является Д.И. Иванов. Особенно интересен его двухтомник о «синтетической языковой личности», где рассматривается в том числе «перформативно-декорационная имиджевая подсистема рок-культуры» [7]. Очень интересен подпараграф во втором томе «Поэзия как специфический вид кинемы „макроконтекстуального“ типа», где Иванов анализирует набор сценических поз Константина Кинчева (группа «Алиса») в поэтическом и мифобиографическом контексте [7, с. 164–170]. Причем исследование сопровождается схематизированным иллюстративным материалом.

Опыт исследователя теоретически осмыслен в нашей совместной статье, где дана типология визуальных составляющих («субтекстов») в песенной поэзии. Все они, по мысли ученых, объединяются в шесть сверхтекстов:

– Статическое оформление сцены (декорации).

- Динамическое оформление сцены (как правило, видеоряд, выведенный на монитор или спроецированный на «задник» сцены).
- Музыкально-поэтический спектакль (сюжетное действие).
- Жестово-мимический комплекс.
- Внешний вид исполнителей.
- Зрительское пространство [8].

В моей диссертации есть раздел, посвященный визуализации в песенной поэзии [6, с. 101–111]. Говоря о визуальности в рок-поэзии, стоит отметить также труды Ю.В. Доманского, который работает преимущественно с темой «рок и кинематограф», хотя касается и некоторых других вопросов визуализации.

Существенной попыткой проанализировать конкретный концерт как поэтико-визуальную общность стала интересная статья М.А. Бердниковой, посвященная одному из концертов Вячеслава Бутусова и группы «Ю-Питер» [3]. В работе речь идет о цвето-световой гамме, картинках на экране-«заднике» и точке нахождения певца на сцене (центральное место, справа от музыкального коллектива...). Жесты, мимика, костюм, аксессуары и т.д. остались за пределами исследовательского фокуса.

Визуализация в песенно-поэтическом клипе

В настоящей статье попробую если не провести анализ, то по крайней мере предложить экспериментальный «конспект» для будущего анализа визуального ряда в песенной поэзии. Хотелось бы показать, сколько еще не открытых глубин кроется в песенно-поэтической визуализации. Будут взяты два типа целостной динамической визуализации в песенной поэзии: клип и концертное выступление.

В качестве клипа рассмотрим один из первых отечественных образцов подобного рода — запись песни «Утренняя гимнастика» Высоцкого. Этот «мини-фильм» был снят в 1974 году телевидением Венгрии. Запись эта явно постановочная: поэт не только прохаживается с гитарой, но и активно (по-актерски) жестикулирует, а также делает ряд гимнастических этюдов. То есть создает полноценный визуальный текст: жестовый, мимический, даже «костюм» здесь играет определенную роль — облегаящая водолазка не скрывает

вздувшихся мускулов, когда поэт, например, делает «крокодила», опершись о столик.

Начинается клип на большой лестнице, которая может символизировать постепенность движения к цели, к успеху, а также — ассоциативно — спортивный пьедестал. Отмечу важность для дальнейшего восприятия реципиентного «вхождения» в ситуацию: перед нами «сильная позиция».

На пятой секунде (слова: «не спешите — три-четыре») Высоцкий поочередно перебирает ногами — мол, делает гимнастику. То есть перед нами простая иллюстрация, которая соотносится с поэтическим текстом, в общем-то, не добавляя в него новых сем и коннотаций. Поэт перебирает струны гитары, поэтому жесты руками ему недоступны — все выражают ноги.

В голосе певца — назидательность, голос немного истончен, чтобы был зазор между ролевым субъектом и авторской позицией. Когда Высоцкий поет «от автора», голос звучит не так: тембр богаче, в нем меньше, если так можно выразиться, «писклявости». На записи перед нами явно речевая манера, используемая в ролевых и шуточных песнях.

Далее Высоцкий, делая те же «гимнастические па», то есть немного приседая и разбрасывая ноги, спускается с лестницы и выходит на плоскость. Слева от него — большие стеклянные окна, завешанные глухими шторами. То есть ничто из декораций как будто не должно отвлекать от главного «действующего лица». Перед нами эдакий «минус-прием» — занавес, а не богатый сценографический текст.

Следующий значимый жест — приседание на фразе «лягте на пол»; потом, пропевая «прочь влияния извне», поэт делает красноречивый жест кистью, какой чаще всего делают при слове «прочь». Заметим, что здесь поэт впервые отрывает руки от струн. Жест этот очень театральный, за ним следует еще один — с той же коннотативной соотношенностью, только перед нами уже поклон, чуть ли не реверанс (фраза: «до изне- / можения»). Интересная семантическая сцепка! Физическое изнеможение означает окончание действия — дальше человек просто не в состоянии что-то делать. А значит, театральный поклон, мол, «я ухожу со сцены», сплавляется с этим спортивным контекстом.

То есть происходящее двоится: спортивный сценографический антураж (лестница) VS театральный (завешанные шторы), то же можно сказать о жестах («гимнастика ногами» VS жест на слове «прочь» и поклон). Двойственна также и следующая сцепка: исполнительская манера (голосовая «театрализация» ролевого героя) VS спортивный поэтический текст. То есть поэт не погружается в «спортивные смыслы», а сценически «разыгрывает» их, на разных выразительных уровнях подчеркивая эту «театральность».

После поклона Высоцкий снимает гитару. То есть создается впечатление окончания произведения, и эта ложная концовка очень интересна, так как после нее визуальный ряд радикально меняется, а голос и музыка продолжают звучать. На экране появляется запись по-венгерски, три слова, одно из них — «Tagankarol»: снова театральный контекст, на сей раз отсылающий к знаменитому театру на Таганке. Потом появляется запись по-венгерски — «Владимир Высоцкий».

Проанализированный видеофрагмент сделан специально для интервью, которое дает поэт, уже сидя за столиком (и с сигаретой!), венгерскому журналисту. Однако этот же ролик записан второй раз уже не как прамбула к разговору, а как самостоятельное произведение — клип! Любопытно сравнить оба «дубля». Общее в них и «декорации», и движение вниз по лестнице, и игра на гитаре, после чего практически на одной и той же фразе Высоцкий снимает ее. Есть и приседание во время фразы «лягте на пол». Данные «улики» свидетельствуют, что все происходящее далеко не случайно, что перед нами продуманная — и повторенная — стратегия. Вероятно, у поэта был некий сценарий ролика, который и был реализован в двух исполнительских ипостасях.

Однако есть и различия. В клиповом ролике начальная «гимнастика ногами» дана в виде трех, а не двух «па». Кроме того, Высоцкий в клипе не делает жеста кистью на слове «прочь». Поэт хотя и сохраняет театральный поклон на обоих записях, но в клипе делает его уже после того, как отдает гитару.

Там, где в записи для интервью пошла заставка, в клипе Высоцкий садится на стул (перед нами что-то вроде уличного кафе). Освободившись от гитары, поэт много жестикулирует руками. А потом становится понятно, зачем он избавился от инструмента: опершись о ручки стула, исполнитель делает уголок, демонстрируя силу рук

и брюшного пресса. Атмосферу непринужденности создает и парочка, сидящая в том же кафе на заднем плане.

Далее — снова каскад жестов, которые как бы иллюстрируют поэтический текст, например, на фразе «об - / тирание» Высоцкий как бы обтирается: руки скользят над грудью и животом; потом руки разводятся, мол, достаточно. На фразе «сели — встали, сели — встали» Высоцкий уже не приседает, а командует: поднимает и опускает правую руку, то есть меняет статус — перед нами уже не спортсмен, а тренер. Известно речевое ролевое многоголосие Высоцкого, а здесь можно говорить о жестовой «многосубъектности»!

Мимическо-жестовая игра продолжается, пока Высоцкий идет к следующему (уже мягкому — это важно!) стулу. Звучит фраза: «Главный академик Йоффе» — поднятый вверх палец, мол, «очень главный»; «коньяк и кофе» — тот же палец укоризненно покачивается, мол, «ай-ай-ай, не надо». После чего поэт на указанном «особом стуле» делает стойку на голове. Обратим внимание на эту «телесную метафору» — мир как бы становится с ног на голову на фразе: «Разговаривать не надо». Уж не намек ли на что-то запрещенное, а потому замалчиваемое?

Американский исследователь Высоцкого Э. Куэлин (A. Qualin, 2013), касаясь данной песни, отмечает: «Несмотря на утверждение Высоцкого, что он не Эзоп, некоторые из его песен — явные аллегории. <...> Даже такие, казалось бы, аполитичные песни, как „Утренняя гимнастика“, могут содержать острый политический подтекст» [19, р. 189]. Далее исследователь приводит фрагмент про «не страшны дурные вести» (навязываемый советский псевдооптимизм?) и «без на месте» (тут уже всплывают какие-то «застойные» коннотации).

Стойка на голове сопровождается ритмичными — в такт гитарному ритму — сведениями-разведениями ног. Перед нами снова — гимнастика, только теперь как бы в «перевернутом мире». Затем следует уже упоминавшийся «крокодил», выход из которого сопровождается изящным, пластическим, одним словом — театральным жестом (снова синтез спорта и театра). После чего Высоцкий берет гитару и доигрывает песню уже не как актер, а как «бард» — без жестов и ярко выраженной мимической игры. Еще одна смена ипостаси?

Звучный итоговый аккорд сопровождается резким и глубоким — явно ироничным — поклоном головы и отлетевшей в сторону рукой:

так падают или подстреленные, или пьяные — лицом в салат. Что это, возвращение к фразе «коньяк и кофе»? Истребление всего этого «спортивного пафоса»? Вернемся к началу интервью, где Высоцкий — думается, намеренно — сидит с сигаретой и курит. Вот тебе и продолжение спортивной песни! Высоцкий хочет максимально дистанцироваться от образа «образцового советского гражданина»?

Замечу, что я не касался здесь еще ряда важных вещей: одежды, прически, мимики, мало говорил об интонациях, а также не трогал ритм, музыкальную составляющую, которая также важна. Ее — на материалах этой песни — интересно исследует Е.Р. Кузнецова. Позволю себе обширную цитату — как продолжение анализа: «Строфа [имеется в виду первая строфа. — В.Г.] написана хореем (двухсложный стихотворный размер (метр), стопа которого содержит ударный и следующий за ним безударный слоги), соответственно, музыкальная составляющая строфы звучит в двухдольном размере, что логично вытекает из темы произведения: зарядка предполагает бодрящий маршевый вариант песни, тем более, если это „утром отрезвляющая“ гимнастика. Рассмотрим сначала строфу поэтическую. Первые три строки являют собой четырехстопный хорей, но четвертая строка усеченная, в ней неполных две стопы. Это заметно даже графически. Однако при музыкальном исполнении этой строфы (т.е. при пении) разница в длине строк нивелируется, стирается за счет „растянутости“ слова «плас-ти-ка» на два такта. Симметрично этому выглядит и последняя строка — „гимнастика“, хотя здесь дело обстоит еще сложнее, так как формально два последних музыкальных такта сопутствуют слогам „нас-ти-ка“, после чего опять, как и в четвертой строке, присутствует пауза в полтакта.

<...> Практически первые три предложения („Вдох глубокий. Руки шире. Не спешите...“) строятся на одном и том же мелодическом рисунке, нисходящая линия которого как бы раскачивает движение, а на взлете интонации эмоциональным всплеском звучат возгласы „три-четыре!“. Некоторое топтание на месте, интонационное однообразие третьей строки переходит в ступенчатое staccato четвертой, где уже отчетливо проявляется двигательная потенция песни: ощущение движения сверху вниз передается мелодией, а резкость этого движения подчеркнута ритмом (речевым и музыкальным)» [9, с. 208–209].

То есть можно сказать, что перед нами целый ансамбль смыслов, который требует синтеза разных подходов: литературоведческого (поэтический текст), лингвистического (устная речь), музыковедческого (и музыка, и вокал), искусствоведческого, театроведческого и т.д. Согласимся с Л.Я. Томенчук, которая отмечает: не правы те, кто считает, что «визуальный ряд в АП [авторской песне. — В.Г.] не играет важной роли. Пластика тела у Высоцкого не просто есть, она разнообразна — от ударов пальцами по струнам до движений головы, не говоря уже о богатейшей мимике, которая была одним из активнейших элементов „песни Высоцкого“. Даже единичные видеоматериалы свидетельствуют, что эти движения в большинстве своем имели не только функциональный, но и многообразный художественный смысл» [17, с. 64].

Визуализация концертного типа

Теперь обратимся к другому примеру, концертному. Рассмотрим запись (квартирный концерт 1986 года, записанный дома у Бориса Гребенщикова*), по общему мнению, лучшего русского рок-поэта Александра Башлачева. В нашей стране он с удивительной поэтической силой смог выразить сам дух рок-искусства, которое всегда «стремится серьезно переосмысливать действительность, раскрывать внутренние проблемы личности, создавать собственные миры, а не только развлекать и давать выход подростковой энергии» [12, с. 405].

Разберем лишь один жест у Башлачева: поднятые глаза к небу, — покажем, насколько важно это небольшое движение для смыслообразования. А начнем с замечания М.М. Бахтина: «Естественный жест в игре актера приобретает знаковое значение (как произвольный, игровой, подчиненный замыслу роли)» [2, с. 283]. Перед нами жест не просто отрефлектированный, а представляющий собой некий смысловой стержень произведения. Но обо всем по порядку.

Работая с гитарой, поэт не мог позволить себе богатой жестовой «палитры», много выражали мимика, движения головой, глазами: взгляд вверх, часто с легким поднятием головы. Так, на всю песню «От винта», имеющую понятную связь с небом и полетом, на рассматриваемом «квартирнике» я обнаружил только один такой жест — на словах «мы пасынки птиц». Дальше еще покажем, что этот

жест связан с трансцендентальной сферой «божьего пространства». Пока сообщу лишь, что исследователями уже подмечена орнитоморфная сущность души, по Башлачеву. А та — важнейший (если не единственный) у этого поэта канал связи с Богом. Получается, что один взгляд маркирует данный образ как единственный, связанный со стихией Неба — божьего престола. А значит, «пасынки птиц» есть «всыновленные» собственными душами — при божьем отцовстве.

В песне «Ванюша» на той же записи таких жестов глазами уже несколько. Отмечу один несистемный на словах: «А кто по счету? Ух, темнотища!» Здесь жест указывает на подсчет в уме: человек нередко «закатывает глаза», глубоко задумавшись, считая в уме. Во всех остальных случаях, а их три, поднятые глаза к Небу есть маркер прямой коммуникации со Всевышним. Все просто в случае с частушкой: «Хошь в ад, хошь в рай...» (взгляд вверх на слове «рай»). Понятно, о чем речь, когда глаза поднимаются на слове «звезды»: «...Не видя звезды / горят, костры ли». Ванюша — уже в послесмертии, и это вряд ли те же звезды, что видят живые. Это уже маячки потустороннего мира. У Башлачева часто (см. «Посошок», «Егоркину былинку») река и горящие над ней звезды появляются в момент перехода в инобытие.

Третий маркер мне кажется самым любопытным. Башлачев поднимает глаза на фразе: «...любовь, Ванюха / не переводят единым духом», точнее, жест сопровождает слово «духом». Значит, это не тот «земной дух», который дыхание. Это либо парафраз души, либо указание на Святого Духа, и тогда сочетание правильнее записать большими буквами. Второе предположение имеет больше доводов в свою пользу — в микроконтексте появляется любовь, которая для Башлачева (как в Библии) есть Бог: «С любовью... Да Бог с ней с милой...» («В чистом поле — дожди...»). Если все так, то перед нами второе упоминание Святого Духа в поэзии Башлачева (было еще в раннем варианте «Посошка»). Подчеркну: до этой гипотезы о появлении в «Ванюше» Святого Духа я «докопался» только благодаря тому, что увидел один лишь жест! А сколько песен не попало на видеозапись, сколько башлачевских смыслов утеряно навсегда...

«Ванюша» — длинная песня, длится около 12 минут, и всего четыре эпизода. А вот в «Вечном посте», который вдвое короче, этот молитвенный жест повторяется 11 раз! То есть перед нами «курсив», который по-особому выделяет некоторые фрагменты. Но от курсива

он все-таки существенно отличен своей молитвенной сутью, связью с верхней зоной онтологической вертикали.

Уже на первых словах Башлачев — не подберу другого слова — проникновенно, то есть с молитвенным упованием, поднимает глаза к небу: «Засучи мне, Господи, рукава!» Поэт опускает их на втором стихе: «Подари мне посох на верный путь!» Но когда аналогичная строка появляется в тексте во второй раз (после «Уронила кружево до зари»), глаза снова подняты к Небу.

Третий и четвертый эпизоды явлены в строках «Раскрошу да брошу до самых звезд. / Гори-гори ясно! Гори...». Не все слова здесь сопровождаются поднятием глаз, но жест дан и в одной, и в другой строке. И если мы вспомним мистические, потусторонние звезды из «Ванюши», то и здесь жест, вероятно, свидетельствует о том, что речь не о наших, «земных» звездах. А о чем-то другом (о чем — см. песню «Тесто»: «Собрать с неба звезды, / Смолоть их мукою / И тесто для всех замесить»). И снова подчеркну: на версию о «других звездах» можно выйти только, если опереться на движение глаз.

Очень любопытен и следующий пример — глаза подняты на слове «гостей» следующей строки: «Не собрать гостей на твои огни». Конечно, все равно не ясно, кто они, эти гости. Не думаю, что Башлачев в точности следует здесь евангельской притче о званых и избранных, но и ее не надо сбрасывать со счетов. Зато жест сужает сферу трактовки: по этому маркеру ясно, что речь идет о неких инобытийных сущностях, причастных Небу. Святых? Ангелах? Поэтах-пророках?

Интересно отметить, что данные огни, которые должны собрать этих мистических гостей, тоже, вероятно, что-то запредельное, трансцендентальное. Скорее всего — это снова те «вторые звезды», которые из потустороннего мира. То есть жест связывает, с одной стороны, звезды, с другой, гостей и приготовленные для них огни в сцепку. А эти гости — уж не сбившиеся ли волхвы из «Имени Имен», которые ищут мессию? Они ведь тоже связаны со звездой, но не виффлеемской, а, по Башлачеву, горячей «в небе синем».

Поднятые глаза на строках: «Храни нас, Господи!» (дважды), «Не суди ты нас!» прочитываются довольно просто — коммуникация со Всевышним. Более-менее все понятно и с фразой «завяжи мой влас песней на ветру», выстраивается цепочка: душа — птица — полет — ветер — песня. Зато подобное же выделение слова «яблони»

(«сердце, летящее с яблони») весьма интересно. Считается, что яблоня у Башлачева аналог мифического мирового дерева — и тому есть доказательства. Но вот этот жест как будто не подтверждает данную гипотезу, если только не считать, что поэт намекает на связующую с Небом роль этого дерева. Однако скорее речь идет об инобытийной яблоне, яблоне, растущей в божьих пределах, а значит, это райское дерево. Древо жизни? Древо познания? Или все вместе? А отрыв от яблони — грехопадение? Вкушение запретного плода? Вот сколько версий порождает один лишь жест! Главное, что он недвусмысленно указывает на мистическую, небесную природу этого даже не дерева, а именно дерева.

Еще интереснее порассуждать о жесте глазами во фрагменте «серебро в ведре». Эта фраза в первую очередь наводит на образ: «Как присело солнце с пустым ведром» из той же песни. Значит, наше светило не дает мистического «серебра», а что-то (но что или кто?) это «серебро» дает. И, мне кажется, речь здесь о втором солнце, мистической звезде (см. песню «Спроси, звезда»), свет которой открыт избранным. Его не видят даже «сбитые с толку волхвы», но оно, это второе солнце, уже вошло: «в небе синем опять, и опять, и опять запеваешь звезда» («Имя Имен»). И это, скорее всего, новое солнце — небо ведь синее! Ночная звезда горит в небе черном. А ведь Христа в церковной традиции называют «Солнцем правды»...

Жест глазами присутствует и во фразе «на Руси любовь» — тут все понятно: Бог есть любовь. Хотя это не пустое повторение уже заявленного в слове смысла: ведь перед нами любовь небесная несмотря на то, что «на Руси любовь испокон сродни всякой ереси». Таким возвеличиванием до Небес любви-ереси Башлачев словно говорит: как бы ни было у нас плохо, как бы ни было тесно в нашей землянке, какой бы ни была наша «заповедная дурь», но страстная вера нашей души и сила нашего покаяния способны преобразить даже такую любовь-ересь, поднять ее до небесной любви, до агапэ.

И последний пример тоже очень показателен: «небо с общину», а лучше написать «Небо с общину». Тут в полной мере реализуется соборный пафос Башлачева — блаженная поэтика общего делания. Верхний мировой ярус есть еще и чаемое единство, апогей башлачевской соборности, в которой маячит что-то оригеновское, связанное с концепцией апокатастасиса, то есть всеобщего спасения. В его

интервью и в песнях звучит мысль о том, что в итоге «люди станут добрыми», «все будет хорошо».

Симптоматично, что жест глазами не сопровождает все фразы с семантикой верха. Например, фраза «Если все вершины на свой аршин» не получает этого молитвенно-мистического жеста: это не божьи вершины, это вершины самости, противостоящей башлачевской соборности, поэтому здесь полагается глаза опустить. Или вовсе закрыть. В песне есть и такие эпизоды, например поэт закрывает глаза на середине фразы: «Кроют сваты в темную, в три бревна». Темнота буквализуется, но и одновременно выделяется, тем самым как бы онтологизируется: перед нами мрак греха.

Не лишне добавить, что рассмотрен лишь один, пусть и ключевой, из череды башлачевских жестов, сопровождающих эту песню. А ведь есть еще сжатые зубы и веки, это сопровождается быстрым «отрицательным» движением головы — жест боли, лихости и неистовства (см., например, фразу «всякой ереси»). А еще сколь многомерен этот переход от улыбки к оскалу — гримасе боли. В некоторых эпизодах Башлачев и плачет, и смеется одновременно! Местами это просто улыбка («храни нас, Господи» — и таинственно улыбнулся), а местами именно сцепка смеха-боли. Как отмечает Е.А. Савицкая, «в рок-музыке юмор, ирония, смеховое начало играют важную роль, позволяя рок-культуре осмыслять саму себя» [13, с. 246].

Есть у Башлачева еще жест недоумения — поднятое левое плечо, есть еще акцентный удар по струнам на фразе «покуда не грянет Гром», а еще сбрасывание с лица невероятно длинной челки, а еще легкий кивок подтверждения («пусть пребудет всякому по нутру» — то есть сомнений нет: именно что пребудет!), а еще такт, отбиваемый левой ногой. (Что это? Имитация сердцебиения? «Сердце, летящее с яблони»?)

Отдельный вопрос — работа с гитарой, она то поднимается, то опускается, пальцы бегают по грифу, резко скользят, создавая звуковой эффект, который сложно описать. Но ясен смысл этой перебивки: он нагнетает тревожность, волнение. Нельзя забыть и особенности мелодии, аранжировки. А еще «сценический костюм»: это и колокольчики на шее; и непонятный широченный «закрылок» рукава, откуда уж взявшийся на футболке Башлачева — поистине крыло; распашнутый, как будто разорванный ворот («душа нараспашку»,

а еще вспоминается «рвануть тельняшку на груди»). Сложный и до мелочей продуманный спектакль, где важно все — от аттракций и аллитераций до аксессуаров!

Заключение

Итак, в настоящей статье очерчен круг тех вопросов визуализации, которые предстоит еще решить союзу отраслей знания, занимающихся песенной поэзией. Думаю, этой темы почти никто не касается, опасаясь ее огромности и междисциплинарности. По приведенным выше примерам видно, насколько богаче становится литературоведческий анализ, если учитывается визуальный ряд. Однако, думается, этот продуктивный синтез — дело будущего. Лишь в 2018 году — усилиями Государственного института искусствознания — на междисциплинарной конференции встретились музыковеды и филологи, изучающие рок-культуру. В 2020 году форум состоялся второй раз — в онлайн-формате; в 2022 году проведена третья всероссийская конференция. А вот исследователи авторской песни и по сей день не имеют постоянной площадки для междисциплинарного диалога. Поэтому глубокое исследовательское погружение в песенно-поэтическую визуализацию — это, вероятно, дело отдаленного будущего.

Список литературы:

- 1 Аникеева Е.С. Соотношение вербального и визуального компонентов в современном поэтическом дискурсе: на материале английского языка: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Кемеровский гос. ун-т. Кемерово, 2015. 343 с.
- 2 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- 3 Бердникова М.А. «Героический» концерт группы «Ю-Питер» «Труби, Гавриил!» как цикл // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 17. Екатеринбург; Тверь: Изд-во УГПУ, 2017. С. 268–277.
- 4 Бирюкова С.С. Б. Окуджавы, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / ВНИИ искусствознания. М., 1990. 176 с.
- 5 Бюндюгова Т.В. Особенности смыслового принятия женских образов, транслируемых в визуальной рекламе: Дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01 / Южный федеральный ун-т. Ростов-на-Дону, 2008. 161 с.
- 6 Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX — начала XXI веков как текст: проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства: Дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01, 10.01.08 / Ивановский гос. ун-т. Иваново, 2012. 585 с.
- 7 Иванов Д.И. Теория синтетической языковой личности: В 2 т. Иваново: ПресСто, 2017. Т. 1. 359 с. Т. 2. 295 с.
- 8 Иванов Д.И., Гавриков В.А. Концертная визуализация в песенной поэзии: опыт типологии субтекстов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 1 (79). Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2018. С. 18–21.
- 9 Кузнецова Е.Р. Песня В.С. Высоцкого как музыкально-коммуникативное событие // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2011–2012 гг.: Сб. науч. тр. / Редкол.: А.В. Скобелев, Г.А. Шпилева. Воронеж: ВГПУ, 2012. С. 208–209.
- 10 Левина Л.А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века. Эстетика. Поэтика. Жанры: Автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Моск. пед. гос. ун-т. М., 2006. 42 с.
- 11 Попова Т.В. Креолизация слова в современных языках как диалог языков и культур // Современные коммуникации: Язык. Человек. Общество. Культура: Сб. ст. / Отв. ред. Ж.А. Храмушина, Т.В. Попова, А.А. Шагеева. Екатеринбург: Изд-во УМЦ УПИ, 2014. С. 56–62.
- 12 Савицкая Е.А. Меланхолия и ностальгия в британском прогрессив-роке // Художественная культура. 2022. № 4. С. 396–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-396-427>.
- 13 Савицкая Е.А. Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammas Manna // Художественная культура. 2023. № 1. С. 242–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-242-269>.
- 14 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.
- 15 Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: Автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08 / Самарский гос. ун-т. Самара, 2006. 38 с.
- 16 Скобелев А.В. Как это делалось в Воронеже // Мир Высоцкого: исследования и материалы: Альманах / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакoва. Вып. 2. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. С. 278–285.

- 17 Томенчук Л.Я. «...А истины передают изустно». Днепропетровск: Пороги, 2004. 124 с.
- 18 Mitchell W.J.T. What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images. Chicago University Press, 2005. 408 p.
- 19 Qualin A. Laughing at Carnival Mirrors: The Comic Songs of Vladimir Vysockij and Soviet Power // Russian Literature. 2013. Vol. 74. Issue 1–2. P. 185–205. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.009>.

References:

- 1 Anikeeva E.S. *Sootnoshenie verbal'nogo i vizual'nogo komponentov v sovremennom poehticheskom diskurse: na materiale angliiskogo yazyka* [The Ratio of Verbal and Visual Components in Modern Poetic Discourse: Based on the Material of the English Language], Dis. ... Candidate of Philology, 10.02.19, Kemerovo State University. Kemerovo, 2015. 343 p. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Ehstetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ. 1979. 423 p. (In Russian)
- 3 Berdnikova M.A. "Geroicheski" kontsert gruppy "Yu-Piter" «Trubi, Gavriil!» kak tsikl ["Heroic" Concert of the Group "U-Peter" "Trumpets, Gabriel!" as a Cycle]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. trudov* [Russian Rock Poetry: Text and Context: Collection of Scientific Works]. Issue 17. Ekaterinburg, Tver', UGPU Publ., 2017, pp. 268–277. (In Russian)
- 4 Biryukova S.S. *B. Okudzhava, V. Vysotskii i traditsii avtorskoi pesni na ehstrade* [B. Okudzhava, V. Vysotsky and the Traditions of the Author's Song on the Stage], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.01, All-Union Institute of Art Studies. Moscow, 1990. 176 p. (In Russian)
- 5 Byundyugova T.V. *Osobennosti smyslovogo prinyatiya zhenskikh obrazov, transliuemykh v vizual'noi reklame* [Features of Semantic Acceptance of Female Images Broadcast in Visual Advertising], Dis. ... Candidate of Psychology, 19.00.01, Southern Federal University. Rostov-na-Donu, 2008. 161 p. (In Russian)
- 6 Gavrikov V.A. *Russkaya pesennaya poehziya vtoroi poloviny XX – nachala XXI vekov kak tekst: problema vzaimodeistviya literatury s drugimi vidami iskusstva* [Russian Song Poetry of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Centuries as a Text: The Problem of Interaction of Literature with Other Types of Art], Dis. ... Doctor of Philology, 10.01.01, 10.01.08, Ivanov State University. Ivanovo, 2012. 585 p. (In Russian)
- 7 Ivanov D.I. *Teoriya sinteticheskoi yazykovoi lichnosti* [The Theory of Synthetic Linguistic Personality], in 2 vols. Ivanovo, PresSto Publ., 2017. Vol 1. 359 p. Vol. 2. 295 p. (In Russian)
- 8 Ivanov D.I., Gavrikov V.A. Kontsertnaya vizualizatsiya v pesennoi poehzii: opyt tipologii subtekstov [Concert Visualization in Song Poetry: The Experience of the Typology of Subtexts]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of Theory and Practice], 2018, no. 1 (79), part 1. Tambov, Gramota Publ., 2018, pp. 18–21. (In Russian)
- 9 Kuznetsova E.R. Pesnya V.S. Vysotskogo kak muzykal'no-kommunikativnoe sobytie [Song of V.S. Vysotsky as a Musical and Communicative Event]. *Vladimir Vysotskii: Issledovaniya i materialy 2011–2012 gg.: Sb. nauch. trudov* [Vladimir Vysotsky: Research and Materials 2011–2012: Collection of Scientific Works], ed. board A.V. Skobelev, G.A. Shilevaya. Voronezh, VGPU Publ., 2012, pp. 208–209. (In Russian)
- 10 Levina L.A. *Avtorskaya pesnya kak yavlenie russkoi poehzii vtoroi poloviny XX veka. Ehstetika. Poehtika. Zhanry* [Author's Song as a Phenomenon of Russian Poetry of the Second Half of the 20th Century. Aesthetics. Poetics. Genres], Dissertation Abstract ... Doctor of Philology, 10.01.01, Moscow Pedagogical State University. Moscow, 2006. 42 p. (In Russian)
- 11 Popova T.V. Kreolizatsiya slova v sovremennykh yazykakh kak dialog yazykov i kul'tur [Creolization of the Word in Modern Languages as a Dialogue of Languages and Cultures]. *Sovremennye kommunikatsii: Yazyk. Chelovek. Obshchestvo. Kul'tura: Sb. statei* [Modern Communications: Language. Person. Society. Culture: Collection of Articles], eds. Zh.A. Khrumushina, T.V. Popova, A.A. Shageeva. Ekaterinburg, Izd-vo UMTS UPI Publ., 2014, pp. 56–62. (In Russian)

- 12 Savitskaya E.A. Melankholiya i nostal'giya v britanskom progressiv-roke [Melancholy and Nostalgia in British Progressive Rock]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 396–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-396-427>. (In Russian)
- 13 Savitskaya E.A. Paradoksy ironicheskogo v tvorchestve shvedskoi rok-gruppy Samla Mammanna [Paradoxes of the Ironical in the Works of the Swedish Rock Band Samla Mammanna]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 242–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-242-269>. (In Russian)
- 14 Salnikova E.V. Vvedenie. Fenomen transmediinosti i mediakolleksii. Podkhody 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 iskusstvovznaniya Publ., Izdatel'skie resheniya Publ., 2018. Part 1, pp. 11–42. (In Russian)
- 15 Sem'yan T.F. *Vizual'nyi oblik prozaicheskogo teksta kak literaturovedcheskaya problema* [The Visual Appearance of a Prose Text as a Literary Science Problem], Dissertation Abstract ... Doctor of Philology, 10.01.08, Samara State University. Samara, 2006. 38 p. (In Russian)
- 16 Skobelev A.V. Kak ehto delalos' v Voronezhe [How It Was Done in Voronezh]. *Mir Vysotskogo: issledovaniya i materialy: Al'manakh* [The World of Vysotsky: Research and Materials: Almanac], comp. A.E. Krylov, V.F. Shcherbakova. Issue 2. Moscow, GKTSM V.S. Vysotskogo Publ., 1998, pp. 278–285. (In Russian)
- 17 Tomenchuk L.Ya. "...A istiny peredayut izustno" ["...And Truths Are Conveyed by Word of Mouth"]. Dnepropetrovsk, Porogi Publ., 2004. 124 p. (In Russian)
- 18 Mitchell W.J.T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago University Press, 2005. 408 p.
- 19 Qualin A. Laughing at Carnival Mirrors: The Comic Songs of Vladimir Vysockij and Soviet Power. *Russian Literature*, 2013, vol. 74, issue 1–2, pp. 185–205. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.009>.

УДК 791.3
ББК 85.374

Михеева Юлия Всеволодовна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры,
Всероссийский государственный университет кинематографии имени
С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
ResearcherID: GLR-5657-2022
julmikheeva@gmail.com

Ключевые слова: авторский кинематограф, Люк и Жан-Пьер
Дарденны, музыка кино, звуковое решение фильма, музыкальная
цитата в кинофильме, гайст-тема, художественный образ в кинофильме,
интертекстуальность в кино

Михеева Юлия Всеволодовна

Гайст-тема как значимое отсутствие музыки фильма



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-628-647

Для цит.: *Михеева Ю.В.* Гайст-тема как значимое отсутствие
музыки фильма // *Художественная культура*. 2023. № 4. С. 628–647.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-628-647>.

For cit.: Mikheeva J.V. Geist-Theme as a Meaningful Absence of Film Music.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 628–647.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-628-647>. (In Russian)

Mikheeva Julia V.

D.Sc. (in Art History), Professor, Department of Film Sound Direction,
S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
ResearcherID: GLR-5657-2022
julmikheeva@gmail.com

Keywords: auteur cinematography, Luc and Jean-Pierre Dardenne, film
music, film sound solution, musical quotation in a film, geist-theme, artistic
image in a film, intertextuality in a film

Mikheeva Julia V.

Geist-Theme as a Meaningful Absence of Film Music

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфики фильмов, в которых музыка может не составлять существенную часть саундтрека, являясь иногда лишь в нескольких секундах звучания, или вообще отсутствовать в фонограмме, однако при этом оказывать сильное влияние на создание кинообраза. Речь идет о музыкальном звуке (мелодии, фрагменте произведения) как импульсе для творческого поиска режиссером художественного образа киногероя и фильма в целом, его «внутреннего звучания» и ритмического движения. Для некоторых режиссеров этот этап творческого процесса является изначальным и во многом определяющим в формировании эстетической атмосферы, художественной стилистики, особенностей драматургического развития фильма. В этих случаях исследования музыки фильмов требуют корректировки традиционного терминологического аппарата киноведения и введения новых терминов, адекватно отражающих интертекстуальность и контекстуальность визуально-музыкального материала, особенности режиссерской эстетики и внутреннего мира режиссера. Так, понятие «лейтмотив» становится недостаточным для понимания роли повторяющейся музыкальной темы в фильме, в котором она преодолевает (превышает) свое традиционное функционально-семантическое значение в развитии драматургии картины. В статье предлагается и обосновывается введение понятия *гайст-тема* (от нем. Geist — дух). В качестве материала, дающего основание для его введения, представлено творчество бельгийских режиссеров Люка и Жан-Пьера Дарденнов. Проведенный анализ позволяет констатировать, что применение понятия *гайст-тема* в исследованиях музыки авторского кинематографа, расширение области анализа в герменевтическом подходе, внимание к интертекстуальности заимствованных музыкальных цитат могут дать более глубокое понимание сути художественного образа фильма.

Abstract. The article is devoted to the specifics of films in which music may not form an essential part of the soundtrack, sometimes appearing only in a few seconds of sound, or may not be present in the soundtrack at all, but have a strong influence on the creation of a cinematic image. The author of the article refers to a musical sound (melody, fragment of a musical piece) as an impulse for the director's creative search for the artistic image of a film character and the film as a whole, its "inner sound" and rhythmic movement. For some directors, this stage of the creative process is the initial and largely decisive in the formation of the aesthetic atmosphere, artistic stylistics, and features of the dramatic development of a film. In these cases, studies on film music require corrections to the traditional terminology of film studies and the introduction of new terms that adequately reflect the intertextuality and contextuality of visual and musical material and the features of the director's aesthetics and inner world. Thus, the concept of "leitmotif" becomes insufficient to understand the role of a recurring musical theme in a film in which it exceeds its traditional functional and semantic significance in the development of the drama of a film. The article proposes and justifies the introduction of the concept of *geist-theme* (from German *geist* — "spirit"). The material giving the basis for its introduction is the creative work of Belgian directors Luc and Jean-Pierre Dardenne. The performed analysis allows us to state that the use of the concept of *geist-theme* in the research on the music of auteur cinema, the expansion of the field of analysis in the hermeneutic approach, and attention to the intertextuality of borrowed musical quotations can give a deeper understanding of the essence of the artistic image of a film.

Введение

Связь музыки и киноизображения общеизвестна и в достаточной степени изучена в ракурсе музыкального оформления кинофильма, а также визуализации музыки (в том числе музыкальной формы) как основного исходного материала или структурной организации фильма как в дозвуковом, так и в звуковом периодах [8; 9]. В процессе развития киноискусства проводились исследования, посвященные различным аспектам эстетики киномузыки и специфике музыкальных киножанров. Однако существуют кинокартины, в которых роль и значение музыки остается как бы «за кадром», а иногда *до* или *вне* кадра и, таким образом, не становится предметом теоретического анализа. В таких фильмах музыка может не составлять существенную часть саундтрека, являясь иногда лишь в нескольких секундах звучания (в том числе на вступительных или заключительных титрах), или вообще отсутствовать в фонограмме фильма, однако при этом оказывать сильное влияние на создание кинообраза. Речь идет о музыкальном звуке (мелодии, фрагменте произведения) как импульсе для творческого поиска режиссером художественного образа киногероя и фильма в целом, его «внутреннего звучания» и ритмического движения.

Как правило, в этих случаях режиссеры обращаются к уже существующим, чаще всего классическим (но не только) музыкальным произведениям. Это обращение может быть осознанным и целенаправленным, но иногда музыка «находит» автора сама. Для некоторых режиссеров данный этап творческого процесса является изначальным и во многом определяющим в создании атмосферы, художественной стилистики, особенностей драматургического развития фильма. В этих случаях исследования музыки фильмов требуют корректировки традиционного терминологического аппарата киноведения и введения новых терминов, адекватно отражающих, например, интертекстуальность музыкального материала, особенности эстетики и внутреннего мира режиссера. Так, понятие «лейтмотив» становится недостаточным для понимания роли повторяющейся музыкальной темы в фильме, в котором она преодолевает (превышает) свое традиционное функционально-семантическое значение в развитии драматургии картины. В некоторых случаях речь должна идти не о *лейтмотиве*

(по формальному соответствию понятию), а о *гайст-теме* (от нем. Geist — дух) — т.е. музыке, не столько двигающей драматургическое развитие образа, сколько определяющей дух, стилистику и глубинную суть художественного образа фильма. Отличие *гайст-темы* от *мейн-темы* (т.е. *главной* темы, определяющей *атмосферу* фильма — например, Adagietto из Пятой симфонии Г. Малера в фильме «Смерть в Венеции» Л. Висконти, 1971) состоит в ее призрачности, «значимом отсутствии» звучания или проявлении в предельно малых количествах — буквально в нескольких секундах звучания, иногда лишь на заключительных титрах фильма. В ряде случаев гайст-тема предполагает анализ интертекстуальных связей между творчеством разных режиссеров (как, например, использование темы из 20-й сонаты для фортепиано Ф. Шуберта в фильме «Наудачу, Бальтазар» Р. Брессона (1966), в картине «Пианистка» М. Ханеке (2001) и в короткометражном фильме братьев Дарденн «В темноте» из альманаха «У каждого свое кино», 2007).

Гайст-тема: необходимость понятия

Для обоснования необходимости введения понятия «гайст-тема» имеет смысл обратиться к творчеству бельгийских режиссеров Люка и Жан-Пьера Дарденнов, а также к материалам их внесъемочной работы (рабочему дневнику Люка Дарденна, интервью для различных изданий). Братья Дарденн известны как режиссеры фильмов «без музыки», *декларативно* отказывающиеся включать музыку в качестве дополнительного смыслового фона в художественное пространство фильма. Творчество Дарденнов основано на жизненном, практически документальном материале, в их картинах преобладает нарративность сюжета, а смыслы извлекаются *из самой визуальности*, почти без каких-либо авторских изменений или дополнений ее пространственно-временных, изобразительных, звуковых и прочих характеристик; на экране нет признаков внешне выраженной авторской рефлексии или тем более нравоучительности — эмоционально-нравственный отклик возникает в сознании зрителя без авторских комментариев.

Впрочем, саундтрек одного из первых полнометражных игровых фильмов Дарденнов «Я думаю о Вас» (1992) был наполнен музыкой — уже на вступительных титрах звучала квазибарочная репетитивная

композиция бельгийского композитора-минималиста Вима Мертенса, во внутрикадровом пространстве гремела музыка уличного карнавала, главный герой играл на трубе... «Все шло не так с самого начала. Мы сами не понимали, чего хотим, но заставили себя поверить, будто понимаем. Больше такого не будет» [3, с. 62]. Оставив позади опыт этой «злополучной авантюры», Дарденны осознали право на собственный взгляд в режиссуре, пришли к своему стилю и пониманию того, что они должны и могут делать в кино. Придерживаясь в дальнейшем принципа «музыкального пуризма», Дарденны становятся в ряд режиссеров авторского кинематографа, убежденных в необходимости исключения закадровой (недидеетической⁽¹⁾) музыки как лишнего элемента выразительности, «навязывающего» визуальному ряду дополнительные смыслы. Высказывания этих режиссеров достаточно категоричны: «Без музыкального аккомпанемента, без поддержки или подкрепления. Вообще без музыки. Конечно, кроме той музыки, которая играет на видимых инструментах» (Робер Брессон) [2, с. 12]; «Я не хочу прибегать к звуковой иллюстрации, которая представляет собой не больше, чем элегантную, но бесполезную обертку» (Микеланджело Антониони) [1, с. 93]; «В дальнейшем я хотел бы вообще отказаться от музыки. Музыка у меня в кадре только там, где я эмоционально не дотягиваю, где мне не хватает языка, где средства кино оказываются бессильными» (Андрей Тарковский) [7, с. 96]; «Музыка не может звучать в фильме, если она реально не звучит в снимаемой сцене» (Ларс фон Триер) [4, с. 205] и наконец: «Вопрос: „Почему в вашем фильме нет музыки?“ Ответ: „Чтобы не забивать вам глаза“» (Люк Дарденн) [3, с. 117]. Однако в фильмах всех названных авторов можно найти немало фрагментов как с дидеетической, так и недидеетической музыкой⁽²⁾, что говорит о расхождении изначальных манифестарных

установок и практики в живом творческом процессе. И именно этот «момент расхождения», его причины и результаты представляют особый интерес для исследователя, поскольку сам факт появления (порой весьма неожиданного) музыки в фонограмме фильма говорит об ее особом значении, о том, что сам фильм потребовал ее присутствия в своем художественном пространстве.

Музыка как неслышимое присутствие

Из тринадцати созданных (на данный момент) Дарденнами полнометражных игровых фильмов можно выделить по крайней мере три картины, в которых **музыка есть, даже если она не слышна**. В данном случае имеется в виду закадровая музыка, однако стоит отметить, что краткие включения внутрикадровой музыки в картинах Дарденнов — не редкость: в «Обещании» (1996) два героя, Роже и Игорь, радостно поют песню; в «Розетте» (1999) есть эпизод, в котором главная героиня неловко пытается танцевать со своим другом под любительскую запись репетиции рок-группы, в которой этот парень играет на ударных; под вальс Штрауса уезжают на арендованном кабриолете Брюно и Соня после регистрации ребенка в мэрии («Дитя», 2005); в картине «Два дня, одна ночь» (2014) энергично-сентиментальная современная музыка звучит в автомобиле, в котором едут Сандра и ее муж... Все эти краткие музыкальные фрагменты — как мимолетные мгновения, как обещания счастья и гармонии в мире, полном несправедливости, жестокости, одиночества и отчаяния. Закадровая же музыка в картинах Дарденнов минимизирована в своем количественном значении и сведена фактически к одной *найденной* (при этом не обязательно включенной в фонограмму!) теме, которую мы вправе — благодаря пониманию ее особого духовного значения в контексте экранной истории, а также знанию сложного пути авторов к ее обретению, *утверждению* в ней — именовать *гайст-темой*.

Фильм Дарденнов «Розетта» (1999) вызывает в памяти трагическую историю «Мушкетты» (1967) Робера Брессона — сюжетной линией, обликом, характером и даже созвучием имен героинь (невозможно не сопоставить этот хмурый взгляд исподлобья, темные взъерошенные волосы, единственную короткую юбку, уродливые боты не по ноге...). Семнадцатилетняя Розетта, как и еще более юная Мушкетта,

(1) Следует уточнить, что закадровая музыка может быть и дидеетической, т.е. имеющей отношение к внутрикадровому сюжетному действию, но технически «уведенной» в закадровое пространство.

(2) В случае Ларса фон Триера можно сказать, что он практически полностью нарушил «обет целомудрия», провозглашенный в манифесте «Догма-95» («Принципы „Догмы“ существуют для того, чтобы их применять, а также нарушать»), в том числе ее второй пункт, касающийся запрета закадровой музыки, сняв «антимюзикл» «Танцующая в темноте» (2000), а также «Меланхолию» (2011), «Дом, который построил Джек» (2018) и другие фильмы, насыщенные музыкой.

воюет со всем миром, ополчившимся на нее, борется с бедностью, болезнью матери и собственным одиночеством. Но в фильме Дарденнов, в отличие от картины Брессона, полностью, даже на титрах, отсутствует закадровая музыка, и стиль операторской съемки ручной камерой существенно отличается от визуального решения картины Брессона. В этом смысле Дарденны еще более приблизились к абсолютной реальности *физического восприятия* («здесь-присутствия») драматичной истории девушки, отчаянно, всеми способами пытающейся устроиться на постоянную работу и вырваться из замкнутого круга своего беспросветного существования с матерью-алкоголичкой в убогом трейлере. Это «вырваться» означает и преодоление отчаяния своего одиночества в том конкретно-материальном смысле, который описывает Э. Левинас: «В ситуации конкретной потребности необходимо покорить пространство, отделяющее нас от самих себя, преодолеть его и взять предмет, иными словами, собственноручно трудиться. В этом смысле „кто не работает, тот не ест“⁽³⁾ — аналитическое суждение... В труде, то есть в усилении, тяготах, муках, к субъекту возвращается бремя существования, заключенное в самой свободе его как существующего. Тяготы и мука — таковы феномены, к которым в конечном счете сводится одиночество существующего» [5, с. 65–66].

С другой стороны, Брессон идет дальше в показе жестокой правды исхода жизни девочки Мушетты, представляя зрителю трагический финал во всей однозначности и продленной мучительности его переживания: самоубийство Мушетты, свершившееся лишь со второй попытки, сопровождается погребальным звоном церковного колокола, при этом сам момент смерти, согласно принципу Брессона, не показывается, но *выражается в звуке* падения тела в воду, и начинает звучать *гайст-тема* — «Magnificat» Клаудио Монтеверди — как *слышимый* отклик трансценденции на *видимое* событие. В «Розетте» есть похожий эпизод: девушка тоже падает в мутную воду озера, но не по своей воле, а в результате очередной драки с матерью (та не прихо-

(3) Стоит отметить, что у Розетты — особые отношения с едой. Она ест бельгийскую вафлю только после того, как отработает смену. В гостях у друга она не может оторваться от предложенного куска поджаренного хлеба, не замечая ничего вокруг, не в силах даже взглянуть на юношу, предлагающего ей потанцевать. Решив покончить жизнь самоубийством, Розетта прежде всего отваривает яйцо и, продолжая откусывать от него, ложится на кровать, чтобы умереть.



Ил. 1. Кадр из фильма «Розетта», 1999, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны



Ил. 2. Кадр из фильма «Мушетта», 1967, режиссер Р. Брессон



Ил. 3. Кадр из фильма «Розетта», 1999, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны



Ил. 4. Кадр из фильма «Мушкетта», 1967, режиссер Р. Брессон

дит на помощь кричащей дочери, будучи в состоянии алкогольного безумия), отчаянно пытается спастись, и ей это (на тот раз) удастся. Мысль о самоубийстве созреет в голове Розетты позже, как логичное, рациональное решение: она спокойно позвонит начальнику и скажет, что больше не выйдет на работу, тщательно заткнет все щели в трейлере и включит газ. Но... и в этот раз вмешается ирония судьбы: газ быстро кончается и Розетте приходится встать и пойти за новым баллоном. Дарденны все-таки дают зрителю надежду и повод для домысливания оптимистичного продолжения истории Розетты, останавливая девушку в полушаге от непоправимого — Розетта так и не донесет в кадре до своего трейлера тяжелый баллон с газом, в бессилии, заливаясь слезами, рухнув на землю с очередным приступом боли в животе, но рядом уже оказывается Другой, друг, в буквальном и переносном смысле поднимающий ее на ноги — и это может быть знаком спасения: «...Лишь через страдание, через отношение со смертью съезжившееся в своем одиночестве существо оказывается в области, где возможна связь с другим» [5, с. 76].

В «Розетте» пока еще не слышна музыка как голос трансценденции, что было уже возможно и необходимо в картине Брессона. Но все-таки музыка сыграла свою роль в создании образа героини и всего фильма, поиск которого шел долго и непросто (более трех лет), судя по дневниковым записям Люка Дарденна: «„Розетта“ не продвигается. По-прежнему нет структуры...» (02.09.1996); «Против эстетизма, подстерегающего нас повсюду, против пластики, против всей этой художественной шелухи, не дающей пробиться лучам человечности» (01.12.1996); «Не знаю почему, но чувствую необходимость читать и слушать музыку (сонаты и фортепианные концерты Бетховена), прежде чем с головой погрузиться в сценарий... В финале фильма она больше не должна быть одинока» (30.12.1996); «Не слишком ли ужасна Розетта? Не слишком ли ужасна ее жизнь? Не останавливаться на подражании. Найти Другого» (05.05.1997); «Монтаж „Розетты“ идет тяжело. Как найти правильный ритм для этого портрета? Ритм, дыхание — это наша кинематографическая форма. Я часто думаю о ритме, который Шуману удалось придать некоторым своим произведениям. Какая-то лихорадка, бешеная, иступленная гонка, а затем — спокойное дыхание, иногда прерываемое ознобом, который никак не унять» (03.02.1999) [3, с. 98–123]. Так существует и Розетта: бешеный

бег, борьба, отчаяние — и вдруг внезапная остановка, падение с нестерпимой болью в животе... и опять стремительный шаг.

Закадровой музыки в «Розетте» нет. Но есть найденный сложный ритм, драматургия непрерывного развития истории трагического одиночества, есть момент отчаяния — и событие обретения надежды в Другом. Уже есть *гайст-тема*, инспирированная неслышимой на экране музыкой, уже присутствует узнаваемый авторский стиль — то есть художественное отражение гуманистического диалогизма Дарденнов: «Все наши фильмы о том, как встретить Другого» [3, с. 403].

Гайст-тема как эпифания трансценденции

В фильме «Молчание Лорны» (2008) режиссеры впервые за долгое время нарушают свой принцип «закадрового молчания». Сюжетная фабула фильма — история об албанской иммигрантке Лорне, которая пытается обустроить свою жизнь в Бельгии. Сначала эти попытки выглядят весьма циничными и прагматичными действиями молодой женщины, не гнушающейся вступить в фиктивный брак с опустившимся наркоманом Клоди ради получения бельгийского гражданства. Дальнейшие планы Лорны включали подстроенную смерть (якобы от передозировки наркотика) своего «мужа» и зарабатывание денег, благодаря уже полученному гражданству, путем следующего фиктивного замужества с русским бизнесменом. Но все планы Лорны нарушает... ее собственная совесть. Пожалев Клоди, *увидев в нем человека* (Лорна одна настойчиво называет Клоди *по имени*, в то время как все ее подельники именуют его не иначе как «торчок»), Лорна меняется изнутри. Уверенная, что забеременела от Клоди (для зрителей так и останется тайной, правда ли это), Лорна сбегает от балканской мафии и находит приют в маленькой лесной хижине, где в изнеможении ложится на деревянный топчан со словами утешения и защиты, обращенными к своему еще не рожденному младенцу. А за кадром начинает звучать (впервые у Дарденнов) *гайст-тема* — возвышенная музыка Людвига ван Бетховена, *Arietta* (вторая часть) из его последней, 32-й фортепианной сонаты. И здесь невозможно не отметить, как поразительно перекликается смысловое содержание этого эпизода и суть образа главной героини с описанием именно этой части сонаты Бетховена в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1943–1947):

«Ариетта, обреченная причудливым судьбам, для которых она в своей идиллической невинности, казалось бы, вовсе не была создана, раскрывается тотчас же, полностью уложившись в шестнадцать тактов и образуя мотив, к концу первой своей половины звучащий точно зов, вырвавшийся из душевных глубин...» [6, с. 54]. Последний кадр, где *неожиданно* вступает музыка, в контексте предыдущего развития сюжета воспринимается как откровение, как «схваченная сущность» события (в этом отсылая к трансцендентальному стилю Брессона), — этот кадр резко, в манере Дарденнов, обрывается, предоставляя зрителю возможность дальнейшего *внекадрового* продленного соучастия в нем (музыка продолжает звучать уже на заключительных титрах): «Слушая ее, зритель остается с Лорной, с ее болью, нежностью, никак не ослабевающим внутренним напряжением» [3, с. 263].

Важный момент: выбирая музыку для финала картины, Дарденны колебались между сонатой Бетховена и сонатой Шуберта, в итоге остановив свой выбор на первом варианте: «В сравнении с ариеттой, первая часть сонаты D.960 Шуберта говорит слишком много, уводит нас от Лорны в какие-то слишком сказочные дали» [3, с. 263]. Почему все-таки Бетховен? Поздний Бетховен (32-я фортепианная соната — одно из последних произведений композитора, написанное в период полной глухоты) еще оставался в стихийной энергетике своей революционно-идеалистической эпохи, но оставался как одинокий трагический герой, сопротивляющийся своему одиночеству и еще верящий в идеалы раннего романтизма — по крайней мере, их восславляющий («Одиночество — это не только отчаяние и оставленность, но также и мужественность, гордость и независимость» [5, с. 41]). Шуберт же окончательно отделяется от массового дионисийства революции, его одиночество не проявляется в ярости сопротивления, оставаясь лишь свидетельством земного существования божественно прекрасной простоты.

«Слушаю сонаты Бетховена. Они помогают мне писать, жить. Если бы наши фильмы обладали таким свойством, мы могли бы считать, что нам все удалось» [3, с. 143].

В следующем фильме Дарденнов — «Мальчик с велосипедом» (2012) — музыка Бетховена звучит еще более заметно, несколько раз по ходу действия. Но чрезвычайно важны обстоятельства ее появления. Задолго до начала съемок Люк Дарденн записывает в дневнике:



Ил. 5. Кадр из фильма «Молчание Лорны», 2008, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны



Ил. 6. Кадр из фильма «Мальчик с велосипедом», 2012, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны

«Пишу сценарий под музыку: 5-й фортепианный концерт Бетховена» (09.07.2009). В уже снятом фильме буквально два такта из второй части (*Adagio un poco mosso*) Концерта для фортепиано с оркестром № 5 *Es-dur* (известного также под названием «Император») звучат четыре раза, в моменты наивысшего отчаяния двенадцатилетнего мальчика Сирила, которого отец не просто бросил, но несколько раз открыто *отрекся* от него, *отверг своего сына*. В эти мгновения, раскрывающие трагический смысл происходящего, когда сердце зрителя готово разорваться от сострадания к ребенку, является голос свыше в звуках бетховенской музыки. Мелодия двух тактов, начав свой торжественный шаг на *forte* в ми-бемоль мажоре, разрешается, замирая на *diminuendo*, в печальном до-миноре... Дневниковые записи Люка Дарденна, думается, подтверждают это зрительское восприятие оркестрового звучания, хотя и выражают отношение к музыке в несколько другом ракурсе: «Эта музыка с самого начала сопровождает Сирила, символизирует его утихшую злость» [3, с. 302].

Злость Сирила не утихает сама по себе — мальчика *утешает* Саманта, ставшая ему матерью, а его боль *утишает* неслышимая им музыка. «Порой мне кажется, что музыка может появиться в фильме, только если Сирил умрет. Как *Stabat Mater*, сначала звучащая тихо, издали, потом набирающая обороты. Но это значило бы повторить прием Пазолини из «Мама Рома»⁽⁴⁾. Невозможно. Значит, музыки не будет. Иногда, впрочем, я думаю, что музыка может прозвучать, даже если Сирил останется жив. Она звучала бы как ответ на его безответный зов, принесла бы покой, утешение; в ней слышался бы яростный, отчаянный зов любви нелюбимого ребенка, который наконец-то обрел любовь, но не смерть. Любовь — то есть музыку» [3, с. 309].

Режиссеры очень долго и мучительно искали драматургически и психологически верный финал фильма. Сирил должен умереть? «Фильм, в финале которого умирает ребенок, намекает на то, что возможен мир без детей. Этот намек меня преследует. Страшная мысль» [3, с. 310]. Но как спасти Сирила? По сценарию, в финале Сирил, бросив свой велосипед, убегает в придорожную лесную чащу от

(4) В финале фильма П.П. Пазолини «Мама Рома» (1962) Этторе, юный сын главной героини Мамы Ромы в исполнении Анны Маньяни умирает в тюрьме, лежащий в позе распятия, под закадровую печальную тему из Концерта d-moll Антонио Вивальди.

преследующих его врагов — лавочника и его сына-подростка, — залезает на дерево и, не удержавшись, падает и разбивается насмерть. При этом мужчина и его сын, свидетели и косвенные виновники этой трагедии, не должны испытывать никакой вины, жалости или раскаяния — только думать о том, как замести следы. Да, таков жестокий и правдивый мир Дарденнов. Но как возможен мир без детей? И режиссеры сотворяют... чудо: раздается звонок мобильного телефона (зритель догадывается, что это Саманта беспокоится о мальчике), и лежащий бездыханно Сирил вдруг встает с земли, слегка пошатываясь, но вполне живой и здоровый, пробирается сквозь заросли к дороге, садится на велосипед и, ловко подхватив одной рукой пакет с провизией, катит домой. В этом мире дети должны жить! И эта убежденность авторов уверит каждого, кто досмотрит заключительные титры фильма до конца и дослушает прекрасную музыку Бетховена, которая теперь закончится в мажоре.

Заключение

Дарденны не могут более оставлять своих героев в мертвенной тишине одиночества, в смерти, которая останется никем не замеченной, никем не оплаканной. «Аккаттоне⁽⁵⁾ умирает, но следом звучит музыка Иоганна Себастьяна Баха. Мушетта умирает, но следом звучит музыка Монтеверди. Что, если Бруно умрет — а никакой музыки не будет?» [3, с. 179]. Нет, герои фильмов Дарденнов своим страданием заслужили встречу с Другим, и это событие знаменуется музыкой.

Так музыкальная *гайст-тема* в фильмах Люка и Жан-Поля Дарденнов становится альфой и омегой, началом поиска («Желание движения, линии гораздо сильнее, чем представление образов. Ритм, дыхание, „музыка“ — первичнее изображения» [3, с. 140]) и завершением художественного образа фильма, раскрывающегося в динамическом взаимодействии его экранных «элементарных частиц»: «Кино слишком зациклено на изображении, слишком визуально и только визуально... Нужны такие фильмы, просмотр которых превращается в слушание музыки, возвращающей человека к себе самому» [3, с. 136].



Ил. 7. Кадр из фильма «Мальчик с велосипедом», 2012, режиссеры Л. и Ж.-П. Дарденны

(5) Аккаттоне — герой одноименного фильма П.П. Пазолини 1961 года.

Список литературы:

- 1 Антониони М. Профессия: репортер / Пер. с итал. С. Токаревич. М.: Искусство, 1980. 112 с.
- 2 Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994 / Пер. Н. Шапошниковой. М.: Музей кино, 1994. 56 с.
- 3 Дарденн Л. За спинами наших картин / Пер. С. Козин. М.: Роузбад Интерэктив, 2021. 416 с.
- 4 Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
- 5 Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм Другого человека / Пер. с фр. А.В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
- 6 Манн Т. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. М.: Республика, 1993. 431 с.
- 7 Туровская М.И. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 256 с.
- 8 Cook M. A History of Film Music. New York: Cambridge University Press, 2008. 584 p.
- 9 Miceli S. Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies. Ricordi, LIM, 2013. 836 p.

References:

- 1 Antonioni M. *Professione: reporter* [Profession: The Reporter], transl. from Italian S. Tokarevich. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 112 p. (In Russian)
- 2 Bresson R. Zаметки о кинематографе [Notes about Cinema]. *Robert Bresson. Materialy k retrospektive fil'mov. Dekabr' 1994* [Robert Bresson. Materials for the Retrospective of Films. December 1994], transl. N. Shaposhnikova. Moscow, Muzei kino Publ., 1994. 56 p. (In Russian)
- 3 Dardenn L. *Za spinami nashikh kartin* [Behind the Backs of Our Films], transl. S. Kozin. Moscow, Rouzbad Interektiv Publ., 2021. 416 p. (In Russian)
- 4 Lars von Trier: Interv'yuu: Besedy so Stigom Bjorkmanom [Lars von Trier: Interview: Conversations with Stig Bjorkman], transl. Yu. Kolesova. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. 352 p. (In Russian)
- 5 Levinas E. *Vremya i Drugoi. Gumanizm Drugogo cheloveka* [Time and Another. The Humanism of Another Person], transl. from French A.V. Paribok. St. Petersburg, Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola Publ., 1998. 265 p. (In Russian)
- 6 Mann T. *Doktor Faustus: Zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Leverkyuna, rasskazannaya ego drugom: Roman* [Dr. Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, Narrated by His Friend: A Novel], transl. S. Apt and N. Man. Moscow, Respublika Publ., 1993. 431 p. (In Russian)
- 7 Turovskaya M.I. *7 ½, ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [7 ½, or the Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 256 p. (In Russian)
- 8 Cook M. *A History of Film Music*. New York, Cambridge University Press, 2008. 584 p.
- 9 Miceli S. *Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies*. Ricordi, LIM, 2013. 836 p.

УДК 791

ББК 85.374.3(2)

Смагина Светлана Александровна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

smsval@mail.ru

Ключевые слова: российский кинематограф, врач, профессии в кино, современный кинематограф, художественный образ, образ в кино

Смагина Светлана Александровна

Образ врача в современном российском кино нового «морального беспокойства»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-648-665

Для цит.: Смагина С.А. Образ врача в современном российском кино нового «морального беспокойства» // Художественная культура. 2023. № 4. С. 648–665. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-648-665>.

For cit.: Smagina S.A. The Image of a Doctor in Modern Russian Cinema of a New “Moral Concern”. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 648–665. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-648-665>. (In Russian)

Smagina Svetlana A.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher of the Analytical Department of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

smsval@mail.ru

Keywords: Russian cinema, doctor, professions in cinema, modern cinema, artistic image, image in cinema

Smagina Svetlana A.

The Image of a Doctor in Modern Russian Cinema of a New “Moral Concern”

Аннотация. В статье разбирается ряд российских картин, где главным героем становится врач («Рагин» К. Серебренникова, «Палата № 6» К. Шахназарова, «Дикое поле» М. Калатоцишвили, «Аритмия» Б. Хлебникова и «Доктор» А. Темникова). Кинематограф через этого персонажа исследует общество на предмет его человечности и гражданской ответственности, нравственных и моральных ценностей, жизнеспособности в конце концов. Социальные настроения двухтысячных, которые можно обозначить как моральное беспокойство, на экране находят своего выразителя в лице человека медицинской специальности, который диагностирует общество относительно его травмированности и предлагает свои пути решения.

Анализируя образ врача на экране, автор формулирует культурные коды, скрывающиеся за репрезентацией данного героя в современном отечественном кинематографе, и делает выводы о назревшем запросе общества на духовность, аккумулированную в художественных образах.

Abstract. The article discusses a number of Russian films where the main characters are doctors (*Ragin* by K. Serebrennikov, *Ward № 6* by K. Shakhnazarov, *Wild Field* by M. Kalatozishvili, *Arrhythmia* by B. Khlebnikov, and *Doctor* by A. Temnikov). Through such characters cinema examines society for its humanity, civic responsibility, moral values, and viability. The social sentiments of the 2000s, which can be designated as moral anxiety, find their expression on the screen in the person of a medical profession who diagnoses society for its traumatization and offers solutions.

Analysing the image of a doctor on the screen, the author formulates the cultural codes behind the representation of such characters in modern Russian cinema and draws conclusions about the urgent demand of society for spirituality accumulated in artistic images.

Введение

Российский кинематограф за последние двадцать лет поменял чуть ли не все центральные образы, которыми питался на протяжении многих десятилетий. Одно из исключений — персонаж врача, который оказывается неожиданно устойчивым. В чем причина?

После своего рода болезни роста общества девяностых, ориентированного на бизнесменов, бандитов и т.п., в период относительной стабилизации в кино вновь возникает запрос на борьбу со всем деструктивным, что появилось в социуме за первое российское десятилетие. Оно переживает период так называемого нового «морального беспокойства», когда при проявившейся, условно говоря, свободе оказались несформулированными морально-нравственные ценности нового времени. Пришедшее из польского кинематографа 1970-х годов понятие «кино морального беспокойства» очень хорошо отражало тенденции не только восточноевропейского, но и советского кинематографа, в котором стали возникать фильмы о людях, осознающих несовершенство мироустройства и государства и оттого переживающих духовный кризис. В российском кинематографе двухтысячных одним из таких морально обеспокоенных героев становится врач. Это интеллигент, который может принимать сторону государства, может находиться в оппозиции к его ценностным категориям, главное же — он четко осознает миссию, которую на себя принимает. Совершая или не совершая свой будничные подвиг, врач на экране, тем не менее, всегда будет сдавать некий нравственный экзамен.

«Врачебная диагностика» России

В нулевые годы появляется сразу несколько фильмов о врачах, что в целом созвучно с запросом времени — после смутных девяностых на первый план выходит вопрос самоидентификации современного социума, определение его ценностных ориентиров и курса, по которому движется или должно двигаться российское общество. Неслучайно, что в ряду этих фильмов оказываются сразу две экранизации «Палаты № 6» А. Чехова. Важнейшее произведение русской литературы, анализирующее состояние России конца XIX века, становится вос-

требуемым у режиссеров, пытающихся проанализировать Россию начала XXI века. Как точно сказал об этом произведении писатель Николай Лесков: «В „Палате № 6“ в миниатюре изображены общие наши порядки и характеры. Всюду — палата № 6. Это — Россия... Чехов сам не думал того, что написал (он мне говорил это), а между тем это так. Палата его — это Русь!» [4, с. 312–323.] Определиться с диагнозом обществу через образы этого произведения попытались Кирилл Серебренников и Карен Шахназаров.

«Рагин» (2004) Серебренникова, снятый с позиции критики существующего государственного строя, предлагает либеральный взгляд на современную Россию, которая, по мнению режиссера, погружена в безумие. Картина изначально была задумана как первая часть трилогии экранизаций произведений русской литературы под условным названием «Антология русского безумия» [3] и представляет собой авторскую интерпретацию чеховского текста. Режиссер и сценаристы Михаил Угаров и Дмитрий Зверьков переносят действие в канун первой русской революции — в 1904 год, и одновременно — это год смерти Чехова. Что вместе создает некую практически апокалиптическую картину современного общества, все больше отдаляющегося от прозападного прогрессивного пути развития.

Психические болезни пациентов связаны с невозможностью переносить российскую действительность. И каждый из больных по-своему пытается уйти от нее. Причина одна, а формы разные. Причем страдают представители разных слоев общества. Авторы вводят в фильм несколько новых персонажей. Например, Мальчика — взрослого мужчину, отца семейства, решившего, что ему двенадцать лет, и совершенно не желающего выходить из этой роли. Деревенского мужика, сажающегося на кровать, закрывающего глаза и начинающего топтать ногами по полу, представляя, что он направляется из своей деревни в какие-то прекрасные сказочные края.

Главный врач больницы Рагин (Алексей Гуськов) пытается вывести их из этого состояния социального анабиоза. Он предлагает западный метод лечения, основанный на создании иллюзии, прекрасно зарекомендовавший себя на Западе, но у нас совершенно бесполезный. Причем полноценно применить его не дают сами же врачи и медперсонал. Словно сама система сопротивляется такому западническому типу исцеления России, ее ответ — утробное молча-

ливое неприятие. Сам же Рагин, искренне желая помочь человеку, тем не менее занимает своего рода умеренную позицию и больше походит на обывателя, на досуге ради интереса занимающегося оригинальными медицинскими опытами. Несмотря на искренние порывы, он поражен философией «все равно все помрут, а страдание облагораживает».

В какой-то момент в больнице появляется молодой врач-карьерист Хоботов (Дмитрий Муляр), становящийся своего рода антагонистом Рагина. Он исповедует иной метод лечения, до боли в России узнаваемый, с помощью «вращательной карательной машины Раша» (весьма красноречивое название, придуманное создателями фильма). Суть его — насилие как единственный способ воздействовать на русского человека. Между этими двумя героями, представляющими два полюса современного общества, деликатного интеллигента и бездушного карьериста, возникает еще один персонаж — некто Громов (Александр Галибин), который попадает в клинику с манией преследования, что симптоматично для человека, живущего в репрессивном государстве. Громов олицетворяет совесть интеллигенции, причем ее радикальную непримиримую часть, воспринимая безумие, царящее в обществе, как личную боль. Рагин попадает под обаяние своего пациента, постепенно проникаясь его образом мыслей, он освобождается от своих взглядов, осознает меру пошлости, в которой погряз, и пытается начать жить иначе. Однако новый образ мысли и отказ от следования принятым правилам делает его неудобным для общества, он объявляется сумасшедшим и сам оказывается пациентом палаты № 6. Как пишет В.В. Виноградов в учебнике «История отечественного кино постсоветского периода»: «Вывод, который следует из фильма, следующий: правда за оппозицией, но она в сложившейся ситуации победить не может, а частичное „спасение“ возможно только через отказ от реальности» [1, с. 426].

Своеобразный ответ либералу Серебренникову, увидевшему именно такую Россию через образы Чехова, дает режиссер-государственник Карен Шахназаров в картине «Палата № 6» (2009). Клиника для душевнобольных располагается в намоленном месте, монастыре, основанном в XVI веке монахами в помощь страждущим. Эта провинциальная Россия, по Лескову, хоть и похожа на палату для душевнобольных, но в ней теплится жизнь и вера — пациенты

мечтают о личном счастье, о лучшем будущем для себя. Ей противопоставляется центр, Москва, куда Рагин (Владимир Ильин) отправляется развеять хандру — гламурная, шумная, вечно строящаяся, превратившая религию в товар. Рагину там неуютно. Он «типичный разочаровавшийся в жизни „шестидесятник“, протянувший за собой в современность весь набор атрибутов „оттепеличного“ интеллигента: от портретов Хемингуэя и Высоцкого на стенах до любви к застольным разговорам о высоком под шпроты, картошечку и водочку. Однако и тот и другой воплощают как лучшие, так и худшие качества русского либерального интеллигента. С одной стороны, тонкость мировосприятия, образованность, тактичность, с другой: апатия, склонность к утрате всякой связи с реальностью, критический взгляд на мир при полной нравственной и деятельной пассивности» [7, с. 331].

Рагин в фильме представляется человеком добрым по натуре, но лишенным собственной воли. В юности мечтал пойти в духовную семинарию, но отец запретил, стал врачом, хоть к медицине призвания не испытывал. Все его действие — это пустые слова, ведь он сам говорит: «К чему мешать людям умирать, если смерть нормальный и законный конец каждого?» Громов (Алексей Вертков), попавший в палату с манией преследования, своими речами меняет мировоззрение Рагина, в его душе пробуждается что-то настоящее, подлинное, способное изменить эту жизнь, это особенно становится заметно на фоне абсолютно бездушного молодого врача-карьериста Хоботова (Евгений Стычкин). И эта пробудившаяся душа не может больше исповедовать прежней философии «русского лежебоки», абсолютно невозможно теперь ограждать от мира красивыми пустыми фразами, и это повергает доктора в уныние. По Шахназарову, главный герой пребывал в состоянии «гармонии» Диогена, а его смутил своей философией либерал Громов, после чего он стал несчастным. Реальность прикоснулась к нему, и он пал духом, впрочем, как и сам либерал, который не выдержал реальности.

Так в чем же опора по Шахназарову? Опора человека в этом мире может быть в служении другим, в Боге, который спасает всех в этой палате № 6, которая располагается в здании бывшего монастыря...

Врач, на которого возлагается миссия спасения общества от безумия, сам разбивается о реальность. Рагин в финале переносит

инсульт, причем избегая присущего диагнозу паралича, т.е. он не умирает, не обездвижен, а немеет⁽¹⁾.

Религиозное прочтение этого произведения — весьма неожиданный ход, сделанный режиссером, но в духе его позиции. Получается, что Рагин под влиянием отца прожил жизнь без Бога, отсюда и такой финал. Последняя его фраза, которую он произносит перед своей социальной «кончиной»: «А может быть, бессмертие есть?» Очевидно, и для зрителя постсоветского периода, лишённого Бога по велению «отца» в лице партии, выход из существующего безумия там же, в вере.

Жизнь как служение

Еще один важный, узловый образ врача первого десятилетия XXI века возникает в картине Михаила Калатозишвили «Дикое поле» (2008). Главный герой — сельский врач по имени Митя (Олег Долин) приезжает в степной район работать. Для местных жителей он становится не просто доктором, но и советчиком, помощником во всех житейских бедах.

Дикое поле — метафора безвременья и хаоса, в которые общество погрузилось после развала СССР. «А ведь на этом месте больница была, самолет маленький...», «...губили, губили, все сгубили», «...деньги есть, но купить на них ничего нельзя», «...американская гуманитарная помощь», «...чую, что-то страшное идет по степи, а вот что объяснить не могу», — произносят персонажи фильма, силясь описать одолевающие их тревогу и потерянности. Картина в притчевой форме рассказывает о судьбе распавшей некогда великой страны, на месте которой теперь простирается бесконечное поле, где существуют вперемешку цивилизация и варварство, религия и язычество, где воскрешение мертвых вполне себе уживается с клятвой Гиппократова. Но оказывается, что в этом пустом, непригодном для жизни пространстве каким-то чудом теплится жизнь.

Михаил Калатозишвили в одном из интервью сказал: «Я хотел сделать фильм о счастливом человеке. Ему нравится быть здесь. Когда

меня спрашивают, почему он убежал сюда, в дикое поле, я отвечаю, что он ни от кого и ни от чего не убежал. Мы живем в Москве, водим машины, у нас устоявшаяся жизнь. И поэтому человек, который все это вдруг бросает, кажется нам каким-то асоциальным созданием. Но он ни от кого не убежал. Может быть, он понял, что в этом его призвание. Оказавшись на краю света, он начал ремонтировать дом, стоящий на ветру, красить стены, хотел устроить настоящую больницу. Но когда понял, что никуда отсюда не уедет, он даже это перестал делать. И про больницу понял, что никакой санитарии здесь не добьешься, и стал принимать пациентов не в доме, а прямо во дворе: по крайней мере там все продувается степным ветром» [2]. Ощущая кожей не столько ветер, но главным образом время, которое в отличие от степного ковыля недвижимо, Митя обращается к Богу: «Отвернулся Ты от русских людей? А если не отвернулся? Почему мы не слышим Тебя? Мы тут стоим так долго, а Тебя не слышим».

В ситуации оставленности народа Богом или отказа народа от Бога Митя берет на себя функции защитника, спасая людей несмотря ни на что и вопреки всему. Неслучайно в фильме возникает персонаж по имени Ангел, который полфильма наблюдает за доктором издали, а потом, в момент, когда ему самому понадобилась врачебная помощь, всаживает нож своему спасителю в живот и убегает, словно проверяя, где у того пределы человеколюбия, готов ли доктор принять страдания за одичавший в этом поле народ. И его страдания оказываются ненапрасными, они пробуждают в этих варварах веру: «Ты уж не бросай нас, Дмитрий Васильевич, нам без тебя никак». Люди нуждаются в таком человеке, в нем их надежда на воскрешение, спасение, дальнейшую жизнь, ведь если само его существование в тяжелые времена возможно, то значит, для общества еще не все потеряно.

Таким образом, на передний план в фильмах о врачах выходит конфликт мировоззрений, в котором есть или отсутствуют такие понятия, как моральные ценности, человеческое достоинство, культура, любовь к Родине и ближнему, а также совесть. Причем носителем идеалов оказывается человек не только негероического склада, но и в целом пассивный, пробуждающийся от духовной «спячки» лишь под угрозой реальной опасности. А его антагонистом очень часто становится человек прозападного мышления. Таких героев-врачей мы видим в фильме «Аритмия» (2017) Бориса Хлебникова — пассив-

(1) Шахназаров по всему фильму методично отделяет героя от его голоса — не прямая речь, а запись на диктофон, видео без звука и в финале немота.

онария, врача скорой помощи Олега (Александра Яценко) и нового начальника подстанции скорой помощи, бюрократа от медицины, Виталия Сергеевича Головки (Максим Лагашкин). Этот фильм лишен патристического пафоса, как, впрочем, и умышленного очернительства, это не социальный очерк или документальный памфлет. Картина через образ врача размышляет о русском человеке, утратившем веру в будущее, но сохранившем душу. По словам киноведа Ирины Павловой, картина «со своим сбивчивым ритмом, своими нескладными героями, с такой невыносимой похожестью экранной жизни на твою собственную, делает то, чего очень давно уже не делало современное русское кино, — пронзает обыденностью» [6]. Режиссер выводит на экран героя-интеллекта, оказавшегося в оппозиции не только государственной системе, но и системе нравственных ценностей своих близких. Олег, реализованный в своей профессиональной жизни врач, оказывается абсолютно беспомощным в личной. «Давай перестанем друг друга уничтожать», — говорит он своей жене Кате (Ирина Горбачева), которая, устав от равнодушия мужа, пытается уйти от него.

Хлебников снимает, с одной стороны, очень антониониевскую картину о некоммуникабельности — герои не способны говорить друг с другом. Перегорев не просто в отношениях, а в целом, по жизни, каждый находит для себя пути бегства от реальности: Олег спасается от стрессов в алкоголе, Катя от разочарования — в почти беспробудном сне. Их семья возникла как по инструкции: студенческая дружба переросла в брак. Правда, отношения — это непрерывный духовный труд, к которому герои оказываются неспособными.

С другой стороны, режиссер показывает, как из этой прозаической обыденности, в которую погружен русский человек, рождается негероический герой. Главный герой по профессии не просто врач, а врач скорой помощи, то есть он находится фактически на передовой народной боли. Если в личных отношениях для Олега нарушение «инструкций» грозит разводом, то в работе — это единственное, что помогает спасать человеческие жизни. Для него невозможно индивидуальное счастье — только коллективное. Будучи человеком глубоко интеллигентным, герой «Аритмии», как и герой «Дикого поля», воспринимает собственную жизнь как служение, что идет вразрез с современными ценностями. «Аритмия» становится диагнозом

русскому менталитету, носитель которого может жить и развиваться только в ситуации «на грани», ситуации «скорой помощи».

Вышедшая в 2023 году дебютная картина Артема Темникова «Доктор», с одной стороны, развивает тему негероического героя предыдущих двух картин. А с другой, представляет своеобразную вариацию чеховской «Палаты № 6», где пациенты психиатрической клиники оказываются метафорой современного общества, изъеденного внутренними травмами до состояния «существ». В том, что пациентами клиники становятся дети, есть высокая гуманистическая позиция авторов⁽²⁾ — общество не уродливо и не безумно по своей природе, оно недолюблено. А это процесс обратимый, если найдется значимый взрослый, способный возлюбить ближнего своего как самого себя. Дети, чьи души искорежены миром взрослых — это та «неоскорбляемая часть» коллективной души по М. Пришвину, с которой связана в принципе жизнеспособность общества. Нет плохих людей, но есть несчастные, которые плодят себе подобных. Дефицит родительского участия и сердечной привязанности порождает маленьких чудовищ: мальчик, «задушенный» материнской любовью, говорит, что не понимает смысла жизни; другой в качестве образца для подражания выбирает Гитлера, так как тот «хороший человек, знал, как навести порядок»; третий и вовсе отказывается называться человеком...

Фильм начинается с нарезки опросов доктором будущих пациентов, смонтированных в виде интервью. Данный прием, как и в целом общий посыл картины, напоминает фильм Динары Асановой «Пацаны» (1983), в котором будущие герои картины, пацаны, отвечают на вопросы: «Мог бы ты ударить человека?», «Ходил ли ты на дело», «Что такое добро?» и т.д. И потом начальник летнего спортивно-трудового лагеря для трудных подростков Антонов (Валерий Приемыхов) берет 15-летнего воришку под свое крыло на перевоспитание. А здесь разговор крутится вокруг двух вопросов: «Кто ты?» и «В чем смысл жизни?». Это не сбор анамнеза детей, это постановка диагноза обществу, некогда брошенному на произвол своим «родителем».

(2) Картина снята по мотивам романа Марии Ануфриевой «Доктор X и его дети».

Главный герой — талантливый психиатр Иван Христофоров (Сергей Пускепалис⁽³⁾), в фамилии которого угадывается Христово присутствие, не лечит этих детей, он пытается разглядеть в них их самих и подсветить им их же души. «Раз душа болит, значит, она есть», — говорит он одной из своих подопечных, трудному подростку с суицидальными наклонностями Элате (Вероника Устимова). Христофоров порой оказывается единственным, кому до этих детей в реальности есть дело, ведь чтобы увидеть человека за страницами медицинской карты, его надо возлюбить, а как замечает один из членов медкомиссии: «Мы — врачебная комиссия. Любовь — это не по нашей части».

Общество взрослых: равнодушные, действующие по инструкции врачи, нерадивые, а порой и отсутствующие родители, зазнавшиеся чиновники, мать с болезнью Альцгеймера — давно атомизировано, им давно нет дела не то что до детей, но и до самих себя. Но и они — тоже люди. Один маленький пациент сочинил к новогоднему празднику стих:

Но люди есть люди,
Не мясо на блюде,
Живые они,
Настоящие люди!

Доктор относится ко всем именно как к настоящим Людям, к каждому из них, как бы изуродована ни была его душа, старается достучаться до этой «неоскорбляемой» ее части, пробудить. Злой в своей откровенности разговор с матерью суицидника, в котором он пытается ей объяснить, что не стоит перекладывать свою несложившуюся жизнь на плечи ребенка; внезапный просмотр фильма «Иди и смотри» Э. Климова для маленького нациста, наглядно демонстрирующий, что для третьего рейха «хороших» русских нет; в нарушении всех правил желание устроить встречу маленькому живодеру с его матерью, находящейся в заключении... И одновременно с этим — починить стулья с мальчишками, разрешить девочке раскрасить стены чулана как в сказочной комнате, предложить выучить наизусть «Евгения Онегина» в конце концов, когда все остальные тебя считают овощем!

(3) Роль Христофорова стала последней для трагически погибшего Сергея Пускепалиса.

В этом и заключается негероическое геройство Христофорова — своим бескорыстным служением он врачует души, не только своим пациентам, но и окружающим его взрослым. Как точно подмечает юная Элата: «Близким быть трудно. Это значит верить в человека даже тогда, когда он сам в себя не верит». Близость — это осмысленный эмоциональный контакт с другим человеком. Христофоров в людей верит, он их видит, любит и, рискуя многим, идет на контакт. В упомянутом фильме Асановой Антонов говорит своему заму: «Твоя ошибка в том, что ты их все время учишь, а их любить надо!» Он пытается для своих подопечных стать значимым взрослым, которого не было у них в семьях: «У каждого пацана должен быть мужик, которому он смог бы сказать „ты“... Хорошо, если это отец, если его нет...». Антонов своим примером пытается в своих пацанах «расшевелить их гражданское чувство, разбудить сердце», и, судя по драматичному финалу картины, ему это удается. Христофоров для своих подопечных так же, как и Антонов, стремится стать «идеальным отцом» — духовной опорой, ориентиром, совестью в конце концов. Его любимая женщина Маргарита (Ольга Цирсен) к финалу фильма понимает, что ее желание заставить этого мужчину быть только ее — эгоистично, так как быть доктором с понедельника по пятницу нельзя, это не профессия, а жизненная философия, основанная на человеколюбии, самоотверженном служении людям и самопожертвовании. Слова великого древнегреческого мыслителя и медика Гиппократы «Сгорая сам, свети другим» для Христофорова становятся моральным кредо, которому он следует до самого конца. Обогревая и отогревая теплом своего сердца других, он сгорает сам, «зато самые безнадежные больные дети с изуродованным сознанием, обезображенные агрессией, истоптанные непониманием и родительской злобой, открываются ему, и происходит маленькое чудо. Чудо очнувшейся души, согретой ласковыми лучами понимания и участия» [5].

Заключение

Как Христос приносит Себя в жертву ради спасения людей, так Христофоров совершает свой буднично подвижника, держа экзамен на человечность за все общество. Как Христос смертью смертью поправ, воскресает из мертвых, так и общества, у которого есть такие христофо-

ровы из упомянутых картин Калатоцишвили, Хлебникова, Темникова, есть шанс на спасение и духовное воскрешение. В статье разбирается лишь малая часть картин, главным героем которых становится врач, но судя по количеству вышедших за последнее двадцатилетие фильмов и сериалов с подобным персонажем, можно с уверенностью сказать, что кино четко отражает состояние морального беспокойства общества и существующий запрос на морально-нравственную опору.

Список литературы:

- 1 *Виноградов В.В.* Персоналии. Кирилл Семенович Серебренников // История отечественного кино постсоветского периода: Учебник / Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова; под науч. ред. В.С. Малышева. М.: Вече, 2023. С. 425–432.
- 2 «Вся Россия мечтала снять этот фильм» // Коммерсантъ. № 8 (4063). 2009. 20 января. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1104874> (дата обращения 04.06.2023).
- 3 Кирилл Серебренников – новая звезда отечественной театральной режиссуры – первым отважился экранизировать повесть А.П. Чехова «Палата № 6». О том, как проходят съемки, режиссер рассказал «Новым Известиям» // Новые Известия. 2003. 9 декабря. URL: <https://newizv.ru/news/2003-12-09/kirill-serebrennikov-3477> (дата обращения 04.06.2023).
- 4 *Лесков Н.С.* Из записей и памяти // А.П. Чехов в воспоминаниях современников: Сборник. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1947. С. 312–323.
- 5 *Московская М.* Чудесный доктор // Московская беседа. Дзен.ру. 09.12.2022. URL: <https://dzen.ru/id/603d1cb0053a9d47c38aa3a4> (дата обращения 27.06.2023).
- 6 *Павлова И.* Зеркало // Санкт-Петербургские ведомости. 2017. 5 октября. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/zerkalo/> (дата обращения 04.06.2023).
- 7 *Пальшкова М.А.* Персоналии. Карен Георгиевич Шахназаров // История отечественного кино постсоветского периода: Учебник / Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова; под науч. ред. В.С. Малышева. М.: Вече, 2023. С. 321–338.

References:

- 1 Vinogradov V.V. Personalii. Kirill Semenovich Serebrennikov [Personalities. Kirill Semyonovich Serebrennikov]. *Istoriya otechestvennogo kino postsovetskogo perioda* [The History of Russian Cinema of the Post-Soviet Period: Textbook], S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, ed. V.S. Malyshev. Moscow, Veche Publ., 2023, pp. 425–432. (In Russian)
- 2 “Vsya Rossiya mechtala snyat’ eh tot fil’m” [“The Whole of Russia Dreamed of Making This Film”]. *Kommersant*, no. 8 (4063), 20.01.2009. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/1104874> (accessed 04.06.2023). (In Russian)
- 3 Kirill Serebrennikov – novaya zvezda otechestvennoi teatral’noi rezhissury – pervym otvazhilsya ehkranizirovat’ povest’ A.P. Chekhova “Palata № 6”. O tom, kak prohodyat s’emki, rezhisser rasskazal “Novym Izvestiyam” [Kirill Serebrennikov, the New Star of Russian Theatrical Directing, Was the First to Dare to Screen the Story of A.P. Chekhov “Ward No. 6”. The Director Told Novye Izvestiya about the Filming Process]. *Novye Izvestiya*, 09 December 2003. Available at: <https://newizv.ru/news/2003-12-09/kirill-serebrennikov-3477> (accessed 04.06.2023). (In Russian)
- 4 Leskov N.S. Iz zapisei i pamyati [From Records and Memory]. *A.P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov: Sbornik* [A.P. Chekhov in the Memoirs of Contemporaries: Collection]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1947, pp. 312–323. (In Russian)
- 5 Moskovskaya M. Chudesnyi doktor [Wonderful Doctor]. *Moskovskaya besedka. Dzen.ru*, 09.12.2022. Available at: <https://dzen.ru/id/603d1cb0053a9d47c38aa3a4> (accessed 27.06.2023). (In Russian)
- 6 Pavlova I. Zerkalo [Mirror]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 05 October 2017. Available at: https://spbvedomosti.ru/news/culture/zerkalo_/ (accessed 04.06.2023). (In Russian)
- 7 Pal'shkova M.A. Personalii. Karen Georgievich Shakhnazarov [Personalities. Karen Georgievich Shakhnazarov]. *Istoriya otechestvennogo kino postsovetskogo perioda* [The History of Russian Cinema of the Post-Soviet Period: Textbook], S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, ed. V.S. Malyshev. Moscow, Veche Publ., 2023, pp. 321–338. (In Russian)

УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374

Зименков Никита Александрович

Аспирант, кафедра эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

ORCID ID: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

Ключевые слова: «медленное кино», модернизм, постмодернизм, метамодернизм, «философия освобождения», картина мира, мультикультурализм, плюрализм, индивидуализация, «новое настоящее»

Зименков Никита Александрович

«Запечатленный кризис»: кинематограф К. Рейгадаса на стыке культурных парадигм



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-666-691

Для цит.: Зименков Н.А. «Запечатленный кризис»: кинематограф К. Рейгадаса на стыке культурных парадигм // Художественная культура. 2023. № 4. С. 666–691. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-666-691>.

For cit.: Zimenkov N.A. "Captured Crisis": C. Reygadas's Cinematography at the Crossroads of Cultural Paradigms. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 666–691. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-666-691>. (In Russian)

Zimenkov Nikita A.

PhD Student, 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: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

Keywords: "slow cinema", modernism, postmodernism, metamodernism, "philosophy of liberation", world picture, multiculturalism, pluralism, individualization, "new present"

Zimenkov Nikita A.

"Captured Crisis": C. Reygadas's Cinematography at the Crossroads of Cultural Paradigms

Аннотация. В статье исследуется творчество мексиканского кинематографиста Карлоса Рейгадаса. Представитель нового авторского кинематографа, развивающегося направления «медленное кино», он является выразителем тех социокультурных проблем, вокруг которых сосредоточилось внимание европейских режиссеров первой трети XXI века. На примере фильмов Рейгадаса показаны те изменения, которые претерпело общество за последние десятилетия, при переходе от культуры постмодерна к метамодерну. Междисциплинарный подход к изучению его творчества призван полнее раскрыть идейно-тематическую направленность фильмов и осветить культурно-исторический процесс первых десятилетий XXI века, что и составляет новизну исследования.

Отталкиваясь от идей Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера о том, что метамодерн пытается снять противоречия между различными арт-направлениями, культурой прошлого и настоящего, предпринимается попытка продемонстрировать, как эта тенденция проявилась в творчестве Рейгадаса. Вместе с тем обращение к мифологии Мезоамерики и «философии освобождения» Латинской Америки показывает, что концепция Вермюлена и Аккера о преобразовании культуры посредством разрешения противоречий отражает ситуацию кризиса, в которую вовлечено современное общество.

В фильмах режиссера это сказывается на невозможности установления человеком контакта с Другим и окружающей его реальностью. Более того, если фильмы 2000-х годов демонстрировали попытку выхода из прежней социокультурной парадигмы, то к концу 2010-х проблема межличностных отношений не получила разрешения, а реальность обрела статус «ускользающей». Это позволяет сделать предварительный вывод о том, что общество еще находится в ситуации кризиса, переживает момент смены культурных формаций, а переход от постмодернизма к метамодернизму нельзя считать завершенным процессом.

Abstract. This article examines the work of the Mexican filmmaker Carlos Reygadas. The representative of the new auteur cinema, the developing direction of “slow cinema”, he is the exponent of those social and cultural problems on which the attention of European directors of the first third of the 21st century is focused. The example of Reygadas’ films shows the changes that society has undergone in recent decades in the transition from the postmodern to the metamodern culture. The interdisciplinary approach to the study of his work is designed to more fully reveal the ideological and thematic orientation of the films and to illuminate the cultural and historical process of the first decades of the 21st century, which will constitute the novelty of the study.

Based on the ideas of T. Vermeulen and R. van den Akker that the metamodern seeks to remove the contradictions between different art movements, past and present cultures, the author of the article attempts to demonstrate how this trend manifested itself in the work of Reygadas. At the same time, the reference to the mythology of Mesoamerica and the “philosophy of liberation” of Latin America shows that Vermeulen and van den Akker’s concept of culture transformation through the resolution of contradictions reflects the situation of a crisis in which modern society is involved.

In the director’s films, this is reflected in the inability of the individual to make contact with the Other and the reality around them. Moreover, the films of the 2000s showed an attempt to get out of the former social and cultural paradigm, but by the end of the 2010s, the problem of interpersonal relations was not resolved, and reality acquired the status of “elusive”. This allows us to draw a preliminary conclusion that society is still in a state of a crisis, experiencing a change of cultural formations, and the transition from postmodernism to metamodernism cannot be considered a completed process.

Введение

Пока споры вокруг феномена «медленного кино» утихли, в мире вышло несколько научных работ, посвященных этой проблеме, и сейчас есть возможность вернуться к анализу явления. Хотя первое упоминание термина закрепил за собой М. Симан, вклад в исследовательское обоснование темы внес М. Флэнэган, отметивший такие особенности «медленных» фильмов, как длинные планы, упрощенное повествование, внимание к повседневной реальности — и небезосновательно обнаруживший параллели с картинами итальянских неореалистов. Позже Г. Таттл предложил вместо термина «медленное» говорить «созерцательное» кино, что отражает специфику зрительского восприятия изображения [16, р. 6–16].

Исследователями выделялись различные режиссеры, которых относили к представителям «медленного кино». Чаще других упоминаются такие авторы, как Б. Тарр, Ц. Минлян, Л. Диас. Представителями поколения 2010-х годов считаются А. Вирасетакул, Ц. Чжанкэ, К. Рейгадас. К предшественникам как первых, так и вторых, часто относят Р. Брессона, М. Антониони, А. Тарковского [17, р. 1–15]. На их примере видно, что под «медленным» подразумевается тот срез авторского кинематографа, который выстраивает со зрителем определенные «созерцательные» отношения и выражает те изменения, которые происходят в обществе, что и станет предметом анализа в данной статье.

Несмотря на очевидно кризисные тенденции, проявившиеся в первой трети XXI века, культурно-исторический процесс развивается и меняется на наших глазах — обретает новые черты, формы, обнаруживает новаторские или интерпретирует старые смыслы. И хотя О. Шпенглер уже в начале XX века писал о «закате» прежней культуры, а Ф. Фукуяма, подводя итоги столетия, говорил о «конце» истории⁽¹⁾, сегодня их опасения принято считать несостоявшимися. Отчасти это так, что позволяет Т. Вермюлену и Р. ван ден Аккеру констатировать факт того, что история движется после поспешно объявленного конца

[5]. Вместе с тем социокультурные изменения, с которыми столкнулось общество модерна на рубеже XIX–XX веков и постмодерна (во второй половине двадцатого столетия), не утратили значимости.

Наше время принято называть метамодернизмом или постпостмодернизмом [11]. Точных определений и характеристик современного периода пока нет. Однако в рамках данной статьи будет предпринята попытка зафиксировать тот образ мира (*imago mundi*), который дан в фильмах мексиканского режиссера Карлоса Рейгадаса (род. 1971), чье творчество служит одним из примеров нового авторского кинематографа. В центре внимания окажутся не только нарративные конструкции, символика и кинематографические реминисценции, но также комплекс мировоззренческих проблем, заявленный автором, что позволит оценить общественные изменения и пути их концептуализации на рубеже XX–XXI веков. Ведь, быть может, прав У. Бек, полагавший, что «пост-» — это всего лишь кодовое слово, выражающее растерянность человека, запутавшегося в модных веяниях [4, с. 9].

Основная идея Вермюлена и Аккера состояла в том, что метамодерн пытается снять противоречия между культурой модерна и постмодерна. Ключевым понятием теории является «метаксис» — существование на стыке категорий, например таких, как энтузиазм/насмешка, надежда/меланхолия, эмпатия/апатия, цельность/расщепленность, ясность/неоднозначность и т.д. В результате их нивелирования положение человека в мире авторы описывают как нахождение одновременно здесь, там и нигде. Сегодня нет уверенности в том, что ситуация по сравнению с постмодернизмом, где жизнь характеризовалась неопределенностью и непредопределенностью, существенно изменилась. Она усложнилась, и насколько продуктивной окажется новая концепция, покажет время.

Идеи метамодерна в определенной мере перекликаются с «философией освобождения», получившей широкое распространение в Латинской Америке начиная с семидесятых годов двадцатого столетия. Группу философов, теологов и общественных деятелей объединяло не только стремление выразить «дух» своего народа, но определить пути социокультурного развития латиноамериканского региона. Восприняв и переосмыслив идеи европейских философов Х. Ортеги-и-Гассета, М. Хайдеггера, А.-Л. Бергсона, Э. Гуссерля, Х.-Г. Гадамера, Э. Левинаса,

(1) Имеются в виду книги «Закат Европы» (1918; 1922) и «Конец истории и последний человек» (1992).

П.Т. де Шардена, они говорили о «перспективизме» как возможности постоянного «открытия» (в хайдеггеровском понимании) мира человеком, о процессе познания им реальности, но находящимся «далее» разума. Под понятием «новый гуманизм» ими подразумевался поиск гармонии между человеком и природой, а этический аспект философии базировался на моральном отношении к Другому (человеку иной культуры). Характеризуя свою национальную идентичность как существование на грани двух миров — индейского и европейского [8, с. 206], считая себя *другими* по отношению к миру, представители «философии освобождения» пытались преодолеть «противоречие между Востоком и Западом, теорией и практикой, мифом и разумом» [12, с. 142], по сути, имея в виду то, о чем в 2010 году писали Вермюлен и Аккер.

В этом контексте интерес к творчеству мексиканского кинорежиссера обусловлен тем, что, во-первых, Рейгадас выражает общие тенденции латиноамериканской культуры и, в частности, «философии освобождения». Во-вторых, его фильмы находятся на грани двух «посттрадиций»: постмодернизма и метамодернизма. Так, природа и человек (как правило, мексиканец) в его картинах взаимосвязаны. Режиссуру Рейгадас считает процессом познания мира, а образный строй его фильмов часто мифологичен, что связано с интуитивистским способом познания мира. Им используются широкие кинематографические контексты от К.Т. Дрейера до Р. Брессона и А. Тарковского, но ключевой акцент сделан на творчестве М. Антониони. Рейгадас начинает как постмодернист, но изменение общественного дискурса и изначальная позиция «между» различными культурами позволяет ему не только выработать уникальный режиссерский стиль, но предложить оригинальный взгляд на мир.

Первые фильмы: жажда обновления

Обобщив основные тенденции постмодернизма [6], можно заключить, что для этого периода характерен отказ от объективной картины мира, целостности, детерминизма. Мир становится мультикультурным, общество превращается в фрагментарное и мозаичное. Разрушение государственных, религиозных и внутрисемейных аспектов оборачивается политическим, сексуальным, религиозным плюрализмом

[9]. В той или иной форме эти черты представлены в творчестве Рейгадаса. В фильмах зрелого периода они осмысляются критически, предпринимается попытка выйти за рамки прежней парадигмы, но в ранних картинах влияние постмодернистских тенденций наиболее ощутимо.

В фильме «Япония» (2001) мужчина, имени которого мы не знаем, приезжает из города в отдаленную мексиканскую деревню. Ситуация постоянного перемещения героя в пространстве характерна для творчества Рейгадаса — образ дороги здесь центральный. Отметим, что ранее похожие мотивы можно было встретить у Антониони. Показателен диалог героини Моники Витти с пилотом самолета в фильме «Затмение» (1962): девушка спрашивает, что самое трудное в управлении самолетом, мужчина отвечает — найти пункт назначения. Н. Хренов называет героя фильмов шестидесятых годов «новым кочевником», что точно отражает положение человека в мире, границы которого оказались размыты [см.: 13]. На рубеже XX–XXI веков общество унаследовало эту тенденцию, что подтверждает фильм Рейгадаса.

Однако персонаж мексиканского кинорежиссера включен еще в один культурный контекст. Э. Дуссель, один из ведущих представителей «философии освобождения», полагал, что человек открывается миру в его подвижности и текучести [8, с. 255] — это означает, что мир неизменно обновляется, горизонт смысла удаляется, вследствие чего мы также находимся в постоянном движении, становлении. Герой Рейгадаса, выражающий настроения поколения, предрасположен к такому движению и обретению внутренней целостности. Об этом говорит его бегство из города на природу, к этому его подталкивает характер. Подобно экзистенциалистам, ощущавшим абсурдность происходящего, он захочет покончить с собой, не сможет, но, оказавшись на грани жизни и смерти, заново откроет для себя мир. В центральной сцене фильма герой взбирается на гору⁽²⁾ и подходит к обрыву. Он держит в руках пистолет, который направляет в небо, после чего камера взмывает вверх: во всех фильмах она подвижна — открыта миру и ищет небо. В следующей сцене мы видим героя лежащим

(2) Сакральное пространство в большинстве культур. Так, в эпосе «Пополь-Вух» народа киче, проживавшем на территории Мезоамерики, на горе люди ожидали появления Солнца.



Ил. 1. Кадр из фильма «Япония», 2001, режиссер Карлос Рейгадас

возле мертвой лошади. Идет сильный дождь, а за кадром звучит ария *Erbarme dich* («Прости мой грех») из оратории И. С. Баха «Страсти по Матфею». Реминисценция к Тарковскому, хотя и неявная, может быть прочитана как момент очищения главного персонажа. Или, если возвращаться к экзистенциализму, — ситуация, в которой он принимает абсурдность мира, но продолжает жить.

Обе трактовки будут верны и вместе с тем неполны. Поскольку для Рейгадаса, как и для «философии освобождения», опыт, который открывает человеку трансцендентальный горизонт смысла, находится в области взаимодействия с Другим. Общение с ним уводит «Я» за пределы бытия, так как разрушает границы субъективного восприятия мира, и позволяет различить лик Бога как абсолютного Другого. Левинас, концепцию которого представители «философии освобождения» заимствовали, называл это эпифанией. «Опыт общения возникает до отношения субъект — объект тогда, когда в естественном выдохе одного субъекта другой субъект впервые с удивлением услышал приглашение выслушать его и понять. Это удивление и было выходом „за пределы себя“, „трансцендированием“» [12, с. 102].

Другим по отношению к герою в фильме была пожилая Асэн, одинокая старушка, приютившая у себя в доме гостя. Примечательна сцена, в которой герой рассказывает ей, как уехал из города в надежде обрести покой и желая избавиться от бесполезных вещей, которые перестали нравиться. В его словах читается одно: «бесполезная вещь» — это жизнь, «покой» — смерть. Тогда Асэн, *выслушав* его, от-

вечает, что хотя ей не нравятся ее больные руки⁽³⁾, она не хотела бы от них избавиться. Через общение с ней мужчина мог обрести очищение и услышать Слово Бога как абсолютного Другого (имя женщины Аспен переводится как „Воскрешение Христа“), но в финале фильма мы этого не увидим.

Можно предположить, что та форма контакта с Другим, которую избрал герой в дальнейшем, вступив в сексуальные отношения с Асэн, не включала такие понятия «философии освобождения», как любовь и служение. В основе ее, как скажет мужчина, лежали инстинкты, поэтому неудивительно, что режиссер оканчивает историю трагически. Фильм, открывавшийся дорогой, которая вела к новой жизни, завершается дорогой, на которой мы видим смерть. То, что имело потенциал к обновлению — неслучайно название картины отсылает к Японии («месту, где восходит Солнце»), — утратило его. Мир нетронутой природы, в который вторгается индустриализация (Асэн гибнет в финале на железной дороге), мир прошлого, которое разрушает настоящее (неожиданно появившийся племянник женщины разбирает ее амбар на камни), и мир чувств как таковой оказались нивелированы.

Мысль о том, что герои Рейгадаса и реальность, им изображенная, жаждут обновления, но не могут его достичь, подтверждает следующий его фильм «Битва на небесах» (2005). На данном этапе персонажи не ищут избавления в бегстве из города. Их взаимоотношения развиваются на фоне постиндустриального мира, что во многом роднит их с героями Антониони. Мир чувств, возникающих между мужчиной и женщиной, и мир «второй природы», как называет ее У. Бек [3], подразумевающая под ней природу, покоренную человеком и заново произведенную — вот то, что интересует режиссера в новой картине.

Обратившись к «философии освобождения», точнее, к ее разделу, который Дуссель называет «эротикой освобождения», нужно отметить, что ориентация на понятие «Другой» в психосексуальных отношениях сохраняется. Это подразумевает, что они должны основываться на

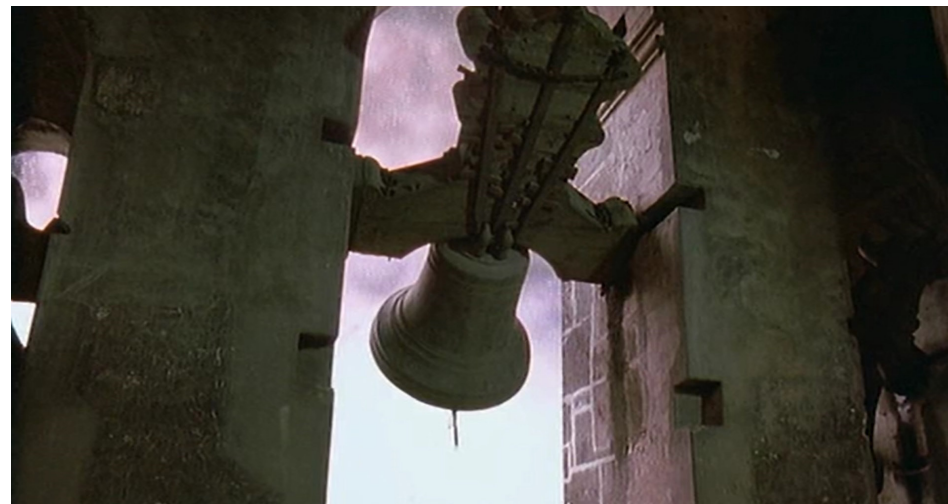
(3) Образ рук часто встречается у Брессона и отражает нравственный выбор героя. Асэн, которая в предыдущей сцене руками стирала одежду, бережно убирала паучка из корыта и помогала инвалиду завязать шнурки, совершает правильный выбор — в пользу жизни — и подталкивает к нему героя.

чувстве любви-справедливости: «Нормальные человеческие отношения должны быть не просто отношениями индивидов одного вида, но двух личностей, различие которые не подавляется, но уважается в общем стремлении к любви-справедливости» [12, с. 178], — а также быть подкреплены импульсом служения Другому: «Специфическим именно для человеческой эротики является альтернативный импульс как метафизическая устремленность к служению Другому» [12, с. 177].

Тем самым латиноамериканская идея примирения противоположностей распространяется на отношения между мужчиной и женщиной. Более того, в основе своей она отсылает к таким категориям, как материя и дух. Подразумевая, что полное отрицание эротического компонента жизни в угоду духовному формирует ложное моральное сознание. Режиссеру, который говорил, что его интересуют три вещи: секс, религия и смысл жизни [14], задача снятия противоречий между противоположностями оказывается близка.

Все три аспекта в рассматриваемой картине представлены, но с позиции западноевропейского мышления⁽⁴⁾ ее можно назвать нарочито откровенной, опосредованно религиозной и упраздняющей вопрос о смысле жизни как вопрос онтологического порядка. Но предположим, что эпизод фелляции в начале фильма, любовная сцена Маркоса с женой, где мы видим изображение Христа над их кроватью, и момент близости героя с Анной, приветствующей свободные отношения, призваны подтолкнуть нас к мысли о возможном обновлении чувств между мужчиной и женщиной. Допустим, что та избыточность, которая заявлена автором, говорит о естественности жизненных проявлений: тучные фигуры Маркоса и его жены напоминают персонажей картин Ф. Ботеро, откровенные эпизоды эстетизируются. В таком случае противоречие между материей как изначальным злом и духом как единственным добром стирается, гармония между мужчиной и женщиной восстанавливается.

Однако этого не происходит. Поскольку главный этический императив «эротика освобождения» — постижение Другого и открытие в нем божественного через любовь-справедливость и служение — не



Илл. 2. Кадр из фильма «Битва на небесах», 2005, режиссер Карлос Рейгадас

выполняется. Маркос хочет уйти от жены, к Анне он испытывает лишь влечение, и когда герой понимает, что не интересен девушке, то убивает ее. В финале мужчина попытается искупить вину. На коленях, со свечой в руках, одновременно напоминая героя «Ностальгии» (1983) Тарковского и Раскольникова Ф.М. Достоевского, он проследует через площадь к храму. Маркос умрет на мессе, стоя на коленях. Но огромный колокол, в который будет бить звонарь в заключительных кадрах, не издаст ни звука, а финальный эпизод фильма повторит начальный, полностью разрушив метафизический пафос произошедшего.

Избыточное внимание к телесному привело к упразднению духовного и нарушению взаимосвязи между мужчиной и женщиной. Поэтому в данном случае приходится говорить об автономности сексуальности в культуре, когда она превращается в форму самоидентификации, самовыражения и самоутверждения личности [7, с. 44]. Эротический компонент, в свою очередь, обособляется, перестает подразумевать понятие любви, становится единственной причиной и целью взаимоотношений. Ситуация, связанная с сексуальной революцией, ослаблением роли семьи, упразднением прежних норм и морали, сохраняется и на данном этапе не преодолевается.

(4) В «философии освобождения» прослеживается четкая оппозиция между европейским образом мышления, названным «Тотальность» (Totalidad), и латиноамериканским, которое является по отношению к нему Другим (el Otro).

Вслед за героями, оказавшимися неспособными на чувства, реальность в фильме Рейгадаса не обрела целостности. Картина мира, которую рисует мексиканский режиссер, вбирает в себя религиозные, социальные, политические контексты, но каждый из них разрушен — представляет собой симулякр. Ироничным выглядит ежедневное водружение военными флага на площади. Признаки карнавализации можно различить в религиозном шествии паломников. Город, где природные ландшафты соседствуют с бетонными стенами домов, лишен гармонии.

В 60-х годах XX века Антониони еще пытался найти точки соприкосновения между человеком и «второй природой», мужчиной и женщиной (насколько это у него получилось, вопрос иного порядка). Так, в интервью Ж.Л. Годару он говорил, что в «Красной пустыне» (1964) хотел запечатлеть красоту нашего мира, а проблемы героев вызваны трудностями их адаптации [1, с. 159]. Рейгадас «красоту мира» тонко чувствует, но на данном этапе культуры больше ее не находит. В последующем он предпримет попытку обновления режиссерского стиля, киноязыка, прежних нарративов, уводя нас не только в сторону метамодернизма, но в область мифологии.

«Безмолвный свет»: эпос народа киче

«Это — рассказ о том, как все было в состоянии неизвестности; все холодное, все в молчании; все бездвижное, тихое; и пространство неба было пусто» [10, с. 10], — так начинается история о сотворении мира в эпосе «Пополь-Вух». От триединого Бога, имя которому Сердце небес, пришло Слово и появились земля и свет: «Пусть будет свет, да будет заря на небе и над землей» [10, с. 11]. Первые кадры фильма «Безмолвный свет» (2007), когда мы видим ночное небо, поле и то, как на горизонте занимается заря, полностью соответствуют этому описанию. Можно говорить о том, что в этой картине, на данном этапе культуры и своего творческого пути, Рейгадас стремится выйти за рамки исторического времени. В первых кадрах он погружает нас в момент, где времени еще нет, в «рассветное мгновение начал», как это названо у М. Элиаде [15, с. 80], и актуализирует концепцию вечного возвращения. Но не в ницшеанском смысле, а то, как ее понимали

народы древности, соотносившие свою жизнь с циклами природы и сводившие ее к повторению архетипических действий.

Герои фильма — Йохан, его жена Эстер и их дети, живущие в общине меннонитов, на лоне природы, изначально включены в это мифологическое время. Походы мужа на работу в мастерскую, уборка кукурузы, совместные семейные трапезы, перед каждой из которых читается молитва, — действия членов семьи подчинены не просто определенному распорядку, но естественному течению жизни. Они ритуализируются и обладают символическим значением. Так, сцена у источника, когда дети плещутся в воде, а затем родители моют их и натирают маслами, напоминает древний ритуал омовения. В этом эпизоде наиболее ярко проявляется то, что Элиаде называл моментом иерофании, или что в «философии освобождения» означало проявление трансцендентного в мире повседневной реальности.

Йохан и Эстер через миф и природу сопричастны Божественному, в отличие от первых героев Рейгадаса, только мечтавших обрести подлинность. Но, как и их предшественники, пара переживает кризис взаимоотношений. Йохан влюблен в хозяйку придорожного кафе Марианну. Он хочет уйти к ней, о чем сообщает своему отцу. Тот внимательно выслушает героя, рассказав о том, что когда-то тоже хотел уйти от жены, но его увлечение было лишь потребностью чувствовать. О том, что она перестала чувствовать Йохана и ощущать себя частью мира, Эстер скажет мужу в машине, когда они вдвоем поедут за город. Тема чувств, их отсутствия и желания эти чувства возродить, неизменна для Рейгадаса и периода постмодернизма и метамодернизма. Она приобретает различные черты, но разрешения (пока) не получает.

Эстер, когда они будут ехать в машине, попросит мужа остановиться: она почувствует боль в груди и тошноту. В лесу, во время сильного ливня ей станет плохо, и она умрет от сердечного приступа. Пока Эстер будут готовить к погребению, Йохан в разговоре с Марианной, пришедшей на прощание, скажет, что отдал бы все, лишь бы обратить время вспять. «Это единственное, что мы не можем сделать», — ответит девушка, прикрыв ладонью Солнце. Последующая отсылка к фильму «Слово» К.Т. Дрейера (1955): Марианна входит к Эстер, целует ее, и та оживает, — ощутима, но имеет важную особенность. В фильме Дрейера Йоханнес, имя которого наследует персонаж Рейгадаса, пробуждал от смерти героиню, демонстрируя силу веры. «Вы верите



Ил. 3. Кадр из фильма «Безмолвный свет», 2007, режиссер Карлос Рейгадас

в мертвого Христа, а не в живого», — повторял он. Рейгадас в данном случае обращается к идее вечного возвращения, подразумевающей возможность не воскрешения, а обновления.

«Жизнь нельзя исправить, но можно воссоздать путем повторения космогонии» [15, с. 75], — писал Элиаде, анализируя ритуалы исцеления у древних народов. Именно такого рода «ритуал» мы видим в финале фильма. После воскрешения Эстер камера, как и в начале, показывает небо, поле, но разница в том, что теперь Рейгадас фиксирует не рассвет, а закат. В некоторой мере то, о чем просил Йохан — обратить время вспять, оказалось возможным (неслучайно Марианна прикрывала ладонью Солнце). Однако подразумевать под этим нужно не возвращение к прошлому, а упразднение самого факта времени. В космогонических мифах нет ничего необратимого и окончательного, поэтому если человек, отделившись от архетипа, выпадает в длительность, время может быть аннулировано и начато вновь [15, с. 77], что и подтверждает финал картины.

«Безмолвный свет» на данный момент является ключевым фильмом в творчестве мексиканского кинорежиссера. В нем предпринимается попытка обновления предшествующего опыта культуры. Практически Рейгадас реализует то, о чем говорили представители «философии освобождения» и метамодернисты в лице Вермюлена и Аккера. Однако проблема межличностных взаимоотношений сохраняется. Бек писал, что парадокс индивидуализации состоит в том, что

путь из семьи и брака ведет обратно и наоборот [4, с. 160]. И, учитывая концепцию вечного возвращения, заявленную в фильме, такого рода цикл может продолжаться неопределенно долго.

Зрелый период творчества: «новое настоящее»

«В темноте, в ночи была только лишь неподвижность, только молчание» [10, с. 10], — продолжает рассказ о сотворении мира неизвестный автор книги «Пополь-Вух». Образ, который присутствовал в предыдущей картине, также найдет отражение в фильме «После мрака свет» (2012). Ее название отсылает к девизу Реформатства — движения XVI века, стремившегося к преобразованию церкви. Очевидно, что мотив, связанный с возможностью обновления, в творчестве Рейгадаса сохраняется. В первой сцене нового фильма маленькая девочка — образ ребенка и детства здесь становится ключевым — показана на фоне ночного неба. Гремит гром, сверкают молнии, и юная героиня приносит: «Мамочка, Гуэрра, Луна, дом, Элеасар, Рут, папочка».

Если учесть, что в эпосе «Пополь-Вух» верховное божество, Сердце небес, также имело имя Хуракан (Ураган), а каждая из трех его ипостасей включала определение Блеск молнии⁽⁵⁾, то можно заключить, что в первой сцене режиссер возвращает нас во «вневременной момент изначальной полноты» [15, с. 75]. И девочка, которая описывает окружающую ее реальность (Рут — ее имя, Элеасаром зовут ее брата, Гуэрра — это их собака), оказывается включенной в ритуальное прадействие по сотворению мира. Называя объекты, именуя людей и животных, то есть подбирая к тому или иному означаемому соответствующее означающее, она восстанавливает между ними связь. Что выглядит закономерным: в финале картины «Безмолвный свет» заканчивается один цикл, в начале «После мрака свет» открывается новый.

Однако мир, который фиксирует режиссер, нельзя назвать целостным и гармоничным. Несмотря на обновление, он фрагментарен и мозаичен, если подразумевать под этим множественность реально-

(5) Caculha Hurakan — одноногий удар молнии, Chipi Caculha — младший удар молнии, Raha Caculha — новая молния.



Ил. 4. Кадр из фильма «После мрака свет», 2012, режиссер Карлос Рейгадас

стей и параллельное сосуществование разных форм времени. Рейгадас, используя флешбэки и флешфорварды, намеренно выстраивает нелинейное повествование. Но учитывая мифологический пафос первой сцены, которая не вписывается в какую-либо каузальную последовательность, фантастические эпизоды, в которых некто, напоминающий черта, на рассвете возвращается домой (видеть его могут только дети, открытые миру), и отображение на экране грез героев, имеет место не просто художественное нарушение причинно-следственных и временных связей, но их нивелирование.

Можно предположить, что молодая пара, Хуан и Наталия, когда-то переехали в мексиканскую деревню, взяв с собой маленьких детей. Испытывая проблемы во взаимоотношениях, о которых косвенно сообщает эпизод в городском свингер-клубе, они попытались, как и герой «Японии», решить проблему бегством. Но это мало что изменило для пары; более того, Хуан погиб. В то же время в одном из эпизодов, который является флешфорвардом, показано, как Хуан,

Наталия и их повзрослевшие дети, Рут и Элеасар, находятся в Европе на светской вечеринке. В сцене в свингер-клубе, которую можно посчитать флешбэком, персонажи упомянут, что приехали из Мехико. Таким образом, ни об одном из эпизодов-фрагментов, в которых задействованы главные герои, мы не можем сказать, в какой момент времени он происходил, и насколько события, его составляющие, были реальны по отношению к тому, что мы привыкли называть объективной картиной мира.

Отчасти объяснение можно обнаружить в словах режиссера, который говорил, что образы — сны, мечты, представления о будущем и воспоминания — такая же часть реальной жизни, как и все остальное [14]. Однако подобное нарушение пространственно-временных рамок является важным признаком авторского кинематографа. Границы между прошлым, настоящим и будущим, субъективным и объективным в творчестве Рейгадаса размываются. И если учесть, что в предыдущем фильме режиссер, используя мифологические конструкты, выводил историю на уровень вневременного повествования — неизменно длящегося настоящего, то в рассматриваемой картине им это «настоящее», лишенное последовательности, но обнаруживающее признаки прошлых проблем, фиксируется.

Кризис во взаимоотношениях мужчины и женщины, продиктованный разрушением традиционных форм семейных отношений, поиском нового опыта в области семьи, секса, эротики, любви, подтверждается примером Хуана и Наталии, которые, экспериментируя с индивидуальной идентичностью, оказались неспособны на какую-либо форму контакта друг с другом: чувственного, сексуального порядка. В мире «нового настоящего» ни в одном из его отрезков пространства-времени персонажи режиссера не обнаруживают целостности. За исключением финального эпизода, в котором умирающий герой вспоминает о детстве и просит прощения у жены.

«Я почувствовал сегодня себя как в детстве. Почувствовал траву под ногами, как она проскальзывает между пальцев...», — говорит Хуан, описывая в последующем, как пели сверчки, которых с тех пор он больше не слышал, а также отмечая, что тогда от него требовалось одно — просто жить. «Сегодня я люблю все вокруг... Я чувствую себя, как ребенок после купания, чистым и сухим», — заканчивает герой. Помимо того, что его монолог отсылает к фильму Антониони «Красная

пустыня» (1964), где Джулиана рассказывает сыну историю о девочке, которая слышала, как вокруг пела природа, он возвращает нас к традиции экзистенциализма, где персонаж только на грани жизни и смерти мог обрести подлинность.

Безусловно, возможность обновления у Рейгадаса сохраняется. Однако она принимает исключительно индивидуальный характер: Хуан, пережив смерть, если и не фактически, то внутренне, вернулся к по-детски чистому восприятию мира. Вместе с тем в рамках исторического процесса возможность подобного обновления режиссером не подразумевается. Более того, наследование комплекса прежних проблем (кризис во взаимоотношениях, разрушение объективной картины мира) и механизмов по их разрешению перерастает в дурную бесконечность, из которой все труднее становится найти выход.

В фильме «Наше время» (2018) попытка обновления Рейгадасом предпринимается, но впервые не получает завершения. В центре внимания режиссера — история семьи Хуана и Эстер. Их размеренный быт на ранчо нарушает Фил — помощник героя, который вступает в сексуальную связь с его женой. Проблему, которую заявляет автор, можно назвать проблемой полиаморных отношений: Хуан позволяет Филу поддерживать контакт с Эстер, рассчитывая ее вернуть. В его отношениях с ней, по выражению героини, «возникла трещина», проявившаяся в разобщенности и отсутствии коммуникации. На образном уровне это подтверждает кадр, недвусмысленно отсылающий к Антониони, когда Хуан и Эстер стоят друг напротив друга на фоне пустой стены. И сцена их ссоры, в которой мужчина находится в одной комнате, женщина в другой, мы слышим их голоса, в то время как в кадре показана перегородка, разделяющая комнаты. О том, что во всех формах совместной жизни проступают конфликты эпохи, писал Бек [4, с. 160]. Однако важно понимать, что полиамория как феномен *нашего времени* является не причиной, а следствием кризиса во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, проявившегося еще во второй половине XX века.

Разрушение традиционной идентичности привело к тому, что человек стал ощущать бóльшую свободу и экспериментировать с индивидуальной идентичностью. Но парадокс в том, что обретение собственной идентичности оказалось проблемой [13, с. 114]. Пример Эстер, которая переживает личностный кризис, показателен. Обра-



Ил. 5. Кадр из фильма «Наше время», 2018, режиссер Карлос Рейгадас

щаясь к мужу в письме, она рассказывает, что в какой-то момент перестала узнавать себя, потеряла свою силу, вместо любви к Хуану она ощущала опустошенность. Отношения с Филом дали волю ее чувствам, обратили к самой себе, пробудили желание жить по своим правилам. Однако ощущение свободы еще не является освобождением. Более того, ничем не ограниченная свобода выбора, в том числе в области отношений, оборачивается свободой от самого себя — проблемой кризиса утраты идентичности [6, с. 7].

После возвращения к мужу, в сцене за столом, Эстер скажет ему, что она почти у цели, подразумевая под этим внутреннее перерождение. Хуан подойдет к ней со спины и положит руку на плечо. Отсылка к финалу фильма «Приключение» (1960) Антониони важна, поскольку как итальянский, так и мексиканский кинематографисты говорят о невозможности, в рамках рассматриваемых ими проблем, гармоничных отношений между мужчиной и женщиной. В финале Эстер поймет, что Хуан ею манипулировал, он сохранит статус-кво, но «трещина» в их отношениях останется. Можно предположить, что они будут развиваться по пути, намеченному Бекком, который полагал, что смена семей, соединяемая и прерываемая другими формами совместной или одинокой жизни, станет парадоксальной нормой общества [4, с. 173].

В «философии освобождения» хайдеггеровскому Dasein (здесь-бытие) соответствует Estar-ser (быть-существовать). Глагол estar

обозначает нахождение вещей в определенных обстоятельствах, глагол *ser* выражает их сущностную природу. Герои Рейгадаса, вступающие в отношения, находясь в тех или иных обстоятельствах (*estar*), хотят стать кем-то сущностным (*ser*), но они неизменно остаются в положении становления (*estar-siendo*), движутся по направлению к бытию [12, с. 137], но не достигают его. На уровне отношений это приводит к плюрализму межличностных связей и утрате собственной идентичности, в области взаимодействия с реальностью становится преградой на пути к ее постижению.

Подобно тому, как в фильме «Битва на небесах» режиссер фиксировал постиндустриальный мир, в который вовлечены герои, в картине «Наше время» им изображена реальность, где естественное и искусственное столь тесно переплетены между собой, что границы между ними стираются, и ее подлинную сущность установить не удается. В одной из сцен Хуан читает SMS-сообщения на телефоне жены. Он стоит у окна, съемка ведется снаружи дома. В отражении стекла мы видим поле, лес, небо. Позади героя, в коридоре, еще одно окно: в нем, на дальнем плане, можно различить дерево. Неординарная работа с пространством позволяет продемонстрировать его иллюзорность. Мир, на первый взгляд, открыт перед героями, но он оказывается не более чем отражением на стекле. Образ окна, через которое персонажи смотрят в мир, или стекла, которое их отделяет друг от друга, часто использовал Антониони. В его картинах они выражали призрачную природу реальности, дистанцию в отношениях между мужчиной и женщиной. Рейгадас наследует итальянскому кинематографисту, поэтому развязка его фильма — Эстер удаляется в комнату, Хуан выходит из дома, через огромное панорамное окно показаны горы и лес — соответствует как первому, так и второму выводу.

В книге «Пополь-Вух» рассказывалось, как люди, ожидавшие на горе Солнце, были ослеплены, когда показали его первые лучи — настолько они были яркими. Затем автор отмечает, что нынешнее Солнце (книга написана в XVI веке) не такое, каким было прежде: «То, что осталось в настоящее время, — это лишь отражение в зеркале» [10, с. 103]. Рейгадас, от фильма к фильму стремившийся вернуть миру и человеку изначальную полноту, в «Нашем времени» говорит о том, что реальность и мир чувств утратили былую аутентичность, от них осталось лишь «отражение».

Заключение

Исследуя современные социокультурные процессы, А. Ассман обращала внимание на то, что мы живем в эпоху, где концепция линейного и однонаправленного времени, заявленная в век Просвещения, утратила актуальность [см.: 2]. Более того, пристальное внимание к прошлому упразднило настоящее и превратило будущее в источник озабоченности. О том, каким оно может быть, никто сегодня не знает. Очевидно, общество находится в ситуации кризиса, переживает момент смены культурных формаций. То, что Р. Козеллек называл хиатусом — разломом, разрывом. Поэтому с полной уверенностью говорить о том, что сегодня в мире преобладают тенденции постмодернизма или метамодернизма, не представляется возможным. Пример Рейгадаса, который находится на стыке двух направлений, традиций Востока и Запада, вбирает опыт культуры прошлого и настоящего, служит тому подтверждением.

Отчасти в его фильмах имеет место сохранение постмодернистских дискурсов. Так, плюрализм в различных сферах жизни оборачивался для героев ощущениями неопределенности: неспособностью установить контакт с миром, Другим, утратой идентичности личности. Мультикультурализм, как одновременное сосуществование различных социальных, религиозных, сексуальных контекстов, был причиной разрушения границ реальности, утраты устойчивости и стабильности. Вместе с тем, рассматривая проблемы с позиции «философии освобождения», влияние которой на творчество режиссера ощутимо, то, что мы характеризуем как неопределенность, может быть названо жизнью в постоянном становлении, в предощущении бытия, выраженного в формуле «всегда-еще-не-бытия» [8, с. 206].

В «философии освобождения» под ней подразумевалось, что мир включает множество реальностей, равно культур, которые должны сосуществовать в диалоге и взаимном обогащении дискурсов. Только такого рода интердискурсивный характер интеркультурного диалога, по Р.Ф. Бетанкуру, способен привнести в мир гармонию. Показательно, что диалог всех культур и цивилизаций, который предполагает движение далее (*meta*) твоего собственного видения и понимания мира, еще в 70-х годах XX века представители «философии освобождения» и называли *метамодернизмом*.

Так или иначе, идеи латиноамериканской философии, нарративы постмодернистской традиции и концепции, сформулированные Вермюленом и Аккером, причудливым образом сочетаются в творчестве Рейгадаса, в котором находит отражение социокультурный процесс первой трети XXI века. Но если подобрать точный термин, описывающий происходящие изменения, пока не удастся, то факт того, что культура и история находятся в стадии становления, в предощущении нового направления развития, не вызывает сомнений.

Подводя промежуточный итог, можно остановиться на том, что Рейгадас как представитель нового авторского кинематографа фиксирует тенденцию к изменению общественного дискурса. Вместе с тем, апеллируя к полученным результатам, важно отметить, что проблема межличностных отношений в его творчестве сохраняется, а реальность обретает статус «ускользающей». Однако запечатлевая на экране субъективное, эмоционально-чувственное восприятие мира, возможно, именно представители «медленного кино» в дальнейшем окажутся ближе к постижению его подлинной природы и тех культурно-исторических процессов, в которые мы вовлечены.

Список литературы:

- 1 Антониони об Антониони / Пер. с итал.; вступ. ст. В.Е. Баскакова, коммент. О.Б. Бобровой М.: Радуга, 1986. 399 с.
- 2 Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 267 с.
- 3 Бек У. От индустриального общества к обществу риска // Теория, культура и общество. 1992. № 1. Т. 9. С. 97–123.
- 4 Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / Пер. с нем. В. Седелника и Н. Федоровой. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 384 с.
- 5 Вермюлен Т., Аккер Р., ван ден. Заметки о метамодернизме // Metamodernizm.ru: интернет-журнал о метамодернизме. 2015. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения 03.05.2023).
- 6 Волков В.Н. Постмодерн и его основные характеристики // Культурное наследие России. 2014. № 5 (2). С. 3–8.
- 7 Волков В.Н. Семья, эротика, секс и любовь в эпоху постмодерна // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2014. № 3. С. 35–57.
- 8 Из истории философии Латинской Америки XX века / А.Б. Зыкова, Р.А. Бургете, Н.И. Петякшева и др.; АН СССР, Ин-т философии. М.: Наука, 1988. 287 с.
- 9 Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
- 10 Мифы индейцев Центральной Америки: Пополь-Вух; Родословная владык Тотоникапана / Сост. В. Харитонов; пер. с яз. киче, коммент. и послесл. Р.В. Кинжалова. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 240 с.
- 11 Павлов А.В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теория объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. 560 с.
- 12 Петякшева Н.И. Латиноамериканская «философия освобождения» в контексте компаративистики. М.: Уникум-Центр, 2000. 232 с.
- 13 Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
- 14 Шарапова Н. Карлос Рейгадас: «Дайте фильму объясниться» // Seance.ru: журнал о кино. 2012. URL: <https://seance.ru/articles/reygadas-interview/> (дата обращения 03.05.23).
- 15 Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское / Пер. с фр. Ю.Н. Стефанов, Н.К. Гарбовский, А.А. Васильева. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
- 16 Çağlayan O.E. Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema: Thesis (Doctor of Philosophy (PhD)). University of Kent Publ., 2014. 231 p.
- 17 Jaffe I. Slow Movies: Countering the Cinema of Action. London & New York: Wallflower Press Publ., 2014. 256 p.

References:

- 1 *Antonioni ob Antonioni* [Antonioni on Antonioni], transl. from Italian, intr. article V.E. Baskakov, comments O.B. Bobrova. Moscow, Raduga Publ., 1986. 399 p. (In Russian)
- 2 Assman A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima moderna* [Is Time out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime], transl. from German B. Khlebnikov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 267 p. (In Russian)
- 3 Beck U. Ot industrial'nogo obshchestva k obshchestvu riska [From Industrial Society to Risk Society]. *Teoriya, kul'tura i obshchestvo*, 1992, no. 1, vol. 9, pp. 97-123. (In Russian)
- 4 Beck U. *Obshchestvo riska. Na puti k drugomu modernu* [Risk Society: Towards a New Modernity], transl. from German V. Sedelnik, N. Fedorova. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2000. 384 p. (In Russian)
- 5 Vermeulen T., Akker R., van den. Zаметки о метамодернизме [Notes on Metamodernism]. *Metamodernizm.ru: internet-zhurnal o metamodernizme*. 2015. Available at: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (accessed 03.05.2023). (In Russian)
- 6 Volkov V.N. Postmodern i ego osnovnye kharakteristiki [Postmodernism and Its Main Characteristics]. *Kul'turnoe nasledie Rossii*, 2014, no. 5 (2), pp. 3-8. (In Russian)
- 7 Volkov V.N. Sem'ya, ehrotika, seks i lyubov' v ehpokhu postmoderna [Family, Eroticism, Sex, and Love in the Postmodern Era]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke*, 2014, no. 3, pp. 35-57. (In Russian)
- 8 *Iz istorii filosofii Latinskoj Ameriki XX veka* [From the History of Latin American Philosophy in the 20th Century], A.B. Zykova, R.A. Burgete, N.I. Petyaksheva, et al., AS USSR, Institute of Philosophy. Moscow, Nauka Publ., 1988. 287 p. (In Russian)
- 9 Man'kovskaya N.B. *Fenomen postmodernizma: Khudozhestvenno-ehsteticheskii rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism: Artistic and Aesthetic Perspective]. 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 496 p. (In Russian)
- 10 *Mify indeitsev Tsentral'noi Ameriki: Popol'-Vukh; Rodoslovnaya vladyk Totonikapana* [Myths of the Indians of Central America: Popol-Vuh; Ancestral Lords of Totonicapán], comp. V. Kharitonov, transl. from kiche, comments, afterword R.V. Kinzhalov. Ekaterinburg, U-Faktoriia Publ., 2006. 240 p. (In Russian)
- 11 Pavlov A.V. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teoriya ob'yasnyayut nashe vremya* [Postpostmodernism: How Social and Cultural Theory Explain Our Time]. Moscow, Izdatel'skii dom "Delo" RANHiGS Publ., 2019. 560 p. (In Russian)
- 12 Petyaksheva N.I. *Latinoamerikanskaya "filosofiya osvobozhdeniya" v kontekste komparativistiki* [Latin American "Philosophy of Liberation" in the Context of Comparativism]. Moscow, Unikum-Tsentr Publ., 2000. 232 p. (In Russian)
- 13 Khrenov N.A. *Obrazy "Velikogo razryva". Kino v kontekste smeny kul'turnykh tsiklov* [Images of the Great Divide. Cinema in the Context of Changing Cultural Cycles]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2008. 536 p. (In Russian)
- 14 Sharapova N. Karlos Reigadas: "Daite fil'mu ob'yasnit'sya" [Carlos Reygadas: Let the Film Explain Itself]. *Seance.ru: zhurnal o kino*. 2012. Available at: <https://seance.ru/articles/reygadas-interview/> (accessed 03.05.2023). (In Russian)
- 15 Eliade M. *Izbrannye sochineniya: Mif o vechnom vozvrashchenii. Obrazy i simvoly. Svyashchennoe i mirskoe* [Selected Works: The Myth of Eternal Return. Images and Symbols. Sacred and Profane], transl. from French Yu.N. Stefanov, N.K. Garbovsky, A.A. Vasiliev. Moscow, Ladomir Publ., 2000. 414 p. (In Russian)
- 16 Çağlayan O.E. *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema*: Thesis (Doctor of Philosophy (PhD)). University of Kent, 2014. 231 p.
- 17 Jaffe I. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London & New York, Wallflower Press, 2014. 256 p.

УДК 78.072.2

ББК 85.31

Сапегина Татьяна Анатольевна

Главный специалист Отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных, 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, 30-36

ORCID ID: 0009-0007-2866-0501

tanya.sapegina@gmail.com

Ключевые слова: классическая музыка, концерт, мультфильмы, Голливуд, репертуар, концертные залы, исполнители, дирижер, пародия

Сапегина Татьяна Анатольевна

Концерт в голливудских короткометражных мультфильмах «золотой эры»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-692-717

Для цит.: Сапегина Т.А. Концерт в голливудских короткометражных мультфильмах «золотой эры» // Художественная культура. 2023. № 4. С. 692–717. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-692-717>.

For cit.: Sapegina T.A. Concert in the Golden Age Hollywood Cartoons. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 692–717. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-692-717>. (In Russian)

Sapegina Tatiana A.

Chief Specialist, International Relations Department, Gnesin Russian Academy of Music, 30-36 Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
ORCID ID: 0009-0007-2866-0501

tanya.sapegina@gmail.com

Keywords: classical music, concert, cartoons, Hollywood, repertoire, concert halls, musicians, conductor, parody

Sapegina Tatiana A.

Concert in the Golden Age Hollywood Cartoons

Аннотация. Статья посвящена феномену концерта в голливудской анимации 1930–1950-х годов. Концерт как символ академической музыкальной культуры был хорошо знаком американской киноаудитории. В статье прослеживается, как создатели мультфильмов переосмысливают основные элементы концертного ритуала, опираясь, с одной стороны, на общие стереотипы, связанные с миром классической музыки, а с другой — на узнаваемые явления американской действительности первой половины XX века. Особое внимание уделяется формированию типичного музыкального репертуара мультфильмов и его взаимосвязи с понятием популярной классики. Подробно рассмотрены типы концертов, особенности концертного пространства, внешнего вида и поведения исполнителей-солистов, оркестрантов, дирижера и их эволюция на протяжении «золотой эры». Делается вывод, что концерт в голливудской анимации становится идеальной мишенью для пародии и карнавальной игры, которые отражают существующий в сознании аудитории конфликт массового и элитарного искусства и выступают в качестве механизмов ассимиляции художественного опыта элитарной культуры. В исследовании применяются исторический, культурологический, описательно-аналитический и искусствоведческий подходы.

Abstract. The article is devoted to the representation of classical music concert in Hollywood cartoons of the 1930s — 1950s. A concert as a symbol of the academic musical culture was well-known to the American cinema audience. The author of the article studies how the cartoons creators rethought the main elements of a concert ceremony using both the general stereotypes related with the world of classical music and the familiar images of American life of the first half of the 20th century. Special attention is focused on the development of a typical concert repertoire in cartoons and its relation to the category of popular classical music. The article gives a detailed analysis of concert types, features of a concert space, the appearance and behaviour of soloists, orchestra players, and conductors, and the evolution of these elements during the Golden Age of Hollywood cartoons. The conclusion is made that a concert in cartoons becomes an ideal object of parody and carnival play which mirror the conflict between high and low art that exists in the mind of the audience and work as assimilation mechanisms for the artistic experience of the elite culture. The methods of history, art studies, and cultural studies are used in the research.

Введение

Концертное выступление — один из самых распространенных сюжетных ходов в голливудских короткометражных мультфильмах «золотой эры»⁽¹⁾. Традицию музицирования в кадре заложил диснеевский Микки-Маус: в «Пароходике Вилли» (*Steamboat Willy*, Walt Disney Productions, 1928), первом мультфильме в истории анимации, где была применена синхронная запись звука, Микки устраивает настоящий концерт на борту речного теплохода, исполняя мелодию песенки «Индюшка в соломе» на сковородках, кастрюлях и коровьих зубах. Как вспоминал У. Дисней, еще на пробном показе «Пароходика» эффект от просмотра мультфильма «был подобен электрическому шоку. На соединение звука и движения все среагировали почти инстинктивно» [6, с. 67]. Нечто подобное произошло и премьерных показах. По словам историка анимации Леонарда Молтина, сама «мысль о том, что рисованные персонажи могут разговаривать, петь, играть на музыкальных инструментах и двигаться в такт музыке, казалась близкой к чуду» [6, с. 67]. Вслед за мышонком играть и петь начали персонажи мультфильмов всех голливудских студий. Значение, которое придавалось их «музыкальности», подчеркивают названия серий: «Наивные симфонии» (*Silly Symphonies*), «Безумные мелодии» (*Looney Tunes*), «Веселые мелодии» (*Merry Melodies*), «Музыкальные миниатюры» (*Musical Miniatures*), «Цветные рапсодии» (*Color Rhapsodies*), «Старомодные концерты» (*Corny Concertos*) и т.д. [16, р. 103].

Среди всего многообразия анимационных лент, в которых так или иначе возникает ситуация концертного исполнительства, выделяется целый пласт мультфильмов, обращающихся к академической музыкальной культуре и ее особенностям. Помимо знаменитых «Кроличьей рапсодии» (*Rhapsody Rabbit*, Warner Bros., 1946) и «Кошачьего концерта» (*The Cat Concerto*, MGM, 1947), это несколько десятков работ, снятых такими гигантами как Walt Disney Productions, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers и Universal Pictures.

(1) В статье используется периодизация Д. Бендацци (G. Bendazzi, 2016), согласно которой «золотой век» голливудской анимации приходится на промежуток с 1928 по 1951 год [12].

Концертный ритуал в этих мультфильмах становится мишенью для *пародии*. Мир классической музыки, с его условностями, ценностями «выворачивается наизнанку», заставляя вспомнить о «карнавальном мироощущении», описанном М.М. Бахтиным [2, с. 16]. Это взгляд на музыкальную классику глазами непосвященного, сотканный из множества стереотипов, которые становятся объектом осмеяния. Их можно рассмотреть как *определенный набор формул*, связанных с отдельными аспектами концертной практики, такими как типичный репертуар, концертное пространство, вид концерта, внешность и поведение исполнителей-солистов, оркестра, дирижера.

Репертуар

Обширное классическое музыкальное наследие в голливудских мультфильмах представлено ограниченным набором пьес, которые американский исследователь Д. Голдмарк (D. Goldmark, 2005) называет «*cartoon canon*» [17, р. 108]. Чаще всего авторы мультфильмов обращаются к музыке Р. Вагнера, за ним следуют Дж. Россини, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Ф. Шопен, Ф. фон Зуппе, И. Брамс, И. Штраус, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Л. ван Бетховен и П.И. Чайковский [17, р. 108].

Все пьесы, образующие *cartoon canon*, относятся к области *популярной классики*. Их появление в мультфильмах было напрямую связано с деятельностью композиторов и аккомпаниаторов эпохи немого кино, которые часто включали знакомые темы из произведений композиторов XIX века в свои партитуры [17, р. 108]. В сознании аудитории формирование категории популярной классики и связанных с ней культурных ассоциаций происходило еще раньше, в XIX веке, когда в американской культуре сложилась концепция «*art music*» или «серьезной музыки» [14, р. 215], откуда затем выделилась категория более легкой «*middleground music*»⁽²⁾ (синоним популярной классики).

«Серьезной» называли музыку, предназначенную не для развлечения, а для духовного совершенствования слушателей. Эта идея пришла из Европы, где уже в XVIII веке существовало близкое по смыслу понятие «классической музыки»: категории, в которую входили наиболее

(2) Дословно — средняя музыка (англ.).

«совершенные» произведения концертного репертуара [11]. В этом значении оно использовалось и на протяжении XIX и первой половины XX веков, когда само слово «классический» означало, прежде всего, уровень качества музыкального материала и его принадлежность к сфере высокого искусства. Из Европы была также заимствована иерархия композиторов и их опусов, на вершине которой находились Г.Ф. Гендель, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен, со следовавшими за ними композиторами-романтиками [11, p. 215].

Несмотря на элитарность *art music*, она была очень широко распространена в Америке начиная со второй половины XIX века. Как пишет историк М. Бройлс (M. Broyles, 1998), «*art music* можно было встретить в каждом штате, городе, территории, и даже шахтерском поселении. Будучи далеко не только городским феноменом, ограничивающимся несколькими культурными центрами или большими городами на восточном побережье, к концу века *art music* сделалась знакомой, если не обыденной частью американской жизни по всей стране» [14, p. 217].

Распространению серьезной музыки способствовало несколько факторов. Главный из них — бурное развитие сети железных дорог, благодаря которому по всей стране выступало огромное количество гастролирующих исполнителей. Среди них были знаменитые европейские виртуозы и певцы, такие как О. Буль, А. Вьетан, К. Тальберг, А. Рубинштейн, Г. фон Бюлов, А. Есипова, И. Падеревский, Д. Линд, К. Нильсон, а также местные оркестры, организовывавшие продолжительные турне. Например, Оркестр Теодора Томаса (Theodore Thomas Orchestra) в течение 1873 года выступил в 24 городах восьми штатов, включая Вашингтон⁽³⁾. При этом качество исполнения оставалось неизменным, вне зависимости от того, проходил концерт в крупном городе или небольшом поселении. Пример Томаса показывает, насколько децентрализована была «серьезная музыка».

(3) Вот их маршрут: Троя, Сиракузы, Ютика, Рочестер, Буффало (штат Нью-Йорк); Торонто, Чикаго, Джексонвилл, Спрингфилд (штат Иллинойс); Милуоки (штат Висконсин); Блумингтон и Терре-Хот (штат Индиана); Сент-Луис (штат Миссури); Кентукки, Цинциннати, Дейтон, Толедо и Кливленд (штат Огайо); Детройт (штат Мичиган); Питтсбург, Харрисбург и Филадельфия (штат Пенсильвания); Вашингтон; Нью-Арк (штат Нью-Джерси) [14, p. 220].

Во второй половине XIX века в Америке строится огромное количество концертных залов и оперных театров, среди них — Метрополитен-опера (1883), нью-йоркский Карнеги-холл (1891) и бостонский Симфони-холл (1900). Благодаря поддержке состоятельных спонсоров появляются симфонические оркестры: Нью-Йоркский симфонический оркестр, Бостонский, Чикагский, Филадельфийский, оркестр Сан-Франциско и др. Как отмечает О. Манулкина, оркестр становится настоящим символом *art music* [5, с. 38].

Росту популярности музыкальной классики способствовало также введение обязательного музыкального образования в рамках школьной системы, которое активизировало музыкально-издательский бизнес, охватывавший выпуск учебников и пьес для домашнего исполнения. В первой половине XX века издание нот дополнилось развитием индустрии звукозаписи, а затем — появлением радио. Как пишет Р. Аллан (R. Allan, 1999), в 1920-е годы усовершенствование радиотехнологии способствовало формированию массового слушателя, причем классическая музыка занимала довольно внушительную часть эфира: к 1930 году ее доля составляла 26% эфирного времени [11, p. 94].

Таким образом, можно сказать, что во второй половине XIX — начале XX века влияние европейской академической музыкальной традиции в формировании слухового опыта американской аудитории было очень значительным, при этом за ней прочно закрепился статус высокого искусства и определенный тип функционирования в рамках концертной культуры. В то же время, уже во второй половине XIX века в сознании американской публики существовало отчетливое *разделение на серьезную и популярную классику*. Как пишет Д. Голдмарк, ряд оркестров для привлечения слушателей организовывали серии «популярных концертов», основу репертуара которых составляли такие произведения, как «Венгерские танцы» И. Брамса, некоторые увертюры Р. Вагнера, Вальсы И. Штрауса и т.д. [17, p. 109–110]. Впоследствии именно эти сочинения, наряду с пьесами педагогического репертуара, перешли в более «низкую» область массовой развлекательной культуры: представления варьете, кинематограф, а затем — в мультфильмы [7, с. 33]. В них популярная классика предстает уже в совершенно новом качестве, становясь объектом культурной *игры*.

Концертное пространство

В голливудских мультфильмах «золотой эры» можно найти все типы концертных площадок, которые существовали в Америке в первой половине XX века, от скромной сцены под открытым небом до Карнеги-холла. Например, в мультфильме «Концерт во дворе» (*The Barnyard Concert*, Walt Disney Productions, 1930) Микки Маус репетирует с оркестром из домашних животных увертюру «Поэт и крестьянин» Ф. фон Зуппе прямо на заднем дворе фермы, а единственное указание на существование некоего сценического пространства — ящик из-под мыла, который служит ему подиумом.

В мультфильме «Ёперный театр» (*The Opry House*, Walt Disney Productions, 1929) действие разворачивается в провинциальном оперном театре, которым оказывается деревянное здание с крошечным залом на пару десятков мест, и где, помимо исполнения классики, устраивают танцы и показывают кино. В знаменитом «Концерте» (*The Band Concert*, Walt Disney Productions, 1935) Микки Маус дирижирует духовым оркестром в парке.

Такое изображение концертных залов — не просто комический прием, но и отсылка к американской действительности начала XX века. В это время по стране существовало огромное количество залов, которые гордо назывались «оперный театр», однако, как пишут авторы «Кембриджской истории американской музыки», «это не означало, что здания были построены специально для оперы, или что там когда-либо ставили оперу. Словосочетание „оперный театр“ в конце девятнадцатого века стало любимым названием для аудитории любого типа. В основном это были театры. Размер, комфортабельность и назначение этих строений сильно различались. Они варьировались от Метрополитен опера, где было 3615 мест, или Большого оперного театра Сан-Франциско, со сценой 100 на 122 фута, до Оперного театра Йерджера в штате Айова, где была сцена 16 на 18 футов и всего 250 мест. <...> В оперных театрах проходили как театральные постановки, так и выступления дрессированных животных, метателей ножей и спортивные состязания» [14, р. 224]. Образ маленького провинциального театра был отлично знаком как авторам мультфильмов, так и их современникам, жителям «одноэтажной» Америки.



Ил. 1. Кадр из м/ф «Концерт во дворе» (*The Barnyard Concert*, Walt Disney Productions, 1930)



Ил. 2. Кадр из м/ф «Безумный маэстро» (*The Mad Maestro*, Hugh Harman Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1939)

Безымянные, но уже более «солидные» театры с большим зрительным залом, балконами, оркестровой ямой появляются в анимации середины 1930-х годов, причем от мультфильма к мультфильму они становятся все более и более роскошными. Так, «Концерт в пользу сирот» (*Orphan's Benefit*, Walt Disney Productions, 1934) проходит в зале, вход которого украшен святящимися вывесками, внутри кресла для зрителей обиты бархатом, а стены и балконы украшены лепниной. В зале, где происходит действие ленты «Безумный маэстро» (*The Mad Maestro*, Hugh Harman Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1939), снятой пятью годами позже, балконы располагаются уже в несколько ярусов, а с потолка свисает огромная хрустальная люстра — символ настоящего оперного театра.

Во второй половине 1940-х годов на смену безвестным площадкам приходят легко узнаваемые, культовые места, воспринимающиеся как олицетворение мира высокой культуры. Так, Голливудская чаша (Hollywood Bowl) становится местом действия мультфильмов «Длинноволосый Кролик» (*Long-Haired Hare*, Warner Bros., 1949), «Хочу быть дирижером» (*Tom and Jerry in The Hollywood Bowl*, MGM, 1950) и «Кролик дирижер» (*Baton Bunny*, Warner Bros., 1959). В «Котолегро мышикатто» (*Pizzicato Pussicat*, Warner Bros., 1955) единственный концерт кошки-виртуоза объявлен в Карнеги-холле, а в мультфильме «Кармен получает его!» (*Carmen Get It!* MGM, 1962) Том и Джерри оказываются в театре Метрополитен.

Типы концертов

Концертные программы в голливудских мультфильмах бывают двух типов: собранные из разножанровых номеров или представляющие исполнение всего одного крупного произведения. Первая категория сделана по модели водевиля, представления, которое было очень популярно в Америке с 1881 по 1932 год, и которое исследователи называют истинно американской формой развлекательного шоу [19, р. 3]. В него могли входить танцевальные и музыкальные номера, чтение стихов, клоунада, эксцентрика, выступления фокусников и дрессированных животных, акробатика, показ фильмов и пение «иллюстрированных песен» [19, р. 7]. Прямые указания на водевиль можно найти как в названиях мультфильмов, так и в афишах, украшающих

фасады театров, в которых происходит действие. Например, в мультфильме «Ёперный театр» над входом в зал висит плакат «Большое шоу-водевиль», а «Концерт в пользу сирот» объявлен как «Большое шоу Микки». В подобных мультфильмах исполнение классической музыки — всего лишь один из номеров. При этом симфонический оркестр, как правило, открывает концерт, а выступления солистов встраиваются в программу где-то между чтением стихов и чечеткой. Можно сказать, что они — часть аттракциона, который складывается из множества составляющих, включая комические эпизоды, показывающие реакцию публики.

В мультфильмах, построенных по модели сольного концерта, мишенью для пародии становится не шоу в общем, а сам процесс исполнения: внешний вид артиста, его поведение на сцене, то, как он играет на инструменте или дирижирует. Этому типу соответствуют такие ленты, как «Просто Микки» (*Just Mickey*, Walt Disney Productions, 1930), «Портрет мультяшек» (*A Car-tune Portrait*, Fleisher Studios, 1937), «Кошачий концерт», «Кроличья рапсодия», «Кролик дирижер» и др.

Исполнители

Представление концертирующих музыкантов-исполнителей в голливудских мультфильмах тесно связано с традициями водевилей и клоунады [10]. Их внешний образ создается с помощью узнаваемых штрихов, деконструирующих распространенные мифы [17, р. 30]. Например, в ранних черно-белых мультфильмах Микки-Маус, перевоплощаясь в пианиста или скрипача, обретает тонкие длинные волосы «а ля Паганини», которые он картинно откидывает назад (тем же жестом приглаживает свои длинные уши Багз Банни в «Кроличьей рапсодии»). Играя на рояле, он преувеличенно размахивает руками, берет аккорды так, что прогибается клавиатура (обыгрывание метафоры «играй всем весом»), плачет, исполняя на скрипке грустную мелодию «Грез» Р. Шумана, распиливает инструмент пополам смычком и т.д.

Другие характерные аксессуары солиста — черный фрак, галстук-бабочка, манишка и белые перчатки. С каждым из этих элементов костюма в мультфильмах также связаны определенные гэги. Виртуоз Том в «Кошачьем концерте» выходит на сцену в таком длинном фраке, что он волочится по полу, а его туго накрахмаленная манишка во



Ил. 3. Кадр из м/ф «Ёперный театр» (*The Opry House*, Walt Disney Productions, 1929)



Ил. 4. Кадр из м/ф «Кошачий концерт» (*The Cat Concerto*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1947)

время игры внезапно вываливается из костюма вместе с воротничком и угрожающе нависает над клавиатурой⁽⁴⁾.

Багз-пианист, выходя на сцену, снимает несколько слоев варежек и перчаток, одни из которых — боксерские. Таким образом, с одной стороны, доводится до абсурда идея заботы пианистов о своих руках, а с другой — возникает образ исполнительства как противоборства музыканта и инструмента⁽⁵⁾.

Еще целый пласт гэгов был связан с изображением оркестрантов. В этой области существовало две противоположные стратегии. Первая — детальная проработка характеров, когда все образы оркестровых музыкантов индивидуализированы и обыгрывается их внешний вид, размеры инструментов и особенности техники игры на них. Особенно изобретательны в этом отношении диснеевские мультфильмы начала 1930-х: традиционные оркестровые инструменты здесь нередко заменяются «доморощенными» аналогами. Например, «Варьете Микки» (*Mickey's Revue*, Walt Disney Productions, 1932) открывает выступление «симфонического оркестра» из 6 музыкантов, в котором основные оркестровые группы представлены следующим образом: струнные — скрипки и контрабасы, деревянные духовые — кларнет, медные духовые — труба и тромбон, ударные — малый барабан и самодельная установка, собранная из домашней утвари, в которую входят тарелки (крышка от металлического ведра), литавры (перевернутые деревянные ведра), канарейка в клетке и колокольчики, висящие на дамском корсаже. Необычный инструментарий позволял использовать оригинальные звуковые эффекты, которые усиливали выразительность визуальных гэгов.

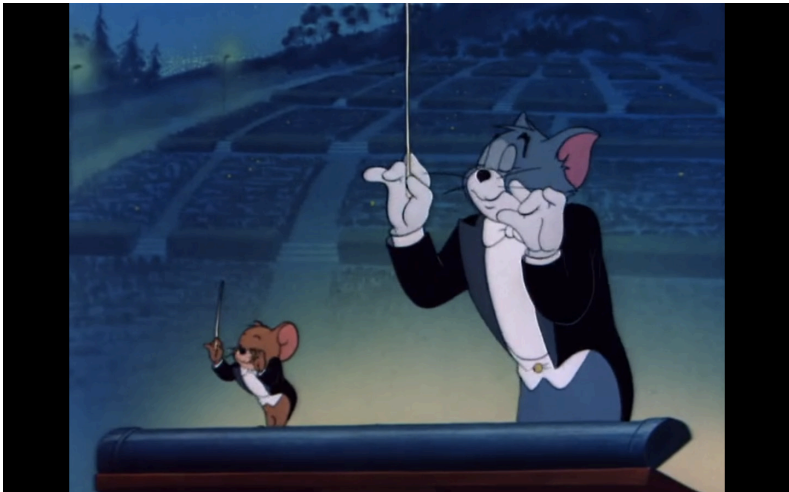
Помимо этого, в 1930-е годы сформировался набор изобразительных клише, основанных на сходстве или, наоборот, несоответствии размера инструмента и комплекции исполнителя: худые и длинные флейтисты и тромбонисты, тубист в образе упитанного поросенка, слоны и бегемоты, играющие на маленькой трубе или флейте пикколо и т.д. Подобные приемы, встречаются во многих лентах, выпущенных

(4) Существуют и другие версии этого гэга. Например, край манишки выскальзывает из-за пояса брюк персонажа, пружинит и ударяет его по лицу, после чего непослушный предмет гардероба просто скручивается в трубочку.

(5) Вариант этого гэга впервые встречается у Диснея в мультфильме «Ёперный театр» (1929), в эпизоде, где Микки-Маус боксирует с роялем.



Ил. 5. Кадр из м/ф «Варьете Микки» (*Mickey's Revue*, Walt Disney Productions, 1932)



Ил. 6. Кадр из м/ф «Хочу быть дирижером» (*Tom and Jerry in The Hollywood Bowl*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1950)

такими студиями, как Walt Disney Productions, Walter Lanz Productions, Fleisher Studios, MGM.

Противоположная стратегия — это предельное обобщение и схематизация, когда оркестранты либо не показаны вовсе (вместо них действуют только инструменты), либо они нарисованы по одному шаблону. Например, в мультфильме «Хочу быть дирижером» все музыканты в оркестре Тома — его точные копии. Этот прием более экономичен с точки зрения технологии, так как не требует прорисовки каждого отдельного персонажа. В тоже время, он является наглядным воплощением представлений об оркестре, как о едином механизме, где место индивидуальных исполнителей занимают группы инструментов — струнные, духовые, ударные.

Дирижер

Образ дирижера, как одного из главных символов мира академической музыки, в голливудских мультфильмах «золотой эры» занимает особое место. В «каноническом» варианте это, как правило, обобщенный образ-маска, который примеряют на себя известные персонажи. Его обязательными атрибутами являются дирижерская палочка, которой он непременно стучит по пюпитру, ноты и подиум. Именно так выглядит Микки в лентах «Концерт во дворе» (*The Barnyard Concert*, Walt Disney Productions, 1930) или «Варьете Микки» (*Mickey's Revue*, Walt Disney Productions, 1932). В более поздних работах дирижерский костюм включает в себя также фрак, бабочку, белые перчатки. Этот вариант встречается в мультфильмах «Оркестр», «Большая опера Микки», «Поэт и крестьянин» (*The Poet and the Peasant*, Universal Pictures, Walter Lanz Productions, 1945), «Увертюра Вильгельм Телль» (*The Overture to "William Tell"*, Universal Pictures, Walter Lanz Productions, 1947), «Хочу быть дирижером» (*Tom and Jerry in The Hollywood Bowl*, MGM, 1950). Именно костюм становится ключом к перевоплощению: как замечает Д. Голдмарк, надевая униформу (в данном случае — вечерний наряд музыканта), герои мультфильмов вынуждены вести себя по правилам той организации, которой она принадлежит [17, p. 123].

Примерно с 1937 года образ дирижера персонифицируется и приобретает отчетливое сходство с Леопольдом Стоковским. Это заметно уже в ленте «Портрет мультяшек» (*A Car-Tune Portrait*, Fleisher Studios,

1937), где оркестром руководит Лев⁽⁶⁾. В картине «Безумный маэстро» (*The Mad Maestro*, Hugh Harman Productions, MGM, 1939) ассоциация усиливается за счет того, что Лев изображен с седой гривой. Пародии на Стоковского можно найти в ряде мультфильмов студии Warner Brothers. Самая ранняя из них — «Она была дочерью акробата» (*She Was an Acrobat's Daughter*, Warner Brothers, 1937), где Стоковский фигурирует как дирижер и органист Стикаутский (*Stikout-ski*)⁽⁷⁾. В *Hollywood Steps Out* (Warner Brothers, 1941) оркестр под управлением Стоковского исполняет танец конго в ночном клубе Сиро, а в «Голливудской собачьей столовой» (*Hollywood Canine Canteen*, Warner Brothers, 1946) он появляется в облике собаки Боувоувски (*Bowowski*). Несколько раз под видом Стоковского выступает переодетый Барз Банни: спасаясь от Элмера в мультфильме «Служебный вход» (*Stage Door Cartoon*, Warner Brothers, 1944), стремясь отомстить певцу Джованни Джонсу в ленте «Длинноволосый кролик», наконец, выступая в качестве дирижера концерта в Голливудской чаше («Кролик дирижер»).

Появление многочисленных пародий на Стоковского кажется вполне закономерным. В 1930-е годы он прочно занял нишу «голливудского дирижера» благодаря участию в съемках популярных художественных фильмов «Большое радиовещание в 1937 году» (*The Big Broadcast of 1937*, 1936) и «Сто мужчин и одна девушка» (*One Hundred Men and a Girl*, 1937). Это положение еще более упрочилось после того, как Стоковский стал «приглашенной звездой» полнометражного мультфильма У. Диснея «Фантазия» (*Fantasia*, Walt Disney Studio, 1941)⁽⁸⁾ [8, с. 148]. Стоковский обладал очень эффектной внешностью: он был высокого роста, с густой гривой седых волос, а его исполнительские



Ил. 7. Кадр из м/ф «Длинноволосый кролик» (*Long-Haired Hare*, Warner Brothers Cartoon Studio, 1949)

жесты отличались подчеркнутой театральностью. Все это делало его образ запоминающимся и узнаваемым. По словам И. Менухина, «в первой половине XX века для большинства американцев Стоковский был воплощением того, как должен выглядеть и вести себя дирижер» [18, р. 79].

В академической музыкальной культуре дирижер — это, прежде всего, воплощение власти. Философ Эллиас Канетти в книге «Масса и власть» писал, что «каждая деталь его публичного поведения, всякий его жест бросает свет на природу власти. <...> Он, как живое воплощение законов, управляет обеими сторонами морального мира. Мановением руки он разрешает то, что происходит, и запрещает то, что не должно произойти. Его ухо прощупывает воздух в поисках запретного. Он развертывает перед оркестром весь опус в его одновременности и последовательности, и, поскольку во время исполнения нет иного мира, кроме самого опуса, все это время он остается владыкой мира» [3, с. 421–423]. Т. Адорно, развивая эти идеи, писал, что дирижер — это «*imago*, *imago* власти, которую видимым образом олицетворяет и как персону, поставленную на пьедестал, и своей убедительной жестикуляцией» [1, с. 95.]. Именно загадочная власть дирижера, чьим непонятным для непосвященного жестам беспрекословно повинуются

(6) Игра слов: Leo — сокращенный вариант имени Леопольд и «leo» — лев.

(7) Намек на то, что основная профессия Стоковского — органист. В мультфильме он становится органистом в кинотеатре, который аккомпанирует аудитории во время исполнения иллюстрированной песни. Таким образом, знаменитый дирижер, представитель элитарной музыкальной культуры, теряет свой высокий статус и становится частью культуры развлекательной.

(8) Полнометражный анимационный фильм У. Диснея «Фантазия» намеренно оставлен нами за пределами данной статьи. Его идея радикально отличается от рассматриваемых короткометражных лент: это мультфильм-концерт из восьми номеров с антрактом, который сам Дисней воспринимал, прежде всего, как просветительский проект. Его подход к интерпретации музыкальной классики подробно рассмотрен в работах Р. Аллана [11], М. Бэрриера [13], Д. Голдмарка [16], Ч. Граната [18] и в нашей статье [8].

огромный оркестр, в мультфильмах подвергается сомнению и осмеянию: вместо того, чтобы контролировать и направлять исполнение музыкального произведения, дирижер становится силой, несущей хаос и разрушение. В данном случае «комический эффект достигается за счет изображения человека не на своем месте» [4, с. 18].

Эта сюжетная линия возникает, в частности, в «Портрете мультяшек». В небольшом вступительном слове дирижер-Лев призывает аудиторию настроиться на вдумчивое слушание и обещает, что, вопреки своей природе, анимационные персонажи на этот раз откажутся от обычной клоунады и продемонстрируют настоящее музыкальное представление. В начале мультфильма все, начиная от костюма персонажа и заканчивая исключительно серьезным выражением лица и тоном его голоса, подчеркивает значительность происходящего и его соответствие канонам высокой культуры. Однако в процессе исполнения ситуация очень быстро выходит из-под контроля, превращаясь в череду эксцентричных гэгов, которая завершается всеобщей потасовкой. Аналогичная сюжетная линия выстраивается в таких лентах, как «Кролик-дирижер» или «Хочу быть дирижером». Все эти мультфильмы объединяет общая схема, согласно которой в начале мультфильма появляется какая-то деталь или персонаж, который нарушает нормальный ход концерта, что, в конечном счете, приводит к катастрофе [17, р. 118.]. Так, дирижерскому триумфу Багза Банни мешает надоедливая муха, а успешному выступлению Тома — появление Джерри.

Практически весь комплекс стереотипов, связанных с взаимоотношениями дирижера, оркестрантов и солиста раскрывается в заключительном эпизоде мультфильма «Длинноволосый кролик» (*Long-Haired Hare*, Warner Brothers Cartoon Studio, 1949), где Багз Банни появляется в Голливудской чаше под видом Леопольда Стоковского с единственной целью — еще больше унижить своего противника, певца Джованни Джонса. Он выходит через служебный вход, расположенный прямо в оркестровой яме, когда оркестр уже играет увертюру. Заметив его, музыканты благоговейно повторяют имя «Леопольд» и один за другим замолкают. Авторитет Стоковского настолько высок, что настоящий дирижер почтительно уступает Багзу место на подиуме и отдает ему дирижерскую палочку, которую кролик тут же разламывает. Хотя Багз не владеет традиционными дирижерскими жестами, он заставляет

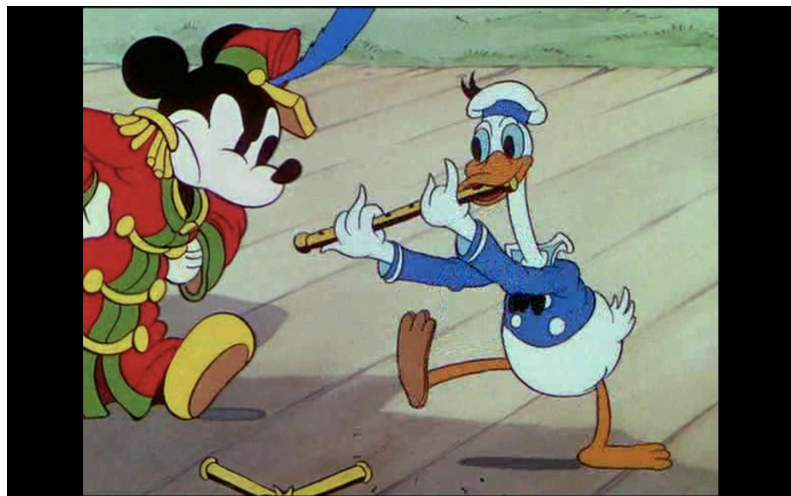
Джонса петь предельно высокие и низкие звуки, повинувшись отдельным движениям его лап, пальцев и просто перчатки, повисшей в воздухе, пока реальный Багз убегает за кулисы за наушниками. Демонстрируя способность управлять не только музыкантами, но и публикой, в середине номера Багз начинает раскланиваться, вызывая бурные овации, а затем восстанавливает тишину одним взглядом в зал. В конце концов, он вынуждает певца взять верхний звук с такой силой, что от вибрации обрушиваются своды здания. Таким образом, надев на себя маску дирижера и соблюдая внешнюю сторону концертного ритуала, Багз Банни получает неограниченную власть над миром академической музыки, которую использует, чтобы разрушить его.

Классическое vs популярное

Еще один пласт голливудских мультфильмов 1930–1950-х годов так или иначе обыгрывает противостояние между музыкальной классикой и популярной музыкой. Эта сюжетная линия возникает, в частности, в таких лентах как «Музыкальная страна» (*Music Land*, Walt Disney Productions, 1935), «Концерт» (*The Band Concert*, Walt Disney Productions, 1935), «Мне нравится петь» (*I Love to Sing*, Warner Brothers Cartoon Studio, 1936), «Кошачий концерт», «Длинноволосый кролик» и др.

В первом цветном мультфильме из серии про Микки-Мауса «Концерт» противопоставление массового и элитарного передано через антагонизм дирижера духового оркестра Микки и продавца мороженого Дональда. В то время как музыканты исполняют увертюру к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини, Дональд достает флейту и начинает играть мелодию песни «Индюшка в соломе», которую вскоре подхватывает весь оркестр. Несмотря на ярость Микки, ломающего инструмент Дональда, утенок тут же извлекает из ниоткуда новую флейту, и история повторяется.

Как указывает Д. Уандрич (D. Wondrich, 2002), в сопоставлении именно этих двух музыкальных фрагментов был скрытый смысл, понятный зрителю того времени. «Вильгельм Телль» был традиционной частью программы выступлений духовых оркестров на протяжении нескольких десятилетий, со времен Гражданской войны и до Первой мировой. Наряду с другими пьесами европейских классиков, он был одним из символов «белой», цивилизованной, северной части Аме-



Ил. 8. Кадр из м/ф «Концерт» (*The Band Concert*, Walt Disney Productions, 1935)

рики, мира «белых воротничков» и владельцев магазинов, которые предпочитали серьезную (но не слишком интеллектуальную) музыку. «Индюшка в соломе» — музыка престолярства, один из известнейших номеров шоу менестрелей. Конфликт Микки и Дональда — типичная для менестрельного шоу ситуация, в которой один из героев олицетворяет высшее общество, а его противник — низшее сословие. Для Диснея данное музыкальное противостояние тем более символично, что в «Пароходике Вилли», мультфильме, с которого началась слава Микки, его герой сам играл «Индюшку». Таким способом Дисней будто бы делал попытку отказаться от чисто развлекательных корней своего персонажа и демонстрировал новое отношение к классической музыке [20, р. 68–71]. Неслучайно следующим знаковым появлением Микки будет один из эпизодов «Фантазии».

В мультфильме «Длинноволосый кролик» похожая история происходит с Багзом Банни и оперным певцом Джованни Джонсом. Багз мешает Джованни репетировать, распевая популярные песни под аккомпанемент арфы, банджо и тубы рядом с его домом. Вместо того, чтобы разучивать арию из «Севильского цирюльника», Джонс постоянно сбивается и начинает петь вместе с кроликом. Это выводит его из себя, и он выбегает из дома и ломает инструменты Багза. В этой

сцене можно уловить не только отголосок диснеевского фильма, но и скрытый месседж: популярная музыка оказывается привлекательнее классической, так как она способна увлечь даже самого стойкого адепта последней [8, с. 450].

Заключение

Феномен концерта возникает в голливудской анимации на протяжении всей «золотой эры», при этом особенности его репрезентации во многом определяются развлекательной функцией короткометражных мультфильмов. Отчасти такие ленты выполняют роль «музыкального экскурса»: они знакомят с определенным набором концертных пьес и различными аспектами функционирования мира академической музыкальной культуры, в то же время приближая их к восприятию неподготовленного зрителя. При этом одним из главных механизмов ассимиляции художественного опыта элитарной культуры, которую олицетворяет академический концерт, в подавляющем большинстве мультфильмов становится *пародия*. «Деконструируя» концертный ритуал, их авторы опираются на стереотипы, укорененные в сознании киноаудитории. Это проявляется как в выборе репертуара, так и в той эволюции, которую на протяжении «золотой эры» претерпевает видение концертного пространства, исполнителей и дирижера. Если в ранних звуковых мультфильмах еще очень сильно влияние варьете, а объектом пародии становятся обобщенные образы провинциальных концертных залов, типичные элементы внешнего вида музыкантов, взаимодействие исполнителей и публики, то в конце 1930-х юмор становится адресным: действие мультфильмов перемещается в обстановку узнаваемых топовых концертных пространств, появляются аллюзии на известных исполнителей, а основные «правила» функционирования филармонического концерта переосмысляются за счет его включения в типичные сюжетные схемы с участием анимационных «звезд». При этом создатели мультфильмов недвусмысленно говорят о том, что развлекательное искусство сильнее и жизнеспособнее классики.

Список литературы:

- 1 *Адорно Т.* Избранное: социология музыки / Пер. М.И. Левиной, А.В. Михайлова. СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.
- 2 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
- 3 *Канетти Э.* Масса и власть / Перевод с нем. и предисл. Л. Ионина. М.: Издательская фирма «Ad Marginem», 1997. 528 с.
- 4 *Колотаев В.А., Улыбина Е.В.* Структурные особенности киноповествования в ранних комедиях Чаплина // Художественная культура. 2023. № 1. С. 12–29. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>.
- 5 *Манулкина О.Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
- 6 *Молтин Л.* О мышах и магии. История американского рисованного фильма / Пер. с англ. Ф.С. Хитрука. М.: Издательство Дединского, 2018. 640 с.
- 7 *Сапегина Т.А.* Звуковая эстетика голливудских мультфильмов «золотой эры»: аудиовизуальные клише и юмор // Музыка и время. 2014. № 10. С. 31–36.
- 8 *Сапегина Т.А.* Диалог через океан: Сюита из балета П.И. Чайковского глазами У. Диснея // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 147–153.
- 9 *Сапегина Т.А.* Кот-виртуоз и поющий кролик: классическая музыка в голливудских мультфильмах «золотой эры» // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: Материалы Международной научной конференции, 14–17 октября 2014 года. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 442–452.
- 10 *Семенова Е.А.* Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1. С. 30–67. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>
- 11 *Allan R.* Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Future Films of Walt Disney. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999. 304 p.
- 12 *Bendazzi G.* Animation: A World History. Vol. 1: Foundations – The Golden Age. Boca Raton: CRC Press, Taylor & Francis Group, 2016. 238 p.
- 13 *Berrier M.* The Animated Man: A Life of Walt Disney. Berkeley and Los-Angeles: University of California Press, 2007. 286 p.
- 14 *Broyles M.* Art Music from 1860 to 1920 // The Cambridge History of American Music / Ed. by D. Nicholls. Cambridge University Press, 1998. P. 214–254.
- 15 *Classical* // The Oxford Dictionary of Music / Ed. by T. Rutherford-Johnson, M. Kennedy, J.B. Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 2013. URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-1943?fromCrossSearch=true> (дата обращения 01.06.2023).
- 16 *Goldmark D.* A Primer on the Cartoon Canon // The Cartoon Music Book / Ed. by D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago: A Capella Books, 2002. P. 103–114.
- 17 *Goldmark D.* Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon. Berkeley; Los-Angeles; London: University of California Press, 2005. 243 p.
- 18 *Granata Ch.* Disney, Stokowski, and the Genius of Fantasia // The Cartoon Music Book / Ed. by D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago: A Capella Books, 2002. P. 73–92.
- 19 *Trav S.D.* No Applause – Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. 344 p.
- 20 *Wondrich D.* I Love to Hear a Minstrel Band: Walt Disney's The Band Concert // The Cartoon Music Book / Ed. by D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago: A Capella Books, 2002. P. 67–71.

References:

- 1 Adorno T. *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Selected Works: Sociology of Music], transl. M.I. Levina, A.V. Mikhailov. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999. 445 p. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennansans* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 3 Kanetti E. *Massa i vlast'* [Crowds and Power], transl. from German, preface L. Ionin. Moscow, Izdatel'skaya firma "Ad Marginem" Publ., 1997. 528 p. (In Russian)
- 4 Kolotaev V.A., Ulybina E.V. Structural Features of Film Narrative in Chaplin's Early Comedies. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 12–29. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>. (In Russian)
- 5 Manulkina O.B. *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2010. 784 p. (In Russian)
- 6 Moltin L. *O myshakh i magii. Istoriya amerikanskogo risovannogo fil'ma* [On Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons], transl. from English F.S. Khitruk. Moscow, Izdatel'stvo Dedinskogo Publ., 2018. 640 p. (In Russian)
- 7 Sapegina T.A. Zvukovaya ehstetika gollivudskikh mul'tfil'mov "zolotoi ery": audiovizual'nye klishe i yumor [Hollywood Golden Age Cartoons Sound Aesthetics: Audiovisual Clichés and Humor]. *Muzyka i vremya*, 2014, no. 10, pp. 31–36. (In Russian)
- 8 Sapegina T.A. Dialog cherez okean: Syuita iz baleta P.I. Chaikovskogo glazami U. Disneya [Dialog through the Ocean: W. Disney's Interpretation of the Suite from P.I. Tchaikovsky's Ballet]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi*, 2015, no. 3 (38), pp. 147–153. (In Russian)
- 9 Sapegina T.A. Kot-virtuoz i poyushchii krol'ik: klassicheskaya muzyka v gollivudskikh mul'tfil'makh "zolotoi ery" [Cat-virtuoso and Singing Rabbit: Classical Music in Golden Age Hollywood Cartoons]. *Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 14–17 oktyabrya 2014 goda* [Musicology in 21st Century: Researches and Trends: International Scientific Conference Proceedings, October 14–17, 2014]. Moscow, PROBEL-2000 Publ., 2015, pp. 442–452. (In Russian)
- 10 Semenova E.A. The Theories of Humour in the Study of the Clown Figure. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 30–67. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>. (In Russian)
- 11 Allan R. *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Future Films of Walt Disney*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999. 304 p.
- 12 Bendazzi G. *Animation: A World History*. Vol. 1: Foundations – The Golden Age. Boca Raton, CRC Press, Taylor & Francis Group, 2016. 238 p.
- 13 Berrier M. *The Animated Man: A Life of Walt Disney*. Berkeley and Los-Angeles, University of California Press, 2007. 286 p.
- 14 Broyles M. Art Music from 1860 to 1920. *The Cambridge History of American Music*, ed. D. Nicholls. Cambridge University Press, 1998, pp. 214–254.
- 15 Classical. *The Oxford Dictionary of Music*, eds. T. Rutherford-Johnson, M. Kennedy, J.B. Kennedy. Oxford, Oxford University Press, 2013. Available at: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-1943?fromCrossSearch=true> (accessed 01.06.2023).
- 16 Goldmark D. A Primer on the Cartoon Canon. *The Cartoon Music Book*, eds. D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago, A Capella Books, 2002, pp. 103–114.
- 17 Goldmark D. *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, Los-Angeles, London, University of California Press, 2005. 243 p.
- 18 Granata Ch. Disney, Stokowski, and the Genius of Fantasia. *The Cartoon Music Book*, eds. D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago, A Capella Books, 2002, pp. 73–92.
- 19 Trav S.D. *No Applause – Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006. 344 p.
- 20 Wondrich D. I Love to Hear a Minstrel Band: Walt Disney's The Band Concert. *The Cartoon Music Book*, eds. D. Goldmark, Y. Taylor. Chicago, A Capella Books, 2002, pp. 67–71.

УДК 012; 72
ББК 85.113(2)

Гнедовская Татьяна Юрьевна

Доктор искусствоведения, член Союза московских архитекторов,
ведущий научный сотрудник, сектор современного искусства Запада,
Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0002-3954-7911
tgnedovskaya@gmail.com

Ключевые слова: Давид Аркин, архитектурная критика,
производственное искусство, идеология, конструктивизм, борьба
с космополитизмом, борьба с излишествами

Гнедовская Татьяна Юрьевна

Рецензия на монографию Н.Ю. Молока «Давид Аркин: „идеолог космополитизма“ в архитектуре»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-718-727

Для цит.: Гнедовская Т.Ю. Рецензия на монографию
Н.Ю. Молока «Давид Аркин: „идеолог космополитизма“
в архитектуре» // Художественная культура. 2023. № 4. С. 718–727.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-718-727>.

For cit.: Gnedovskaya T.Yu. Review of N.Yu. Molok's Monograph
David Arkin: „The Ideologue of Cosmopolitanism“ in Architecture.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 718–727.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-718-727>. (In Russian)

Gnedovskaya Tatiana Yu.

D.Sc. (in Art History), Member of the Union of Moscow Architects, Leading
Researcher, Modern Western Art Department, State Institute for Art
Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0002-3954-7911
tgnedovskaya@gmail.com

Keywords: David Arkin, architectural criticism, industrial art, ideology,
constructivism, fight against cosmopolitanism, fight against excesses

Gnedovskaya Tatiana Yu.

Review of N.Yu. Molok's Monograph *David Arkin: „The Ideologue
of Cosmopolitanism“ in Architecture*

Аннотация. В издательстве НЛЮ вышла научная биография Давида Аркина — одного из самых известных архитектурных критиков, чье влияние на художественную жизнь страны сохранялось в течение почти сорока лет, с начала 1920-х до конца 1940-х годов. Источниковедческий характер работы, в основе которой лежат уникальные архивные материалы, не отменяет того сильнейшего впечатления, которое монография оставляет у читателя. Помимо замечательного авторского текста самого Н.Ю. Молока, в работе имеется большой, тщательно отобранный документальный блок, дающий представление о метаморфозах, происходивших в разные годы не только с Давидом Аркиным и его коллегами, но и со страной в целом. Разглядывая с близкого расстояния судьбу одного из самых ярких и талантливых людей своего времени, особенно страшно следить за тем, как те или иные художественные идеи, теории, вкусы или искренние убеждения трансформируются в орудие сначала профессиональной и личной, а потом политической и идеологической борьбы.

Abstract. The New Literary Observer (NLO) publishing house published a scientific biography of David Arkin, one of the most famous architectural critics, whose influence on the artistic life of the country persisted for almost forty years from the early 1920s to the late 1940s. The source-based nature of the work, the core of which is unique archival materials, does not negate the strong impression that the monograph leaves on the reader. In addition to the remarkable text by N.Yu. Molok, the work has a large, carefully selected documentary block that gives an idea of the metamorphoses that happened in different years not only to David Arkin and his colleagues, but also to the country as a whole. Looking at the fate of one of the brightest and most talented people of his time from a close distance, it is especially frightening to see how certain artistic ideas, theories, tastes or sincere beliefs were transformed into an instrument first of professional and personal, and then political and ideological struggle.

Вышедшая в издательстве НЛЮ монография «Давид Аркин: „идеолог космополитизма“ в архитектуре» является образцовой источниковедческой работой и одновременно читается как детектив и оставляет чрезвычайно сильное эмоциональное впечатление. Ее автор Николай Молок взялся за исследование профессиональной биографии одного из самых ярких и спорных представителей советской художественной критики, большую часть своей жизни посвятившего изучению и пропаганде архитектуры.

Нельзя сказать, что Давид Аркин, происходивший из интеллигентной еврейской семьи, был обязан Октябрьской революции буквально всем: он родился в 1899 году в Москве, с золотой медалью окончил гимназию и в 1916 году поступил в МГУ на юридический факультет. Тем не менее бурная послереволюционная жизнь, в которую он активно включился, несомненно, способствовала его успехам на ниве культурного просветительства, принесла ему известность в художественных кругах (причем как в Советской России, так и за ее пределами), а также содействовала головокружительному карьерному росту. Именно в силу включенности Аркина во все перипетии творческой, общественной и политической жизни молодой Страны Советов его биография оказалась ключом к пониманию многих процессов, имевших место в стране за целые пятьдесят лет — с 1916 по 1957 год.

Уже композиция оглавления — на двух сторонах одной страницы — дает читателю представление о структуре, да и характере книги, первую часть которой составляет авторский текст, а вторую — важнейшие свидетельства эпохи: статьи, письма, стенограммы, протоколы заседаний, большая часть которых публикуется впервые. Эти тщательно отобранные и подробно прокомментированные Молоком документы ярко и убедительно иллюстрируют как основные этапы деятельности Аркина, так и, соответственно, четыре главы монографии, которые этим этапам посвящены.

Перед нами проходят последовательно несколько «Аркиных».

Первый из них — восторженный автор публицистических статей, в которых, как пишет Молок, «причудливо сочетаются черты историософии Шпенглера, русской религиозно-философской мысли и либерально-интеллигентской публицистики, помноженные на юношескую серьезность и категоричность». На следующем, послереволюционном этапе мы видим уже другого, куда более убе-

дительного и победительного Аркина, который «в 1920 году вошел в Художественно-производственный совет при Наркомпросе» и эволюционировал в «пионера архитектурного эссеизма», как назовет его Абрам Эфрос в 1930 году. Теперь Аркин пропагандирует производственное искусство, творчество архитекторов-модернистов и в особенности Ле Корбюзье, которого величает «самым ярким из представителей передовой архитектурной мысли современной Европы».

Однако уже в следующей своей ипостаси на рубеже 1920–1930-х годов Аркин первым, как убедительно доказывает Молок, разворачивается в сторону мирового классического наследия, а в 1935–1936 годах становится одним из главных идеологов борьбы с тем, что сам же недавно пропагандировал, а теперь именуется «формализмом» и «убогим трюкачеством». На этом этапе он видит угрозу одновременно в «погоне за мещанским украшательством» и в «фальшивой, псевдореволюционной новизне, которую пытаются насадить мелкобуржуазные формалисты от архитектуры». «Самым усердным из них бесспорно является архитектор К. Мельников, „прославившийся“ уродливым зданием клуба коммунальников на Стромынке», — пишет Аркин в статье с говорящим названием «Какофония в архитектуре», вышедшей в газете «Правда» в феврале 1936 года и подписанной словом «Архитектор» (то, что автором статьи был именно Аркин, стало понятно из его письма к М.А. Суслову, обнаруженному Молоком). Иницируя травлю одного из самых талантливых, оригинальных и востребованных советских архитекторов, Аркин не брезгует использовать в своем тексте не только грубые и уничижительные обороты речи, но и знаменитые кавычки, которые, по образному выражению В. Паперного, процитированному на страницах монографии, были «призваны лишить вражеское слово его силы». Молок пишет: «В борьбе с формализмом Аркин, к тому времени — правая рука Алабяна и в Союзе архитекторов, и в журнале „Архитектура СССР“, принял самое непосредственное участие. Хотя он и не был в числе основных (анти)героев этой борьбы (отчасти потому, что не был членом партии, а потому не участвовал в партсобраниях Союза архитекторов, на которых формулировались главные обвинения), его роль была весьма существенной».

Третья глава монографии представляет читателю Аркина, увлекшегося в середине 1930-х годов идеями Э. Кауфмана и вслед за ним

принявшего за один из главных образцов К.Н. Леду и других французских «архитекторов-визионеров» XVIII столетия (что не мешало ему в это же время жестоко травить советских архитекторов-визионеров И.И. Леонидова и К.С. Мельникова). Надо сказать, что и в этом случае увлечение Аркина было не слишком продолжительным: уже в конце 1930-х культ Леду и восторги Аркина от «мощной колоннады на фоне глухой стены» сменились на декларацию его «ущербности».

Наблюдая за быстрой сменой пристрастий одного из главных художественных идеологов Советской России, так и не находишь ответа на вопрос, что за чем следовало: линия партии менялась в соответствии с его призывами или же, наоборот, Аркин интуитивно улавливал, куда бы ей хотелось повернуть, и действовал на опережение. Вероятно, однозначного ответа на этот вопрос в принципе не существует. Как не существует и ответа на вопрос, имел ли Аркин шансы не стать жертвой тех самых репрессий и гонений, которые сам же в большой степени инициировал и направлял.

Финальная четвертая глава монографии посвящена как раз тому трагическому периоду в творческой и профессиональной судьбе Аркина, когда он из травившего превратился в травимого и изменил уже не столько прежним увлечениям, сколько самому себе. Поводом для публичного скандала стала его статья, вышедшая в мае 1947 года в журнале *The Architectural Review* и озаглавленная «Несколько мыслей о реконструкции городов». Вплоть до этого момента Аркину поразительным образом удавалось поддерживать активные профессиональные и отчасти даже личные связи с европейскими и американскими архитекторами (с Ф.Л. Райтом он просто дружил). Однако после опубликования им совместно с двумя другими членкорами Академии архитектуры А.В. Буниным и Н.П. Былинкиным обзоров, посвященных состоянию современной советской архитектуры, снабженных к тому же не самым лестным предисловием английской редакции, Аркин стал одной из главных жертв борьбы с космополитизмом.

Приведенная Молоком в приложении полная стенограмма «суда чести», на котором Аркин предстал в качестве главного обвиняемого, производит особенно сильное и ранящее впечатление, хотя итог этой расправы по тем временам мог быть куда более страшным. Председательствующий на этом суде носил фамилию Шквариков, в которой как будто слились булгаковские Шариков и Швондер. По

иронии судьбы ему тоже в недалеком будущем предстояло подвергнуться обвинениям в космополитизме и прочих смертных грехах. Чтение стенограмм заседаний этого «суда» — мучительное испытание для читателя. Мы становимся свидетелями того, как от заседания к заседанию, в течение целого месяца Аркин все больше терял уверенность в себе и со временем начал сам себя оговаривать. Зато крайне отрадной неожиданностью оказываются выступления отдельных коллег Аркина, в частности архитекторов Н.Я. Колли, И.В. Рыльского и некоторых других, пытающихся встать на защиту здравого смысла, профессиональных принципов и человеческого достоинства. Оказывается, и такое случалось!

Финальной точкой борьбы с Аркиным, растянувшейся на несколько лет, стала статья «„Идеолог“ космополитизма в архитектуре Д. Аркин», вышедшая в мае 1949 года в журнале «Архитектура и строительство». Использование в названии статьи тех самых символических «кавычек» знаменовало окончательное лишение Аркина права считаться и именоваться художественным идеологом. На несколько ближайших лет он оказался практически лишен и права на профессию.

Разговор о «суде чести» и его итогах Молок предваряет хроникой этапов так называемой «борьбы с космополитизмом», нанесшей страшный удар по еще уцелевшим на тот момент остаткам советской интеллигенции. Как правило, этот трагический период отечественной истории лишь упоминается в форме уклончивых отсылок и полунамеков на то, что «все и так знают». Здесь же имеет место подробный, хронологически выстроенный и, насколько возможно, беспристрастный рассказ. Хроника пестрит именами известных композиторов, писателей, художников и искусствоведов, среди которых и сотрудники Государственного института искусствознания (тогда Института истории искусства АН), в котором в пятидесятые годы работал Давид Аркин, а теперь трудится его биограф Николай Молок.

Фавориты власти, архитекторы, оказались последними в списке профессий, подлежащих чисткам и перевоспитанию. Да и отделились в целом легче других. Но тем не менее многие судьбы оказались в результате сломаны. Те же, кто сумел вернуться к активной профессиональной жизни после XX съезда КПСС, вряд ли смогли забыть пережитый страх и унижение. Среди последних был и Давид Аркин, который после начала хрущевской оттепели писал, что «неправильные

представления о красоте, о стиле советской архитектуры послужили одной из причин появления украшательства в архитектуре, всей той мишуры, которая так всех коробит». Однако новых карьерных успехов очередное «перекрашивание» Аркину уже не принесло, и в 1957 году он умер, не дожив и до шестидесяти.

Наверное, залогом того сильнейшего эмоционального впечатления, которое производит на читателя монография Молока, является контрастное сочетание больших фрагментов «живой», задокументированной истории, со взвешенным, трезвым, академическим (в самом лучшем смысле этого слова!) и почти беспристрастным тоном автора. Молок проделал скрупулезную работу по поиску, отбору и анализу, как кажется, всех возможных материалов, имеющих отношение к его герою. Но никакого ощущения перегруженности подробностями от чтения не возникает, поскольку весь этот немислимый объем остается как бы «за кадром», а «в кадре» читатель видит лишь самое существенное, важное. Текст, вобравший в себя огромный и разнородный материал, имеет вид компактный, четкий, последовательно и динамично выстроенный. Возможно, именно благодаря такой концентрированности в сочетании со скупостью средств и внутренней строгостью, монография оставляет ощущение грандиозной скрытой силы.

Молок почти не позволяет себе оценочных суждений или, тем более, сильных эпитетов по отношению как к высказываниям своего героя или его коллег, так и к историческим коллизиям. Он действует примерно как врач, которому надлежит рассказать в подробностях больному и членам его семьи, что именно происходит с его организмом: когда болезнь началась, как прогрессировала и почему в относительно недалеком будущем ему предстоит умереть в муках. Тут, правда, речь идет уже о прошлом, что, в принципе, должно было бы упрощать задачу. Но, во-первых, поставить диагноз прошлому порой бывает еще труднее; а во-вторых, Николаю Юрьевичу его герой отнюдь не чужой: «интерес к Аркину перешел мне по наследству — от моего отца», — пишет Молок в заключении. Так что диагноз он ставит близкому, да еще диагноз этот не медицинский, а профессиональный и нравственный, что особенно сложно и болезненно. Тем большего уважения и восхищения заслуживает тот факт, что Николай Юрьевич

на эту работу решился и с таким тщанием, достоинством и профессионализмом довел ее до конца.

До сих пор мы знали в общих чертах лишь о том, какие метаморфозы происходили с Давидом Аркиным и его текстами. Но научное исследование Молока выявило и высветило мелкие шестеренки и приводные ремни механизма взаимодействия конкретных представителей власти с деятелями культуры, также названными по имени. Оно продемонстрировало, опять же, в деталях, как именно и в силу каких причин этот механизм менялся в разные десятилетия XX века и как эти изменения отражались на культуре и людях, ее представлявших. В частности, весьма типичной (но из-за этого не становящейся менее страшной) является история взаимного противостояния Аркина и его коллеги-соперника А. Михайлова, использовавших идеологические лозунги и репрессивную машину как эффективное подспорье в профессиональной конкуренции.

Пожалуй, мучительнее и страшнее всего наблюдать в процессе чтения за тем, как незаурядная личность адаптируется к насилию, принимает его с пониманием и одобрением, становится его частью, чтобы позднее превратиться в его жертву. Это постепенное встраивание героя монографии в «систему зла» явствует в первую очередь из постепенной трансформации его письменной и устной речи. Начав как романтический юноша-эссеист, тосковавший вместе с «человечеством» о «героическом и великом», сетовавший на то, что народ и интеллигенция в России говорят на разных языках, Аркин позднее превратился из утонченного «любителя искусства» в рубившего с плеча трибуна, законодателя художественных мод. Еще чуть позже он эволюционировал уже в создателя жестких предписаний и надсмотрщика за их неукоснительным исполнением. Эти новые задачи и функции требовали от него совсем другой речи — хлесткой, грубой, не различающей полутонов, идеологически окрашенной и лапидарной. В конце же своей поневоле оборвавшейся карьеры Аркин, этот великий мастер слова и знаток нескольких европейских языков, публично раскаивался в своих грехах, используя уже самые грубые газетно-партийные штампы и примитивную лексику того самого победившего интеллигенцию и ее язык народа, с восторгов в адрес которого он когда-то начинал свой путь в публицистике.

УДК 012; 26; 27
ББК 86.36; 86.37

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
ResearcherID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru

Ключевые слова: талмуд, метод, постмодернизм, метафора, иудео-христианский диалог, Тора, иудаика

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Эксперимент не закончен! Размышления о новой книге А.Б. Ковельмана «Вошедшие в Пардес»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-728-737

Для цит.: Шамилли Г.Б. Эксперимент не закончен! Размышления о новой книге А.Б. Ковельмана «Вошедшие в Пардес» // Художественная культура. 2023. № 4. С. 728–737. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-728-737>.

For cit.: Shamilli Giulia B. The Experiment Is Not Over! Reflections on the New Book by A.B. Kovelman *Those Who Entered Pardes*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 728–737. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-728-737>. (In Russian)

Shamilli Giulia B.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
ResearcherID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru

Keywords: talmud, method, postmodernism, metaphor, Judeo-Christian dialogue, Torah, judaica

Shamilli Giulia B.

The Experiment Is Not Over! Reflections on the New Book
by A.B. Kovelman *Those Who Entered Pardes*

Эксперимент не закончен! Размышления о новой книге
А.Б. Ковельмана «Вошедшие в Пардес»

Аннотация. В статье анализируется монография А.Б. Ковельмана «Вошедшие в Пардес», опубликованная в «Чейсовской коллекции» издательства «Книжники». Лейтмотив эксперимента связывает начало и конец исследования и пронизывает невидимыми нитями семь глав книги, обрамленных вступлением и заключением. Плетение пестрых тем на определенную идею, создание композиции из самых разных элементов обнаруживает талмудический метод «масефет», который позволяет читателю обрести опору в неразрывности «своего» и «чужого». Это книга не просто о культуре или о метафоре и ее буквализации, идиомах и кодах, пронизывающих иудео-христианский культурный диалог. В центре исследования вопрос: где мы стоим и что у нас под ногами, пустыня или лестница Иакова?

Abstract. The article analyzes the monograph by A.B. Kovelman *Those Who Entered Pardes*, published in the Chase collection of the Knizhniki publishing house. The leitmotif of the experiment connects the beginning and the end of the study and permeates through the seven chapters of the book framed by the introduction and conclusion. The weaving of motley themes following a certain idea and the creation of a composition from a variety of elements reveal the Talmudic method of “masefet”, which allows the reader to gain their footing through the continuity of “their own” and “the alien”. This book is not just about culture, metaphor and its literalization, or idioms and codes that permeate through the Judeo-Christian cultural dialogue. At the center of the research is the question: where are we standing and what is under our feet, the desert or Jacob’s ladder?



Илл. 1. Ковельман А.Б. Вошедшие в Пардес. Парадоксы иудейской, христианской и светской культуры. М.: Книжники, 2019

Новая книга доктора исторических наук, заведующего кафедрой иудаики Института стран Азии и Африки МГУ имени М.В. Ломоносова Аркадия Бенционовича Ковельмана — «Вошедшие в Пардес. Парадоксы иудейской, христианской и светской культуры» (Москва, 2019) — вышла в свет в «Чейсовской коллекции» издательства «Книжники». Главный редактор издательства Борух Горин назвал ее «увлекательным повествованием», контрастирующим с «сухим академическим дискурсом» [2]. Стиль А.Б. Ковельмана не просто необычен, а уникален для современной научной литературы. С первых же страниц книги читатель погружается в головокружительный дискурс: стремительно возникающие аналогии и ассоциации поражают не столько своей неожиданностью, сколько попаданием в скрытые смыслы, связыванием, казалось бы, далеких и невозможных для сравнения вещей.

К слову, это одна из характерных черт почерка Аркадия Ковельмана, которую можно было бы обобщить словами Марии Эйдельман как «приглашение думать» [2]. Возможно, поэтому главные «герои» его книг — центральные темы и сюжеты его сочинений — всегда в хорошем смысле слова провокационны, представляют клубок связанных, пересекающихся культурных нитей, ведущих читателя по тропе его собственного интеллектуального опыта.

Ключевое слово в названии книги — «парадокс» — в действии: достаточно взглянуть на оглавление, чтобы понять необычность происходящего на ее страницах. Семь глав, обрамленных вступлением и заключением, казалось бы, посвящены тому, что внешне не имеет никакой связности, нелогично уже в самом своем соединении и с академической точки зрения представляется сумбуром, набором мерцающих мыслей: «Ницшеанские парадигмы в гуманитарном знании» (глава 1), «Слово и дело. Перипетии логоса в новоевропейской культуре» (глава 2), «Матрица и безумный мир: мудрец перед лицом отчаяния» (глава 3), «Аллилуйя и жалоба червя. Музыкальные темы легенды о Фаусте» (глава 4), «Холокост и Распятие» (глава 5), «Скопцы в пустыне» (глава 6), «Танец Заратустры и Лестница Иакова» (глава 7).

Как эти темы связаны с предисловием — «Путешествие Венички» — и говорящим послесловием — «Итоги эксперимента»?

Пардес — место для эксперимента. Лотмановский творец-экспериментатор, поставивший «великий эксперимент, результаты которого для него самого неожиданны и непредсказуемы» [1, с. 83], обнаруживается в Торе, когда «Бог-педагог наказывает грешников (Израиль по преимуществу) за тяжкие грехи, добиваясь покаяния и исправления. А Бог-экспериментатор испытывает праведников без всякой на то их вины, так что цель испытания не всегда видна (Иов и Авраам)» [1, с. 217–218]. Но «эксперимент, скорее всего, не закончен, и рано подводить итоги», — завершает книгу автор словами, отсылающими на вызовы сегодняшнего дня.

Мотив эксперимента связывает начало и конец, проходит невидимыми нитями через всю книгу. Может ли ницшеанское — «кривым путем приближаются все хорошие вещи к цели своей... и, хотя есть на земле трясина и густая печаль, — но у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду» — утешить читателя? Может, он найдет утешение в аллюзии на «„ноги благовестника“, возвещающего радость, проповедующего спасение, говорящего Сиону: „Воцарился Бог твой!“ (Ис. 52:7)» [1, с. 213].

Мир парадоксален. Не удивительно, что книга посвящена парадоксам странного мира, который автор называет неясным и мерцающим: «Вступающий в странный мир рискует заблудиться и потеряться. Устремляясь к реальности, он находит сказку; мечтая о сказке, попадает в пустыню реальности. В лабиринте странного мира (в полном соответствии с учением Гераклита) путь вверх оказывается путем вниз, сила — слабостью, мудрость — безумием. Здесь миф переходит в метафору, из метафоры — в концепцию, из концепции, овладевая массами, — опять в миф. В странном мире по законам магии все равно всему, а силлогизмы Аристотеля превращаются в правила благочестивой и даже сакральной игры. Метафорой странного мира в этой книге (которая вся так или иначе посвящена метафорам) служит Пардес» [1, с. 9].

Пардес — небесный чертог, куда апостол Павел и мудрецы Талмуда возносились во сне или наяву, видели дивные вещи и подвергались смертельной опасности. Талмуд описывает Пардес не как сад, а как

небесное святилище, тогда как само слово *pairidaēza* («сад», «огороженное место») пришло из Древней Персии.

Предисловие книги говорит нам, что вошедшие в Пардес должны были следовать двум правилам. Первое из них, касающееся различия между видимостью и истиной, произнес рабби Акива: «Когда вы ступите на плиты из чистого мрамора, не вздумайте воскликнуть: „Вода! Вода!“, ибо сказано: „...изрекающий ложь не устоит пред глазами Моими“ (Пс. 101/100:7)», — тогда как второе: «Нашел ты мед — ешь по потребности своей, не то пресытишься им и изблюешь его (Притч. 25:16)» — относится к Бен Зоме и разъясняется так: «Нет ничего слаще Торы, она и есть — мед. Но тот, кто пожирает мед жадно и самонадеянно, в смеси с ненавистью и завистью, может изблевать съеденное. Как это случилось в прошлом столетии с самой культурной европейской нацией, изблевавшей свою культуру и философию» [1, с. 14].

Вошедшие в Пардес, кто они — мудрецы прошлого, персонажи иудео-христианского культурного диалога, средневековые философы или мы с вами, читатели этой книги? Личное высказывание Ковельмана, стремящееся стать универсальным, побуждает продолжить ассоциативный ряд собственными размышлениями.

В самом ходе мыслей автора книги, в проводимых им ассоциациях и параллелях читатель также найдет множество самых разных парадоксов. Не постмодернистская игра, а с точного замечания исследователя еврейской мысли Ури Гершрвича — талмудическое плетение как метод нанизывания «чужого» на «свое». Плетение пестрых тем на определенную мысль, создание композиции из самых разных элементов — может быть поставлено в основу понимания этого исследования. Это плетение — *масефет*, за которым, в отличие от постмодернистской игры, стоит совершенно четкая мысль, пусть и мерцающая, ускользающая из рук, тем не менее весьма определенная.

Книга А.Б. Ковельмана не просто о культуре, не просто о метафоре и ее буквализации, идиомах, кодах, пронизывающих иудео-христианский культурный диалог. Это книга о том, где мы стоим и что у нас под ногами — пустыня или лестница Иакова. Было бы ошибочным сводить идиому пустыни к одному лишь изречению Ницше, высказанному на грани безумия о подоснове греческого апполонизма: «Пустыня, азиатчина лежит в основе его, отвага грека — в его борьбе со своим азиатством: красота ему не дарована — в той же степени, как

Эксперимент не закончен! Размышления о новой книге А.Б. Ковельмана «Вошедшие в Пардес»

не дарована и логика, и естественность обычая — она покорена, завоевана борьбой и волей, — не его победа...» [1, с. 41].

«Скопцы в пустыне» — самая загадочная глава книги, не дающая прямого ответа в процессе разворачивания метафоры: «Метафора пустыни рождается из мифа и уходит в миф. Ей противостоит метафора дома, или Дома с большой буквы. Именно так („Дом“ — Баит) евреи называли Храм. Трижды в год, на Пасху (Песах), праздник Кущей (Суккот) и Пятидесятницу (Шавуот), они совершали паломничество в Иерусалим. Чувства паломников должен был выразить псалом, исполнявшийся некогда левитами, — „Как вожденны жилища Твои, Господи сил! Истомилась душа моя, желая во дворы Господни; сердце мое и плоть моя восторгаются к Богу живому. И птичка находит себе жилье, и ласточка гнездо себе, где положить птенцов своих, у алтарей Твоих, Господи сил, Царь мой и Бог мой! Блаженны живущие в доме Твоем: они непрестанно будут восхвалять Тебя. Блажен человек, которого сила в Тебе и у которого в сердце стези направлены к Тебе. Проходя долиною плача, они открывают в ней источники, и дождь покрывает ее благословением; идут от силы в силу, являются пред Богом в Сионе (Пс. 84/83:2–8)“» [1, с. 178].

Переход от одного к другому, от печали к радости, от меланхолии к восторгу, столкновение состояний и смыслов, пожалуй, самое важное, что несет в себе это издание, сочетающее строгую академическую мысль с доступным и захватывающим внимание стилем изложения.

Книга принесет радость читателю, разоблачая меланхолию эксперимента через герменевтические усилия, в которые автор погружается по ходу размышлений над парадоксами мира. *Радость преобразования мира в собственном сознании, сознании мыслящего человека — то самое главное, к чему хотелось бы стремиться сегодня.*



Ил. 2. Аркадий Бенционович Ковельман

В заключение несколько слов об авторе этой книги

Аркадий Бенционович Ковельман (р. 1949) — советский и российский историк, переводчик, папиролог, специалист в области иудаизма, раннего христианства, античной и современной философии и литературы. В 1971 году окончил исторический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, спустя три года защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата исторических наук «Египетская деревня середины I в.н.э. По архиву тебтунисского графейона» (1974), а в 1990 году — диссертацию на соискание ученой степени доктора исторических наук «Массовое сознание в Римском Египте. 30 г. до н.э. — IV в н.э.». Пройдя через работу в Фундаментальной библиотеке ИНИОН АН СССР (1975–1988) и Государственной библиотеке имени В.И. Ленина (1988–1992), возглавил Еврейский университет в Москве (1996–1998), а с 2006 года стал бессменным руководителем кафедры иудаики ИСАА МГУ имени М.В. Ломоносова. Автор уникального трехтомного комментированного русского перевода «Вавилонский талмуд. Антология Агады» (совместно с Ури Гершовичем, под общей редакцией А. Штейнзальца и С.С. Аверинцева, 2001–2008) и ряда монографий, посвященных талмуду, эллинизму и еврейской культуре.

Эксперимент не закончен! Размышления о новой книге А.Б. Ковельмана «Вошедшие в Пардес»

Список литературы:

- 1 *Ковельман А.Б.* Вошедшие в Пардес. Парадоксы иудейской, христианской и светской культуры. М.: Книжники, 2019. 256 с. (Чейсовская коллекция).
- 2 Обсуждение книги А. Ковельмана «Вошедшие в Пардес» // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fx92J7oXei8> (дата обращения 20.08.2023).

References:

- 1 Kovel'man A.B. *Voshedshie v Pardes. Paradoxy iudeiskoi, khristianskoi i svetskoi kul'tury* [Those Who Entered Pardes. Paradoxes of Jewish, Christian and Secular Culture]. Moscow, Knizhniki Publ. 256 p. (Cheisovskaya kolleksiya [The Chase Collection]). (In Russian)
- 2 Obsuzhdenie knigi A. Kovel'mana "Voshedshie v Pardes" [Discussion of A. Kovel'man's Book *Those Who Entered Pardes*]. *Youtube.com*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=fx92J7oXei8> (accessed 20.08.2023). (In Russian)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2022

Теория искусства и культуры

Лукина Галима Ураловна

Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе, Государственный институт искусствознания, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5; профессор кафедры теории и истории музыки, Российская государственная специализированная академия искусств, 121165, Россия, Москва, Резервный проезд, 12
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
ResearcherID: M-3806-2018
lukina@sias.ru

Куприна Елена Юрьевна

Доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, начальник научно-издательского отдела, профессор кафедры фортепиано и музыковедения, Самарский государственный институт культуры, 443010, Россия, Самара, ул. Фрунзе, 167
ORCID ID: 0000-0002-7840-211X
kuprina65@mail.ru

УДК 7.01
ББК 72

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-12-33

Рассуждение о понятии «художественный замысел»

Аннотация. Предмет изучения статьи – содержание понятия, отвечающее на вопрос о том, что есть художественный замысел и проясняющее его природу. Сопрягаясь с целым рядом понятий в текстологии, искусствознании, эстетике (авторское намерение, план, идея, телеология, цель, завершенность, целостность), понятие «художественный замысел» не дублирует ни одно из них. До настоящего времени не потеряло актуальность суждение Д.С. Лихачева, согласно которому «Воля автора и его замысел – явления крайне сложные и в са-

мой сущности своей до сих пор мало изученные. В изучении их в будущем должны принять участие представители разных научных специальностей». В статье сделана попытка охватить морфологический и этимологический аспекты понятия; сравниваются имеющиеся в исследованиях отечественной гуманитарной науки его определения и подходы к осмыслению.

Ключевые слова: терминология искусствознания, теория искусства, художественный замысел, художественное творчество, вдохновение, понятие «художественный замысел»

Lukina Galima U.

D.Sc. (in Art History), PhD (in Philosophy), Professor, Deputy Director for Scientific Work, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Professor of the Department of Theory and History of Music, Russian State Specialized Academy of Arts, 12 Rezervny Pas., Moscow, 121165, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
ResearcherID: M-3806-2018
lukina@sias.ru

Kuprina Elena Yu.

D.Sc. (in Art History), PhD (in Pedagogy), Head of the Scientific and Publishing Department, Professor of the Piano and Musicology Department, Samara State Institute of Culture, 167 Frunze Str., Samara, 443010, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7840-211X
kuprina65@mail.ru

Discussion on the Concept of “Artistic Intent”

Abstract. The subject of the article is the content of the concept, answering the question of what an artistic intention is and clarifying its nature. Coupled with a number of concepts in textual criticism, art criticism, aesthetics (author’s intention, plan, idea, teleology, purpose, completeness, integrity), the concept of “artistic intent” does not duplicate any of them. To this day, Dmitry S. Likhachev’s judgment has not lost its relevance, according to which “The will of the author and his plan are extremely complex phenomena and, in their very essence, still little studied. Representatives of different scientific specialties should take part in studying them in the future.” The article makes an attempt to cover the morphological and etymological aspects of the concept; its definitions and approaches to understanding available in the research of domestic humanities are compared.

Keywords: terminology of art science, theory of art, artistic intent, artistic creativity, inspiration, the concept of “artistic intent”
Received 10.10.2023
Accepted 24.10.2023

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

УДК 14

ББК 71; 83

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-34-47

В поисках эпистем, или Научная рецепция некоторых идей М.М. Бахтина

Аннотация. В статье рассматриваются концептуальные положения М.М. Бахтина в контексте дальнейших исследований смеховой культуры и комедии, в том числе советской кинокомедии. Пересматривая сложившуюся в науке традицию универсального применения идей Бахтина при анализе многих художественных явлений, автор акцентирует их неоднозначность и значение лишь как одного из исследовательских подходов комплексного изучения культуры. И в то же время особую актуальность в условиях современного эпистемологического кризиса и парадигмы многовариантности, неопределенности и нелинейности мира и человека обретает понятие амбивалентности, структурировавшее теорию карнавальности и философию Бахтина. Именно неоднозначная и незавершенная философия М.М. Бахтина представляется опорой при разработке новой методологии познания (благодаря и своей «открытой форме»).
Ключевые слова: М.М. Бахтин, исследования смеховой культуры, кинокомедия, архетипы, полимодальность, амбивалентность, эпистемы

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

In Search of Epistems, or the Scientific Reception of Some of M.M. Bakhtin’s Ideas

Abstract. The article examines the conceptual positions of M.M. Bakhtin in the context of further studies of laughter culture and comedy, including Soviet film comedy. Revising the tradition of universal application of Bakhtin’s ideas in the analysis of many artistic phenomena that has developed in science, the author emphasizes their ambiguity and significance only as one of the research approaches to the complex study of culture. And at the same time, the concept of ambivalence, which structured the theory of carnivality and Bakhtin’s philosophy, acquires special relevance in the conditions of the modern epistemological crisis and the paradigm of multivariance, uncertainty and nonlinearity of the world and man. It is M.M. Bakhtin’s ambiguous and incomplete philosophy that seems to be the mainstay in the development of a new methodology of cognition (also due to its “open form”).

Keywords: M.M. Bakhtin, studies on laughter culture, film comedy, archetypes, polymodality, ambivalence, epistems
Received 21.08.2023
Accepted 02.10.2023

Ушкарёв Александр Анатольевич

Доктор культурологии, главный научный сотрудник, отдел культурной политики и экономики искусства, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-1675-9495
ResearcherID: XTH-7702-2023
a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

УДК 316.7; 7.073; 792.073

ББК 85.330,009; 71.4; 60.562.6; 60.564.0

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-48-77

Культура вредна для нас? Современные тенденции осмысления социального функционирования искусства

Аннотация. Представленный в этой статье критический обзор тенденций современных социологических трактовок проблем художественной культуры в странах Запада выполнен по итогам анализа научных публикаций двух последних десятилетий. Он демонстрирует широту предметного поля социологии искусства, разнообразие авторских концепций и тенденций теоретического осмысления художественной жизни. Сегодня в социологии искусства, как и в других социальных науках, очевиден отказ от непреложных истин и табу, а трактовки эмпирических фактов часто носят полемический характер.

В них все чаще видится личность автора и субъективное отношение к нравственным и этическим аспектам, выходящим за рамки культурной жизни, — социальной справедливости и неравенству, расовым, гендерным и другим проблемам современного общества. Пересмотр аксиологических ориентиров и относительность современных критериев истины способны породить сомнения не только в важности эмпирического изучения художественной жизни, но и в практической необходимости общественной поддержки искусства и даже в гносеологическом потенциале науки. Стремление к абсолютной свободе искусства от внешних влияний, ко всеобщему равенству в культурном потреблении и социальной справедливости в буквальном понимании этого слова парадоксальным образом порой оборачивается отрицанием гуманистической сути искусства и даже ведет к утверждению о вреде художественной культуры для человека. Однако большинство ученых на Западе все же сходятся во мнении, что для сохранения позитивной социальной роли искусства мы должны продолжать попытки осмысления тех вызовов, которые несут глобальные тренды современности. И в этом отношении чрезвычайно важно находить общие позиции для объединения усилий искусствоведческих и эмпирических направлений социологии искусства.

Ключевые слова: искусствоведение, эмпирическая социология искусства, социальное функционирование искусства, культурная политика, общественная поддержка, исследования аудитории

Ushkarev Alexander A.

D.Sc. (in Culture Studies), Chief Researcher, Department of Cultural Policy and Economics of Art, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1675-9495
ResearcherID: XTH-7702-2023
a.ushkarev@sias.ru; al_ush@mail.ru

Is Culture Bad for Us? Modern Trends in Understanding of the Social Functioning of the Art

Abstract. The critical review of trends in modern sociological interpretations of the artistic culture problems in Western countries presented in this article is based on the analysis of scientific publications of the last two decades. It demonstrates the breadth of the subject field of the sociology of art, the diversity of the author's concepts and trends in theoretical understanding of artistic life. Today, in the sociology of art, as in other social sciences, there is an obvious rejection of immutable truths and taboos, and the

interpretation of empirical facts is often polemical. They increasingly reflect the personality of the author and their attitude to moral and ethical aspects that go beyond the framework of cultural life — social justice and inequality, racial, gender and other problems of modern society. The revision of axiological guidelines and the relativity of modern criteria of truth can give rise to doubts not only about the importance of the empirical study of artistic life, but also about the practical need for public support for art and even about the epistemological potential of science. The desire for absolute freedom of art from external influences, for universal equality in cultural consumption and social justice in the literal sense of the word, sometimes paradoxically turns into a denial of the humanistic essence of art and even leads to statements about the dangers of artistic culture for people. However, most scientists in the West still agree that in order to maintain the positive social role of art, we must continue the attempts to comprehend the challenges posed by the global trends of our time. In this regard, it is extremely important to find common ground for uniting the efforts of art-centric and empirical areas of the sociology of art.

Keywords: art-centrism, empirical sociology of art, social functioning of art, cultural policy, public support, audience research

Received 20.06.2023

Accepted 29.08.2023

Матвиенко Кристина Николаевна

Кандидат искусствоведения, театровед, руководитель магистратуры «Социальный театр» РУТИ-ГИТИС, куратор образовательных программ Электротheater «Станиславский», 125009, Россия, Москва, ул. Тверская, 23
ORCID ID: 0000-0003-4725-3550
ResearcherID: IZE-1900-2023
kristina.matvienko@gmail.com

УДК 792.9; 793.3

ББК 85.325; 85.33

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-78-103

Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов

Аннотация. Активный поворот современного театра к демократизации и к социальным формам бытования произошел в зарубежном контексте в начале 1990-х и был связан с желанием изменить привычные способы производства искусств, а также — с культурной политикой неолиберальных государств, направленной на поддержку художников, чьими усилиями делают-

ся видимыми социальные проблемы общества. В России похожие процессы начались в 2010-х, когда тренд на документальность спровоцировал интерес театра к угнетенным, а параллельно стала развиваться инклюзия и идея разнообразия — как культурного, социально-го, так и телесного. Современный танец в это же время делает разворот от сильных авторских хореографий к практикам более минималистичным и ориентированным на конкретное тело в его уязвимости. В области театра в целом происходит перформативный поворот — его влияние сказывается в работе с категориями присутствия, повседневности, процессуальности и междисциплинарности.

Всему этому сопутствует тренд на социальное в современном искусстве. Социальное мы понимаем как зонтичный термин, внутри которого располагаются разные виды работы с горожанами, сообществами и представителями исключенных групп в формах театра, или произведенные с помощью инструментов театра. Социальное — еще и качество, имманентное театру и означающее желание художников преодолеть проект отчуждения, доминирующий в мире и представляющий угрозу для будущего. В практиках, описанных в статье, много разного, но все они сходятся в интересе к вовлекающему, то есть социальному, способу коммуникации. С этой точки зрения данные работы являются перформативными в классическом смысле, когда жест реален, произнесенное слово равно действию, а сотворческая работа участников либо напрямую влияет на их жизнь, либо меняет оптику зрителя.

Ключевые слова: социальный театр, инклюзия, человек с инвалидностью, телесность, посттанец, перформативное

Matvienko Kristina N.

PhD (in Art History), Theater Critic, Head of Applied Theatre Master's Program in RUTI-GITIS, Curator of Educational Program at Stanislavsky Electrotheatre, 23 Tverskaya Str., Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4725-3550
ResearcherID: IZE-1900-2023
kristina.matvienko@gmail.com

The Corporeal in Contemporary Social Theatrical Practices: Projects of the 2020s

Abstract. The active turn of modern theatre towards democratization and social forms of existence took place in a foreign context in the early 1990s and was associated with the desire to change the usual ways of producing art, as

well as with the cultural policy of neoliberal states aimed at supporting artists whose efforts make social problems visible. In Russia, similar processes began in the 2010s, when the documentary trend provoked the interest of theatre in the oppressed, and together with that, inclusion and the idea of diversity — cultural, social, and bodily — began to develop. At the same time, contemporary dance makes a turn from strong author's choreography to practices that are more minimalist and focused on a specific body in its vulnerability. In the field of theater as a whole, a performative turn is taking place — its influence affects the work with the categories of presence, everyday life, procedurality and multidisciplinary.

All this is accompanied by a trend towards the social in contemporary art. We understand the social as an umbrella term, which implies different types of work with citizens, the community, and representatives of excluded groups in the forms of theatre or produced with the help of theatre tools. The social is also a quality immanent to theatre and signifying the desire of artists to overcome the alienation project that dominates the world and poses a threat to the future. Though the practices described in the article encompass different things, they all converge in their interest in an engaging, that is social, way of communication. From this point of view, these works are performatives in the classical sense, when the gesture is real, the spoken word is equal to the action, and the participants' co-creative work either directly affects their lives or changes the viewer's lens.

Keywords: social theater, inclusion, a person with disability, corporeality, post-dance, performative

Received 04.08.2023

Accepted 14.09.2023

Козьякова Мария Ивановна

Доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии, Высшее театральное училище (институт) имени М.С. Щепкина при Государственном Академическом Малом театре России, 109012, Россия, Москва, ул. Неглинная, 6/2, стр. 1, 2
ORCID ID: 0000-0003-4163-3595
markoz@yandex.ru

УДК 00; 792

ББК 7; 85.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-104-119

От комоса к искусству: ритуал, зрелище, развлечение

Аннотация. Рассмотрение европейской музыкальной традиции, ее эволюции, происходившей на протяжении

длительного времени, представляет собой исключительно интересный материал для исследователя. Музыкальная культура рассматривается в данной статье в ее классическом античном варианте как единство пения, танца и музыки, заключенном некогда в греческой триединой хорее. Точкой отсчета, началом исследования был выбран феномен античной «низовой» культуры — комос, праздничная песнь в честь Диониса, играющая исключительно важную роль, поскольку из традиций аттического ритуального веселья вырастает античная комедия. Мусическая триада комоса приобретает разные облики: ритуала, зрелища, развлечения, — воплощаясь в конкретные явления, принадлежащие тому или иному времени, той или иной стране.

Особый путь мусическая триада прошла в России. Всего два века понадобилось для того, чтобы петровский шумливый вакхический праздник развился в высокое искусство. Этим метаморфозам и посвящена данная статья.

Ключевые слова: комос, смех, триединая хорей, мусические искусства, пение, музыка, танец, ритуал, зрелище, развлечения

Kozyakova Mariia I.

D.Sc. (in Philosophy), Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, M.S. Shchepkin Higher Theatre School at The State Academic Maly Theater of Russia, 6/2 bld. 1, 2 Neglinnaya Str., Moscow, 109012, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4163-3595
markoz@yandex.ru

From Comos to Art: Ritual, Spectacle, Entertainment

Abstract. The consideration of the European musical tradition, its evolution, which took place over a long time, is an extremely interesting material for the researcher. Musical culture is considered in this article in its classical antique version as a unity of singing, dance and music, once enclosed in the Greek triune chorea. The starting point, the beginning of the study, was chosen the phenomenon of ancient "grassroots" culture — Comos, a festive song in honor of Dionysus, which plays an extremely important role, since antique comedy grows out of the traditions of Attic ritual fun. The musical triad of Comos takes on different guises: rituals, spectacles, entertainment, being embodied in specific phenomena belonging to a particular time, a particular country. The musical triad took a special path in Russia. It took only two centuries for Peter's noisy Bacchanalian festival to develop into high art. This article is devoted to these metamorphoses.

Keywords: comos, laughter, triune chorea, musical arts, singing, music, dance, ritual, spectacle, entertainment

Received 10.10.2023

Accepted 24.10.2023

Индивидуальные художественные миры

Лебедева Илона Владимировна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8191-969X
ResearcherID: IZD-5968-2023
iliona@mail.ru

УДК 7038.51

ББК 85.103(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-120-151

Металлы Боруха. К 85-летию Бориса Аркадьевича Штейнберга

Аннотация. Статья посвящена творчеству художника-нонконформиста Боруха (Бориса Аркадьевича Штейнберга, 1938–2003). Его наследие почти не исследовано, а информация существует преимущественно в формате каталожных сведений, воспоминаний друзей и коллег, экспликаций к выставкам. Между тем творчество этого художника является яркой страницей отечественного неофициального искусства. Борух был разносторонне одаренным мастером: литератором, живописцем и графиком, автором коллажей и ассамбляжей.

Акцент в статье сделан на самобытных металлических работах художника. Они представляют важную страницу его творческой биографии, выделяясь как на фоне позднего советского и российского искусства, так и в более широком контексте. Выступая в оригинальном соотношении с произведениями таких мастеров объектного искусства, как, например, Корнелл, Арман, Сезар, металлы Боруха иллюстрируют общность поисков в искусстве второй половины XX века.

Ключевые слова: ассамбляж, Борух, Борис Штейнберг, объект, металлические картины, металлы, нонконформизм, память, семья, советское, часы, Корнелл, Арман, Сезар

Lebedeva Ilona V.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8191-969X
ResearcherID: IZD-5968-2023
iliona@mail.ru

Borukh's Metals. On the 85th Anniversary of Boris A. Shteinberg's Birth

Abstract. This article is devoted to the creative work of the nonconformist artist Borukh (Boris Arkadyevich Shteinberg, 1938–2003). His legacy has hardly been studied, and the information about him is mainly found in catalogs, memoirs of friends and colleagues, and exhibition explications. Meanwhile, the work of this artist is a highlight of Russian underground art. Borukh was a multi-talented master: a writer, painter and graphic artist, author of collages and assemblages.

The emphasis in the article is on the artist's original metal works. They represent an important chapter in his creative biography, standing out both against the background of the late Soviet and Russian art and in a wider context. Having a creative relationship with the works of such masters of object art as, for example, Cornell, Arman, and Cesar, Borukh's metals illustrate the commonality of searches in the art of the second half of the 20th century.

Keywords: assemblage, Borukh, Boris Shteinberg, object, metal paintings, metals, nonconformism, memory, family, the soviet, clock, Cornell, Arman, Cesar

Received 22.05.2023

Accepted 11.08.2023

Шик Ида Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283
ResearcherID: JBS-7460-2023
ida.shik@bk.ru

УДК 77.04

ББК 85.16

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-152-181

«Московский сюр» Михаила Дашевского

Аннотация. В статье анализируется фотографическое наследие московского фотографа М.А. Дашевского, представленное в книге «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага» (2020), сквозь призму сюрреалистической эстетики и проводятся параллели между его работами и произведениями зарубежных фотографов, близких этому художественному течению. Несмотря на то что в России сюрреализм как отдельное направление не был полноценно представлен, элементы, близкие его концептуальной программе, можно встретить в различных видах отечественного искусства XX века. Фотографии М.А. Дашевского предлагают авторскую версию «сюрреализма» или, вернее, «московского сюра», сформировавшуюся как в контексте собственной поэтики фотографа, так и специфики развития российской фотографии в целом. Как и многие работы фотографов-сюрреалистов, снимки Дашевского являются одновременно достоверным рассказом о своей эпохе и ее субъективной интерпретацией. Сюрреалистическая фотография и работы Михаила Ароновича обнаруживают параллели на уровне как выбора мотивов, так и концептуальных и художественных приемов. В числе общих мотивов и тем можно назвать интерес к памятникам, манекенам, витринам магазинов, кафе, антикварным лавкам, блошиным рынкам, репрезентантам живописного разрушения, а также абсурдным ситуациям. Среди применяемых стратегий следует отметить поиск парадоксальных сопоставлений, порожденных самой реальностью, выбор необычного ракурса съемки, работу с надписями в городском пространстве, задействование ассоциативного мышления зрителя. Диалектика реального и фантомного, внутреннего и внешнего, публичного и приватного, близкая сюрреалистической эстетике, наделяет работы М.А. Дашевского смысловой многогранностью. Фотографом также активно используется стратегия проникновения одной реальности в другую, порождающая сюрреальность, которая получает развитие в его снимках «застекольной жизни» и «кнакладушках». Неотъемлемой частью работ М.А. Дашевского является присутствующий в них авторский юмор — добрый, лиричный или близкий сюрреалистическому черному юмору.

Ключевые слова: фотография, сюрреализм, М.А. Дашевский, «московский сюр», искусство XX века

Shik Ida A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283
ResearcherID: JBS-7460-2023
ida.shik@bk.ru

“Moscow Surrealism” by Mikhail Dashevsky

Abstract. In the article, the researcher analyzed the photographic heritage of the Moscow photographer M.A. Dashevsky presented in the book *Native Retro. 1962–2002. Photo Saga* (2020) through the prism of surrealist aesthetics, and draws parallels between his works and the works of foreign photographers connected with this art movement. Despite the fact that in Russia, surrealism as a separate trend was not fully represented, it is possible to reveal the elements close to its conceptual program in various types of Russian art of the 20th century. In his photographs, M.A. Dashevsky offered the author's version of “surrealism” or, more precisely, a particular “Moscow surrealism”. It was formed in the context of both the photographer's own poetics and the specifics of the development of Russian photography in general. Like many works by surrealist photographers, Dashevsky's photographs can be read both as an authentic story about his era and as its subjective interpretation. The researcher reveals parallels between historical photographic surrealism and the works of Dashevsky at the levels of the choice of motives, conceptions and artistic techniques. Their common motives and themes include interest in monuments, mannequins, shop windows, cafes, antique shops, flea markets, images of picturesque destruction, and absurd situations. Among their general strategies it is important to mention the search for “paradoxical juxtapositions” generated by reality itself, the choice of an unusual angle of shooting, the work with inscriptions in the urban space, and the involvement of the viewer's associative thinking. Dialectics of the real and the phantom, internal and external, public and private, which is close to surrealist aesthetics, endows the works of M.A. Dashevsky with semantic versatility. The photographer also actively uses the strategy of one reality penetrating into another, generating surreality, which is developed in his photographs of “glass life” and “overlays”. An integral part of the works by M.A. Dashevsky is the author's humor – kind and lyrical or close to surrealist black humor.

Keywords: photography, surrealism, M.A. Dashevsky, “Moscow surrealism”, art of the 20th century

Received 24.05.2023

Accepted 11.08.2023

Цветковская Татьяна Анатольевна

Музыкальный журналист, руководитель специальных проектов радио «Орфей», 115184, Россия, Москва, ул. Пятницкая, 25, стр. 1
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820
ResearcherID: ABH-5895-2020
tskoblik@mail.ru

УДК 78.01

ББК 85.313

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-182-203

Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла musicking

Аннотация. Статья посвящена анализу ключевых аспектов концепции musicking. Несмотря на то что изобретенное Кристофером Смоллом слово прочно закрепилось в научной среде, контекст его использования не отражает сути неологизма. Посылком словотворчества Смолла послужило отсутствие в английском словаре отглагольного существительного «музичество». Однако общий корень и принадлежность одной части речи не делают musicking эквивалентом «музичирования». Неожиданные смысловые пересечения обнаруживаются и при сравнении термина musicking с понятием «музургия», использованным в старинных трактатах. Смолл намеренно отказался от прямого заимствования – сам процесс конструирования слова определил ход его мысли. Он не только скорректировал представление о природе музичество, расширил список его участников, выделил равнозначные формы, обладающие специфическими особенностями, но осознал musicking как тотальное явление, а именно как музыкальное искусство в единстве проявлений. Для обоснования своей точки зрения Смолл прибегнул к авторитету Грегори Бейтсона, применив в качестве центрального звена своей концепции заимствованное из антропологии понятие связующего паттерна. При этом Смолл лишь обозначил контуры его использования, хотя интуитивно угадал безграничный потенциал. Согласно гипотезе Смолла, в момент исполнения музыкального произведения все участники события, включая слушателей, «считывают» метафору связующего паттерна, что позволяет интерпретировать участие в musicking как процесс декодирования жизненно важной информации. В этой ситуации кажется логичным обратиться напрямую к работам Бейтсона, а также к трудам других мыслителей, указывавших на общность внутренних законов мира природы и мира искусства. Такой ракурс поможет выявить подлинную оригинальность концепции Смолла и обосновать использование термина musicking в качестве инструмента научного анализа.

Ключевые слова: Кристофер Смолл, musicking, музичество, музургия, связующий паттерн, отношения, метафора, Грегори Бейтсон, партитура

Tsvetkovskaya Tatiana A.

Music Journalist, Head of Special Projects of Radio Orpheus, 25, bld. 1 Pyatnitskaya Str., Moscow, 115184, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820
ResearcherID: ABH-5895-2020
tskoblik@mail.ru

Ecology of the Music Mind. On the Idea of “the Binding Pattern” in Christopher Small's Concept of Musicking

Abstract. The aim of this article is to analyse key aspects of the concept of musicking. Despite the fact that this term, coined by Christopher Small, has firmly entrenched in the scientific community, the context in which it is used does not reflect the nature of the neologism. The premise of Small's word-making was the absence of a verbal noun corresponding to “music-making” in the English vocabulary. However, musicking is not the same as music-making. Unexpected semantic connections are also found when comparing the term musicking with the concept of “musurgia” used in medieval treatises. Small deliberately declined direct copying – the very process of creating the term determined his way of thinking. Not only did he modify the concept of the nature of music-making, expand the list of its participants, identify equivalent forms with specific features, but he also recognised musicking as a comprehensive phenomenon, specifically as musical art in the unity of its manifestations. To prove his point of view, Small appealed to the authority of Gregory Bateson, using the concept of “the binding pattern” borrowed from anthropology as the central element of the concept of musicking. Meanwhile, Small only outlined the boundaries of its use, though he intuitively sensed its limitless potential. In addition, his idea of the pattern as a multidimensional system of relations fundamentally differs from the interpretations accepted in musical art. According to Small's hypothesis, when a piece of music is performed, all participants, including listeners, are able to “recognise” the metaphor of “the binding pattern”, which allows interpreting participation in musicking as a process of decoding vital information. In this situation, it seems logical to refer directly to Bateson's works, as well as to the works of others, who pointed out the similarity of internal laws of the world of nature and the world of art. Such an angle will help us to reveal the uniqueness of Small's concept and to justify the use of the term musicking as a tool of scientific analysis.

Keywords: Christopher Small, musicking, music-making, musurgia, binding pattern, relationships, metaphor, Gregory Bateson, score

Received 05.03.2023

Accepted 11.08.2023

Искусство советского времени**Мостицкая Наталья Дмитриевна**

Доктор культурологии, доцент, заведующая аспирантурой, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
ResearcherID: ABD-2486-2020
mozt@rambler.ru

Митасова Светлана Алексеевна

Доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Россия, Красноярск, ул. Ленина, 22
ORCID ID: 0000-0002-9791-1892
ResearcherID: X-6142-2018
mitasvet@mail.ru

УДК 304.444

ББК 71.06

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-204-221

Первомайский праздничный парад как феномен культуры

Аннотация. В статье авторы обращаются к советской истории, исследуя феномен первомайского праздничного парада на предмет инкультурации и социализации участников события. Методологически важными для настоящего исследования являются труды Г. Лебона, Д.В. Пивоварова, С.С. Хоружего, в которых затронута проблема коллективного переживания, механизмы формирования ценностного отношения к культурным эталонам, синергия праздничного коммуникативного пространства.

В качестве материалов для исследования использована серия фотографий первомайских парадов. Анализ визуального ряда позволяет выделить один из важных аспектов инкультурации, а именно факт происходит анализ включения человека в коммуникативное пространство праздника. Новизна статьи непосредственно связана с акцентированием внимания на исследовательских методиках, благодаря которым происходит анализ процесса инкультурации с точки зрения телесной включенности человека в праздничную коммуникацию. Именно первомайский парад как наиболее массовое праздничное событие позволяет продемонстрировать функциональность телесных практик, способствующих инкультурации.

турации человека в культурное сообщество.

Ключевые слова: праздничная коммуникация, трансляция ценностей, социализация, инкультурация, праздничная синергия, СССР, Первомайский парад

Mostitskaya Natalya D.

D.Sc. (in Culture Studies), Associate Professor, Head of Postgraduate School, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
ResearcherID: ABD-2486-2020
mozt@rambler.ru

Mitasova Svetlana A.

D.Sc. (in Culture Studies), Associate Professor, Head of the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 22 Lenina Str., Krasnoyarsk, 660049, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9791-1892
ResearcherID: X-6142-2018
mitasvet@mail.ru

May Day Parade as a Cultural Phenomenon

Abstract. In the article, the authors turn to Soviet history, exploring the phenomenon of the May Day parade for enculturation and socialization of the participants of the event. The methodological basis of the study is formed by the works of G. Le Bon, D.V. Pivovarov, and S.S. Horujy. They raise the problem of collective experience, the mechanisms for the formation of a value attitude to culture, and the synergy of the festive communicative space.

The material for the research is a series of photographs of the May Day parades. The analysis of the photographs allows us to single out an important aspect of enculturation – the physical and bodily inclusion of a person in the communicative space of the holiday. The novelty of the article is related to the focus on research methods due to which the process of enculturation is analysed from the point of view of a person's bodily involvement in festive communication. It is the May Day parade as the most massive festive event that makes it possible to demonstrate the functionality of bodily practices that contribute to the enculturation of a person into a cultural community.

Keywords: festive communication, value transmission, socialization, enculturation, festive synergy, USSR, May Day parade
Received 15.08.2023
Accepted 02.10.2023

Машукова Александра Владимировна

Стажер-исследователь, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, 82
ORCID ID: 0000-0001-6339-9547
ResearcherID: JGD-8394-2023
mashukova-av@ranepa.ru

УДК 792.2

ББК 85.333(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-222-247

Арбузовская студия (1938–1945):

гайдебуровский след

Аннотация. Предмет данного исследования – влияние, которое оказали педагогические разработки 1920-х годов руководителей Передвижного общедоступного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской на деятельность Государственной московской театральной студии под руководством Алексея Арбузова и Валентина Плучека (или, как ее чаще всего неофициально называют, Арбузовской студии). Передвижной театр существовал в Петербурге – Петрограде – Ленинграде на протяжении 23 лет. За это время его руководители Павел Гайдебуров и Надежда Скарская воспитали множество учеников, среди которых был и драматург Алексей Арбузов. В 17 лет он прошел обучение в Палестре, студии при Передвижном театре, по так называемому «методу Скарской», который заключался в системе развития в актерах творческого мышления при помощи импровизации. В конце 1930-х годов А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек по-своему воспроизвели этот метод в работе со студийцами Арбузовской студии. Результатом стала пьеса «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, написанная студийцами коллективно, на основе импровизационных этюдов. В статье впервые публикуются упражнения по методу Н.Ф. Скарской, которые практиковались в Палестре, а также этюдные задания Арбузовской студии. Это позволяет проанализировать, каким образом в СССР эпохи Большого террора сохранялась память об уничтоженной культуре (Передвижной театр и Палестра были ликвидированы в 1928 году), а также прочертить линию от театральных экспериментов Серебряного века к драматургам оттепели.

Ключевые слова: Передвижной театр, П.П. Гайдебуров, Н.Ф. Скарская, Палестра, «Город на заре», А.Н. Арбузов, В.Н. Плучек, студия, импровизация, коллективное творчество, этюдный метод

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

Mashukova Alexandra V.

Trainee Researcher, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia
ORCID ID: 0000-0001-6339-9547
ResearcherID: JGD-8394-2023
mashukova-av@ranepa.ru

The Arbuzov Studio (1938–1945): Gaideburov's Trace

Abstract. This research focuses on the influence that the pedagogical work of P.P. Gaideburov and N.F. Skarskaya, the directors of the Peredvizhny Public Theatre, had in the 1920s on the activities of the Moscow State Theatre Studio run by Aleksei Arbuzov and Valentin Pluchek (or, as it is more informally known, the Arbuzov Studio). The Peredvizhny Theatre existed in St. Petersburg – Petrograd – Leningrad for 23 years. During this period, its directors Pavel Gaideburov and Nadezhda Skarskaya trained many students, including the playwright Aleksei Arbuzov. At the age of 17, he was trained at the Palaestra, a studio of the Peredvizhny Theatre, in the so-called “Skarskaya method”, a system of developing creative thinking in actors through improvisation. In the late 1930s, A.N. Arbuzov and V.N. Pluchek reproduced this method in their own way while working with the students of the Arbuzov studio. The result was the play *A City at Dawn*, telling the story of the construction of Komsomolsk-on-Amur, written collectively by the students on the basis of improvisational etudes.

The article is the first to publish the exercises of N.F. Skarskaya's method, practiced in the Palaestra, as well as the sketches of the Arbuzov studio. This allows us to analyse how the memory of the destroyed culture was preserved in the USSR during the period of the Great Terror (both the Peredvizhny Theatre and the Palaestra were liquidated in 1928), as well as to build a sequence from the theatrical experiments of the Silver Age to the playwrights of the Thaw.

Keywords: Peredvizhny theatre, P.P. Gaideburov, N.F. Skarskaya, Palaestra, City at Dawn, A.N. Arbuzov, V.N. Pluchek, studio, improvisation, group work, sketch method

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

Received 03.07.2023

Accepted 11.08.2023

Изобразительное искусство и архитектура

Сиповская Наталия Владимировна

Доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687
sipovskaya@sias.ru

УДК 014; 75

ББК 85.143(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-248-273

Русский авангард и система архетипов. Опыт демонстрации

Аннотация. Статья посвящена масштабной выставке в Приморской государственной картинной галерее во Владивостоке, подготовленной Государственной Третьяковской галереей (куратор Ирина Кочергина), а также альбому-каталогу данной экспозиции. Состоящая из более полусотни первоклассных работ, главным образом из собрания ГТГ, она интересна тем, что впервые в выставочной практике соотносит фигуры художников русского авангарда с системой психологических архетипов, разработанных Кэрл Пирсон. При спорности отдельных моментов, этот эксперимент весьма показателен. Во-первых, он отвечает недавно возникшей тенденции рассматривать авангард сквозь призму сформулированных в ту пору философских и естественно-научных концепций. Во-вторых, апелляция к одной из популярных теорий позволяет решить еще одну уже просветительскую задачу – вовлечь зрителя в диалог со сложным искусством, которое, несмотря на броскость русского авангарда как национального бренда, до сих пор остается для многих чуждым и малопонятным.

Ключевые слова: русский авангард, архетип, Кэрл Пирсон, М.Ф. Ларионов, В.В. Кандинский, К.С. Малевич, А.М. Родченко, Н.С. Гончарова, Л.С. Попова, О.В. Розанова, М.З. Шагал, М.В. Матюшин, А.В. Лентулов, П.П. Кончаловский, И.И. Машков, Государственная Третьяковская галерея, Приморская государственная картинная галерея

Sipovskaya Natalia V.

D.Sc. (in Art History), Director of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687
sipovskaya@sias.ru

The Russian Avant-Garde and the System of Archetypes. Demonstration Experience

Abstract. The article is devoted to a large-scale exhibition at the Primorsky State Art Gallery in Vladivostok, prepared by the State Tretyakov Gallery (curator Irina Kochergina), as well as the album-catalog of this exhibition. Consisting of more than fifty first-class works, mainly from the Tretyakov Gallery collection, it is interesting because for the first time in exhibition practice it correlates the figures of Russian avant-garde artists with the system of psychological archetypes developed by Carol Pearson. While some points are controversial, this experiment is very indicative. Firstly, it responds to the recent tendency to view the avant-garde through the prism of philosophical and natural-scientific concepts of the time. Secondly, an appeal to one of the popular theories allows us to solve another educational task – to involve the viewer in a dialogue with sophisticated art, which despite the catchiness of the Russian avant-garde as a national brand still remains alien and obscure to many people.

Keywords: Russian Avant-Garde, archetype, Carol Pearson, M.F. Larionov, V.V. Kandinsky, K.S. Malevich, A.M. Rodchenko, N.S. Goncharova, L.S. Popova, O.V. Rozanova, M.Z. Chagall, M.V. Matyushin, A.V. Lentulov, P.P. Konchalovsky, I.I. Mashkov, the State Tretyakov Gallery, Primorsky State Art Gallery
Received 10.10.2023
Accepted 24.10.2023

Айнутдинов Антон Сергеевич

Кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, 620026, Россия, Екатеринбург, ул. Куйбышева, 97
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru

УДК 930.85

ББК 63.3(2); 85.11; 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-274-309

Адреса первых петербургских художников в 1703–1741 годы

Аннотация. Основание новой столицы российского государства Санкт-Петербурга в XVIII веке неразрывным образом было связано с привлечением художников, приносивших общественно-культурную и пропагандистскую пользу как особая категория городских жителей, выполнявших важную работу. С течением десятилетий город рос, а вместе с этим появлялись на его карте адреса, имеющие отношение к жизни и творче-

ству многочисленных живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов, связавших навсегда или на некоторое время свои судьбы с Санкт-Петербургом.

В настоящей статье впервые в русском искусствоведении и петербургском краеведении осуществляется задача исторического выявления, систематизации и описания городских мест, связанных с нахождением и пребыванием в них домов, мастерских, профессиональных цеховых учреждений как первых русских, так и иностранных художников, проживавших в новой столице российского государства в 1703–1741 годы. Статья представляет интерес для историков отечественного искусства, специалистов по русской истории XVIII века, краеведов, музейных работников, экскурсоводов.

Ключевые слова: искусство Санкт-Петербурга XVIII века, Канцелярия от строений, Санкт-Петербургская типография, И.Н. Никитин, А.М. Матвеев, Б.-К. Растрелли, Н. Микетти, А.Ф. Zubov, А.И. Ростовцев, Д. Трезини, Ж.-Б. Леблон, Л. Каравакк, И.-Г. Таннаур, М.Г. Земцов, И.Я. Вишняков

Ainutdinov Anton S.

PhD (in Philology), Art Historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, 97 Kuibyshev Str., Yekaterinburg, 620026, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru

Addresses of the First St. Petersburg Artists in 1703–1741

Abstract. The foundation of St. Petersburg as the new capital of the Russian state in the 18th century was inextricably linked with the attraction of artists who brought social, cultural and propaganda benefits, being a special category of urban residents performing important work. Over the decades, as the city grew, on its map there appeared addresses related to the life and work of numerous painters, graphic artists, sculptors, and architects who cast their lot with St. Petersburg for a limited time or forever. In this article, for the first time in Russian art history and St. Petersburg local history, the author carries out a task of historical identification, systematization and description of urban places where homes, workshops, and craft unions of both the first Russian and foreign artists living in the new capital of the Russian state in 1703–1741 were located. The article will be of interest to historians of Russian art, specialists in Russian history of the 18th century, local historians, museum workers, and guides.

Keywords: art of St. Petersburg of the 18th century, the Construction Chancellery, St. Petersburg Printing House, I.N. Nikitin, A.M. Matveev, B.C. Rastrelli, N. Michetti, A.F. Zubov, A.I. Rostovtsev, D. Trezzini, J.-B. Leblon, L. Caravaque, J.G. Tannauer, M.G. Zemtsov, I.Ya. Vishnyakov
Received 10.05.2023
Accepted 11.08.2023

Перфильева Ирина Юрьевна

Доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник, Отдел художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892
ResearcherID: HTQ-6872-2023
perfileva-irina@yandex.ru

УДК 739.2

ББК 85.126

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-310-343

Архитектурные мотивы в ювелирном искусстве XX – первой четверти XXI века

Аннотация. На протяжении всей истории ювелирного дела мастера обращались к использованию в композиции предметов церковной утвари или украшений архитектурных мотивов. В разные исторические периоды этот процесс развивался в соответствии с эстетическими требованиями времени, особенностями художественно-стилистического развития искусства вообще и ювелирного в частности. В результате сформировался ряд определенных художественных приемов, которыми пользовались мастера в прошлые эпохи и которые используются современными художниками и ювелирами, а также архитекторами и дизайнерами, работающими в этой области декоративного искусства. Анализ становления и развития этих художественно-стилистических приемов на современном этапе посвящена настоящая статья.

Данная тема до сих пор не нашла адекватного ее значению отражения в научной литературе. Проблема в той или иной степени только упоминается в общих трудах зарубежных и российских исследователей по различным историческим периодам. Наибольший интерес к теме проявляют блогеры, которые в различных электронных ресурсах популяризируют ту или иную фирму или мастера-ювелира.

В первой четверти XXI века обращение к архитектурным мотивам как ключевому элементу художественно-образного и композиционного решения ювелирных изделий, включая украшения, получило очень широкое распространение как в сегменте luxury, так и в авторском ювелирном искусстве.

Настоящая статья – первый опыт искусствоведческого исследования этого художественно-стилистического явления. В исследовании применялись описательный, формальный, стилистический и сравнительный методы. В результате выявлены и сформулированы основные приемы использования архитектурных мотивов в композиционном и художественно-образном решении произведений современного авторского ювелирного искусства.

Ключевые слова: архитектурные мотивы, реликварий, ларец, авторское ювелирное искусство, ювелирные произведения, художник-ювелир, мастер-ювелир, художник-архитектор, дизайнер ювелирных изделий

Perfileva Irina Yu.

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Chief Researcher, Department of Artistic Problems of Design, Decorative and Folk Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4960-3892
ResearcherID: HTQ-6872-2023
perfileva-irina@yandex.ru

Architectural Motifs in Jewellery Art of the 20th – the First Quarter of the 21st Century

Abstract. Throughout the history of jewellery, craftspeople have appealed to architectural motifs in the composition of church utensils or jewellery. In different historical periods, this process developed in accordance with the aesthetic requirements of the time, the peculiarities of the artistic and stylistic development of art in general and jewellery in particular. As a result, a number of certain artistic techniques have been formed; they were used by masters in past eras and are used by modern artists and jewellers, as well as architects and designers working in this field of decorative art. This article is devoted to the analysis of the formation and development of these artistic and stylistic techniques at the present stage.

This topic has not yet been adequately reflected in scientific literature. The research problem is only mentioned in general works of foreign and Russian researchers on various

historical periods (to a greater or lesser extent). Most interest in the topic is shown by bloggers who popularize certain brands or master jewellers in various electronic resources. In the first quarter of the 21st century, the appeal to architectural motifs as a key element of artistic, figurative, and compositional solutions in jewellery became very widespread both in the luxury segment and in the author's jewellery art.

This article is the first experience of art criticism research on this artistic and stylistic phenomenon. The research uses descriptive, formal, stylistic, and comparative methods. As a result, the author of the article identifies and formulates the main methods of using architectural motifs in the compositional, artistic, and figurative solutions in works of modern author's jewellery art.

Keywords: architectural motifs, reliquary, casket, author's jewellery art, jewellery works, jeweller artist, master jeweller, architect artist, jewellery designer

Received 18.04.2023

Accepted 24.06.2023

Баторова Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6

ORCID ID: 0000-0003-3326-342

ResearcherID: HLN-7914-2023

batea2005@mail.ru

УДК 739

ББК 85.125

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-344-365

Ювелирные навершия головных уборов как знаки ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX – начале XX века

Аннотация. В XVII веке появляются первые фрагментарные сведения об одежде «братьев» в донесениях служилых людей и казаков-первопроходцев, в XVIII–XIX веках описания одежды получают более подробный характер в дневниках путешественников, дипломатов, ученых. Социально-имущественная дифференциация бурятского общества была узаконена в традиционной одежде народа введением царской властью параграфов «О должностных знаках отличия и одежде начальствующих и почетных людей», зафиксированных в «Правилах, установленных селенгинскими и хоринскими главными и почетными духовными светскими сайтами в 1841 году». Оформление головного убора и его навершия дэнзэ с шариком жинчи

явились одним из важнейших отличительных знаков Табеля о рангах гражданских и военных чинов.

Цель исследования — анализ специфики декора наверший головных уборов как знаков ранговой иерархии забайкальских бурят во второй половине XIX — начале XX века. Жинчи изготавливались из различных минералов: коралла, лазурита, раковины, бирюзы; дэнзэ также варьировалось с помощью материалов и техник. Кроме того, в наши задачи входит выявление символики формы дэнзэ и орнаментальных мотивов, мужских и женских вариантов декора. Рассматриваются в качестве истоков регламентированного костюма бурят цинские чиновничьи головные уборы с навершием дин и округлой бусины чжу, различавшихся согласно статусу по металлу и окраске минералов. Важно упомянуть и монгольские аналоги головных уборов в период маньчжурского владычества, отметить их сходство и отличие от бурятских. В качестве материалов использованы изобразительные источники из коллекций отечественных музеев.

Ключевые слова: традиционный костюм, ювелирное навершие головного убора, ранговая иерархия, бурятские кузнецы, музейные коллекции

Batorova Elena A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia

ORCID ID: 0000-0003-3326-342

ResearcherID: HLN-7914-2023

batea2005@mail.ru

Jewellery Headdress Finials as Signs of the Rank Hierarchy of the Trans-Baikal Buryats in the Second Half of the 19th – Early 20th Century

Abstract. In the 17th century, the first fragmentary information about the clothing of the Buryats appeared in the reports of service men and pioneer Cossacks; in the 18th–19th centuries, more detailed descriptions of clothing were found in the diaries of travellers, diplomats, and scientists. The social and property differentiation of Buryat society in the traditional clothing of the people was established with the introduction by the tsarist authorities of the provisions “On official insignia and clothing of commanding and honourable people” recorded in the “Rules established by the Selenga and Khorin main and honorary spiritual secular authorities in 1841”. The design of the headdress and its denze finial with a jinchi ball was one of the most important distinguishing marks of the table of ranks for civil and military ranks.

The purpose of the study is to analyse the specifics of the decor of headdress finials as signs of the rank hierarchy of the Trans-Baikal Buryats in the second half of the 19th — early 20th century. Jinchi finials were made of coral, lazurite, shells, and turquoise; the use of materials and techniques for denze finials also varied. The author's research tasks also include identifying the symbolism of the denze form and ornamental motifs, male and female decor options. With regard to the origins of the regulated Buryat costume, the author considers the Qing official headdresses with a ding top and round zhu beads, which differed depending on the official's status. It is important to mention the Mongolian analogues of headdresses during the period of Manchurian rule, to note their similarity and difference from the Buryat ones. Pictorial sources from the collections of Russian museums presented the material for this research.

Keywords: traditional clothing, jewellery headdress finials, rank hierarchy, Buryat blacksmiths, museum collections

Received 20.03.2023

Accepted 11.07.2023

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5

ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

ResearcherID: AAK-1891-2020

d.o.martynova@gmail.com

УДК 708

ББК 85.103(3); 85.364.2

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-366-389

Рецепции рэгтайма и танца медведя гризли в искусстве начала XX века

Аннотация. В настоящей статье автор анализирует рецепцию танца медведя гризли в визуальной культуре начала XX века. Подобное исследование актуально в отечественном дискурсе, так как в последние годы появляются отдельные труды о рецепции танцевальной и музыкальной культур в визуальной культуре.

В танце медведя гризли слились несколько характерных тенденций начала XX века США и Европы: увлечение примитивным, стремление к контролю морального поведения, взаимопроникновение различных культурных стратегий разных стран. В связи с этим актуально проанализировать визуальные репрезентации танца медведя гризли, чтобы выявить, какие конкрет-

но социокультурные изменения отразились в художественных произведениях на тему этого танца.

Проанализировав фильмы, гравюры и картины, посвященные танцу медведя гризли, можно обозначить те социальные изменения, которые подверглись вторичной рецепции в визуальных произведениях. В первую очередь, это связь танца с африканской культурой, олицетворение медведя с африканцами в силу культурных традиций и ассоциаций с другими танцами эпохи. Кроме того, из-за непристойности танца, нарушения устоявшихся танцевальных норм медвежий танец стал способом самоманифестации новой женской ролевой модели поведения. Большую роль в отрывистых, тесных движениях играла и музыка: рваный ритм рэгтайма усиливал бесконтрольность и «дикость» танца.

Ключевые слова: рецептивные механизмы в искусстве, искусство XX века, перформативность, танцевальная культура, животные танцы, кекуок, танец медведя гризли

Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ в рамках научного гранта № 23-28-01577.

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Senior Lecturer, Institute of History of Saint-Petersburg State University, 5 Mendeleevskaya Line, Saint Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

ResearcherID: AAK-1891-2020

d.o.martynova@gmail.com

Reception of the Ragtime and the Grizzly Bear Dance in the Art of the Early 20th Century

Abstract. In this article, the author analyses the reception of the grizzly bear dance in the visual culture of the early 20th century. Such a study is relevant in the Russian discourse, since in recent years, there have been separate works on the reception of dance and music cultures in visual culture. In the grizzly bear dance, several characteristic trends of the early 20th century of the USA and Europe merged: fascination with the primitive, a desire to control moral behaviour, and the interpenetration of various cultural strategies of different countries. In this regard, it is important to analyse the visual representations of the grizzly bear dance in order to identify which specific social and cultural changes were reflected in the works of art on the theme of this dance.

Analysing films, engravings and paintings dedicated to the grizzly bear dance, it is possible to identify those social changes that have undergone secondary reception in

visual works. First of all, it is the connection of the dance with African culture, the personification of the bear with Africans due to cultural traditions and associations with other dances of the era. In addition, because of the obscenity of dance and violations of established dance norms, the bear dance has become a way of self-manifestation of a new female role-model behaviour. Music also played a great role in the jerky, cramped movements: the ragged rhythm of ragtime increased the uncontrolled spirit and "wildness" of the dance.

Keywords: receptive mechanisms in art, art of the 20th century, performativity, dance culture, animal dances, cakewalk, grizzly bear dance

This research has been completed with the support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 23-28-01577.

Received 04.08.2023

Accepted 02.10.2023

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков АИСА, 119002, Россия, Москва, пер. Сивцев Вражек, 43
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
ResearcherID: V-7985-2018
andreyevaek@gmail.com

УДК 703

ББК 85.103(2); 85.143(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-390-421

Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов

Аннотация. В статье систематизированы подходы к изучению и экспонированию советского художественного материала в постсоветское время и дана периодизация изменений и смены этих подходов. Речь идет о типах выставочного ресайклинга советского искусства в основном в практике Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи, а также Центральных выставочных залов Москвы и Санкт-Петербурга. Выделяются в целом два типа временных выставок советского материала: исследовательские проекты и выставки-аттракционы. Цели исследовательских выставок заключаются в том, чтобы ввести в научный оборот и публичную сферу ранее неизвестные или подвергнутые маргинализации пласты художественной культуры. Применительно к данной работе это выставочные

исследования русского-советского авангарда и художественных течений 1920–1930-х годов, нонконформизма 1940–1980-х годов. Цели выставок-аттракционов (термин основан на известном приеме С. Эйзенштейна «монтаж аттракционов») связаны с созданием развлекательного зрелища, которое воздействует на зрителя, предлагая ему идеологизированные в советском стиле способы понимания советского прошлого. Задача статьи также состоит в том, чтобы показать, как культурная политика временных выставок влияет на реэкспозиции ГРМ и ГТГ, то есть на закрепление определенных образцов или сценариев представления искусства советского прошлого.

Ключевые слова: советское искусство, выставки-аттракционы, выставки-исследования, музейные экспозиции, ресайклинг советского искусства
Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 «Советское сегодня: формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы».

Andreeva Ekaterina Yu.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Member of AICA, 43 Sivtsev Vrazhek Lane, Moscow, 119002, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
ResearcherID: V-7985-2018
andreyevaek@gmail.com

Soviet Art at Art Exhibitions and Expositions of Russian Museums and Galleries in the 1990s-2020s

Abstract. The article systematizes the approaches to the study and presentation of Soviet art material in the post-Soviet period and gives a periodization of changes in these approaches. The author refers to the types of exhibition recycling of Soviet art, mainly in the practice of the State Russian Museum, the State Tretyakov Gallery, and the Central Exhibition Halls of Moscow and St. Petersburg. In general, two types of temporary exhibitions of Soviet material stand out: research exhibitions and attraction exhibitions. The purpose of research exhibitions is to introduce previously unknown or marginalized layers of artistic culture into scientific circulation and the public sphere. In relation to this work, these are research exhibitions of the Russian-Soviet avant-garde and artistic movements of the 1920s-1930s and non-conformism of the 1940s-1980s. The goals of attraction exhibitions (the proposed term is based on S. Eisenstein's well-known method of "the montage of attractions") are associated with the creation of an entertaining visual environment that affects the viewer, offering them ways of

understanding the Soviet past ideologized in the Soviet style. The purpose of the article is also to show how the cultural policy of temporary exhibitions affects the re-expositions of the State Russian Museum and the State Tretyakov Gallery, that is, the formation of certain patterns or scenarios for the presentation of the art of the Soviet past.

Keywords: Soviet art, attraction exhibitions, research exhibitions, museum expositions, recycling of the Soviet art
The article was prepared with the support of the Russian Science Foundation, project № 19-18-00414 "Soviet Today: Forms of Cultural Recycling in Russian Art and Everyday Aesthetics. 1990s-2010s".

Received 13.06.2023

Accepted 10.07.2023

Музыкальная культура

Пашина Ольга Алексеевна

Доктор искусствоведения, ученый секретарь Государственного института искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-4189-5835
ResearcherID: GWC-5904-2022
opash@sias.ru

УДК 781.7

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-422-441

Народная терминология, связанная с многоголосным пением у русских

Аннотация. Статья посвящена народной певческой терминологии, связанной с многоголосным пением в русских региональных музыкально-фольклорных традициях. Эта терминология обнаруживает системный характер, поскольку напрямую соотносится с терминами, обозначающими типы интонирования, характерные, с одной стороны, для протяжного стиля пения, ярким репрезентантом которого является жанр лирических песен, а с другой стороны, плачового интонирования, что обусловлено стремлением подчеркнуть личный характер выражаемых чувств. Рассмотрены виды многоголосной фактуры и функции певцов в ансамбле, получившие терминологические обозначения.

Ключевые слова: русский музыкальный фольклор, певческие традиции, многоголосная фактура, функции певцов в ансамбле, народная певческая терминология

Pashina Olga A.

D.Sc. (in Art History), Academic Secretary of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4189-5835
ResearcherID: GWC-5904-2022
opash@sias.ru

Folk Terminology Associated with Multipart Singing among Russians

Abstract. The article is devoted to folk singing terminology associated with multipart singing in Russian regional musical and folklore traditions. This terminology reveals a systemic character, since it directly correlates with the terms denoting the intonation types characteristic, on the one hand, of a broad (prot'yazhniy) style of singing, a clear representative of which is the genre of lyrical songs, and on the other hand, of lamentable intonation, which is due to the desire to emphasize the personal nature of the expressed feelings. The article discusses the types of multipart texture and functions of singers in an ensemble which have received terminological designations.

Keywords: Russian musical folklore, singing traditions, multipart singing, functions of singers in an ensemble, folk terminology

Received 02.10.2023

Accepted 24.10.2023

Тетерина Надежда Ивановна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

УДК 78

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-442-477

«Где ты, звездочка?» К публикации вокального сборника М.П. Мусоргского «Юные годы»

Аннотация. Статья посвящена одному из самых ранних романсов М.П. Мусоргского «Где ты, звездочка?», вошедшему первым номером в вокальный сборник «Юные годы». Уточнены обстоятельства сочинения песни, выявлен круг лиц, связанных с адресатом посвящения – певицей и писательницей И.Л. Грюнберг (Ласкос). Рассмотрены авторские версии музыки, в том числе автограф, хранящийся в Национальной библиотеке Франции

(Париж). Подробные текстологические и литературные комментарии, принятые в Полном академическом собрании сочинений М.П. Мусоргского, работа над которыми сосредоточена в Государственном институте искусствознания МК РФ, показывают принципы комментирования камерно-вокальных сочинений композитора. **Ключевые слова:** М.П. Мусоргский, «Юные годы», «Где ты, звездочка», И.Л. Грюнберг (Ласкос), П.А. Ламм, Р. Тарускин, О.И. Захарова, ПАСС М.П. Мусоргского, текстология, источниковедение

Teterina Nadezhda I.

PhD (in Art History), Department of Academic Music Publishing, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

“Where Art Thou, Little Star?”. To the Publication of M.P. Musorgsky’s *The Years of Youth Song Collection*

Abstract. This article is devoted to one of M.P. Musorgsky’s earliest romances, “Where Art Thou, Little Star?” which is the first number in his song collection *The Years of Youth*. The author of the article clarifies the circumstances under which the song was composed and reveals the circle of people connected with the dedicatee, the singer and writer I.L. Grünberg (Laskos). The article discusses author’s versions of the music, including the original manuscript stored at the Bibliothèque nationale de France (Paris). The detailed textual-critical and literary-historical commentaries enacted in the Academic Edition of M.P. Mussorgsky’s Complete Works, the work on which is performed at the State Institute for Art Studies, demonstrate the principles of commenting on the composer’s chamber vocal legacy. **Keywords:** M.P. Musorgsky, *The Years of Youth*, “Where Art Thou, Little Star”, I.L. Grünberg (Laskos), P.A. Lamm, R. Taruskin, O.I. Zakharova, Academic Edition of M.P. Mussorgsky’s Complete Works, textual criticism, source study
Received 02.07.2023
Accepted 11.08.2023

Серегина Наталья Семеновна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор музыки, Российский институт истории искусств, 190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
ORCID ID: 0000-0002-9918-7973
nseregina@mail.ru

УДК 78

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-478-499

Грибоедовский «код» в русском музыкознании (А.С. Грибоедов, М.Д. Резвой (Ръзвой), В.Ф. Одоевский)

Аннотация. Одну из нереализованных линий деятельности А.С. Грибоедова, формировавшуюся на основе его музыкальных талантов, составлял интерес к основам музыкальной науки. Грибоедовские научные идеи ценностного содержания музыки, музыкальной теории и терминологии, интерес к музыкальной этнографии были претворены в жизнь его младшими современниками и собеседниками – В.Ф. Одоевским и М.Д. Резвым. Моменты взаимовлияния Грибоедова и Одоевского выявлены по их эпистолярию. Контакты Грибоедова и Резвого прочитываются по карандашному портрету Грибоедова авторства Резвого, выполненному в 1825 году. Сфера идей, высказанных Грибоедовым, в дальнейшем получила продолжение у Резвого и Одоевского. Грибоедовский «код» в русском музыкальном искусстве сложился в общении и деятельности младших собеседников и последователей Грибоедова. В статье намечаются несколько линий, по которым развивалась мысль о музыке у Грибоедова и в дальнейшем у Резвого и Одоевского: темы философии, истории и теории музыки, народного творчества. Грибоедовский «код» в русском музыкальном искусстве – внимание к истории России, науке о музыке, народному театру и народной песне, сфере храмового искусства – претворился в общественной и научно-художественной деятельности его собеседников и последователей.

Ключевые слова: А.С. Грибоедов, В.А. Одоевский, М.Д. Резвой, философия музыки, теория музыки, музыкальная терминология, русская песня, певческое искусство

Seregina Natalia S.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music, Russian Institute of Art History, 5 Isaakiyevskaya Sq., St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9918-7973
nseregina@mail.ru

Griboyedov’s “Code” in Russian Musicology (A.S. Griboyedov, M.D. Rezvoy, V.F. Odoevsky)

Abstract. One of Griboyedov’s unrealised lines of work shaped by his musical talents was his interest in the

foundations of musical science. Griboyedov’s scholarly ideas about the value-based content of music, musical theory and terminology, and his interest in musical ethnography were implemented by his younger contemporaries and companions V.F. Odoevsky and M.D. Rezvoy.

The moments of mutual influence between Griboyedov and Odoevsky are revealed in their epistolary contacts. The contacts between Griboyedov and Rezvoy can be apprehended through the 1825 pencil portrait of Griboyedov by Rezvoy. The range of ideas expressed by Griboyedov was later continued by Rezvoy and Odoevsky. Griboyedov’s “code” in Russian musical art – attention to the history of Russia, the science of music, folk theater, folk song, the high sphere of temple art – was translated into the social, scientific, and artistic activities of his companions and followers.

Keywords: A.S. Griboyedov, V.F. Odoevsky, M.D. Rezvoy, philosophy of music, music theory, musical terminology, Russian song, art of singing

Received 11.07.2023

Accepted 04.09.2023

Никольская Ирина Ильинична

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

УДК 78

ББК 85.31

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-500-555

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» – преодоление границ между Востоком и Западом

Аннотация. Во второй половине 1940-х – первой половине 1950-х годов между развитием музыкальных культур Западной и Восточной Европы возник огромный разрыв, инициатором в преодолении которого выступила Польша. Поэтому неслучайно ставший самым масштабным фестиваль современной музыки «Варшавская осень» появился именно здесь. Осмыслению данного культурного явления и посвящена статья, обладающая значительной научной новизной, поскольку «Варшавская осень» не подвергалась развернутому научному анализу в отечественной музыкологии. По мысли организаторов нового фестиваля – молодых польских композиторов Тадеуша Бэрда и Казимежа Сероцкого, – Вар-

шава должна была стать центром современной музыки, не менее важным, чем фестивали авангардной музыки в Дармштадте, Донаушингене, Кельне или Милане. Но цель «Варшавской осени» более масштабная – представить многостороннюю эстетическую и стилистическую картину состояния современной музыки, а не только авангардных тенденций, как это было в странах Западной Европы. Репертуарная политика фестиваля складывалась из нескольких компонентов: музыка авангарда, более традиционные направления, классика XX века, пропаганда польской музыки. Претендуя на достоверный показ современной музыки в мире, фестиваль менялся в соответствии с изменениями глобальной музыкальной картины и вскоре стал крупнейшей ареной музыки XX столетия. Его посещали самые авторитетные композиторы Востока и Запада, а для стран социалистического лагеря он стал подлинным «окном в Европу», школой освоения новых композиторских техник. Без фестиваля «Варшавская осень», без его радикального влияния на композиторов соцстран невозможно представить развитие музыкального искусства всего региона. В данной статье предлагается сосредоточиться на начальном периоде фестиваля, с 1956 (год открытия) по 1981 год.

Ключевые слова: Варшавская осень, фестиваль, современная музыка, авангард, додекафония, сонористика, неоклассицизм, алеаторика, экспериментальная музыка

Nikolskaya Irina I.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

The Warsaw Autumn International Music Festival – Overcoming the Boundaries between East and West

Abstract. In the late 1940s – early 1950s, a huge gap appeared between the development of musical cultures of Western and Eastern Europe, and it was Poland that initiated bridging it. Therefore, the emergence of the Warsaw Autumn Festival of contemporary music, which has become the largest, was not coincidental. The article is devoted to studying this cultural phenomenon, which has a significant scientific novelty, because the Warsaw Autumn has not yet been subjected to a detailed scientific analysis in Russian musicology. According to the organizers of the new festival – young Polish composers Tadeusz Baird and

Kazimierz Serocki, — Warsaw was to become a center of contemporary music, no less important than the avant-garde music festivals in Darmstadt, Donaueschingen, Cologne or Milan. However, the purpose of the Warsaw Autumn is more ambitious — to provide a complete aesthetic and stylistic picture of modern music, and not just avant-garde music, as was the case in Western European countries. The repertoire policy of the festival covered several areas: avant-garde music, more traditional music, the classics of the 20th century, and promotion of Polish music. The festival laid claim to being a reliable display of contemporary music in the world, reacted to the changes in global music, and soon became the largest music arena of the 20th century. It was attended by the most prominent composers of the East and West. For the socialist countries, it became a true “window on Europe” and a platform for mastering new techniques of composition. Without the Warsaw Autumn festival and its profound influence on composers of socialist countries, it would be utterly impossible to imagine the development of musical art of the entire region. This article suggests focusing on the early period of the festival, from 1956 (when it was established) to the early 1980s.

Keywords: Warsaw Autumn, festival, contemporary classical music, avant-garde, dodecaphony, sonoristics, neoclassicism, aleatoric music, experimental music
Received 11.07.2023
Accepted 18.08.2023

Собакина Ольга Валерьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
ResearcherID: AAX-9257-2020
olas2005@mail.ru

УДК 78

ББК 85.31

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-556-577

Поэзия А. Мицкевича в камерно-вокальном творчестве С. Монюшко

Аннотация. Поэзия Адама Мицкевича привлекала многих композиторов, однако наиболее заметный след она оставила в творчестве Станислава Монюшко, который обращался к лирическим стихотворениям, балладам, сонетам, а также отрывкам из поэм «Конрад Валленрод» и «Дзяды». Фрагменты из них композитор использовал также в романсах, включенных в разные выпуски

его «Домашних песенников», и в результате тексты Мицкевича сопровождали Монюшко с самых первых произведений до посмертно изданных. Произведения композитора на стихи Мицкевича, как и сам первоисточник, представляют совершенно разные формы и жанры, но все они находятся в ореоле польского романтического творчества и одной эстетической и патриотической концепции.

Цель работы — рассмотреть различные пути претворения жанра баллады и жанра музыкального портрета в камерно-вокальных произведениях Станислава Монюшко на стихи Адама Мицкевича. В ряду многочисленных обращений Монюшко к поэзии Мицкевича (более 20 произведений) выделяется шестой выпуск из серии «Домашних песенников», полностью написанный на тексты поэта. Особое место в нем занимает баллада «Рыбка» (1859) на текст одноименного юношеского произведения поэта, представляющая камерный вокальный стиль композитора в наиболее совершенной форме и написанная с подлинно симфоническим размахом. Динамичное музыкальное повествование следует всем перипетиям сюжета, его драматургия основана на сопоставлении контрастных образов, прямой речи, диалогов героев, реплик от автора, воплощая специфику поэтического оригинала.

Влияние идейно-эстетических взглядов, связанных в первую очередь с фольклорно-патриотической тематикой, поэтики и топосов Мицкевича в целом многогранно проявилось в камерно-вокальном творчестве Монюшко, что позволяет делать выводы о характерном для романтического искусства синтезе смыслов и символов.

Ключевые слова: баллада, Станислав Монюшко, Адам Мицкевич, Мария Шимановская, Даргомьжский, «Дзяды», «Конрад Валленрод», «Домашний песенник»

Sobakina Olga V.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X
ResearcherID: AAX-9257-2020
olas2005@mail.ru

The Poetry of A. Mickiewicz in the Chamber-Vocal Works by S. Moniuszko

Abstract. Adam Mickiewicz's poetry attracted many composers, but it left the most noticeable trace in the work of Stanisław Moniuszko, who turned to lyrical poems,

ballads, sonnets, as well as excerpts from the poems Konrad Wallenrod and Dziady. Fragments of them were also used by the composer in romances included in various issues of his Home Songbooks (Śpiewnik domowy), and as a result, the texts of Mickiewicz accompanied Moniuszko from the very first works to those published posthumously. The composer's works based on Mickiewicz's poems, like the original source itself, represent completely different forms and genres, but they are all in the halo of Polish romantic creativity and one aesthetic and patriotic concept.

The purpose of the work is to consider various ways of implementing the ballad genre and the genre of musical portrait in Stanisław Moniuszko's chamber-vocal works based on Adam Mickiewicz's poems. Among Moniuszko's numerous appeals to Mickiewicz's poetry (more than 20 works), the sixth issue in the series of Home Songbooks, written entirely on the poet's texts, stands out. A special place in it is occupied by the ballad Fish (Rybka, 1859) based on the text of the poet's youth work of the same name, representing the composer's chamber vocal style in the most perfect form and written with a truly symphonic scope. The dynamic musical narrative follows all the twists and turns of the plot, its dramaturgy is based on the comparison of contrasting images, direct speech, dialogues of the characters, and replicas from the author, embodying the specifics of the poetic original.

The influence of ideological and aesthetic views associated primarily with folklore and patriotic themes, the poetics and topos of Mickiewicz manifested itself in many ways in Moniuszko's chamber-vocal works, which allows us to draw conclusions about the synthesis of meanings and symbols characteristic of romantic art.

Keywords: ballad, Stanisław Moniuszko, Adam Mickiewicz, Maria Szimanowska, Dargomyzhsky, Dziady, Konrad Wallenrod, Śpiewnik domowy
Received 11.07.2023
Accepted 18.08.2023

Сквирская Тамара Закировна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5; ведущий библиотечарь, Михайловский театр, 191186, Россия, Санкт-Петербург, пл. Искусств, 1
ORCID ID: 0000-0003-1254-9319
ResearcherID: IVV-7737-2023
tzs@inbox.ru

УДК 78.071.1; 784.5

ББК 85.313

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-578-603

Страницы истории создания кантаты

П.И. Чайковского «Москва»: неизданная переписка композитора с П.А. Рихтером

Аннотация. В статье впервые публикуется переписка П.И. Чайковского с председателем Коронационной комиссии П.А. Рихтером, связанная с историей кантаты «Москва». Это сочинение для солистов, хора и оркестра на текст А.Н. Майкова было написано Чайковским по заказу Коронационной комиссии и впервые исполнено в день торжественной коронации императора Александра III 15 (27) мая 1883 года. Письма и телеграммы Рихтера Чайковскому хранятся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П.И. Чайковского в Клину, упоминались в литературе, но не печатались.

Именно Рихтер обратился 4 (16) марта 1883 года к композитору, находившемуся тогда в Париже, с просьбой сочинить коронационную кантату. Ответные письма и телеграммы Чайковского Рихтеру, ранее не известные, обнаружены автором статьи в 2022 году в Российском государственном историческом архиве (Санкт-Петербург). Всего вводится в научный оборот десять архивных документов, включая шесть неизданных текстов Чайковского: четыре письма и две телеграммы. Переписка охватывает период с 4 (16) марта по 17 (29) апреля 1883 года. Публикуемые эпистолярные документы снабжены реально-историческими и текстологическими комментариями. Телеграммы обоих корреспондентов печатаются во французских оригиналах и в переводах на русский язык. Переписка Чайковского с Рихтером и комментарии к ней раскрывают детали истории создания и первого исполнения кантаты «Москва», страницы истории рукописи этого сочинения и новые факты творческой биографии композитора. Материалы переписки представляют собой ценный источник для восстановления творческой истории кантаты в рамках подготовки нового научного издания этого сочинения в составе Академического полного собрания сочинений П.И. Чайковского.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, П.А. Рихтер, кантата «Москва», неизданные письма, телеграммы

Skvirskaya Tamara Z.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Leading Librarian, Mikhailovsky Theatre, 1 Arts Square, St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1254-9319
Researcher ID: IVV-7737-2023
tzs@inbox.ru

Pages of the History of the Creation of the Cantata *Moscow* by P.I. Tchaikovsky's: Unpublished Correspondence between the Composer and P.A. Richter

Abstract. The article for the first time publishes the correspondence of P.I. Tchaikovsky with the Chairman of the Coronation Commission P.A. Richter, connected with the history of the cantata *Moscow*. This work for soloists, choir, and orchestra to the text by A.N. Maikov was written by Tchaikovsky on the order of the Coronation Commission and was first performed on the day of the solemn coronation of Emperor Alexander III on May 15 (27), 1883. Richter's letters and telegrams to Tchaikovsky are stored in the Tchaikovsky State Memorial Musical Museum-Reserve in Klin, they have been mentioned in literature but have not been published. It was Richter who on March 4 (16), 1883 turned to the composer, who was then in Paris, with a request to compose a coronation cantata. Response letters and telegrams from Tchaikovsky to Richter, previously unknown, were discovered by the author of the article in 2022 in the Russian State Historical Archives (St. Petersburg). In total, ten archival documents are introduced into scientific circulation, including six unpublished texts by Tchaikovsky: four letters and two telegrams. The correspondence covers the period from March 4 (16) to April 17 (29), 1883. The published epistolary documents are provided with historical and textual-critical comments. The telegrams of both correspondents are presented in the French original and translated into Russian. Tchaikovsky's correspondence with Richter and comments on it reveal the details of the history of the creation and first performance of the cantata *Moscow*, the pages of the history of its manuscript and new facts of the composer's biography. The correspondence materials are a valuable source for restoring the creative history of the cantata as part of the preparation of a new critical edition of this work in Academic Complete Works of P.I. Tchaikovsky.

Keywords: P.I. Tchaikovsky, P.A. Richter, cantata *Moscow*, unpublished letters, telegrams

Received 14.07.2023

Accepted 04.09.2023

Гавриков Виталий Александрович

Доктор филологических наук, профессор, кафедра государственного управления и менеджмента, Брянский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, 241050, Россия, Брянск, ул. Горького, 18
ORCID ID: 0000-0002-7410-8714
ResearcherID: JAA-9729-2023
yarosvett@mail.ru

УДК 79

ББК 85.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-604-627

Визуализация в песенно-поэтической культуре

Аннотация. С одной стороны, статья носит обзорный характер. Речь идет об актуальных представлениях в российской и зарубежной науке о роли визуальности в современной культуре. Подвергается сомнению расхожий тезис о том, что современная культура преимущественно визуальна. Автор показывает, что уже в реликтовых прахудожественных формах визуальная составляющая играла заметную роль. Многие отрасли знания, например филологического профиля, до сих пор изучают интермедийные искусства без учета их комплексной природы. В статье дается история изучения этой проблемы в контексте исследований авторской песни и рок-культуры.

С другой стороны, у статьи имеется и практическая часть. По гипотезе автора, за десятилетия существования феномена поющими поэтами выработаны многообразные стратегии по освоению визуального пространства. Работа с визуальным содержанием в рамках клипа показана на материалах двух дублей песни «Утренняя гимнастика» Владимира Высоцкого (клипы сняты в 1974 году телевидением Венгрии). Поэт использует два «типа» жестовой и сценической визуализации: с театральными и спортивными коннотациями. Стратегия освоения визуального в рамках рок-поэзии показана на примере концерта Александра Башлачева, проведенного в 1986 году дома у Бориса Гребенщикова*. Так как поэт работает без аккомпаниаторов, то акцент делается на жестах, в первую очередь на «жесте глазами», апеллирующем к верхней зоне онтологической вертикали. Показываются его

* Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

глубокие и многообразные связи с поэтическим текстом Башлачева.

Ключевые слова: визуализация, песенная поэзия, интермедийные искусства, художественная словесность, авторская песня, рок-культура, Владимир Высоцкий, Александр Башлачев

Gavrikov Vitalii A.

D.Sc. (in Philology), Professor, Department of State Administration and Management, Bryansk Branch of Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, 18 Gorky Str., Bryansk, 241050, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7410-8714
ResearcherID: JAA-9729-2023
yarosvett@mail.ru

Visualization in Song and Poetry Culture

Abstract. On the one hand, the article is of an overview nature. It deals with modern ideas of Russian and foreign science on the role of visuality in modern culture. The popular thesis that modern culture is primarily visual is questioned. The visual component is shown to have already played a significant role in relict pre-literature forms. Many branches of knowledge, such as the philological profile, still study the intermedial arts without taking into account their complex nature. The article presents the history of the study of this problem in the context of research on author's songs and rock culture.

On the other hand, the article has got a practical part, where the theses stated are illustrated with specific material. According to the author's hypothesis, the bards have devised various strategies for developing visual space over the decades of the existence of this phenomenon. The work with visual content within a music video is illustrated on the materials of two takes of the song "Morning Gymnastics" by Vladimir Vysotsky (the videos were made by the Hungarian Television in 1974). The poet employs two "types" of sign and scenographic visualization, i.e. the ones with theatrical and sports connotations. The strategy of developing the visuality in rock poetry is presented by the example of the concert by Alexander Bashlachev taken place at Boris Grebenshchikov's* in 1986. Due to the poet's performance without accompanists, the emphasis is made on gestures, primarily on the eye ones, appealing to the top of the ontological vertical. The deep and diverse connections to the Bashlachev's poetic text are shown.

* Recognized by the Ministry of Justice of the Russian Federation as a foreign agent.

Keywords: visualization, song poetry, intermedial arts, literature, author's song, rock culture, Vladimir Vysotsky, Alexander Bashlachev
Received 23.09.2022
Accepted 11.08.2023

Кино и массмедиа**Михеева Юлия Всеволодовна**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
ResearcherID: GLR-5657-2022
julmikheeva@gmail.com

УДК 791.3

ББК 85.374

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-628-647

Гайст-тема как значимое отсутствие музыки фильма

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфики фильмов, в которых музыка может не составлять существенную часть саундтрека, являясь иногда лишь в нескольких секундах звучания, или вообще отсутствовать в фонограмме, однако при этом оказывать сильное влияние на создание кинообраза. Речь идет о музыкальном звуке (мелодии, фрагменте произведения) как импульсе для творческого поиска режиссером художественного образа киногероя и фильма в целом, его «внутреннего звучания» и ритмического движения. Для некоторых режиссеров этот этап творческого процесса является изначальным и во многом определяющим в формировании эстетической атмосферы, художественной стилистики, особенностей драматургического развития фильма. В этих случаях исследования музыки фильмов требуют корректировки традиционного терминологического аппарата киноведения и введения новых терминов, адекватно отражающих интертекстуальность и контекстуальность визуально-музыкального материала, особенности режиссерской эстетики и внутреннего мира режиссера. Так, понятие «лейтмотив» становится недостаточным для понимания роли повторяющейся музыкальной темы в фильме, в котором она преодолевает (превышает) свое традиционное функционально-семантическое значение в развитии драматургии картины. В статье предлага-

ется и обосновывается введение понятия гайст-тема (от нем. Geist — дух). В качестве материала, дающего основание для его введения, представлено творчество бельгийских режиссеров Люка и Жан-Пьера Дарденнов. Проведенный анализ позволяет констатировать, что применение понятия гайст-тема в исследованиях музыки авторского кинематографа, расширение области анализа в герменевтическом подходе, внимание к интертекстуальности заимствованных музыкальных цитат могут дать более глубокое понимание сути художественного образа фильма.

Ключевые слова: авторский кинематограф, Люк и Жан-Пьер Дарденны, музыка кино, звуковое решение фильма, музыкальная цитата в кинофильме, гайст-тема, художественный образ в кинофильме, интертекстуальность в кино

Mikheeva Julia V.

D.Sc. (in Art History), Professor, Department of Film Sound Direction, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
ResearcherID: GLR-5657-2022
julmikheeva@gmail.com

Geist-Theme as a Meaningful Absence of Film Music

Abstract. The article is devoted to the specifics of films in which music may not form an essential part of the soundtrack, sometimes appearing only in a few seconds of sound, or may not be present in the soundtrack at all, but have a strong influence on the creation of a cinematic image. The author of the article refers to a musical sound (melody, fragment of a musical piece) as an impulse for the director's creative search for the artistic image of a film character and the film as a whole, its "inner sound" and rhythmic movement. For some directors, this stage of the creative process is the initial and largely decisive in the formation of the aesthetic atmosphere, artistic stylistics, and features of the dramatic development of a film. In these cases, studies on film music require corrections to the traditional terminology of film studies and the introduction of new terms that adequately reflect the intertextuality and contextuality of visual and musical material and the features of the director's aesthetics and inner world. Thus, the concept of "leitmotif" becomes insufficient to understand the role of a recurring musical theme in a film in which it exceeds its traditional functional and semantic significance in the development of the drama of a film. The article proposes and

justifies the introduction of the concept of geist-theme (from German geist — "spirit"). The material giving the basis for its introduction is the creative work of Belgian directors Luc and Jean-Pierre Dardenne. The performed analysis allows us to state that the use of the concept of geist-theme in the research on the music of auteur cinema, the expansion of the field of analysis in the hermeneutic approach, and attention to the intertextuality of borrowed musical quotations can give a deeper understanding of the essence of the artistic image of a film.

Keywords: auteur cinematography, Luc and Jean-Pierre Dardenne, film music, film sound solution, musical quotation in a film, geist-theme, artistic image in a film, intertextuality in a film
Received 27.04.2023
Accepted 26.07.2023

Смагина Светлана Александровна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smsval@mail.ru

УДК 791

ББК 85.374.3(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-648-665

Образ врача в современном российском кино нового «морального беспокойства»

Аннотация. В статье разбирается ряд российских картин, где главным героем становится врач («Рагин» К. Серебренникова, «Палата № 6» К. Шахназарова, «Дикое поле» М. Калатозишвили, «Аритмия» Б. Хлебникова и «Доктор» А. Темникова). Кинематограф через этого персонажа исследует общество на предмет его человечности и гражданской ответственности, нравственных и моральных ценностей, жизнеспособности в конце концов. Социальные настроения двухтысячных, которые можно обозначить как моральное беспокойство, на экране находят своего выразителя в лице человека медицинской специальности, который диагностирует общество относительно его травмированности и предлагает свои пути решения.

Анализируя образ врача на экране, автор формулирует культурные коды, скрывающиеся за репрезентаци-

ей данного героя в современном отечественном кинематографе, и делает выводы о назревшем запросе общества на духовность, аккумулированную в художественных образах.

Ключевые слова: российский кинематограф, врач, профессии в кино, современный кинематограф, художественный образ, образ в кино

Smagina Svetlana A.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher of the Analytical Department of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smsval@mail.ru

The Image of a Doctor in Modern Russian Cinema of a New "Moral Concern"

Abstract. The article discusses a number of Russian films where the main characters are doctors (Ragin by K. Serebrennikov, Ward № 6 by K. Shakhnazarov, Wild Field by M. Kalatozishvili, Arrhythmia by B. Khlebnikov, and Doctor by A. Temnikov). Through such characters cinema examines society for its humanity, civic responsibility, moral values, and viability. The social sentiments of the 2000s, which can be designated as moral anxiety, find their expression on the screen in the person of a medical profession who diagnoses society for its traumatization and offers solutions. Analysing the image of a doctor on the screen, the author formulates the cultural codes behind the representation of such characters in modern Russian cinema and draws conclusions about the urgent demand of society for spirituality accumulated in artistic images.

Keywords: Russian cinema, doctor, professions in cinema, modern cinema, artistic image, image in cinema
Received 27.06.2023
Accepted 26.08.2023

Зименков Никита Александрович

Аспирант, кафедра эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0009-0004-7791-7404
ResearcherID: IAM-0799-2023
nktzimenkov@gmail.com

УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-666-691

«Запечатленный кризис»: кинематограф

К. Рейгадаса на стыке культурных парадигм

Аннотация. В статье исследуется творчество мексиканского кинематографиста Карлоса Рейгадаса. Представитель нового авторского кинематографа, развивающегося направления «медленное кино», он является выразителем тех социокультурных проблем, вокруг которых сосредоточилось внимание европейских режиссеров первой трети XXI века. На примере фильмов Рейгадаса показаны те изменения, которые претерпело общество за последние десятилетия, при переходе от культуры постмодерна к метамодерну. Междисциплинарный подход к изучению его творчества призван полнее раскрыть идейно-тематическую направленность фильмов и осветить культурно-исторический процесс первых десятилетий XXI века, что и составляет новизну исследования.

Отталкиваясь от идей Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера о том, что метамодерн пытается снять противоречия между различными арт-направлениями, культурой прошлого и настоящего, предпринимается попытка продемонстрировать, как эта тенденция проявилась в творчестве Рейгадаса. Вместе с тем обращение к мифологии Мезоамерики и «философии освобождения» Латинской Америки показывает, что концепция Вермюлена и Аккера о преобразовании культуры посредством разрешения противоречий отражает ситуацию кризиса, в которую вовлечено современное общество.

В фильмах режиссера это сказывается на невозможности установления человеком контакта с Другим и окружающей его реальностью. Более того, если фильмы 2000-х годов демонстрировали попытку выхода из прежней социокультурной парадигмы, то к концу 2010-х проблема межличностных отношений не получила разрешения, а реальность обрела статус «ускользающей». Это позволяет сделать предварительный вывод о том, что общество еще находится в ситуации кризиса, переживает момент смены культурных формаций, а переход от постмодернизма к метамодернизму нельзя считать завершённым процессом.

Ключевые слова: «медленное кино», модернизм, постмодернизм, метамодернизм, «философия освобождения», картина мира, мультикультурализм, плюрализм, индивидуализация, «новое настоящее»

Zimenkov Nikita A.

PhD Student, 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: 0009-0004-7791-7404
 ResearcherID: IAM-0799-2023
 nktzimenkov@gmail.com

“Captured Crisis”: C. Reygadas’s Cinematography at the Crossroads of Cultural Paradigms

Abstract. This article examines the work of the Mexican filmmaker Carlos Reygadas. The representative of the new auteur cinema, the developing direction of “slow cinema”, he is the exponent of those social and cultural problems on which the attention of European directors of the first third of the 21st century is focused. The example of Reygadas’ films shows the changes that society has undergone in recent decades in the transition from the postmodern to the metamodern culture. The interdisciplinary approach to the study of his work is designed to more fully reveal the ideological and thematic orientation of the films and to illuminate the cultural and historical process of the first decades of the 21st century, which will constitute the novelty of the study.

Based on the ideas of T. Vermeulen and R. van den Akker that the metamodern seeks to remove the contradictions between different art movements, past and present cultures, the author of the article attempts to demonstrate how this trend manifested itself in the work of Reygadas. At the same time, the reference to the mythology of Mesoamerica and the “philosophy of liberation” of Latin America shows that Vermeulen and van den Akker’s concept of culture transformation through the resolution of contradictions reflects the situation of a crisis in which modern society is involved. In the director’s films, this is reflected in the inability of the individual to make contact with the Other and the reality around them. Moreover, the films of the 2000s showed an attempt to get out of the former social and cultural paradigm, but by the end of the 2010s, the problem of interpersonal relations was not resolved, and reality acquired the status of “elusive”. This allows us to draw a preliminary conclusion that society is still in a state of a crisis, experiencing a change of cultural formations, and the transition from postmodernism to metamodernism cannot be considered a completed process.

Keywords: “slow cinema”, modernism, postmodernism, metamodernism, “philosophy of liberation”, world picture, multiculturalism, pluralism, individualization, “new present”

Received 05.05.2023

Accepted 11.08.2023

Сапегина Татьяна Анатольевна

Главный специалист Отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных, 121061 Россия, Москва, ул. Поварская, 30–36
 ORCID ID: 0009-0007-2866-0501
 tanya.sapegina@gmail.com

УДК 78.072.2

ББК 85.31

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-692-717

Концерт в голливудских короткометражных мультфильмах «золотой эры»

Аннотация. Статья посвящена феномену концерта в голливудской анимации 1930–1950-х годов. Концерт как символ академической музыкальной культуры был хорошо знаком американской киноаудитории. В статье прослеживается, как создатели мультфильмов переосмысливают основные элементы концертного ритуала, опираясь, с одной стороны, на общие стереотипы, связанные с миром классической музыки, а с другой – на узнаваемые явления американской действительности первой половины XX века. Особое внимание уделяется формированию типичного музыкального репертуара мультфильмов и его взаимосвязи с понятием популярной классики. Подробно рассмотрены типы концертов, особенности концертного пространства, внешнего вида и поведения исполнителей-солистов, оркестрантов, дирижера и их эволюция на протяжении «золотой эры». Делается вывод, что концерт в голливудской анимации становится идеальной мишенью для пародии и карнавальной игры, которые отражают существующий в сознании аудитории конфликт массового и элитарного искусства и выступают в качестве механизмов ассимиляции художественного опыта элитарной культуры. В исследовании применяются исторический, культурологический, описательно-аналитический и искусствоведческий подходы.

Ключевые слова: классическая музыка, концерт, мультфильмы, Голливуд, репертуар, концертные залы, исполнители, дирижер, пародия

Sapegina Tatiana A.

Chief Specialist, International Relations Department, Gnesin Russian Academy of Music, 30–36 Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
 ORCID ID: 0009-0007-2866-0501
 tanya.sapegina@gmail.com

Concert in the Golden Age Hollywood Cartoons

Abstract. The article is devoted to the representation of classical music concert in Hollywood cartoons of the 1930s – 1950s. A concert as a symbol of the academic musical culture was well-known to the American cinema audience. The author of the article studies how the cartoons creators rethought the main elements of a concert ceremony using both the general stereotypes related with the world of classical music and the familiar images of American life of the first half of the 20th century. Special attention is focused on the development of a typical concert repertoire in cartoons and its relation to the category of popular classical music. The article gives a detailed analysis of concert types, features of a concert space, the appearance and behaviour of soloists, orchestra players, and conductors, and the evolution of these elements during the Golden Age of Hollywood cartoons. The conclusion is made that a concert in cartoons becomes an ideal object of parody and carnival play which mirror the conflict between high and low art that exists in the mind of the audience and work as assimilation mechanisms for the artistic experience of the elite culture. The methods of history, art studies, and cultural studies are used in the research.

Keywords: classical music, concert, cartoons, Hollywood, repertoire, concert halls, musicians, conductor, parody

Received 25.06.2023

Accepted 11.08.2023

Рецензии**Гнедовская Татьяна Юрьевна**

Доктор искусствоведения, член Союза московских архитекторов, ведущий научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0009-0002-3954-7911
 tgnedovskaya@gmail.com

УДК 012; 72

ББК 85.113(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-718-727

Рецензия на монографию Н.Ю. Молока «Давид Аркин: „идеолог космополитизма“ в архитектуре»

Молок Н.Ю. Давид Аркин: «идеолог космополитизма» в архитектуре. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 472 с.

Аннотация. В издательстве НЛО вышла научная биография Давида Аркина – одного из самых известных архитектурных критиков, чье влияние на художественную жизнь страны сохранялось в течение почти сорока лет, с начала 1920-х до конца 1940-х годов. Источниковедческий характер работы, в основе которой лежат уникальные архивные материалы, не отменяет того сильнейшего впечатления, которое монография оставляет у читателя. Помимо замечательного авторского текста самого Н.Ю. Молока, в работе имеется большой, тщательно отобранный документальный блок, дающий представление о метаморфозах, происходивших в разные годы не только с Давидом Аркиным и его коллегами, но и со страной в целом. Разглядывая с близкого расстояния судьбу одного из самых ярких и талантливых людей своего времени, особенно страшно следить за тем, как те или иные художественные идеи, теории, вкусы или искренние убеждения трансформируются в орудие сначала профессиональной и личной, а потом политической и идеологической борьбы.

Ключевые слова: Давид Аркин, архитектурная критика, производственное искусство, идеология, конструктивизм, борьба с космополитизмом, борьба с излишествами

Gnedovskaya Tatiana Yu.

D.Sc. (in Art History), Member of the Union of Moscow Architects, Leading Researcher, Modern Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0009-0002-3954-7911
 tgnedovskaya@gmail.com

Review of N.Yu. Molok’s Monograph David Arkin: “The Ideologue of Cosmopolitanism” in Architecture
Molok N.Yu. David Arkin: “The Ideologue of Cosmopolitanism” in Architecture. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. 472 p.

Abstract. The New Literary Observer (NLO) publishing house published a scientific biography of David Arkin, one of the most famous architectural critics, whose influence on the artistic life of the country persisted for almost forty years from the early 1920s to the late 1940s. The source-based nature of the work, the core of which is unique archival materials, does not negate the strong impression that the monograph leaves on the reader. In addition to the remarkable text by N.Yu. Molok, the work has a large, carefully selected documentary block that gives an idea of the metamorphoses that happened in different years not

only to David Arkin and his colleagues, but also to the country as a whole. Looking at the fate of one of the brightest and most talented people of his time from a close distance, it is especially frightening to see how certain artistic ideas, theories, tastes or sincere beliefs were transformed into an instrument first of professional and personal, and then political and ideological struggle.

Keywords: David Arkin, architectural criticism, industrial art, ideology, constructivism, fight against cosmopolitanism, fight against excesses

Received 02.10.2023

Accepted 24.10.2023

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5

ORCID ID: 0000-0003-2033-0587

ResearcherID: J-5758-2013

shamilli@yandex.ru

УДК 012; 26; 27

ББК 86.36; 86.37

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-728-737

Эксперимент не закончен!

Размышления о новой книге А.Б. Ковельмана

«Вошедшие в Пардес»

Ковельман А.Б. Вошедшие в Пардес.

Парадоксы иудейской, христианской

и светской культуры. М.: Книжники, 2019. 256 с.

(Чейсовская коллекция.)

Аннотация. В статье анализируется монография А.Б. Ковельмана «Вошедшие в Пардес», опубликованная в «Чейсовской коллекции» издательства «Книжники». Лейтмотив эксперимента связывает начало и конец исследования и пронизывает невидимыми нитями семь глав книги, обрамленных вступлением и заключением. Плетение пестрых тем на определенную идею, создание композиции из самых разных элементов обнаруживает талмудический метод «масефет», который позволяет читателю обрести опору в неразрывности «своего» и «чужого». Это книга не просто о культуре или о метафоре и ее буквализации, идиомах и кодах, пронизывающих иудео-христианский культурный диалог. В центре исследования вопрос: где мы стоим и что у нас под ногами, пустыня или лестница Иакова?

Ключевые слова: талмуд, метод, постмодернизм, метафора, иудео-христианский диалог, Тора, иудаика

Shamilli Giulia B.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-2033-0587

ResearcherID: J-5758-2013

shamilli@yandex.ru

The Experiment Is Not Over! Reflections on The New Book by A.B. Kovelman *Those Who Entered Pardes*
Kovelman A.B. Those Who Entered Pardes. Paradoxes of Jewish, Christian and Secular Culture. Moscow: Knizhniki, 2019. 256 p. (Chase Collection).

Abstract. The article analyzes the monograph by A.B. Kovelman *Those Who Entered Pardes*, published in the Chase collection of the Knizhniki publishing house. The leitmotif of the experiment connects the beginning and the end of the study and permeates through the seven chapters of the book framed by the introduction and conclusion. The weaving of motley themes following a certain idea and the creation of a composition from a variety of elements reveal the Talmudic method of “masefet”, which allows the reader to gain their footing through the continuity of “their own” and “the alien”. This book is not just about culture, metaphor and its literalization, or idioms and codes that permeate through the Judeo-Christian cultural dialogue. At the center of the research is the question: where are we standing and what is under our feet, the desert or Jacob's ladder?

Keywords: talmud, method, postmodernism, metaphor, Judeo-Christian dialogue, Torah, judaica

Received 19.04.2023

Accepted 11.07.2023