Теория искусства и культуры

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

Индивидуальные художественные

Дединкин Михаил Олегов
Создатель Товарищества пр
в Берлине Фридрих Вильге
биографии

Субботина Наталия Миха
Константин Коровин в вопл
литературного наследия

Искусство совет

Андреева Екатерина Юрь
Новый театр «Новых худож

Andreeva Ekaterina Yu.
The New Theatre of the New
Russian Avant-Garde

Кондратенко Ирина Юрье
Издательский проект Всес
архитектуры. Вклад В.П. Зу
теорию 1930-х годов

Изобразительно и архитектура

Клюшина Елена Витальев Алексеевич
К вопросу о возможных ико
прототипах «Портрета Жан
Кнопфа

Шульгина Ольга Михайло
А.Л. Горбунков и иконограф
чукотско-эскимосского кос
первой трети XX века

Музыкальная культура

Ярош Ольга Владимировна 220
Вокальные сочинения М.П. Мусоргского в жанре музыкального портрета

Кино и массмедиа

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2022

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

3

Crossref

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА
LIBRARY.RU

EBSCOhost

CYBERLENINKA

CC BY

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2022

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226–0072

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

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и на американской платформе EBSCO Publishing Inc. (https://ebsco.com).
Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-46477

ISSN: 2226-0072
Периодичность — 4 номера в год

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

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the list of peer-reviewed scientific publications established by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (Order of the Presidium of the Higher Attestation Commission dated May 7, 2019).
The nomenclature for fields of science in which academic degrees are awarded:
5.7.3 — Aesthetics;
17.00.02 — Musicology;
17.00.03 — Film, television and other screen arts;
17.00.04 — Fine arts, decorative and applied arts, and architecture;
24.00.01 — Theory and history of culture.

The journal is indexed in eLibrary.ru, EBSCO, 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, Moscow, 125009, Russia
tel.: + 7 495 694-03-71
fax: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

Редакционно-экспертный совет

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЮЛИЯ ВСЕВОЛОДОВНА МИХЕЕВА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа имени С.А. Герасимова (Москва, Россия)

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

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА АРТАМОНОВА
Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

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

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

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

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

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

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

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

РИЧАРД ТЕМПЕСТ
Доктор исторических наук, литературовед, профессор Иллинойского Университета (Шампейн, США)

ЕВГЕНИЙ АНДРЕЕВИЧ КОНДРАТЬЕВ
Кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

Редакционная коллегия

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

Заместитель главного редактора
ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Ответственный секретарь
ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЁ
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Редакторы
ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

ВИКТОРИЯ ВЛАДИМИРОВНА ВОСКРЕСЕНСКАЯ
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Editorial and Expert Council

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

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

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

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

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

Executive Secretary
VIOLETTA DMITRIEVNA EVALLYO
PhD (in Culture Studies), Senior Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

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

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

Содержание

Теория искусства и культуры

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

Индивидуальные художественные миры

Дединкин Михаил Олегович **38**
Создатель Товарищества пролетарского искусства в Берлине Фридрих Вильгельм Брасс: первый опыт биографии

Субботина Наталия Михайловна **64**
Константин Коровин в воплощении своего литературного наследия

Искусство советского времени

Андреева Екатерина Юрьевна **86**
Новый театр «Новых художников» и русский авангард

Andreeva Ekaterina Yu. **114**
The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde

Кондратенко Ирина Юрьевна **140**
Издательский проект Всесоюзной академии архитектуры. Вклад В.П. Зубова в архитектурную теорию 1930-х годов

Изобразительное искусство и архитектура

Клюшина Елена Витальевна, Костыря Максим Алексеевич **168**
К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

Шульгина Ольга Михайловна **184**
А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

Музыкальная культура

Ярош Ольга Владимировна **220**
Вокальные сочинения М.П. Мусоргского в жанре музыкального портрета

Кино и массмедиа

Сараскина Людмила Ивановна **246**
Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность

Сальникова Екатерина Викторовна **276**
«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»

Михеева Юлия Всеволодовна **308**
Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету

Цунтаева Аминат Данияловна **336**
Образы несвободы в фильмах современных кавказских режиссеров

Рецензии **364**

Данные авторов. Аннотации **374**

Contents

Art & Culture Theory

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

Individual Art Worlds

Dedinkin Mikhail O. **38**
Friedrich Wilhelm Brass, Creator of the Genossenschaft for Proletarian Art in Berlin: the First Experience of a Biography

Subbotina Natalia M. **64**
Konstantin Korovin's Expression in His Literary Heritage

Art of the Soviet Era

Andreeva Ekaterina Yu. **86**
The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde (In Russian)

Andreeva Ekaterina Yu. **114**
The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde (In English)

Kondratenko Irina Yu. **140**
The Publishing Project of the All-Union Academy of Architecture. V.P. Zubov's Contribution to the Architectural Theory of the 1930s

Fine Arts

Klyushina Elena V., Kostyrya Maksim A. **168**
On the Question of Possible Iconographic Prototypes of the *Portrait of Jeanne Kéfe*r by Fernand Khnopff

Shulgina Olga M. **184**
A.L. Gorbunkov and Iconographic Sources of the Walrus Ivory Carving Art of the Chukchi and Asian Eskimos in the First Third of the 20th Century

Musical Culture

Yarosh Olga V. **220**
M.P. Mussorgsky's Vocal Compositions in the Genre of Musical Portrait

Cinema and Mass Media

Saraskina Liudmila I. **246**
Crime and Punishment, a Comedy by Mikhail Zoshchenko, and Its Two Soviet Screen Versions: Fiction and Reality

Salnikova Ekaterina V. **276**
Dog Barbos and Unusual Cross in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"

Mikheeva Julia V. **308**
The Colour and Sound of Blue in a Film: From Depths to Light

Tsuntaeva Aminat D. **336**
The Lack-of-Freedom Images in the Films of Modern Caucasian Directors

Reviews **364**

About the Authors. Abstracts **374**

УДК 78.01; 78.03; 781.2
ББК 85.313; 85.315; 85.316

Маньковская Надежда Борисовна
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0000–0002–3383–0663
ResearcherID: H-1015–2019
Scopus ID: 24295664300
mankowskaya.nadia@yandex.ru
Ключевые слова: Виньи, романтизм, искусство, стоицизм, символика, поэзия, драма, исторический роман, художественная правда, воображение

Маньковская Надежда Борисовна

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

Статья вторая

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-10-37

Для цит.: *Маньковская Н.Б.* Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы. Статья вторая // Художественная культура. 2022. № 3. С. 10–37. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-10-37.

For cit.: Mankovskaya N.B. The Stoicism of the Lone Wolf. The Romantic Aesthetic of Alfred de Vigny and Its Literary Outlines. Part Two. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 10–37. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-10-37. (In Russian)

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

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

Mankovskaya Nadezhda B.

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

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

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

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

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

Введение

Поэзия, проза, драматургия, эссеистика Альфреда де Виньи наполнены размышлениями метафизического плана. Как художника и мыслителя, его волнуют смысложизненные проблемы, связанные с неизбывным трагизмом человеческого удела, обреченностью любой, а тем более поэтически настроенной романтической личности на одиночество, непонимание окружающих, включая самых близких людей, в том числе и в творческом отношении. Его ответ на эту ситуацию — гордое презрительное молчание, «вооруженный скептический нейтралитет», неукоснительное исполнение своего человеческого и художнического долга. Такая позиция во многом основана на принципах философии стоицизма, с которыми де Виньи был хорошо знаком и возвел их в ранг своего жизненного кредо. Ему был близок этико-эстетический идеал стоицизма, нашедший концентрированное выражение в фигуре мудреца, возвышающегося над перипетиями быстротекущей жизни, довлеющего себе, достигшего бесстрастия и внутренней добродетели, обусловливающей этический характер действия вне зависимости от возможности достижения поставленных целей. Исходя из идей Зенона о том, что природа — космическая художница, а человек как ее лучшее творение — тоже художник, созидающий самого себя; апеллируя к представлениям Сенеки об искусстве как результате внутренних методических усилий человека, нацеленных на моральное и художественное самосозидание внутренне непоколебимого субъекта, де Виньи придает философско-эстетическим взглядам позднеантичных стоиков романтическую окраску. Он создает культ самоуглубленного самодостаточного героя, меланхолического и страстного одновременно, чей ответ внешним вызовам — романтический символический жест: внешне невозмутимое, но чреватое внутренним взрывом молчание.

Во многом благодаря творчеству де Виньи эта восходящая к эпохе эллинизма линия обрела новое дыхание в эстетике французского и бельгийского символизма, генетически связанной с эстетическими идеями французских романтиков. Мощная символика его произведений сказалась, в частности, как на художественном строе драматургии и поэзии Мориса Метерлинка, так и на его философско-эстетической позиции. Творческие искания бельгийского символиста, исследо-

вавшего метафизическую, духовную сферу искусства, центрируются вокруг художественной, символической, метафорической специфики невидимого и его соотношения с видимым. Его занимала тема несказанного, незримого, неосознаваемого и, шире, проблематика метафизического молчания в искусстве как переполненности смыслами, а не их отсутствия, тесно связанная с пониманием символа в качестве внерационального, бессознательного, интуитивного порождения души художника. Делая акцент на присутствии мира незримого, потаенного, молчаливого как сущностного для человеческой души (молчание мыслится им как порождение вечности, тогда как слово — дитя времени), Метерлинк убежден, что судьбу человека определяет не рок как внеположная человеку предопределенность, внешняя стихийная, неуправляемая сила, но судьба как выражение глубинной сущности личности, заложенных в ней судьбоносных интенций — рок заключен в нас самих. В духе воззрений стоиков Метерлинк, как и де Виньи, исходит из того, что внутренняя, духовная судьба, в отличие от внешней, связанной с жизненными перипетиями, никогда не ошибается; хотя она и закрывает иногда на время глаза, последнее слово всегда оказывается за нею. Молчание, тайна, сокровенное — вот что привлекает обоих этих художников, романтика и символиста, в искусстве. И вполне закономерно, что их эстетические взгляды и художественная практика оказали столь сильное влияние на теоретические воззрения и искусство французских экзистенциалистов — они предвосхитили многие их идеи. В первую очередь это относится к творчеству Альбера Камю с его этической направленностью, мотивами стоицизма. Согласно его философско-эстетической концепции, тоска, одиночество, чувство абсурда и неотвратимости смерти изначально обводят жизнь человека траурной рамкой, обрекают его на роль мертвеца в отпуске: истинная мера человека — молчание и мертвые камни. Достоинство личности определяется степенью стоического духовного сопротивления абсурду существования. Раздвинуть рамки экзистенции позволяет лишь художественное творчество.

В последнее столетие тема несказанного, незримого, проблематика молчания в искусстве приобрели особую актуальность. Это не в последнюю очередь связано с появлением технических искусств, таких как фотография и кинематограф, а в XXI веке — с использованием новых цифровых технологий в художественной сфере, особенно

3D-технологий, гипертрофирующих визуально-фактурную, неонатуралистическую составляющую зрелища. В этом контексте исследование тех эстетических концепций и художественных произведений, в которых внимание акцентировано на собственно художественной, символической, метафорической специфике невидимого, невербализуемого и их соотношении с видимым и звучащим, представляет несомненный научный интерес. Именно этой проблематикой были пронизаны эстетические искания Альфреда де Виньи.

Философские истоки творчества де Виньи, как, впрочем, и анализ его романтической эстетики в целом, еще не становились объектом специального исследования в отечественной и зарубежной научной литературе. Отчасти восполнить эту лакуну призвана данная статья. Это особенно важно и актуально в свете долгосрочного прямого и опосредованного влияния его идеей на развитие искусства XIX—XXI веков. Пути такого воздействия и их результаты еще ждут своего углубленного изучения.

***

В художественных произведениях Альфреда де Виньи содержится немало философско-эстетических суждений экзистенциального характера, связанных с неизбывным одиночеством поэтической личности, ее заброшенностью в существование, пессимистическим мироощущением, стоицизмом.

Одиночество, задумчивое уединение священны, только они — источник вдохновения, навевающий поэтический сон наяву: ведь ревнивый гнет общности способен задушить даже гения, лишая его свободы и самобытности; подлинная свобода возможна лишь в искусстве. На этих идеях зиждется художническое кредо де Виньи: одиноко и свободно осуществлять свое назначение — создавать произведения искусства.

Но одиночество — опасная страсть, порождающая ощущение, что для поэта все на земле посторонние, а род человеческий представляет собой скучное безрадостное зрелище: «Если нам нужно оценить тайные поступки человека или предугадать, как он поведет себя в будущем, мы не слишком ошибемся, если предположим все самое худшее» [2, с. 101]. Взгляд де Виньи на мир пессимистичен:

«Да и чего ждать от мира, когда обитатели его приходят в сознании того, что увидят, как умрут их родители? От мира, где нет сомнения, что если два человека любят друг друга и посвящают друг другу жизнь, один из них обязательно потеряет другого и увидит его смерть?» [9, с. 456]. Человек заброшен в существование с неизвестной ему целью, он подобен тростнику, что тянется вверх на том самом болоте, где его воткнули; «подобно разбитому бурей кораблю, мы оставляем обломки самих себя на всех подводных камнях, пока окончательно не погрузимся в пучину» [8, с. 285].

Эти суждения де Виньи на целое столетие опережают экзистенциалистский взгляд на жизнь как бытие-к-смерти, «колумбарий, в котором гниет мертвое время» (Альбер Камю) — неизбежная смерть изначально окаймляет существование траурной рамкой: «Приговорены к смерти, приговорены к жизни — вот две вещи, в которых мы уверены. <…> Но почему такой приговор? Этого вы никогда не узнаете. Документы великого судебного процесса сожжены, искать их бесполезно» [2, с. 101]. «Похоже, что мой приговор опять отсрочен», — замечает писатель, пришедший в себя после долгой болезни с симптомами холеры: одну из своих пьес о жизни как мучительной отсрочке смертного приговора Ж.-П. Сартр так и назовет — «Отсрочка». Предвосхищает французский романтик и метафизический смысл «Процесса» Франца Кафки, говоря о тюрьме, именуемой жизнью, откуда люди друг за другом уходят на смерть: «Правда, вы не знаете, почему вы оказались узником и за что наказаны; но вы твердо знаете, какова будет кара, — страдания в тюрьме, затем смерть» [2, с. 59]. В такой экзистенциальной ситуации, порождающей гнетущую атмосферу тоски, тревоги, скуки, также впоследствии описанную экзистенциалистами, презрительный отказ от надежды, тихая безнадежность, безмятежное отчаяние, терпение, отважное смирение — это и есть мудрость, полагает де Виньи.

«Человек должен понемногу насмотреться на все, чтобы к концу жизни основательно ее узнать — это очень помогает при расставании с ней» [9, с. 340], — с горечью заключает де Виньи, размышляя о поражающем мыслящую личность нравственном недуге — неприятии жизни, леденящем отчаянии, влечении к смерти, склонности к самоубийству, которое стоики именовали «разумным выходом». В свете этой оптики искусство, подобно всем человеческим творени-

ям, представляется ему выражением вечной формулы мучительной и преисполненной сомнений человеческой судьбы, сводящейся к вопросу и вздоху: «*Почему? Увы!*» [9, с. 457].

Единственная достойная позиция, которую человек может противопоставить неумолимости судьбы — стоицизм, проистекающий из чувства собственного достоинства, гордого несгибаемого духа, силы воли, презрения к превратностям судьбы, умения страдать без жалоб, храбро подставляя грудь клинку невзгод, нравственного возвышения над перипетиями быстротекущей жизни — ведь «в жизни всякое положение вещей не лучше и не хуже другого» [2, с. 99]. Гордость и честь — вот главные человеческие достоинства [см.: 38]. Де Виньи на собственном примере знает, что гордых, сильных и сдержанных людей окружающие считают холодными и склонны отторгать из-за их неординарности. А между тем стоиков, по его убеждению, отличают сила и милосердие. Руководствуясь их учением, французский романтик призывает прилагать все силы к тому, чтобы поддерживать в душе постоянное созерцательное спокойствие, укрепляться в добродетели, развивать добро и красоту и подавлять зло и уродство. Называя себя «эпическим моралистом», одну из задач литературы он видит в том, чтобы показать «человека, опирающегося только на свои силы, несущего бремя жизни, бремя собственных идей и ведущего одновременно борьбу вне и внутри себя. Тем самым дать противоядие от любого яда» [2, с. 82].

Попытку осуществить такую задачу де Виньи предпринял в своих прозаических и драматургических произведениях, посвященных перипетиям французской истории первой половины XVII века — эпохи Марии Медичи, Людовика XIII, кардинала Ришелье. Многие их герои — далекие от поэтических грез деятельные персонажи, не чуждые дворцовым интригам, политическим заговорам и переворотам, участию в военных действиях. Де Виньи подчеркивает, что с самого детства усердно занимался историческими штудиями, запоем читал мемуары исторических деятелей. «Первые приступы страстной тяги к истории» побудили его еще в пятнадцатилетнем возрасте попробовать свои силы в историческом жанре. Позже «эпическая муза» все сильнее притягивала его, де Виньи хотелось создать в прозе нечто обширное, по композиции сравнимое с великими эпическими поэма-

ми[1], отличное от исторических поэм и романов других французских романтиков — как начала XIX века (эпическая поэма «Мученики» Рене де Шатобриана), так и современных ему (роман «Ган Исландец» Виктора Гюго), а также от исторических романов шотландца Вальтера Скотта, таких как «Айвенго». Де Виньи был лично знаком с Вальтером Скоттом, отдавал должное его человеческим качествам — прежде всего чувствительности, простоте, но при этом не слишком ценил его исторические романы из-за того, что их действие разыгрывается среди вымышленных персонажей, которых автор заставляет поступать так, как он хочет, «а вдали, на горизонте, тем временем проходит выдающееся историческое лицо, чье присутствие придает книжке большую значительность и помогает отнести его к определенной эпохе. И поскольку получалось, что эти властители представляли собой в сущности простые символы, я попытался сделать нечто обратное и вывернуть этот способ наизнанку» [2, с. 147]. Хорошо зная историческую фактологию тех периодов, к которым он обращался в своих произведениях, де Виньи отнюдь ею не ограничивался, но стремился создать синтетический исторический роман, в котором был бы соблюден баланс между правдой и вымыслом, соединялись бы воедино эпическое, лирическое и драматическое начала литературы. Таковым де Виньи считал свой роман «Сен-Мар», тогда как «Стелло» полагал произведением аналитическим и критическим [2, с. 71].

Концепция исторического романа — значимая сторона эстетики и художественной практики де Виньи. Она получила теоретическое развитие в его «Размышлениях о правде в искусстве» — предисловии к роману «Сен-Мар» [7][2]. В нем французский писатель утверждает новый, романтический идеал исторического романа, согласно которому не везде, но на многих своих не самых неудачных страницах «*исто-*

(1) Задаваясь впоследствии устами одного из своих героев риторическим вопросом о том, что такое великая жизнь, если не замысел юных лет, выполненный в зрелые годы, де Виньи приходит к трезвой констатации: «Молодость смотрит в грядущее орлиным оком, намечает широкий план деятельности и закладывает первый его камень; приблизиться к первоначально намеченной цели — вот и все, что мы можем сделать за целую жизнь. Когда же и рождаться великим замыслам, как не в молодости, — сердце тогда с особенной силой бьется в груди? Одного разума недостаточно — он всего лишь наше орудие» [8, с. 255–256].

(2) Это предисловие было напечатано в четвертом издании романа.

рия — это роман, автор которого народ» [7, с. 422]. Изучение общего в исторических судьбах народов он считает не менее необходимым для литературы, чем исследование души человека. Де Виньи констатирует, что его современники интересуются одновременно историей и драмой, так как одна дает картину путей развития человечества, а другая — картину судьбы отдельного человека, а это и есть жизнь. Но при этом он подчеркивает, что только религия, философия и истинная поэзия способны возвыситься над жизнью, выйти за пределы эпох, достичь вечного. Вследствие этого история более чем когда-либо завладевает искусством, дабы напомнить современникам о прошлом с его честолюбивыми стремлениями, красотой самопожертвования во имя благородной цели, но также и ошибками. И именно роману, особенно большому роману, в котором эпическому гению есть где расправить крылья(3), принадлежит в этом плане особая роль — у него будет больше читателей, чем у приверженцев научных трактатов.

Раскрывая главную для этого предисловия идею о соотношении правды и вымысла в искусстве как двух противоположных потребностей души, сливающихся в единый поток, де Виньи исходит из мысли о том, что прекрасное, большое и законченное для художника важнее реального. «Разве вы собственными глазами не видите, как у куколки [реального] факта постепенно вырастают крылья вымысла? Наполовину результат требований времени, [реальный] факт лежит нетронутым — незатейливый, тяжеловесный, грубый… как необработанный кусок мрамора». Этот факт обрабатывают, шлифуют, превращают в бессмертное творение: «Факт в том виде, в каком мы его принимаем, всегда, лучше, законченнее, чем тот же факт в его первоначальном виде, и мы потому и принимаем его, что он прекраснее…» [7, с. 423].

В романе следует заботиться о том, чтобы лишь общий характер эпохи соответствовал действительности: масса событий и огромные шаги человечества, вовлекающего в свое движение отдельных людей, в нем более существенны, чем фактические детали. Французский романтик разделяет представление древних об истории как своеобразном произведении искусства: древние видели в истории «лишь

(3) В этом, полагает де Виньи, одно из главных преимуществ романа перед новеллой: «„Новеллы“, на которых все помешались, по сравнению с романом то же самое, что водевиль по сравнению с комедией. Они его душат» [2, с. 75].

общий ход и широкое движение народов и обществ, но в этот чистый и прозрачный поток с плавным течением они бросали несколько крупных фигур — символы величия души или величия мысли» [7, с. 424], — так что история у них проходила двойную обработку — общественного мнения и писателя. Христианский мир, забыв об этой ее сущности, все еще ждет исторического памятника.

Рассуждая о нравственном смысле истории, де Виньи задается вопросом о том, стоит ли помнить подлинные исторические события, если они не служат наглядными примерами добра или зла. Ответ, по его мнению, заключается в том, что всему человечеству нужно, чтобы судьбы его были рядом уроков; более равнодушное, чем предполагают, к реальности фактов, оно старается усовершенствовать все происходящее, придать ему высокий нравственный смысл; человечество чувствует, что ряд сцен, которые оно разыгрывает на земле, не пустая комедия, что оно идет вперед, движется к некоей цели, объяснение которой надо искать за пределами того, что видимо. Исходя из того, что смысл грандиозной трагедии, разыгрываемой человечеством, виден лишь Богу, де Виньи пишет о том, что подобно мифологическому Сизифу «все философии напрасно тщились объяснить его, катя вверх этот камень, который обязательно снова падал на них, каждая возводила хрупкое здание на обломках предшествующих и, в свою очередь, наблюдала его крушение» [7, с. 421]. Людьми двигало желание чего-то более цельного, чем факты, поиск нравственных истин, неуловимого целого мировой истории, в контексте которого личные судьбы представляют лишь фрагменты истины: воображение завершило и дополнило их. Так родилась притча. Она была жизненно правдивой, но это была совершенно особая, художественная правда.

Именно художественной правде де Виньи верен в своих романах и пьесах на исторические сюжеты. Он дает ее определение: «Эта всецело идеальная, всецело мысленная *правда*, которую я чувствую, осознаю и которой хотел бы найти определение, решаясь отличить ее здесь от *жизненной правды*, чтобы меня лучше поняли, является как-бы душой всякого искусства. Это выбор характерной черты того прекрасного и великого, что есть в *жизненной правде*, но это не она сама, а нечто большее; это идеальная совокупность ее главных форм, лучезарный колорит, вобравший ее самые живые краски, упоительное благоухание ее чистейших ароматов, эликсир ее лучших соков,

совершенная гармония ее наиболее мелодичных звуков; это, наконец, сумма всех ее ценностей. На эту единственную правду должны претендовать произведения искусства, морализирующие над жизнью, — драматические произведения» [7, с. 422].

Задаваясь риторическим вопросом, зачем нужно искусство, если оно всего лишь повторение действительности, оттиск с нее, де Виньи справедливо считает, что отличить правду искусства от правды факта позволяют воображение, авторская идея, художественный отбор [33]. Свобода воображения — это «свобода вставлять в узловые моменты повествования все главные фигуры века и, чтобы изобразить их деятельность более цельной, поступаться иногда фактической реальностью ради той *идеи*, которую каждый из этих людей призван олицетворять в глазах потомков… <…> Надо отобрать то, что сосредоточится вокруг вымышленного центра — вот это будет делом воображения и того здравого смысла, который и есть гений» [7, с. 422].

В искусстве нужны более сильные и величественные люди, которые более определенно добры или злы, чем та жалкая и безотрадная реальность, которая видится романтику: вялость характеров, нерешительная любовь, робкая ненависть, неустойчивая дружба, беспринципность, верность, имеющая свои приливы и отливы. Де Виньи убежден, что если бледность жизненной правды будет преследовать нас в искусстве, мы сразу уйдем из театра или закроем книгу, чтобы не встречаться с этой правдой дважды. От произведения искусства, где действуют вымышленные лица, требуется философское изображение человека, подвластного страстям своей натуры и своего времени, то есть правда о человеке и времени, но поднятых на высшую, идеальную ступень могущества, где сконцентрирована вся их сила: «Эту *правду* узнаешь в творениях духа так же, как поражаешься сходству портрета с оригиналом, которого никогда не видел; ибо большой талант изображает в большей степени жизнь, чем *живущего*» [7, с. 422].

В результате этих рассуждений де Виньи приходит к выводу о том, что если повсюду, вплоть до исторических хроник, видна тенденция пренебрежения достоверным ради идеала, то с еще большим основанием следует совершенно равнодушно относиться к исторической достоверности при суждении о драматических произведениях: поэмах, романах или трагедиях, которые заимствуют у истории ее знаменитых деятелей.

Именно так и поступает де Виньи как автор произведений на исторические сюжеты. Многие его герои — исторические лица, но их судьбы и поступки изменены силой авторского воображения, с ними взаимодействуют и вымышленные персонажи. Романист исходит из того, что «Идея — это все. Имя собственное лишь иллюстрация и подтверждение этой идеи. Тем лучше для памяти тех, кто избран представлять философские или нравственные идеи; но опять-таки дело не в реальности этих людей: воображение и без того создает прекрасные вещи; это великая созидательная сила; вымышленные герои, которых оно одушевляет, так же жизненны, как реальные люди, которых оно воскрешает» [7, с. 425]. И в этом контексте он размышляет о соотношении характера и типа в искусстве, воплощая свои эстетические идеи в художественной практике. Сопоставляя шекспировского и реального Ричарда III, французский романтик подчеркивает, что «на игру этих героев надо смотреть одним взглядом и просить у Музы лишь ее *истины*, более прекрасной, чем *жизненная правда*; не важно, собирает ли она воедино черты какого-либо *характера*, разрозненные в тысяче сложившихся индивидуальностей, чтобы создать *тип*, только имя которого вымышлено, или идет тревожить прославленные могилы и оживить своим прикосновением мертвых, связанных с великими событиями, заставляет их встать и выводит на белый свет, где в очерченном этой волшебницей круге они поневоле обретают свои былые страсти и вновь начинают на глазах у потомков скорбную трагедию жизни» [7, с. 425].

Филигранным построением интриги, тонкой психологической разработкой характеров отличается роман «Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII» (1826). План этой книги возник у де Виньи еще в 1824 году, в Пиренеях. По признанию писателя, ни одну книгу он не обдумывал так долго и серьезно, как эту, давая замыслу созреть, а потом написал ее на одном дыхании, добиваясь, «чтобы трагедия… романа вращалась вокруг всех героев и обвивала их своими кольцами, как змея Лаокоона, не нарушая истинности событий, и в этом-то и состояла великая трудность, которую приходится преодолевать в искусстве, когда речь идет о такой эпохе как царствование Людовика XIII, со всех сторон освещенное мемуарами частных лиц» [2, с. 148]. Де Виньи задумывал серию исторических романов, нечто вроде эпопеи о дворянстве, которая начиналась бы с «Сен-Мара»

и продолжилась романами об эпохе Людовика XIV, революции, империи, дабы запечатлеть «конец этого племени, в общественном смысле испустившего дух в 1789 году» [2, с. 148]. Однако этому масштабному замыслу не суждено было осуществиться.

Считая литературный жанр романа исторически более верным, де Виньи тем не менее не намерен отстаивать его, будучи убежден, что величие произведения искусства зарождается в совокупности мыслей и чувств человеческих, а не в жанре, который служит им формой. Он подчеркивает, что «выбор определенной эпохи потребует особой *манеры* изображения, которая не подойдет в другом случае, и в этом состоит та самая тайная работа мысли, которую вовсе не обязательно выставлять напоказ» [7, с. 420—421].

Что касается манеры изображения в этом романе, то юный маркиз Анри де Сен-Мар — подлинно романтический герой, о чем свидетельствует уже его внешность: темные волосы и черные глаза подчеркивают бледность, он болезненно чувствителен, мечтателен, живет в мире своего воображения, кажется меланхоличным, грустным и рассеянным, но в душе его бушует пламень. Это человек страстный, а не «остывший и подогретый», каким представляется де Виньи распространенный тип современного ему человека [2, с. 83]. Сен-Мар пылает любовью к принцессе крови, прекрасной Марии Гонзаго, герцогине Мантуанской, и эта любовь взаимна. Однако их разделяет пропасть: по происхождению и положению в свете Мария недосягаема для сына маршала, он ей не ровня. Завязка романа и его интрига как раз и связаны со стремлением Анри быть достойным руки Марии, возвыситься, стать первым человеком при дворе, получить титул герцога или коннетабля Франции. И ради этой цели он готов на все. Но чего тут больше — любви или честолюбия? В этой дилемме кроется внутренняя психологическая пружина происходящего.

Быть равным Марии, стать ее супругом! Этот романтический порыв ввергает Сен-Мара в роковой водоворот событий, неумолимо влекущих его к гибели. Переломив свой гордый характер, он становится услужливым придворным, вынужденным плести интриги, терпеть уколы самолюбия, заниматься сложными расчетами, и в конце концов становится фаворитом слабого, больного, безвольного Людовика XIII, обретает большую власть при дворе. Стремясь к еще боль-

шему, втягивается в заговор против кардинала Ришелье(4), ненавидя его за ущемление им старинного родового дворянства, к которому принадлежит Сен-Мар. Противостояние могущественному первому министру Франции влечет за собой цепь зловещих перипетий, по своему накалу не уступающих лучшим образцам кинематографического саспенса и хоррора(5), держащих читателя в постоянном напряжении своими неожиданными поворотами. Ради устранения Ришелье Сен-Мар идет на государственное преступление — он готовит вторжение во Францию чужеземной армии, чреватое ниспровержением государства, понимая, что провал грозит ему гибелью.

И тут в сердце юноши закрадывается «величайшая горесть любви — сомнение»(6). Поставив свою жизнь на карту ради Марии, понимая, что ее любовь — лишь слабый отблеск его страсти, он хочет испытать ее, задумывается о ее характере. И не напрасно — Мария недооценивает его жертвы и все более склоняется к перспективе стать королевой Польши. Сен-Мар постепенно осознает, что ими обоими движут не только любовь, но и тщеславие, эгоистический расчет. Зловещим камертоном этому новому пониманию, столь далекому от чистой самоотверженной любви поэтов из «Стелло», звучат слова приспешника Ришелье, капуцина Жозефа: «Любовь, видимо, нечто вроде злокачественной лихорадки, от которой мутится рассудок» [8, с. 304].

Заговор раскрыт. Познав коварство и предательство своего великосветского окружения, Сен-Мар расстается с жизнью на эшафоте, презрительно отвергнув возможный план спасения. Его символ веры — гордое одиночество.

(4) В «Дневнике поэта» де Виньи пишет о том, что его «прельщала идея воплотить в Ришелье холодное и упрямое честолюбие, с блеском борющееся против той самой монархии, у которой оно заимствовало свое могущество...» [2, с. 148]. Он сравнивает Ришелье с матерым, одряхлевшим от старости волком, уже пресытившимся добычей; но «время от времени взор его оживляется: запах крови радует его, и, вспоминая ее вкус, он пылающим языком облизывает беззубую пасть» [8, с. 125].

(5) Колоритная фигура Сен-Мара, действительно, привлекала кинематографистов. Перипетии его судьбы освещены в кино- и телефильмах, таких как «Заговор Сен-Мара» (1962), «Ришелье» (1977), «Пятое марта (Сен-Мар)» (1981), «Ришелье, пурпур и кровь» (2014).

(6) Сен-Мар с горечью спрашивает себя, неужели «у любви такая же судьба, как и у моды, и достаточно нескольких лет, чтобы и платья, и чья-то любовь стали посмешищем? Счастлив тот, кто не переживет своей юности, своих мечтаний и унесет в могилу все свое сокровище!» [8, с. 13].

Художественный строй романа «Сен-Мар» подтверждает теоретическое отторжение автором классицистического правила единства места, времени и действия. Ссылаясь на Шекспира, с поэтической стремительностью летящего во времени и пространстве и переносящего по своей воле завороженных зрителей в места, где разыгрываются его величественные сцены, де Виньи совершает скачки во времени (между главами может пройти пару лет), резко меняет место действия — от идиллической сельской местности к королевскому дворцу в Париже, от осажденного форта Кастийе в Перпиньяне к неприступным скалам в Пиренеях, где на границе Франции и Испании скрываются заговорщики. Все это дает писателю повод в полной мере раскрыть возможности живописного романтического стиля.

В романе немало лирических картин сельской природы, замков Луары, великолепных пейзажей, которые с грустью созерцает Анри перед отъездом в Париж: «Солнце сияло во всем своем великолепии и заливало золотом и изумрудом песчаный берег Луары, деревья и лужайки; небо было лазурное, река — прозрачно-желтая, островки — ослепительно зеленые…» [8, с. 12]. Не меньшим вдохновением проникнуто описание сказочной красоты королевского замка Шамбор, его голубых куполов, изящных круглых башен, тонких шпилей, скрещенных полумесяцев в восточном стиле, затейливой спиралевидной лестницы Лилии — последнее сооружение «кажется мимолетной мыслью, блестящей грезой, нежданно обретшей жизнь в камне; оно — воплощение мечты» [8, с. 224]. Романтическим флером овеяны сцены придворных празднеств, особое внимание уделено великолепным дамским туалетам и драгоценным украшениям. Трогательной чувствительностью окрашена сцена, когда на подушках у ног королевы Анны Австрийской играет ее маленький сын — будущий Людовик XIV, Король-Солнце.

Тон повествования резко меняется, когда речь заходит о военных действиях в окрестностях Перпиньяна либо злоключениях заговорщиков в Пиренеях. Грозным предзнаменованием предстает застигшая последних мощная гроза: «…гигантские молнии вспыхивали повсюду, сменяя друг друга с такой быстротой, что казались неподвижными, как бы застывшими… Остроконечные вершины и заснеженные утесы выступали мраморными глыбами на этом красном фоне, похожем на раскаленный медный купол, являя зрелище извержения вулкана

среди зимы; водные струи уподоблялись огненным фонтанам, а снега сползали вниз, точно ослепительно белая лава» [8, с. 283].

Это своего рода стихотворение в прозе кажется прологом к представлениям французского романтика об угнетенном, но проницательном, всегда чующем правду народе, чье смиренное бездействие чревато всесильным могуществом. В «Сен-Маре», как и во многих других произведениях де Виньи, нередко звучат слова «народ безмолвствует», но это молчание чревато взрывом, извержением народного гнева.

Размышляя о путях исторического развития, де Виньи исходит из мысли о том, что «человек умирает, но народ обновляется» [8, с. 357][7]. В драме «Супруга маршала д'Анкра» (1831) де Виньи устами одного из своих героев метафорически сравнивает нацию с винным бочонком: общество делится на аристократию, двор (пена наверху), ленивую, темную, жадную чернь (осадок внизу) и занимающий центральное место народ, честных людей — он и есть доброе вино [11, с. 81—82]. Действие в этой драме происходит много ранее, чем в «Сен-Маре», в 1717 году, в последний год регентства Марии Медичи, матери Людовика XIII, к тому времени уже провозглашенного совершеннолетним, — но здесь те же придворные интриги, борьба за власть, столкновение самолюбий, кровавые развязки.

В предисловии к драме «Супруга маршала д'Анкра» де Виньи замечает, что если уж искусство — басня, то басня эта должна быть философской. В данном случае французский романтик имеет в виду центральную для этого произведения тему судьбы, с которой постоянно борется человек, хотя судьба неизменно берет верх и твердой поступью ведет его непредсказуемыми путями к своей таинственной цели, а порой и к воздаянию за прегрешения. Вокруг этой идеи строятся главные события драмы: верховная власть в руках женщины; неспособность двора вершить дела государства; учтивая жестокость фаворитов; нужда и горе народа при их правлении. Говорит автор и о жалости, которой заслуживает тот, кого терзают угрызения совести.

Действие драмы развивается стремительно, страсти, как политические, так и личные, кипят, бурлят, бьют через край. В ее центре —

(7) Эти слова вложены в романе в уста Корнеля. В «Сен-Маре» фигурируют молодые Корнель, Мольер, Мильтон, Декарт.

итальянка Леонора Галигаи, жена авантюриста Кончино Кончини, фаворита и ближайшего советника Марии Медичи, которого она сделала маркизом д'Анкром, маршалом Франции. Леонора была приближена к королеве и имела на нее огромное влияние, за что ее подозревали в колдовских чарах.

Весьма показательны характеры действующих лиц, как их описывает драматург. Супруга маршала — женщина с твердым мужским характером, расчетлива и скрытна; но при этом она нежная мать и верная подруга. Кончини — наглый выскочка, сладострастный, хитрый, лживый, скорый на расправу, но неуверенный в себе и нерешительный в делах. Борджа, бывший возлюбленный Леоноры, изменивший ей, — грубый, мстительный, но добрый горец; вендетта движет им, подобно судьбе; он ненавидит и любит равно безудержно. Изабелла, его жена, молодая итальянка, — страстная, ревнивая, невежественная дикарка. Двумя этими парами южан движут необузданные страсти, плотские вожделения, ревность, жажда мести, страсть к обогащению[8] — все то, что было глубоко чуждо миру поэтов у де Виньи. Колоритны и саркастические описания некоторых второстепенных персонажей: «с виду картина, с изнанки скотина» (Самуэль Монтальто); «хищник и игрок» (Креки); «наглец и насмешник» (Монгла) [11, с. 49—51].

В центре интриги — Леонора, сильная, властная женщина. Ее природные доброта и искренность глубоко запрятаны под грузом властолюбивых амбиций, участия в дворцовых заговорах. Однако обе ипостаси ее характера дают о себе знать. Когда муж под предлогом заботы о будущем их детей вырывает у нее согласие на арест принца Конде, маршальша, только что колебавшаяся, горестно восклицавшая «Где ты, Италия, мир, покой, Флоренция, безвестность, забвение!», овладевает собой («сегодня я буду мужчиной») и бросает в лицо Кончини: «Дрожала Леонора Галигаи; супруга маршала д'Анкра чужда колебаний» [11, с. 65, 66]. Эта психологическая коллизия повторяется и в финале пьесы, когда после отстранения Марии Медичи от власти Леонора, обвиненная в тяжких преступлениях, оказывается под арестом и как о последней милости просит о свидании с детьми, обещая взамен сознаться во всех инкриминируемых ей преступле-

(8) «Корысть пачкает душу», — убежден автор [2, с. 120].

ниях. Это свидание происходит после того, как Кончини и Борджа прикончили друг друга в кровавой схватке. Над телом отца Леонора тайно берет с сына клятву отомстить за него и молиться за мать как за лжесвидетельницу, признавшуюся в оскорблении величества небесного и земного, равно как и в колдовстве. Как и все главные герои у де Виньи, она держит вырванное у нее обещание и гордо принимает приговор — сожжение на костре.

На примере мировой драматургии, как и собственного опыта создания драматических произведений, де Виньи приходит к выводу о том, что «драма — это человечество», а «комедия — это общество», «комедия — это сатира»: трагедия должна вдохновляться любовью и ужасом, вызывать слезы и умиление, комедия же — ненавистью, провоцировать горький иронический смех [2, с. 66, 131, 132]. Он признается, что не слишком любит комедию, в которой всегда остается нечто от карикатуры и шутовства. В отличие от веселых сатир, де Виньи задается целью создать сатиру мрачную, печальную и меланхолическую.

Как это ни парадоксально, единственную принадлежащую его перу комедию — «Отделалась испугом» (1833) — нельзя назвать ни веселой, ни мрачной сатирой (сам автор считал ее «философской сатирой»). Она скорее призвана вызвать сочувствие и умиление, подобно драме в трактовке де Виньи, движимой любовью и страхом. Здесь мы вновь переносимся в XVIII век, в атмосферу аристократических представлений о чести и в то же время чрезвычайной свободы нравов. За внешней анекдотичностью сюжета, навеянного автору реальной историей [см. подробнее: 2, с. 74], и его легкой формой (по словам автора, это нечто вроде пастельного наброска во вкусе Буше или Ватто, эскиза, написанного в промежутке между двумя полотнами, чтобы в нескольких штрихах запечатлеть ушедшее время и забытые нравы) таится серьезная нравственная проблема. Речь идет о фальши формального брака без любви, исключительно по расчету.

Молодой герцог впервые увидел свою невесту, только что покинувшую монастырь, где она воспитывалась, лишь на бракосочетании в церкви. С тех пор они не встречались, и у обоих были свои любовные увлечения. Отношения юной жены[(9)] с Кавалером поставили ее

(9) Роль молодой герцогини на своем бенефисе в «Опере» играла Мари Дорваль.

в «интересное положение». Как же поступит муж? Честь обязывает его мстить, но собственная супружеская неверность отнимает у него это право — он не чувствует себя настолько безупречным, чтобы судить ее. И вот поздно вечером он на виду у слуг приходит в спальню герцогини и проводит там всю ночь, сидя в кресле, дабы избежать кривотолков, соблюсти приличия и спасти «честь имени». А там — как знать? Ведь мы еще очень молоды, говорит он, новыми глазами увидев свою прелестную жену.

В обращении «К читателю» де Виньи a priori формулирует мораль своей комедии: «Супруги, оставшись наедине, как бы бьются в ими же сплетенных тенетах брака, причем происходит это отнюдь не безболезненно, хотя лица их улыбаются, а речи неизменно ироничны. Оскорбленному предстояло выбрать между грубой, низменной жестокостью и презрительной снисходительностью. Автор высказался за милосердие, не лишенное, может быть, известного величия» [4, с. 229].

Благородство, человечность, сострадание, милосердие — вот те моральные ориентиры, которые присущи творчеству Альфреда де Виньи в целом. Он стремится возвеличить «святую красоту воодушевления, любви, чести, доброты, милосердия и всемирной снисходительности, исправляющей все заблуждения и тем более всеобъемлющей, чем обширнее ум [2, с. 126]». Уверенность в том, что человеческая природа не меняется и вдохновение не зависит от прогресса («еще не сотворено существо, полное понимания и любви, которое должно прийти на смену человеку» [2, с. 72]), сочетается у него с редкими попытками менее пессимистического взгляда на будущее, мыслью о том, что «философские размышления о божественном или земном должны соответствовать потребностям общества, в котором живет поэт, а общество идет вперед» [6, с. 429]. Французский романтик размышляет о том, что чем дальше идет развитие цивилизации, тем больше надо привыкать к зрелищу того, что идеи, посеянные словно плодородное зерно, быстро всходят, созревают, сохнут и исчезают, освобождая место новому урожаю, более мощному и богатому, прямо на глазах первого сеятеля. Не являясь горячим сторонником стремления ко всему новому, в том числе и в искусстве, де Виньи вместе с тем полагает, что к современному ему уровню развития культуры в будущем добавятся в обобщенном виде самые значительные достижения философии

и других наук. Более того, он не без доли утопизма надеется, что искусство, благодаря своей духовной наполненности, спиритуальности, проложит путь к новой вере, оторвет людей от корыстных, материальных интересов, привьет им духовность, стремление к возвышенному, благородному, способность восхищаться красотой, добром и правдой [см.: 42]. «Попытки будут многочисленны и смелы, и все в них станет достойно уважения, провалы не будут позорны, потому что в этом новом мире автор и публика станут вместе учиться и учить друг друга» [6, с. 430], — замечает он.

Такими настроениями проникнута его поэма «Бутылка в море» (1854) — поэтическое послание грядущим поколениям:

<…>
Уходит под воду корабль неторопливо,
Но капитан глаза, в которых — торжество,
Стремит на юг, во льды, где новые проливы
За время плаванья открыл он своего.
Достойно завершен им путь по жизни этой,
И он пускает вплавь бутылку, знак привета
Грядущим дням, уже наставшим для него.
<…>
Верь, в памяти людской признательность навеки
Жива пребудет к тем, кто вклад сумел внести
В науку о добре, природе, человеке
Иль за собой вперед искусство повести.
Что им забвение, обиды, безразличье,
Лишенья, бури, льды, коль дереву величья
Над их могилами назначено расти!
<…>
Бог мысли — вот кто есть бог истинный, бог сильный!
Пусть семя, что в мозгу с рожденья мы несем,
Познаньем прорастет и колос даст обильный,
И плод своих трудов без страха мы потом
Отправим странствовать — но не в пучинах водных,
А по морям судьбы и гребнях волн народных,
И в гавань путь ему укажет Бог перстом.

Альфред Де Виньи. Бутылка в море. Совет юному незнакомцу.
Перевод *Ю.Б. Корнева* [10, с. 510—511, 513—514]

Заключение

Творчество Альфреда де Виньи стало важной вехой в эстетике и искусстве французского романтизма. Его размышления о правде и вымысле в искусстве, художественном образе и символе, особенностях исторического романа, характере романтической драмы, фигуре поэта-изгоя во многом проложили путь дальнейшей разработке этих сюжетов как в теоретическом плане, так и в художественной практике. Мощная символика его произведений, их высокая художественность, как и глубинное понимание трагичности судьбы художника, по существу, про́клятого поэта, оказали существенное воздействие на эстетику и поэтику символизма [см.: 22]. Одним из первых такое влияние ощутил на себе Шарль Бодлер: поэты были знакомы, де Виньи был очарован «Цветами зла», полагая их «Цветами добра» (много позже к аналогичной оценке пришел Валерий Брюсов[10]). Такой впечатляющий символ у де Виньи, как лебедь, на которого напала обвившаяся вокруг его шеи и крыльев ядовитая змея (поэт имеет в виду злобных, недоброжелательных, творчески бессильных критиков, «стремящихся запечатлеть свое имя, пускай кровавыми буквами, на сердце чистого бессмертного творца» [2, с. 86]), взмывающая за ним ввысь и жалящая, убивающая его своим ядом, хотя издали по зеленой чешуе и фальшивым золотым отблескам ее можно было бы принять за сверкающее ожерелье, нашел отклик в стихотворении Бодлера «Лебедь», также построенном на контрасте прекрасного и безобразного. Марсель Пруст считал де Виньи и Бодлера величайшими поэтами XIX века [37, p. 314]. Влияние поэтического строя произведений де Виньи, основанных на принципе романтической символизации и суггестии, особенно ощутимо в творчестве Поля Верлена, Стефана Малларме.

Не менее сильным оказалось влияние философско-эстетических идей де Виньи о заброшенности человека в существование, трагичности его удела, безысходном одиночестве, неизбывной тоске, отчаянии,

(10) Как отмечал Валерий Брюсов, «темами своих поэм Бодлер избрал „Цветы зла“, но он остался бы самим собой, если бы написал „Цветы добра“. Его внимание привлекло не зло само по себе, но Красота зла и Бесконечность зла. <...> С беспощадной точностью изображая душу современного человека, Бодлер в то же время открывал нам всю бездонность человеческой души вообще» [1, с. 69–70].

нашедших воплощение в пессимистической тональности многих его произведений, на творчество французских экзистенциалистов и их последователей в XX—XXI веках. Это касается в том числе и проблемы самоубийства как единственной возможности прорвать круг существования, вырваться из него, открывающей «Миф о Сизифе» Альбера Камю. Эту тему де Виньи обсуждает на примере притчи о жестоких детских забавах южан, когда скорпиона сажают на середину круга, выложенного из раскаленных углей. Скорпион мечется, пытается пробиться сквозь пламя, безуспешно старается отыскать выход из круга. «Наконец он собирается с духом, обращает ядовитое жало против самого себя и умирает» [12, с. 158]. Французский романтик, веривший в будущую потребность в серьезном искусстве, предвосхитил современную интеллектуальную «драму мыслей».

Пророчески звучат слова из поэмы «Чистый дух», законченной де Виньи 10 марта 1863 года, за полгода до смерти:

<…>
Потомки юные, что мною так любимы,
О судьи новые моих былых трудов,
Мои черты у вас в лице доныне зримы,
И узнаю себя я в зеркале зрачков!
Друзья мои, коль вам понадоблюсь и впредь я,
Коль перечтут меня хоть раз в десятилетье,
Судьбу свою назвать счастливой я готов!

Альфред де Виньи. Чистый дух.
Перевод *Ю.Б. Корнева* [10, с. 527]

Брошенная в море культуры бутылка — не реликт позапрошлого века, но полное жизни послание писателя и мыслителя. Главное в нем — высокая художественность творчества Альфреда де Виньи, его безупречный эстетический вкус и глубина художественного мышления, продолжающие привлекать ценителей прекрасного в искусстве.

Список литературы:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 *Толмачев М.В.* Молодость Альфреда де Виньи // *Толмачев М.В.* Бутылка в море. Страницы литературы и искусства. М.: Д. Аронов, 2002. URL: https://michaeltolmachev.ru/wp-content/uploads/2021/02/molodost-alfreda.pdf (дата обращения 20.10.2021).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Tolmachev M.V. Molodost’ Al’freda de Vin’i [Youth of Alfred de Vigny]. Tolmachev M.V. *Butylka v more. Stranicy literatury i iskusstva* [A Bottle in the Sea. Pages of Literature and Art]. Moscow, D. Aronov Publ., 2002. Available at: https://michaeltolmachev.ru/wp-content/uploads/2021/02/molodost-alfreda.pdf (accessed 20.10.2021). (In Russian)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 75; 76; 929
ББК 79.2; 85.103(3)

Дединкин Михаил Олегович
Заместитель заведующего отделом западноевропейского изобразительного искусства, хранитель коллекции западноевропейских рисунков XIX–XX веков, Государственный Эрмитаж, 190000, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34
ORCID ID: 0000–0003–1759–5728
dedinkin@hermitage.ru
Ключевые слова: Фридрих Вильгельм Брасс, Товарищество пролетарского искусства, экспрессионизм, дадаизм, Социал-демократическая партия Германии, Коммунистическая партия Германии, Веймарская республика, немецкие художественные объединения, пролетарское искусство

Дединкин Михаил Олегович

Создатель Товарищества пролетарского искусства в Берлине Фридрих Вильгельм Брасс: первый опыт биографии

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-38-63

Для цит.: *Дединкин М.О.* Создатель Товарищества пролетарского искусства в Берлине Фридрих Вильгельм Брасс: первый опыт биографии // Художественная культура. 2022. № 3. С. 38–63. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-38-63.

For cit.: Dedinkin M.O. Friedrich Wilhelm Brass, Creator of the Genossenschaft for Proletarian Art in Berlin: the First Experience of a Biography. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 38–63. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-38-63. (In Russian)

Dedinkin Mikhail O.
Deputy Head of the Department of Western European Fine Arts, Curator of the Collection of Western European Drawings of the 19th-20th Centuries, the State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID ID: 0000–0003–1759–5728
dedinkin@hermitage.ru
Keywords: Friedrich Wilhelm Brass, Genossenschaft for Proletarian Art, Expressionism, Dadaism, Social Democratic Party of Germany, Communist Party of Germany, Weimar Republic, German art associations, proletarian art

Dedinkin Mikhail O.

Friedrich Wilhelm Brass, Creator of the Genossenschaft for Proletarian Art in Berlin: The First Experience of a Biography

Аннотация. Цель настоящей статьи — исследование жизни и деятельности Фридриха Вильгельма Брасса, основателя Товарищества пролетарского искусства в Берлине (1920). Фридрих Вильгельм Брасс (1873—1931) на протяжении всей жизни стремился сочетать коммерческие интересы торговца произведениями современного искусства с идеями социального переустройства мира. Одним из первых назвавший себя в Германии коммунистом, он создал в 1920 году в Берлине Товарищество пролетарского искусства, коллекция которого стала первым собранием современного искусства, привезенным в Советскую Россию. На основе этой коллекции, хранящейся в Эрмитаже и Российской академии художеств, архивных материалов и работы в музейных собраниях Германии реконструируется история возникновения самого товарищества в Берлине в 1920 году, состав участников и биография его создателя. Актуальность и новизна статьи обусловлена отсутствием научных исследований по данной проблематике, открываемой автором в своих работах.

Последовательно рассматривается жизненный путь Ф.В. Брасса. Получивший ремесленное образование в Крефельде, Брасс предпринимал несколько попыток организовать там художественную торговлю, в первую очередь ориентированную на среду рабочих. Член Социал-демократической партии Германии, он пытался заинтересовать партию перспективой такой просветительской и агитационной работы. Эти начинания оказались финансово несостоятельными. Позже Брасс работал в Немецких мастерских Хеллерау, где фабрикант Карл Шмидт реализовал проект массового производства мебели, разработанной ведущими европейскими дизайнерами и ориентированной на самый широкий и демократический рынок.

В годы Первой мировой войны Брасс был мобилизован, провел несколько лет в плену в России, где встретил революцию, и вернулся в 1919 году в Германию убежденным сторонником коммунистического переустройства мира. После Ноябрьской революции в Берлине возникло несколько художественных организаций, чья деятельность была обращена к пролетариату (Рабочий совет по искусству, Товарищество социалистических художников, Союз за пролетарскую культуру, Пролетарский театр Эрвина Пискатора и др.). Среди них было и Товарищество пролетарского искусства коммуниста Брасса, собравшего работы левых художников, преимущественно экспрессионистов первого и второго поколения. Как и большинство этих художественных инициатив, товарищество Брасса не смогло выжить в условиях экономического кризиса. Уникальная коллекция товарищества была приобретена во время поездки в Германию председателя Коминтерна Г. Зиновьева в октябре 1920 года и привезена в Советскую Россию.

Автор приходит к заключению, что фигура Брасса представляла новый для художественного рынка XX века тип предпринимателя, фокусировавшегося прежде всего на продвижении новейшего искусства в среде рабочих, агитации за новую жизнь языком искусства.

Abstract. The purpose of this article is to study the life and activity of Friedrich Wilhelm Brass, founder of Genossenschaft for Proletarian Art in Berlin (1920). Friedrich Wilhelm Brass (1873—1931) throughout his life sought to combine the commercial interests of a contemporary art dealer with the ideas of the social reorganization of the world. One of the first to call himself a communist in Germany, he created in 1920 in Berlin the Genossenschaft for Proletarian Art, the collection of which became the first contemporary western art brought to Soviet Russia. On the basis of this collection kept in the Hermitage and the Russian Academy of Arts, archival materials and work in museum collections in Germany, the history of the emergence of the Genossenschaft in Berlin in 1920, the composition of the participants and the biography of its creator are reconstructed. The relevance and novelty of the article is due to the lack of scientific research on this issue discovered by the author in his works.

The life path of F.W. Brass is consistently considered. Trained as a craftsman in Krefeld, Brass made several attempts to establish an art trade there, primarily aimed at the workers' milieu. A member of the Social Democratic Party of Germany, he tried to interest the party in the prospect of such educational and agitational work. These initiatives proved to be financially untenable. Brass later worked at the German Workshops Hellerau, where the manufacturer Karl Schmidt implemented a project for the mass production of furniture designed by leading European designers and oriented to the widest and most democratic market.

During the First World War, Brass was mobilized and spent several years in captivity in Russia, where he met the revolution and returned to Germany in 1919 as a convinced supporter of the communist reorganization of the world. After the November Revolution, several artistic organizations arose in Berlin, whose activities were directed towards the proletariat (the Workers' Council for Art, the Association of Socialist Artists, the Union for Proletarian Culture, the Proletarian Theatre of Erwin Piscator, etc.). Among them was the Genossenschaft for Proletarian Art of the communist Brass, who collected the works of left-wing artists, mainly expressionists of the first and second generation. Like most of these artistic initiatives, the Brass Genossenschaft could not survive the economic crisis. The unique collection of the Genossenschaft was acquired during a trip to Germany by Comintern Chairman G. Zinoviev in October 1920 and brought to Soviet Russia.

Later, during the years of the Weimar Republic, Brass no longer undertook such ambitious projects, continuing to trade in the works of left-wing artists. He worked in Hagen and Düsseldorf, where he died in 1931.

The author comes to the conclusion that the figure of Brass represents a new type of entrepreneur for the art market of the 20th century, focused primarily on the promotion of the latest art among the workers, agitation for a new life in the language of art.

Введение

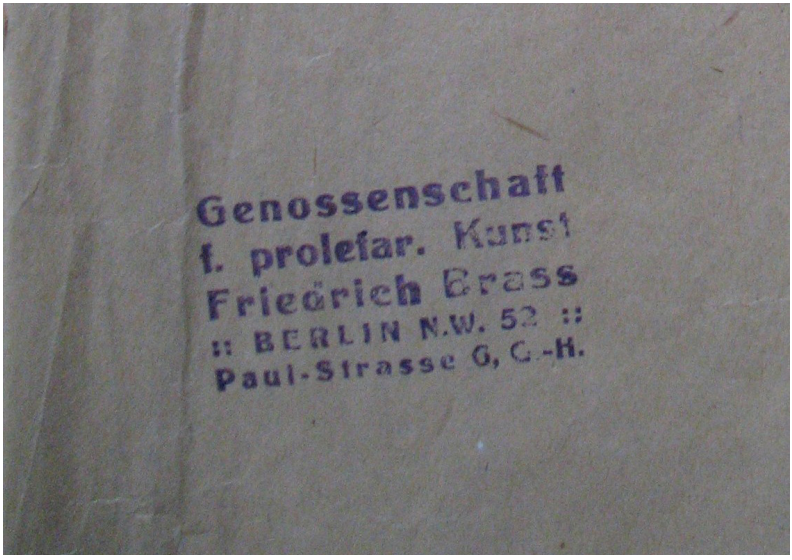
В собрание Государственного Эрмитажа в 1920—1980-е годы поступило около полутораста произведений печатной графики и рисунков немецких художников первого и второго поколения экспрессионистов, помеченных эстампилями берлинского Товарищества пролетарского искусства Фридриха Вильгельма Брасса и издательства товарищества. Эта группа произведений немецких мастеров 1910-х годов включает широкий диапазон имен экспрессионистов от прославленных мастеров группы «Мост», например Эриха Хеккеля или Карла Шмидт-Ротлуффа, до мастеров молодого поколения экспрессионистов, чья судьба в эпоху революционных потрясений, экономического упадка и нацистского правления сложилась печально и художественное наследие которых оказалось либо уничтожено, либо предано забвению, например Арнольда Шмидт-Нихиола или Эриха Годала. Столь же значительное число графических работ, помеченных эстампилями товарищества, удалось обнаружить в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств и в Научной библиотеке Российской академии художеств. Известные сейчас работы выполнены преимущественно в 1918—1920 годах, но есть и произведения довоенного времени.

Не только определение, описание и квалификация собранных работ, но и история самого Товарищества пролетарского искусства и биография его основателя, Фридриха Вильгельма Брасса, нуждались в исследовании. Ни в профессиональных справочниках, ни в научной литературе, посвященной немецкому искусству XX века и экспрессионизму, абсолютно никаких сведений о такой институции и о Брассе не существует. Таким образом, исследование истории товарищества и реконструкция биографии его основателя представляют актуальный интерес.

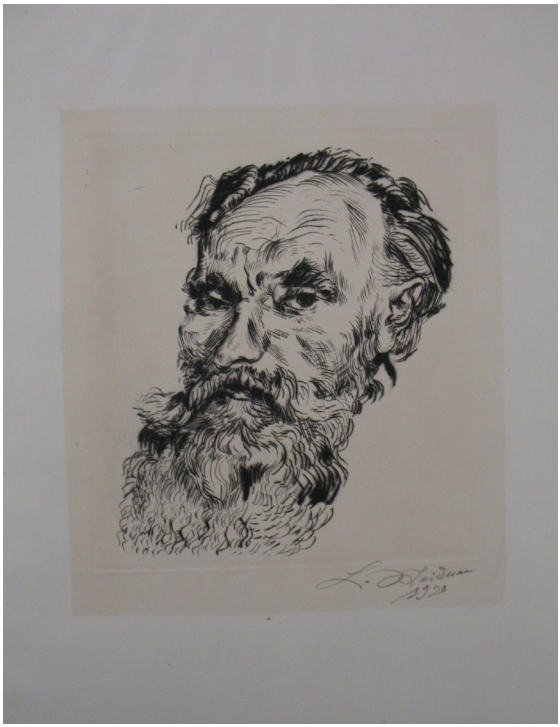
Для поиска информации о Фридрихе Вильгельме Брассе потребовалось проделать значительную работу в архивах Берлина, Крефельда, Хагена, Амстердама, которая позволила установить основные вехи его жизни. В завершение удалось вступить в переписку с жившим в Великобритании г-ном Гердом Ниссеном, внуком Фридриха Брасса, который сообщил много важных сведений о своем предке. В результате у нас есть возможность впервые описать биографию этого незаурядного человека, эффективно сочетавшего политику, искусство и коммерцию.

Ф.В. Брасс: биографические изыскания

Эстампиль Товарищества пролетарского искусства, проставленный на обороте большей части листов коллекции, содержит помимо названия организации и имени ее владельца еще и адрес — Берлин, Паульштрассе, 6. Как официально действующая организация Товарищество пролетарского искусства в Берлине зарегистрировано не было. Улица Паульштрассе в Берлине проходит к северу от Тиргартена, между Альтмоабитштрассе и мостом Лютербрюкке через реку Шпрее. Дом 6 находился рядом с перекрестком, на который выходил фасад тюрьмы Моабит. Перекресток не сохранился, сейчас на этом участке стоит постройка послевоенного времени. Адресные книги Берлина за 1920-й и смежные годы в персональном регистре не содержат сведений о Фридрихе Брассе. В подомовом описании города в адресной книге за 1920 год в доме 6 по Паульштрассе зарегистрирована только одна организация — занимавший первый этаж здания бассейн «Адмиральский сад». Среди жильцов дома, согласно адресной книге, в 1920—1921 годах Брасса нет. В печати товарищества буквы «G.-H.»



Ил. 1. Эстампиль Товарищества пролетарского искусства Фридриха Брасса. 1920



Ил. 2. Майднер Л. Брасс-коммунист. 1920. Гравюра сухой иглой. 19,5 × 17 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

означают «Gartenhaus». Это, скорее всего, отдельно стоящее надворное строение, задний корпус, флигель, где, видимо, и располагалось товарищество. В подобных помещениях обыкновенно располагались служебные помещения или мастерские.

Среди находящихся в Эрмитаже работ из собрания Товарищества пролетарского искусства есть портрет Фридриха Брасса работы Людвига Мейднера (ГЭ, инв. № ОГ-353065) с авторской подписью «Брасс — коммунист». На нем изображен пожилой мужчина с окладистой бородой. Такой облик характерен скорее для ветерана социалистической партии (ее история в Германии насчитывала уже более полувека) и не вполне ассоциируется со значительно более молодой по своему составу в те годы Коммунистической партией.

Фридрих Брасс не был художником. Никаких его произведений не существует, нет его имени и в соответствующих справочных из-

даниях. В городском архиве Берлина сведений о Брассе не нашлось. Помогли собрания документов берлинской Академии художеств, Немецкого веркбунда(1) и архив СДПГ, хранящийся в настоящее время в Международном институте социальной истории в Амстердаме. Они, в свою очередь, привели в архивы немецких городов Крефельд и Хаген. Кроме того, произведения, приобретенные у Брасса, нашлись в собраниях Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне и Государственной галереи в Штутгарте. Все это позволило составить некоторое представление о создателе интересующего нас общества.

Фридрих Вильгельм Брасс родился 20 февраля 1873 года в городе Крефельд (в Прирейнской провинции Пруссии) в семье ткача Генриха Брасса (1828—1892) [6, S. 1]. В конце XIX века Крефельд, расположенный на западном берегу Рейна поблизости от Дюссельдорфа, был интенсивно развивающимся индустриальным центром с населением, превышавшим восемьдесят тысяч человек. В городе и его округе в 1880-х годах работало до ста пятидесяти текстильных фабрик, выпускавших самую разнообразную продукцию. Помимо этого, в Крефельде существовала развитая керамическая промышленность. Такие производства нуждались в художественно образованных работниках. В 1870-е годы в городе открылась Художественно-промышленная школа, а вскоре появился и Музей Кайзера Вильгельма. Однако происходивший из социальных низов Брасс вряд ли мог получить большее, нежели обязательное в те годы в Германии общее начальное образование. В списках учеников местной Художественно-промышленной школы его имени нет. Внук Фридриха Брасса сообщил нам, что его дед в юности, в 1887—1890 годах, получил в Крефельде специальность столяра-мебельщика(2).

В Городском архиве Крефельда сохранилась персональная учетная карточка Фридриха Вильгельма Брасса и записи о нем в кни-

(1) Немецкий веркбунд (Немецкий производственный союз) — общественное объединение архитекторов и мастеров прикладного искусства, занятых в промышленности. Существовал в 1907—1933 годы. Ставил целью обсуждение творческих проблем, реорганизацию строительства и художественных ремесел на современной промышленной основе, контроль за профессиональным образованием, торговлей и оплатой художественного труда.

(2) Сведения сообщены внуком художника в переписке с автором статьи 30 мая — 14 августа 2009 года.

ге регистрации жителей [7, S. 22]. Он прусский подданный. В графе о религиозном исповедании записано — атеист. По профессии — художественный ремесленник. Упомянуто, что в 1896 году он жил в Нюрнберге, а в 1899 году — в Дрездене. В карточке зафиксированы крефельдские адреса Брасса в период с 1893 по 1919 год. Указано, что его женой была Элиза, урожденная Херкендель. В 1903 и 1904 годах у них родились дочери Виргиния и Шарлотта. В плохо сохранившейся верхней части формуляра есть пометка, что 7 августа 1899 года Брасс административно выслан полицией из Баварии по политическим мотивам.

Важным для знакомства с личностью и кругом интересов Брасса документом является письмо, написанное им 5 ноября 1903 года депутату парламента от СДПГ Георгу фон Фольмару (1850—1922). Оно хранится в фонде СДПГ в архиве Международного института социальной истории в Амстердаме [5, S. 1]. В этом пространном письме Брасс представляется как торговец произведениями прикладного искусства, практикующий экономист и технолог. Он предлагает себя в качестве издателя литературно-художественного справочника для членов Социал-демократической партии, к которой он принадлежал. Такое издание, утверждает Брасс, является востребованным и могло бы распространяться через партийные книжные магазины. В справочник должны войти лучшие произведения старого и нового изобразительного искусства, репродуцированные в гравюре или литографии и снабженные подобающими комментариями. Кроме того, по мнению Брасса, следовало бы издавать портреты партийных лидеров, выдающихся спортсменов, изображения технических достижений. Себя он рекомендует как человека, заинтересованного решать проблему художественного обустройства жилья рабочих, в чем видит средство к духовному самоутверждению пролетариата. Для этого необходимо устройство кооперативных мастерских, где изготавливали бы для рабочих художественную мебель и предметы потребления, демонстрировать которые следует на постоянной выставке, совмещенной с книжным магазином и лавкой предметов художественного ремесла. И Брасс, в меру своего разумения и имеющегося опыта работы, чувствует себя в силах осуществить это начинание.

Неизвестно каков был ответ депутата, но тогда, в 1903 году, из этого почина ничего не вышло. Однако для нас письмо обладает особой

ценностью как развернутое изложение программы, которой Брасс в той или иной степени будет придерживаться в течение всей жизни: он стремится создать и возглавить коммерческую организацию, служащую просвещению и духовному развитию рабочего класса. Предприятие задумывалось с достаточно широким спектром деятельности, но в любом случае предполагалось включение в его сферу изобразительного искусства и художественных ремесел, особенно — разнообразных произведений печатной графики. С них, собственно, это размышление в письме и начинается, тогда как о литературной части предлагаемого справочника не сказано ни слова. Брасс, напомним, рекомендует себя как торговца произведениями искусства, знакомого с вопросами экономики и полиграфической технологии. Видимо, подразумевается в первую очередь технология печатного, издательского процесса.

Некоторые подробности добавляют адресные книги Крефельда начала XX века. Фридрих Вильгельм Брасс впервые упомянут в справочнике 1901—1902 годов живущим с матерью, вдовой Генриха Брасса. По специальности он назван коммивояжером. В следующие годы в адресных книгах Брасс не упоминается, хотя, судя по персональной учетной карточке, он по-прежнему живет в Крефельде, женится, обзаводится детьми.

В адресной книге за 1905—1906 годы Брасс числится хозяином Художественного салона («Kunstwerkeausstellung — Krefeld», Everstr. 40). Здесь же размещена реклама, подробно описывающая деятельность заведения Брасса, торгующего живописью, гравюрами, репродукциями «лучших произведений старого и нового искусства», рамами, гипсовыми скульптурными отливками, керамикой, мебелью, ювелирными изделиями, а также книгами и журналами по искусству и его истории, художественной промышленности и педагогике. В адресной книге Крефельда за 1907—1908 годы Художественный салон Брасса упомянут уже по другому адресу — Рейнштрассе, 99, с филиалом на Вествалл, 73, где числится проживающим и сам Брасс. Но тот же справочник в перечне торговых фирм не упоминает предприятие Фридриха Брасса, а на Рейнштрассе, 99 значится книгопечатня и литографское заведение М. Бушера. По адресу Вествалл, 73 в книге указан принадлежащий Ф. Брассу книжный магазин.

Итак, можно отметить существование связи между типографией и литографской мастерской Бушера (кстати, старейшим в городе заведением, работающим с 1839 года) и Брассом. На одном из рисунков из собрания товарищества, портрете Либкнехта работы Арнольда Шмидт-Нихиола (ГЭ, инв. № ОГ-41337), сохранилась надпись Брасса — инструкция по переводу рисунка на литографский камень. Текст написан человеком, профессионально разбирающимся в технологии печати.

Видимо, «пролеткультовская» программа Брасса в провинциальном Крефельде оказалась несостоятельной. Далее в адресных книгах города имя Фридриха Вильгельма Брасса не появляется, хотя персональная учетная карточка сообщает о его жительстве в городе до 1919 года. В это время терпят крах, видимо, не только торговые начинания Брасса, но и его семейная жизнь. В 1908 году он, не получив развода, вынужден был уехать с новой семьей в Швейцарию, где поселился у родственников супруги на юге страны в городе Аскона. Там родились в 1909 году сын, а в 1911 году — дочь (вторая дочь в этом браке родилась уже в Германии в 1914 году). Вернулся он оттуда незадолго до Первой мировой войны, поселившись в Хеллерау, пригороде Дрездена. В те годы это был один из крупнейших центров современного дизайна. В 1909 году мебельный фабрикант Карл Шмидт (1873—1948) основал Немецкие мастерские Хеллерау. Здесь реализовывались мечты Брасса о массовом производстве мебели и убранства для интерьеров по проектам передовых архитекторов и дизайнеров. С Шмидтом сотрудничали крупнейшие мастера своего времени — Чарльз Макинтош, Макей Бейли Скотт, Рихард Римершмидт. Они готовили проекты разборной мебели из стандартизированных деталей, предназначенной для потребителей с невысокими доходами. Проводились конкурсы с названиями «Современный немецкий дом», «Дешевая квартира». Эта продукция была ориентирована на рабочий класс. Для занятых на предприятии рабочих был построен городок, где застройка производилась одновременно с озеленением территории и созданием того, что сейчас мы называем социальной инфраструктурой. На фабрике реализовывались многие принципы, подготовленные социал-демократической теорией (масштабная социальная поддержка, участие в прибыли и др.).

С началом войны Фридрих Брасс, которому исполнился сорок один год, был мобилизован. Он воевал на Восточном фронте и в 1915 году попал в плен. Сохранилась его открытка, посланная семье в январе 1917 года из Саратова.

В России в годы войны находилось до двух с половиной миллионов военнопленных из Германии и Австро-Венгрии. С началом Февральской революции среди них началась активная агитация. Для большевиков-интернационалистов, ставивших важнейшей целью перерастание буржуазной революции в мировую пролетарскую, пропаганда среди военнопленных имела особое значение, и здесь они определенно лидировали [1]. В Саратове Брасс пережил эйфорию первых революционных дней. Очевидно, увиденное произвело на немецкого социалиста огромное впечатление, поскольку, вернувшись в Германию, он причислил себя к первым немецким коммунистам.

Массовая репатриация военнопленных из России началась вскоре после Брестского мира. В семейном архиве сохранилась открытка, посланная Брассом жене из Вильнюса в апреле 1919 года.

Товарищество пролетарского искусства

Следующий связанный с Брассом документ относится к 1920 году. В архиве Академии изобразительных искусств в Берлине в фонде Георга Гросса сохранилась адресованная художнику записка Брасса. На бумаге с оттиском эстампиля Товарищества пролетарского искусства Брасс написал: «18/II/1920 / Дорогой господин Гросс, / вопреки договоренности Херцфельде не было, Гомперца также не застал. <…> Я не могу ничего начинать с такой гениальной недееспособностью! Пишите мне определенно день и час, где нам с Херцфельде лучше точно встретиться. Я не могу попусту тратить время на такие неплодотворные визиты. Мне важно, кто предоставит все вещи, и мне совершенно не доставляет удовольствия работать за других для нашей общей цели. Время торопит, если вообще что-то может выйти для Лейпцигской ярмарки. / С наилучшим приветом, Брасс» [4, S. 1].

Эта записка, написанная в резких и категоричных выражениях, напоминает Гроссу о несостоявшейся встрече в издательстве «Малик» с руководителем издательства Виландом Херцфельде (1896—1988) и его сотрудником Юлианом Гомперцем (1898—1972). Итак, товарище-

ство в эти дни, в начале 1920 года, уже существовало и намеревалось участвовать в весенней книжной ярмарке в Лейпциге (в 1920 году она проводилась с 29 февраля по 6 марта), где традиционно представлялась художественная продукция, включая и печатную графику. Видимо, Брасс рассчитывал срочно получить для показа издания «Малика». Издательством к этому времени уже были опубликованы «Первый альбом Георга Гросса» и «Малый альбом Георга Гросса», сразу привлекшие внимание к выдающемуся дару Гросса-рисовальщика.

Название созданной Брассом организации характерно для времени, когда крайне важной оказывалась определенно выраженная социальная позиция. Так, первая художественная организация революционной Германии называлась «Рабочий совет по искусству». Тогда, в 1918 году, после отречения кайзера, в Германии, как и в России, образовалось двоевластие. С одной стороны, существовало либеральное Временное правительство народных уполномоченных, с другой — стихийно организовавшаяся система Советов рабочих и солдатских депутатов, которая многим представителям революционно настроенной интеллигенции казалась высшим проявлением народной демократии. Когда образовывался «Рабочий совет по искусству», призванный сплотить прогрессивно настроенных художественных деятелей, само название говорило о направленности объединения: о симпатии к рабочим, ведущей силе революции, и к Советам, наиболее радикальной форме народного правления. «Рабочий совет по искусству» не сыграл сколь-нибудь заметной роли в истории, а развитие политической ситуации вскоре заставило большинство участников организации переоценить и Советы, но это — яркий пример использования знакового языка в революционной ситуации.

После январских и мартовских боев 1919 года в Берлине появились художественные организации, связанные непосредственно с революционными партиями. В марте 1919 года появилось Товарищество социалистических художников (Genossenschaft sozialistischer Künstler). Его старостами стали Адольф Бене и архитектор Бруно Таут, в числе участников — художники Кете Кольвиц, Генрих Фогелер, Ганс Балушек, Карл Хольц, Ефим Голышев. Коммерческую деятельность возглавил Франц Наттерот. Все они состояли членами социалистических партий, это являлось непременным условием участия в группе. Целью организации называлась «социализация художественного рынка».

Группа просуществовала недолго, не справившись с внутренними конфликтами участников [10, S. 32—33].

В сентябре 1919 года в Берлине образовался театральный Союз за пролетарскую культуру (Bund für proletarische Kultur). Его создателями был тот же Франц Наттерот, поэты и драматурги Людвиг Рубинер, Иоганнес Бехер, Франц Юнг. В числе участников — художники и архитекторы Генрих Цилле, Ганс Балушек, Бруно Таут, Генрих Фогелер и Адольф Бене. Союз существовал вначале совместно с экспрессионистическим Театром настроения «Трибуна», где тогда проводились и знаменитые утренники дадаистов (позже переименован в Пролетарский театр Союза за пролетарскую культуру — Proletarisches Theater des Bundes für proletarische Kultur). Его целью было привлечение рабочего зрителя. Места представлений выбирались в рабочих кварталах [10, S. 33]. Эта труппа была непосредственной предшественницей созданного чуть позже Пролетарского театра режиссера-коммуниста Эрвина Пискатора (1920—1921).

Выбор названия для организации Брасса, возникшей в Берлине, видимо, где-то в начале 1920 года, представляется вполне оправданным. Как в России, так и в Германии никто не мог определенно сказать, что такое пролетарское искусство, но никто из участников революционного движения не сомневался в неизбежности его появления. В сочетании со словами «пролетарское искусство» слово «Genossenschaft» (которое можно переводить на русский как «кооператив», «артель», «товарищество, товарищеское объединение») однозначно следует передавать в данном случае как «товарищество», поскольку «Genosse» — это «товарищ», и не просто «товарищ», а коммунист. Именно у коммунистов это слово являлось партийным приветствием. Коммунист Брасс для пролетарского искусства основывал именно *товарищество*. Предполагало ли оно какую-то совместную деятельность художников или все было предоставлено инициативе Фридриха Брасса? Надо думать, что словесно Брассом что-то декларировалось, как-то с отдельными художниками обсуждалось и, возможно, его начинание даже воспринималось как нечто реалистичное. Брассу верили, от пролетарского искусства и искусства для пролетариата многого ждали. Вероятно, на первых порах у Брасса были какие-то деньги, достаточные для сбора работ и их представления на Лейпцигской ярмарке. Наконец, Брассу удалось напечатать серию

литографий Э. Годала «Революция» и несколько вариантов портретов Либкнехта работы А. Шмидт-Нихиола. Эти начинания Издательства Товарищества пролетарского искусства, созданные с соблюдением принципов художественных изданий того времени (ограниченным тиражом — около 60 экземпляров, с вариантами на нескольких различных бумагах, с эксклюзивными экземплярами, раскрашенными художником от руки) требовали существенных затрат. Но в итоге товарищество стало столь же эфемерным явлением берлинской художественной сцены, как и те, что упоминались выше. Они ярко отражали активные поиски социально детерминированного искусства, рожденного эпохой революционных перемен и находившегося в поиске не только новых художественных форм, но и новой аудитории.

У товарищества Брасса, надо думать, не было какой-либо особой сплоченности, основанной на определенном идеологическом фундаменте. Вероятно, художники даже никогда и не собирались вместе, поскольку подобная встреча где-либо и как-либо оказалась бы отмеченной и, скорее всего, сопровождалась бы, как это было принято, либо выставкой, либо акцией или печатным заявлением, подобающим случаю при создании художественного общества «с политическим уклоном». А это, хоть как-либо промелькнув в печати, переписке, воспоминаниях и т.д., никак не прошло бы мимо внимания историков. Таким образом, вероятнее всего, Брасс лишь попытался использовать левую политическую ориентацию ряда художников, связанных с ним самим личными отношениями.

Ф.В. Брасс и художники

Брассу удалось привлечь к сотрудничеству достаточно известных уже в то время мастеров, как, например, Эрих Хеккель и Карл Шмидт-Ротлуфф, и совсем молодых, начинающих художников. Как это могло произойти?

В мае 1920 года в Крефельде в Музее Кайзера Вильгельма была открыта Первая выставка современного немецкого искусства[3]. Она

(3) Erste Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst: Veranstaltet vom Crefelder Museumsverein Mitte Mai bis Mitte Juni 1920. Krefeld, 1920.

Ил. 3. Шмидт-Нихиол А. Портрет коммуниста Брасса. 1920. Перо тушью по наброску карандашом. 43,8 × 33,5 см. Научно-исследовательский музей РАХ, Санкт-Петербург

включала в себя пятьдесят семь картин и более семидесяти графических работ современных художников. Помимо произведений художников группы «Мост» (Э. Хеккеля, О. Мюллера, К.Л. Кирхнера, М. Пехштейна, Э. Нольде, К. Шмидт-Ротлуффа) были показаны работы О. Кокошки и Х. Рольфса и даже уже умерших Ф. Марка, А. Макке и П. Модерсон-Беккер. Уроженцами Крефельда были только Г. Кампендонк и Г. Науен. Для выставки был напечатан плакат, исполненный Хеккелем [8, S. 28]. Именно он на этой выставке безусловно являлся центральной фигурой, наиболее маститым и признанным художником. Его творчество представлено самым значительным среди экспонентов числом произведений: восемью картинами и двадцатью четырьмя графическими работами, выполненными в период с 1910 по 1919 год. Изготовлением же плакатов мастер не занимался уже несколько лет, со времен предвоенных выставок группы «Мост».

Ил. 4. Шмидт-Нихиол А. Печальный человек. Портрет Фридриха Брасса. 1920. Перо тушью по наброску карандашом. 37,1 × 27,3 см. Научно-исследовательский музей РАХ, Санкт-Петербург

Вероятно, что-то привлекало Хеккеля в этом выставочном проекте, кто-то связывал его с провинциальным городом, в котором не было ни крупного общественного художественного собрания, ни знаменитых коллекционеров современного искусства.

Можно предположить, что выставка в Крефельде каким-то образом свела Хеккеля с Брассом (ведь он в 1919 году еще числится среди жителей города). В собрании Товарищества пролетарского искусства много работ именно Хеккеля: мы знаем как минимум о двенадцати его гравюрах, попавших в Ленинград. Возможно, Брасс, человек колоритного пролетарского типа, был привлекателен и интересен художникам, возможно, он был способен увлечь их давно выношенной идеей о благородной просветительской деятельности для рабочих.

В петербургских собраниях есть три портрета этого человека: работы Людвига Мейднера (ГЭ, инв. № ОГ-353065), Рюдигера Бер-

лита (ГЭ, инв. № ОР-41344) и Арнольда Шмидт-Нихиола (НИМ РАХ, инв. № Р-10873). А попасть в число персонажей Людвига Мейднера, портретиста леволиберального Берлина, рисовавшего Брасса дважды (в 1920 и 1922 годах [9, kat. 58, 183]), — это много значило. Думается, Брасс со своей патриархальной внешностью, энергичной грубоватой речью человека из низов и убеждениями коммуниста выделялся в кругах революционной берлинской богемы 1920-х годов. Вероятно, именно тогда, весной-летом 1920 года, Брассом были получены от Хеккеля гравюры, ныне находящиеся в Эрмитаже; среди них есть ранние, очень редкие оттиски довоенных работ мастера(4).

Если предположить, что Брассу удалось во время подготовки крефельдской выставки привлечь в товарищество Хеккеля, то от него связи ведут к его друзьям по группе «Мост»: Отто Мюллеру и Карлу Шмидт-Ротлуффу. Оба придерживались социалистических убеждений и участвовали в деятельности Рабочего совета по искусству и Ноябрьской группы. Вполне закономерно также и отсутствие в товариществе еще одного художника «Моста» — Макса Пехштейна, с которым у друзей существовали политические разногласия: он единственный выполнял антиспартаковские плакаты. Через Хеккеля Брасс мог познакомиться с молодыми художниками (а все послевоенное поколение около 1920 года было как минимум сочувствующим социалистам). Учеником Хеккеля считал себя служивший с ним в одном санитарном отряде в Бельгии во время войны берлинский художник Макс Каус (четырнадцать работ в известном ныне собрании товарищества, с учетом дублетов). Сильное влияние Хеккеля в послевоенные годы испытали Вальтер Граматте (три работы) и Густав Генрих Вольф (семнадцать работ).

Еще одна группа молодых художников могла быть привлечена Брассом через знакомство с Людвигом Мейднером (девять работ) — одним из наиболее успешных берлинских мастеров послевоенных лет, который был в контакте с большинством представителей революционно настроенной интеллигенции, литераторами и художниками.

(4) Эти же гравюры вошли в серию «Elf Holzschnitte. 1912—1919. Erich Heckel bei I.B. Neumann», опубликованную в Берлине в сентябре 1920 года. Каждый оттиск этого издания был помечен эстампилем печатника Фогта (Voigt). Эрмитажные экземпляры этой печати не имеют и, видимо, являются пробными и напечатаны раньше.

В числе его знакомых — берлинцы Георг Гросс (девять работ), Эрих Годал (тридцать работ), Карл Хольц (девять работ), Якоб Штейнхард (одна работа), художник из Дрездена Конрад Феликсмюллер (две работы), Франц Вильгельм Зейверт из Кельна (двадцать две работы) и Макс Бурхарц из Хагена (десять работ). От Феликсмюллера связи тянутся к саксонцам Рюдигеру Берлиту (пятнадцать работ), Вальтеру Якобу (шесть работ) и Зигфриду Бернду (девять работ).

Кроме того, в товариществе были молодые крефельдские художники: Фриц Хунен и Рейнхард Хилькер, ученик Христиана Рольфса (шесть работ). Здесь есть и одна работа самого Христиана Рольфса. Близок к Хунену в эти годы был Арнольд Шмидт-Нихиол (двадцать шесть работ), живший в Ворпсведе. Известно, что в это время он часто ездил в Крефельд [11, S. 14]. В 1920 году Хунен в Крефельде написал его портрет(5).

Упомянутые связи — известные, что называется, лежащие на поверхности. Брасс мог быть связан с художниками другими путями, но каким бы образом ни пересеклись их дороги, это были люди не случайные. Политически и социально это был достаточно узкий круг. Все левые художественные группы, литературно-художественные кружки, издательства политических газет и журналов были одним, хотя и разбросанным по всей стране, сообществом. Они поддерживали отношения, с интересом следили за деятельностью друг друга, сотрудничали, спорили, переходили из одной группы в другую. Такое общее взаимопроникающее хаотичное движение характерно для революционной эпохи.

Всего в начинаниях Товарищества пролетарского искусства, насколько нам это известно, принимало участие двадцать восемь художников, работы двадцати четырех из них представлены в Эрмитаже. Самым старшим из них был Христиан Рольфс, которому в 1920 году исполнился 71 год, самым молодым, Эриху Годалу и Рейнхарду Хилькеру, было по 21 году. Самому же Брассу в 1920 году было 47 лет.

Брасс был не только коммунистом, но и торговцем. Он брал у художников, согласившихся участвовать в работе Товарищества про-

(5) Hunen Fritz. Porträt Schmidt-Niechciol. 1920. Акварель. 565 × 398 мм. (Von Dr. Andreas Sturies. 13.11.2004).

летарского искусства, произведения для продажи. На многих листах сохранилось написанное карандашом обозначение цены: от тридцати марок за небольшую гравюру до трехсот за рисунок большого формата. Если к вещам без сохранившейся цены (которая могла затереться, быть написанной на несохранившейся монтировке или лишь на одной из нескольких копий и т.д.) подобрать среди работ товарищества примерные ценовые аналогии и приблизительно суммировать оценку того, что сейчас находится в Эрмитаже и петербургской Академии художеств, то получится не менее двадцати-двадцати пяти тысяч марок[(6)]. По тем временам, когда в Германии еще не началась галопирующая инфляция, это были очень большие деньги. Так просто подарить русскому коммунисту Илье Ионову (1887—1942), сопровождавшему главу Коминтерна Георгия Зиновьева в его поездке в Германию в октябре 1920 года, работы, взятые у художников на продажу, Брасс, надо полагать, не мог. Зиновьев и Ионов, помимо главного политического задания Коминтерна по формированию из левых социал-демократов Коммунистической партии Германии, занимались еще и сугубо практическими вещами. Ими было приобретено большое число различных товаров, механизмов и материалов, в которых остро нуждалась переживавшая Гражданскую войну Советская Россия. Среди пароходной описи этого имущества, отправленного в Петроград, значилась и «посылка от Брасса четыре ящика, рулон и упаковка книг» [2, с. 2].

Продажа коллекции в Россию фактически означала ликвидацию Товарищества пролетарского искусства. Идея товарищества, видимо, не нашла экономической опоры. Никаких привлекательных для публики шумных акций организовать Брасс не смог, манифестов и деклараций не сочинил, в прессе отмечен не был. Эстампы, которые он печатал сам, и другие произведения, которые привлекал в товарищество для продажи, должны были быть адресованы рабочему классу, а у того денег на приобретение произведений искусства не было, особенно в условиях послевоенного глубокого экономического кризиса.

(6) Речь идет только о тех произведениях, на которые нанесен эстампиль товарищества. Общая оценка «коллекции Брасса», привезенной в Петроград, составляет не менее чем 30—35 тысяч марок.

Ил. 5. Фирменная наклейка галереи Брасса в Хагене. 1920-е

Недолгое существование Товарищества пролетарского искусства не лишило Фридриха Брасса доверия художников. Наверное, никого не удивило, что подобное предприятие не уцелело в ситуации кризиса и революционного хаоса. В начале 1920-х он продает большой темперный рисунок Макса Кауса «Юноша на берегу моря» (1922) в Кунстхалле в Мангейме. В книге поступлений музея Брасс записан как торговец произведениями искусства из Хагена в Вестфалии [12, S. 243]. В 1922—1928 годах Брасс, снова названный в инвентаре музея торговцем из Хагена, продает в Графическое собрание Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне рисунки Нольде, Хеккеля, Шмидт-Ротлуффа, Фейнингера, Клее, Дикса, Шмидт-Нихиола. Практически все они были изъяты из собрания музея в 1937—1938 годах и уничтожены нацистами.

В 1927 году Брасс обращается в Национальную галерею Берлина с просьбой указать цены на право репродуцирования картин из этого собрания для издания школьных учебных таблиц. Мысль об издании художественных репродукций, заявленная еще в письме 1903 года, не покидала Брасса.

В Хагене Брасс, по сообщению его внука Герда Ниссена, обосновался в 1922 году. Известна наклейка хагенской фирмы Брасса, размещавшаяся на оборотах продаваемых произведений[7]. Брасс именует себя посредником по продаже произведений современного искусства, работающим с 1902 года. Там же перечислены имена художников, которых он представлял. Отметим уже упоминавшихся

(7) F.W. Brass, Kunstgewerkler / Fernruf Nummer 4244 Hagen I.W. Am Birkenhain 18—20 / Vermittle neuen Kunst seit 102. Weke von Czobel, Dix, Feininger, v. Gawlensky, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Meidner, Otto Müller, Nauen, Nolde, / Rohlfs, S.-Rottluff u. den Jüngeren. Plastiken. Gute Werke aus Ausland.

Ил. 6. Фирменная наклейка галереи Брасса в Дюссельдорфе. 1920–1930-е

участников Товарищества пролетарских художников: Эриха Хеккеля, Карла Шмидт-Ротлуффа, Отто Мюллера, Людвига Мейднера, Христиана Рольфса, Георга Гросса. Но появляются и новые имена. Если фигуры известнейших экспрессионистов старшего поколения, Эрнста Людвига Кирхнера, Эмиля Нольде, Лионеля Фейнингера и Пауля Клее, воспринимаются как органичное приращение прежнего художественного состава, то добавление актуальных для 1920-х годов новых мастеров свидетельствует о художественной чуткости Брасса. Это представитель «Новой вещественности» Отто Дикс и Генрих Науэн, основатель группы «Молодой Рейнланд». Творчество обоих мастеров, при всем различии их дарования, носило ярко выраженный социальный характер и переживало в 1920-е годы период расцвета. Несколько выпадает из этого ряда имя венгерского живописца Бела Кжбела, которое не получило значительной известности вне Венгрии, хотя большая часть его карьеры связана с Германией и Францией. Заключает список имя «v. Gawlensky», что, вероятно, неправильное написание имени русского художника Алексея Явленского, не свидетельствующее о близком знакомстве Брасса с мастером.

Завершает этот краткий перечень указание на работы молодых художников. Напомним, что мы знаем о происходящих от Брасса работах А. Шмидт-Никхиола в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне и М. Кауса в Государственной галерее в Штутгарте. Упомянута скульптура, но пока никакими данными об этом мы не располагаем. Кроме того, есть указание на «хорошие произведения из-за границы», о чем сведений тоже нет.

После 1928 года Брасс переехал в Дюссельдорф, где вновь основал Дюссельдорфскую выставку художественных произведений на Кениг-аллее, 8[(8)]. Внуком Брасса Гердом Ниссеном нам прислано изображение рекламного проспекта этого предприятия. Графическая марка украшена стилизованным портретом бородатого пожилого мужчины с твердым, акцентировано направленным вперед взглядом. В нем легко узнать портрет самого Брасса. В этом городе он и скончался 5 мая 1931 года в возрасте пятидесяти восьми лет.

Заключение

Фридрих Вильгельм Брасс был яркой и характерной для эпохи фигурой. Выходец из рабочей среды, он обладал недюжинной энергией. В его судьбе тесно переплелись идеалы социализма и высокого искусства. Сам не став художником, он смог оценить заложенную в современном искусстве потенцию к изменению мира. Его мечтой было соединение социально-политической деятельности с художественно-эстетическим воздействием искусства на самые широкие слои рабочих масс. Невзирая на неудачи, он вынашивал идеи создания организации, способной развернуть деятельность в среде пролетариата. В первые годы XX века он пытался сделать это в рамках Социал-демократической партии. В 1920 году Брасс стремился приблизить свою деятельность к формирующейся Коммунистической партии Германии, объединить политическое движение с художественным авангардом. В силу сложных исторических условий эта попытка была

(8) Kunstwerkeausstellung / Düsseldorf. / Verkauf von Werken der bildenden und angewandten Kunst durch: / F. Wilh. Brass. Königs-Allee 8. // Fernruf 151.

обречена на поражение, но сама тенденция представляется чрезвычайно яркой и интересной.

Возможность познакомиться с этим интереснейшим и симптоматичным для революционной эпохи опытом была предоставлена широкой публике в 2009 году на выставке «Товарищество пролетарского искусства Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России» в Эрмитаже, объединившей в экспозиции все известные работы из отечественных музеев и сопровождавшейся научным описанием собрания [3]. Изучение коллекции и жизненного пути ее основателя продолжается.

Список литературы:

1 *Васильева С.Н.* Военнопленные Германии, Австро-Венгрии и России в годы Первой мировой войны: Учеб. пособие к спецкурсу. М.: Ред.-изд. центр МГОПУ, 1999. 132 с.

2 Пароходная опись имущества, отправленного в Петроград в 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 35. Оп. 1. Ед. хр. 642 (–2): Переписка с Германией.

3 «Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России: Каталог выставки / М.О. Дединкин; Государственный Эрмитаж, Науч.-исслед. музей РАХ, Науч. библиотека РАХ. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2009. 260 с.

4 *Brass Fr.* Brief an George Grosz // Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin, Grosz-Archiv. № 183.

5 *Brass Fr*. Brief an Georg von Vollmar // Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis. Amsterdam. I. Briefe an Georg von Vollmar (№ 84—2363). № 306.

6 *Brass Fr.* Geburts-Urkunde // Stadtarchiv, Krefeld. № 382 (20 März 1873).

7 *Brass Fr*. Personenstandskarte // Stadtarchiv, Krefeld. Bestand 4. № 2172.

8 *Dube A., Dube W.-D.* Erich Heckel: Das graphische Werk. Bd. 2. NY: Vlg. Ernest Rathenau, 1974. 324 S.

9 *Flammann W.* Ludwig Meidner: 1884—1966: Das druckgraphische Werk: Ein Überblick. Hofheim am Taunus: Stadt Hofheim am Taunus, 1991. 94 S.

10 *Kutschera J.* Aufbruch und Engagement: Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg: 1918—1920. Frankfurt am Main: p. Lang, 1994. 265 S.

11 *Vatsella K.* Arnold Schmidt-Niechciol: 1893—1960: Monographie und Katalog der heute bekannten Werke. Bremen: Hausschild Verlag, 1990. 111 S.

12 Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten: Eine Stuttgarter Privatsammlung: Staatsgalerie Stuttgart 10.7—19.9.1999. Stuttgart: Staatsgalerie, 1999. 287 S.

References:

1 Vasil'eva S.N. *Voennoplennye Germanii, Avstro-Vengrii i Rossii v gody Pervoj mirovoj vojny: Ucheb. posobie k speckursu* [War Prisoners of Germany, Austria-Hungary and Russia during the First World War: the Manual to the Special Course]. Moscow, Red.-izd. centr MGOPU Publ., 1999. 132 p. (In Russian)

2 Parohodnaya opis' imushchestva, otpravlennogo v Petrograd v 1920 g. [Steamship Inventory of Property Sent to Petrograd in 1920]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 35. Inv. 1. Storage Unite 642 (–2): Perepiska s Germaniej [Correspondence with Germany]. (In Russian)

3 *"Tovarishchestvo proletarskogo iskusstva" Fridriha Brassa: kollekcija nemeckogo avangarda v Sovetskoj Rossii: Katalog vystavki* ["Association of Proletarian Art" of Friedrich Brass: Collection of the German Avant-Garde in Soviet Russia: Exhibition Catalog], M.O. Dedinkin, The State Hermitage, Research Museum of Russian Academy of Arts, Scientific Library of Russian Academy of Arts. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2009. 260 p. (In Russian)

4 Brass Fr. Brief an George Grosz. *Stiftung Archiv der Akademie der Künste*, Berlin, Grosz-Archiv, no. 183.

5 Brass Fr. Brief an Georg von Vollmar. *Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis*, Amsterdam, I. Briefe an Georg von Vollmar (no. 84–2363), no. 306.

6 Brass Fr. Geburts-Urkunde. *Stadtarchiv*, Krefeld, no. 382 (20 März 1873).

7 Brass Fr. Personenstandskarte. *Stadtarchiv*, Krefeld. Bestand 4, no. 2172.

8 Dube A., Dube W.-D. *Erich Heckel: Das graphische Werk*. Bd. 2. New York, Vlg. Ernest Rathenau, 1974. 324 S.

9 Flammann W. *Ludwig Meidner: 1884–1966: Das druckgraphische Werk: Ein Überblick*. Stadt Hofheim am Taunus, Hofheim am Taunus, 1991. 94 S.

10 Kutschera J. *Aufbruch und Engagement: Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg: 1918–1920*. Frankfurt am Main, p. Lang, 1994. 265 S.

11 Vatsella K. *Arnold Schmidt-Niechciol: 1893–1960: Monographie und Katalog der heute bekannten Werke.* Bremen, Hausschild, 1990. 111 S.

12 *Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten: Eine Stuttgarter Privatsammlung: Staatsgalerie Stuttgart 10.7–19.9.1999*. Stuttgart, Staatsgalerie, 1999. 287 S.

УДК 75; 82-6; 82-94
ББК 83.3(2)6; 84(2)6; 85.103(2)

Субботина Наталия Михайловна
Кандидат философских наук, доцент, кафедра истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, 620014, Россия, Екатеринбург, пр-т Ленина, 26
ORCID ID: 0000–0003–3145–1237
ResearcherID: AFB-0207–2022
natalja_subbotina@mail.ru
Ключевые слова: Константин Коровин, Федор Шаляпин, воспоминания, искусство, творчество, художественный образ, время, текст, социальный кризис

Субботина Наталия Михайловна

Константин Коровин в воплощении своего литературного наследия

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-64-85

Для цит.: *Субботина Н.М.* Константин Коровин в воплощении своего литературного наследия // Художественная культура. 2022. № 3. С. 64–85. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-64-85.

For cit.: Subbotina N.M. Konstantin Korovin's Expression in His Literary Heritage. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 64–85. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-64-85. (In Russian)

Subbotina Natalia M.
PhD (in Philosophy), Associate Professor, Department of History and Theory of Performing Arts, M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory, 26 Lenina Av., Yekaterinburg, 620014, Russia
ORCID ID: 0000–0003–3145–1237
ResearcherID: AFB-0207–2022
natalja_subbotina@mail.ru
Keywords: Konstantin Korovin, Fyodor Chaliapin, memories, art, creativity, artistic image, time, text, social crisis

Subbotina Natalia M.

Konstantin Korovin's Expression in His Literary Heritage

Аннотация. Предмет статьи — литературное наследие выдающегося русского художника Константина Алексеевича Коровина (1861—1939): воспоминания, рассказы, письма рубежа XIX—XX веков. Статья представляет собой попытку дополнить исследования творчества живописца, привлекая внимание к его литературному наследию. Выявляется широкий социокультурный контекст рассматриваемых сочинений, а также большой спектр проблем, отразившихся в жизни художника. Акцент сделан на вопросах, непосредственно касающихся развития художественной культуры. В связи с этим в поле зрения автора оказываются философско-психологические причины обращения к жанру воспоминаний как важному компоненту функционирования художественно-культурного пространства.

Анализируется, как в собственных литературных трудах художник постоянно обращался к вопросам природы и сущности искусства, его загадок, необъяснимых тайн, смысла и цели творческого процесса. В статье рассматриваются такие понятия, как артистизм, «наитие», самоценность красоты и художественного творчества. Подчеркивается, что для Коровина, как и для многих его друзей-единомышленников, интуитивные характеристики искусства, артистическое воодушевление не означали отказа от вопросов мастерства, тщательного изучения и точного знания изображаемого предмета. В этом плане особое значение приобретают рассуждения о создании музыкальных и театральных образов современником живописца, выдающимся певцом Федором Шаляпиным, которые содержатся в воспоминаниях Коровина.

Показательно, что размышления о сущности искусства соединяются у Коровина с описанием повседневной жизни дореволюционной России. Особое внимание художник уделяет событиям, связанным с общественным и культурным кризисом, на фоне которого разворачивалось его творчество. Специальное место в статье отводится попыткам осмысления художником сложных социальных процессов начала XX века; выявляется актуальность обращения к данной проблематике для развития современной культуры.

Abstract. The subject of the article is the literary heritage of the outstanding Russian artist Konstantin Alekseevich Korovin (1861—1939): memoirs, stories, and letters at the turn of the 19th-20th centuries. The article represents an attempt to supplement the studies of the artist's work, drawing attention to his literary heritage. It reveals the broad socio-cultural context of the works under analysis, as well as a wide range of problems that had an impact on Korovin's life. The emphasis in the article is on issues directly related to the development of artistic culture. In this regard, within the view of the author are the philosophical and psychological reasons for turning to the genre of memoirs as an important component of the functioning of the artistic and cultural space.

The author analyses how in his literary works Korovin constantly addressed himself to the questions of the nature and essence of art, its inexplicable mysteries, the meaning and purpose of the creative process. The article deals with such concepts as artistry, intuition, the inherent value of beauty and artistic creativity. It is emphasized that for Korovin, as well as for many of his like-minded friends, the intuitive characteristics of art and artistic inspiration did not mean abandoning the issues of skill, careful study and accurate knowledge of the depicted subject. In this regard, discussions about the creation of musical and theatrical images by the artists' contemporary, the outstanding singer Fyodor Chaliapin, which are contained in Korovin's memoirs, are of particular importance.

It is significant that Korovin combines reflections on the essence of art with descriptions of the everyday life in pre-revolutionary Russia. The artist pays particular attention to events related to the social and cultural crisis against which his work unfolded. A special place in the article is given to the artist's attempts to comprehend the complex social processes of the early 20th century, and the relevance of addressing the issue for the development of modern culture.

Введение

Культуру можно рассматривать с разных позиций, выявляя многообразные характеристики и беря за основу различные точки отсчета, среди которых и подход к ее анализу как совокупности текстов. Это особо относится к художественной сфере, в которой автор проявляет себя как индивидуальность не только в текстах, связанных с его специализацией в искусстве (живописными полотнами, романами, театральными постановками и др.), но и в его «прикосновениях» ко многим формам окружающей жизни. Жанр воспоминаний — и есть прикосновение к этой жизни, встреча с реальным, живым культурным контекстом, диалог художника и времени.

Интересно, что у В. Даля значение слов «воспоминать… вспоминать, вспомянуть или вспомнить», кроме привычного — «припоминать; приводить себе на память», имеет еще одно, в котором подчеркивается активность этого явления: «освежать, будить, обновлять в уме своем… прошлое, былое». Он приводит поговорку, отмечающую роль воспоминаний именно для будущего: «Прошлое вспоминайте, будущаго чайте». Здесь же важно замечание о том, что «вос(вс)поминатель» — это не только «воспоминающий сам», но и напоминающий о чем-то другим [2, с. 250]. Действительно, анализируя большое количество оставленных в истории свидетельств, можно убедиться, что в жанре воспоминаний часто проявляется и фундаментальная — коммуникативная — характеристика культуры, и побуждающая, сигнальная функция как неотъемлемые элементы культурного процесса.

Воспоминания — особый мир. Тем более это верно в отношении воспоминаний, зафиксированных в тексте художника, как особой реальности, обладающей собственной динамикой и живущей по своим законам. Как и в литературном произведении иного жанра, в воспоминании, если оно создано талантливым автором, можно обнаружить два пласта: переплетение и перекличку повседневной и художественной реальности, личной жизни и исторического процесса, «одно многомерное тело в разных проекциях» (С. Аверинцев). Кроме того, можно говорить о двух слоях воздействия на воспринимающих — «активном» и «пассивном». «Один слой — вполне сознательных утверждений, мыслей, идей, которые автор стремится внушить читателям и в чем он пытается убедить или переубедить их. Это — слой активного воз-

действия на читателей. Второй слой — другого характера активности: он как бы подразумеваемый. Автор считает его само собой разумеющимся и общим для него и читателей. Этот второй слой в основном пассивен» [9, с. 130]. Для рассмотрения нашего вопроса важно то, что именно этот слой как «мировоззренческий фон» начинает активно воздействовать на читателя только тогда, когда переходит «в другую эпоху, к другим читателям, где этот слой нов и необычен» [9, с. 131]. Это и способствует, на наш взгляд, превращению воспоминаний в живой и неотъемлемый феномен культуры.

Здесь также происходит то, что применительно к историческому взгляду получило название «вторичный процесс ретроспективной трансформации» [см.: 10, с. 33]. Одна из психологических основ исторических осмыслений и писания мемуаров заключается в следующем: «Причины, побуждающие культуру воссоздавать свое собственное прошлое, сложны и многообразны. … Речь идет здесь о психологической потребности переделать свое прошлое, внести в него исправления, причем пережить этот скоррегированный процесс как истинную реальность. Таким образом, речь идет о трансформации памяти» [10, с. 196]. По самой своей сущности воспоминания, осознанно или нет, трансформируют предмет описания, и «хаотическая» картина событий становится «вторично организованной». Однако, в отличие от историка, «воспоминатель» не стремится к научной объективности описания. Он «вбирает» в себя окружающий мир и переплавляет его в «свое». Возможность этого заложена в самом языке. Субъективный взгляд приобретает особую ценность, давая возможность проявлению и переживаний воспринимающих. Можно сказать, что воспоминания — это не только «семиотическое окно», но и «семиотическое зеркало» (Ю. Лотман), двуединый процесс, единство внешнего и внутреннего: отношение к постоянно изменяющейся окружающей действительности во всем его многообразии, и в то же время — к себе, своим чувствам, мыслям и действиям. Познание переходит в самопознание. Осмысление — в самоосмысление.

Если встать на позицию рассмотрения людей культуры и их произведений в «категории собственных имен», то тогда и «сообщение» в жанре воспоминаний, написанных художественным языком, также «перемещается из пространства нарицательных имен в мир собственных. А эмоциональное переживание известий из этого последнего

мира принципиально интимно. Художественный текст превращает эту тенденцию в один из важнейших структурных элементов» [10, с. 182].

Тексты, являющиеся предметом нашего рассмотрения, представляют собой особый синтез воспоминаний, рассказов, основанных на подлинных событиях, и писем выдающегося русского художника Константина Алексеевича Коровина (1861—1939). Они включают непосредственные жизненные наблюдения, которые переплавляются и пересекаются с анализом сущности искусства, разноплановых социокультурных явлений, их оценкой, в том числе эмоциональной. «Сейчас пишу воспоминания, и пролетает передо мной прежняя жизнь… Россия…» [7, с. 371]. Следует отметить, что эти работы не является дневниковыми заметками, а написаны много позже происходивших событий. Это важно, поскольку с возникновением временно́го разрыва между получением информации и реакцией на нее наступает принципиально новый этап: «Такое состояние, прежде всего, требует развития и усовершенствования памяти. <…> Реакция на информацию становится самостоятельной, способной накапливаться структурой со все более усложняющимся и саморазвивающимся механизмом» [10, с. 220]. Подобный механизм и обнаруживает себя в рассматриваемых нами текстах.

Социальный контекст воспоминаний Коровина чрезвычайно широк и включает описание жизни, вкусов и нравов разных слоев общества, интеллигенции, «элиты» и «простого народа» на протяжении большого временного периода. «Много мне в жизни приходилось встречать людей разных положений, сословий, многих знать и говорить с ними — крестьян, купцов, вельмож, министров…» [7, с. 430], — пишет художник. Этот список можно продолжить. В его книгах мы встречаем известных деятелей русской и европейской художественной культуры, художников и писателей, музыкантов и артистов, великих князей и профессоров, а также юристов, фабрикантов, учителей, купцов, чиновников, околоточных, охотников, подмастерьев, дворников, кучеров, солдат, банщиков, лакеев… Это та обширная среда, в которой формируется культура своего времени, и которая либо препятствует, либо помогает, по словам Коровина, любовью и вниманием «создаться артисту», творческой индивидуальности в любом виде искусства.

Актуальность настоящей статьи обусловлена стремлением дополнить внушительный корпус исследований творчества живопис-

ца [3; 4; 11] осмыслением различных аспектов его литературного наследия, предпринимаемым ранее в рамках вступительных статей и комментариев к публикациям его воспоминаний [5; 6; 7]. Из всего многообразия вопросов, поднимающихся в литературном наследии К. Коровина, хотелось бы остановиться на тех, которые связаны с проблемами природы и сущности искусства, а также с попыткой осмысления художником сложных социальных процессов, на фоне которых разворачивалось его творчество. Эти проблемы не потеряли своей значимости и в наши дни.

Воспоминания художника. Коровин и Шаляпин

Воспоминания Коровина отличает фрагментарность, калейдоскопичность, казалось бы, хаотичность текста. И при этом они удивительно динамичны, необычайно живы. Техника его литературной работы как бы продолжала те же принципы, которых он придерживался и в живописи, где из световых бликов, цветовых пятен рождалось произведение, притягивающее к себе силой красоты жизни. В связи с этим можно привести историю, как молодой Коровин по просьбе своего профессора из Московского училища живописи, ваяния и зодчества Евграфа Семеновича Сорокина помог тому «оживить» никак не получавшуюся картину. Из преподавателей училища, а среди них В.Д. Поленов, А.К. Саврасов, В.Г. Перов, В.Е. Маковский — Сорокин признавался лучшим рисовальщиком. Но живописью он почти не занимался и вот как-то решил написать свою дачу; три лета мучился и в конце концов обратился за помощью к своему ученику. Пригласил его к себе, вынес большой холст, и вот как описывает это Коровин: «Меня поразило, что в окнах было отражение на стеклах удивительно нарисовано, верно, поразительно, и вся дача приведена в перспективу. Это был какой-то архитектурный чертеж, гладко раскрашенный, жидко масляными красками. По светам неверный и не похожий на натуру…» [6, с. 57]. Но главное — пейзаж был «мертвый». Умный учитель согласился с приговором ученика: «сухо, мертво», — хотя и продолжал настаивать, что «надо сначала все нарисовать, а потом раскрасить». И все же попросил «поправить» картину, и после того как за дело взялся Коровин, признал, что из цветовых пятен, света, контрастов наконец родилась живая картина.

Эта тема загадки искусства, его необъяснимой тайны постоянно присутствует в воспоминаниях Коровина. Следует согласиться, что неотъемлемым качеством искусства как самоценной творческой деятельности, «квинтэссенцией художественности» является артистизм [см.: 5], на принципы которого были ориентированы и многие представители русской культуры — не только художники, и среди них А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, М.А. Врубель, К.А. Коровин, В.А. Серов и другие, но и музыканты, артисты. «Дар и полет» — то, что ценил, например, В.А. Серов в творческой индивидуальности Ф.И. Шаляпина. В чем же заключалась тайна артистизма певца? «Надо, чтобы артист был — нутро артиста!» — восклицал сам Шаляпин, которого, как вспоминает Коровин, все слушали с восторженным вниманием и смотрели на него с удивлением, как на чудо. «Он был и впрямь чудо-артист. Однажды, когда я удивлялся его исполнению, он мне сказал, что не знает, в чем дело… Музыку надо чувствовать!.. нужно любить и верить в то, что делаешь. В то нечто, что и есть искусство… петь надо любя, как художник, — по наитию» [7, с. 675, 676]. Коровин подробно описывает разговор с Шаляпиным, в котором он высказывал близкую ему мысль: «в искусстве есть, как это назвать… есть „чуть-чуть“». Если это «чуть-чуть» не сделать, то «нет искусства. Выходит около» [7, с. 598]. (А ведь об этом же «чуть-чуть» как необходимом качестве, сути художественного творчества, как известно, напишет в свое время Л.С. Выготский в работе «Психология искусства»). Это и есть свойство живого творчества, его неповторимость.

Коровин разделяет мнение Шаляпина, пытавшегося объяснить другим артистам свою творческую неудовлетворенность: «Вы все ноты играете, как метрономы, — возмущался он. — Смысла в вашей музыке нет» [7, с. 643]. Перед нами размышления певца: артисты стараются, поют, вроде все верно, на дирижера смотрят, такты считают, но в итоге — «машина» какая-то, «скука» и нет художественного! А «в искусстве — нет места скуке», — убежден артист. Шаляпин неоднократно возвращается к этой теме в разговорах с другом-художником: «В опере есть музыка и голос певца, но еще есть фраза и ее смысл. Для меня фраза — главное. Я ее окрыляю музыкой. Я придаю значение словам, которые пою, а другим все равно… Вот Рахманинов — это дирижер. Он это понимает». И в другом месте: «Это надо чувствовать. Понимаешь, все хорошо, но запаха цветка нет. Ты сам говоришь, когда

смотришь на картину: не то. Все сделано, все выписано, нарисовано — а не то… Можно уважать работу, удивляться труду, а любить нельзя» [7, с. 678, 598]. Это важнейший вывод о сущности искусства, который делает Шаляпин, обращаясь к своему другу и через него — ко всем нам. В самом деле, мастерство, точное следование тексту, языковой ткани произведения, его внешним формальным характеристикам само по себе еще не есть художественное целое, способное затронуть глубокие струны человеческой души.

Коровин видел тайну шаляпинского обаяния, его артистизма в соединении искусства пения, музыкальности и «чудесного постижения» каждого из множества создаваемых им образов, их внутренней смысловой наполненности. Для понимания сущности искусства важно не только замечание художника, что все сценические образы Шаляпин представлял в совершенстве, но что в каждом новом облике он представал по-новому и «всякое новое воплощение его было столь убедительно, что вы не могли себе представить другой образ» [7, с. 636]. При этом Коровин особо подчеркивал, что певцу были чужды поверхностность и внешний эффект, Шаляпин относился к искусству «серьезно и строго».

Артистизм и природа искусства

Артистизм в искусстве может проявляться не только в парадоксальности образов, захватывающей виртуозности, ярких предметах изображения или бурных эмоциональных всплесках. Гораздо большей ценностью и сложностью для восприятия обладает «скрытый», «внутренний» артистизм [8, с. 24]. Упорядоченность, чрезмерная рациональность и организованность также чужда этому мировосприятию. «Особенно не нравились нам роскошные дачи и подстриженные сады, цветники, — пишет Коровин о себе, Серове и Левитане. — Дивной архитектуры церкви, дворцы в Дубровицах, в Архангельском, имении Юсуповых… не прельщали нас. Мы никогда не писали их, предпочитая старый мост на речке, мельницу, деревенские избы или просто лес… Грязная дорога, телега, убогая лесная сторожка, брошенная усадьба больше увлекали нас» [7, с. 304]. Что касается самого Коровина, то его художественный артистизм был связан и с формальной стороной творчества, с поисками новых средств выразительности языка живо-

писи, и с достижением глубокого содержания, был «устремлен к тому, чтобы генерировать и удерживать смыслы, а не противопоставлять себя им» [8, с. 25]. Именно такое понимание искусства раскрывается перед нами в живописных работах и в литературном творчестве художника. В связи с этим интересны его рассуждения о самоценности красоты и цели искусства.

Коровин передает разговор со своим родственником, интеллигентным человеком, взгляды которого на природу искусства и роль живописи были типичны не только для многих представителей русского общества начала прошлого века, но широко распространены и сегодня. Приведем описание этого диалога. Художник с крыльца своего дома пишет зимний пейзаж: березы, синие тени на снежной крыше сарая, стены дома, освещенные солнцем; розвальни около ворот, зеленоватое сено, дедушка в линялой шапке, а вдали леса, леса… «Такая красота!», — восклицает Коровин. Наблюдавший за процессом работы племянник обращается к нему с вопросом: «Дядя, а зачем вы сарай пишете, он старый и бедный? Такую картину никто не купит. Вы бы приписали здесь станового и корову. Становой описывает корову за долги, а дедушка стоит и плачет. Вот тогда… картину бы живо купили. <…> Все бы дедушку-старика жалели, а станового ругали бы. Припишите, дядя, станового и корову — я вам сейчас такую картину продам». Конечно, художник не стал писать станового, не хотел, по его словам, «портить» этот «чудный день, радость». Но молодой человек продолжал настаивать: «Когда напишете станового, рожу ему пьяную, красную, он смеется, а дед плачет, — тогда всякий скажет: какой художник этот хороший человек, как он народ жалеет, напротив идет, злодеев не боится, за правду пострадать хочет. Великий человек, скажут». Вывод из такого рода рассуждений об искусстве нам хорошо знаком: «А то что же… Никто не будет знать, зачем картина написана… Идеи нет» [7, с. 39]. Добавим: идеи в ее утилитарной и узко идеологической трактовке.

В своих письмах, уже в конце жизни Коровин с горечью признавал: «Мне всегда казалось и в России, что, несмотря на любовь к театру, у нас не любили искусства, а увлекались всегда тенденциозностью» [7, с. 784]. Сам художник не сомневался, что идея искусства в другом — в наполненности человека и мира многообразием смыслов, в поэтичности обыденного, бытового, повседневного, в красоте во всех ее про-

явлениях. «Все кругом — одна симфония, — восклицает он. — И краски, которые я кладу на холст, звучат в разнообразии, и сущность живет в моем очаровании от окружающего… Какая во мне жажда восхваления всего, что вижу я» [7, с. 69]. В своих письмах, как бы продолжая эту мысль, Коровин отмечает, что художника интересует полет и дарит он только радость, добро, жизнь. Понимание этой позиции — вот в чем он нуждается: «Страшно жить в непонимании, — сокрушается он. — Какая же может быть ценность жизни, когда нет ценности возвышенной, когда нет у нее основ любви, дружбы, творчества… чести, что же тогда?» [7, с. 769, 781]. Этот вопрос всегда волновал Коровина и его единомышленников, среди которых были не только живописцы, но и представители других творческих профессий: писатели, музыканты, архитекторы, актеры.

Вместе с тем в его литературных произведениях часто можно встретить мысль об «отчужденности» этих людей от общества, которое, по словам художника, мало интересовалось искусством в то время: «Как-то никому оно не было нужно». А о себе и своих друзьях-художниках Коровин пишет: они были «как бы отверженные, одинокие». И в том, что современная ему художественная культура развивалась, он видит главную заслугу таких личностей, названных им «замечательными гражданами», как Павел Михайлович Третьяков и Савва Мамонтов. Без их внимания и усилий, по его мнению, картины А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, И.Е. Репина, В.Г. Перова, В.Д. Поленова, В.И. Сурикова и многих других остались бы у них в мастерских или вообще «вряд ли были бы созданы». А русские люди не услышали бы опер М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и других композиторов, чьи произведения впервые были поставлены С.И. Мамонтовым в его Частной опере, где свой великий талант проявил и Ф.И. Шаляпин [7, с. 304, 305]. В один ряд с этими выдающимися покровителями и организаторами культуры он ставит и В.А. Теляковского, сумевшего поднять из довольно плачевного состояния Императорские театры, и некоторых представителей царской фамилии, со знанием дела помогавшим развитию искусства.

Коровин отмечает, что, несмотря на такую «главную особенность» русских провинциальных городов, как «скука жизни и быта», многократно описанную в нашей литературе, в них были театры. Именно театры, оперные и драматические, были в то время, по мнению худож-

ника, «потребностью жизни». В них не всегда играли гастролирующие труппы, но интересно его замечание о прекрасных любительских спектаклях, с которыми успешно справлялись местные исполнители: «Значит, находились люди, относившиеся с любовью к искусству, что говорит о душевных намерениях высшего порядка» [7, с. 424]. Он утверждает, что исполнение произведений иностранных и своих авторов способствовало воспитанию и «возвышению души» русского человека и рождению в народной среде таких величайших талантов, в совершенстве овладевших созданием образов, как Шаляпин. Не будь провинциального русского театра — не было бы Шаляпина, и остался бы он «типом суконной слободы», — уверен художник.

Коровиным и многими его друзьями (Ф.И. Шаляпиным, И.И. Левитаном, В.А. Серовым, М.А. Врубелем) искусство никогда не понималось сугубо рационально: «Теперь вокруг так умно, что хочется немножко души и сердечности», — читаем мы в одном из его писем. В воспоминаниях о Ф.Н. Плевако, которого художник считал «совершенным человеком», человеком «чести и достоинства», он останавливается на взволновавшей его фразе известного адвоката: «Особенно опасен писатель, которого считают умным, а он не умен сердцем» [7, с. 78, 678, 529]. Эта тоска по искренним человеческим чувствам и сердечной теплоте проходит через все литературное творчество Коровина. И к его стилю можно в полной мере применить выражение С.С. Аверинцева: «…слишком русский, чтобы писать неэмоционально» [1, с. 110]. Эта особая, внутренняя эмоциональность проявляется в том, что повседневная, бытовая жизнь, представленная художником, поэтизируется, осваивается по законам красоты и добра. Тексты его воспоминаний наполнены образами охоты, рыбалки, тихого созерцания природы средней полосы и Севера России, сценами общения и с многочисленными друзьями, и с постоянно пребывавшими в его деревенском доме животными: то белкой, то зайцем, то бараном и, конечно же, с неразлучным другом, пойнтером Фебом.

Поэтому не только художественная реальность, но и повседневная жизнь, по воспоминаниям Коровина, также часто сама становилась предметом артистического отношения, подвергаясь своего рода театрализации, в том числе через различные розыгрыши, авторами, участниками и «жертвами» которых постоянно выступали друзья художника, включая и самых именитых. Для Коровина-писателя

артистизм не мыслим без чувства юмора. В его литературных произведениях мы встречаем и едкий сарказм, и горькую усмешку, и тонкую иронию: «Рыжики со сметаной хороши. Это тебе совсем другое — не то что социализм… — говорит приятель мой, охотник Караулов, моему племяннику-студенту»; «Сам граф Толстой… лаптей себе наплел… На все семейство наплел, чтобы босому не остаться. Зимнее время, не годится босому-то…» [7, с. 57, 358]. Интересно описание художником одного случая, произошедшего в канун известных событий 1905 года. Коровин, которого в это время в прессе стали ругать «импрессионистом», был вызван в Министерство внутренних дел. Там его попросили объяснить, «почему импрессионизм явился как раз в одно время с социализмом». Художник ответил, что не знает, и при этом пошутил: «Впрочем, может быть, открытие Пастером сыворотки от укуса бешеных собак как раз совпадает с днем вашей свадьбы?» [6, с. 162]

Коровин соглашался с той оценкой, звучавшей как упрек, высказанной одним из писателей, прочитавших его рассказы: «Ваши писания — это просто… наитие». Коровин признает: «Пишу наитием, будто для каких-то несуществующих друзей. Пишу от любви к людям, не идейно, не поучая никого, а *как художник* [курсив автора. — *Н.С.*]» [7, с. 782]. То, что он пишет, Коровин считал искусством, литературой, поэтому и был рад такой оценке из уст человека, чьи сочинения сам он прочесть больше одного не смог, так как это была «скучная, условная литературщина» [7, с. 781, 783]. «Наитие», интуитивные догадки, неосознанные моменты творческого процесса, как уже отмечалось, волновали и его друга, Шаляпина, с которым они не раз обсуждали вопросы природы и сущности — необъяснимой «тайны» искусства.

При этом для Коровина «наитие» также не означало отказа от скрупулезного, глубокого изучения и точного знания деталей предмета художественного творчества, будь то создание литературного текста, живописного полотна или оформления театральной постановки. Интересно в этом плане воспоминание художника о его работе над декорациями к рубинштейновскому «Демону» по М.Ю. Лермонтову для Большого и Мариинского театров. Для того чтобы найти «характер» и «настроение» Кавказа, художник счел необходимым написать с натуры этюды гор и поехал в командировку за свой счет, так как на нее не было ассигнования. Насколько детально он вникал

в этнографические и исторические тонкости создаваемых им костюмов героев оперы, можно судить по «спору о рукавах» с великим князем Сергеем Михайловичем, присутствовавшим на генеральной репетиции спектакля. «А зачем вы сделали откидные рукава? — спросил меня великий князь. — Это армянский фасон, у грузин не было». Коровин ответил, что хотел «сделать по Лермонтову», процитировав, «играет ветер рукавами его чухи…», и добавил: «И притом у гурийцев я видел откидные рукава. А они тоже грузины. Это была смешанная мода, которая шла от армян». Великий князь остался доволен костюмом художника и удовлетворен таким исчерпывающим ответом; после чего обратился к исполнителю роли, отказавшемуся выступать в костюме по эскизам Коровина, предпочтя ему одеяние из магазина с Невского проспекта, со словами: «на Кавказе таких не носят… Уж очень много кистей мишурных… Вроде как на богатых гробах…» [7, с. 53]. Этот эпизод позволяет судить об эстетическом вкусе и знаниях как художника, так и меценатов в сфере искусства того времени.

Реалии переломной эпохи

Если простое изложение событий, их «пересказ» рассматривать как «временную линейную композицию» (П.А. Флоренский), то взятые нами воспоминания содержат интерпретацию фактов, процессов, явлений. Их композиция становится нелинейной, меняется оптика; она приобретает объем, многомерность. Даже фрагментарность выполняет здесь свои важные функции. Калейдоскоп событий, людских судеб и характеров разворачивается на фоне сложных социальных и духовных процессов, происходивших в России на рубеже XIX—XX веков. Прошедшее «высвечивается» при переходе из состояния «незавершенности» в состояние «завершенности». «Это обратное наблюдение превращает, казалось бы, случайное в неизбежное и подвергает все события вторичной переоценке» [10, с. 235, 238]. Многие из этих суждений о социальном и культурном кризисе того времени, потрясениях революционных лет и предшествующих им событиях, представляются нам и сегодня чрезвычайно актуальными. Они, несомненно, занимают свое особое и достойное место в ряду литературных свидетельств той эпохи, переданных И.А. Буниным («Окаянные дни»),

М.М. Пришвиным («Дневники» 1905—1947 годов), Ф.А. Степуном («Бывшее и несбывшееся») и другими выдающимися авторами.

Коровин пишет, что сам тогда был как-то далек от жизни и не верил в «грядущие беды». В этом отношении он оказался менее проницательным в сравнении, например, с А.П. Чеховым (упомянем хотя бы его рассказ «Дача») или с М.А. Врубелем. Коровин вспоминает, как Врубель однажды сказал, что в городах России «нарастает злая воля» и эта злая воля и есть «грядущий хам». В то время, по замечанию художника, в обществе часто слышались разговоры о «грядущем хаме». Ему запомнилась одна важная фраза из разговора Ф.Н. Плевако с Врубелем: «Классическое образование и понимание римского права — это крепости против грядущего хама» [7, с. 528]. Действительно, многие общественные деятели того времени считали культуру заслоном на пути хаоса и беззаконья. Но в общественном сознании нарастали и другие тенденции.

Коровин приводит распространенную в то время позицию «сведущих людей», включая представителей искусства и своего знакомого певца, «замечательного артиста»: «А теперь прогрессивное, говорят, настроение, так сказать, освободительное движение на полном ходу». Однако на вопрос художника «…а от чего вы освобождаться будете?» следует характерный ответ: «Трудно это объяснить… От многого освободимся. …Серо у нас, нет эдакого-то, что за границей». И в другом месте: «Одним словом, если хотите знать, от всего надо освободиться!»; «…свобода полная начнется» [7, с. 59, 177, 358]. Подобные взгляды, в том числе и в художественной среде, можно встретить и спустя столетие.

Коровин и другие очевидцы трагических событий русской революции, среди которых были многие деятели искусства, оставили нам бесценный опыт наблюдений и осмысления процессов погружения страны в «окаянные дни», в смуту. В воспоминаниях художника процесс свержения старого строя превращается в безудержное и при этом бездумное, приобретающее дикие черты, народное гуляние. Москва «ликовала», и вся Россия жила в праздничном предвкушении «резона и обновления». Вот как описывает художник откровения одного из участников этого «гульбища»: «Народ гуляет. Никто не работает. Кто что. Свобода потому. Очень антиресно. Где подожгут, где стащат, сворują, потом ловят, кого бьют. Антиресно. Гуляют… Ну, и рады все»

[6, с. 166]. Особенно беспокоит Коровина активное участие в этом протестном движении веселой «взбудораженной» молодежи. «И как все они довольны! И нравится им… что они — власть», — пишет художник [6, с. 152]. И очень скоро он становится свидетелем того, как эта задорная молодая энергия сменяется мрачной силой, растет «злая воля».

Революционные события были страшны для многих деятелей культуры того времени, которые не приняли и осуждали их. «Казалось, что небесный факел свободы попал в руки вечнослепых, и они сожгут все хорошее. Пришла злая, ненужная энергия», — вспоминал Коровин [6, с. 228]. «Как странно, что грабеж называется революцией», — говорил Шаляпин. И продолжая эту мысль: «Ерунда какая-то идет. Никто ничего не делает… Я не понимаю. Революция. Это улучшение, а выходит ухудшение. …Вообще, знаешь ли, обалдение» [7, с. 678, 657]. Однако самое трагичное, что воодушевленными сторонниками этой разрушительной силы была не только «темная масса», но и «просвещенная публика», состоявшая из прогрессивно настроенных чиновников, адвокатов, артистов.

Социальная умственная болезнь распространялась с огромной скоростью, поражая многих представителей просвещенного класса. Коровин вспоминал, как торжественно чествовал дни свобод Малый театр: «Соорудили возвышение-пьедестал, на него встала одетая боярышней актриса в голубом кокошнике — Яблочкина, почтенная красавица театра, подняв к небу руки, обвитые разорванной цепью, а к ее ногам картинно припал солдат (почему солдат — неизвестно)… Эта живая картина называлась „Свободная Россия“. Внизу полукругом стояли артисты во фраках и артистки в открытых платьях и в шляпах с перьями паради… Оркестр играл „Марсельезу“. Артисты пели хором: „Вы, граждане, на бой!“» [6, с. 183] После этого все поехали на тройках в ресторан продолжить праздник, по пути встречая многочисленные митинги и толпы гуляющего народа. Еще не исчезла еда, но вскоре исчезнет, вместе со всеми признаками нормальной жизни, на смену которым придет разруха, голод, беззаконие, болезни. И эти «спутники протеста» станут первыми жертвами нового мироустройства. «Святая простота» назвал художник этот фрагмент в своих воспоминаниях.

С чуткостью художника Коровин подметил особенности массового сознания кризисной переломной эпохи. Черты этого можно наблюдать и в наши дни: причудливые и зачастую дикие интерпретации

приобретают очевидные факты, в которых с необычайной легкостью соединяется несоединимое, «химера и чушь, нелепость и бессердечие». На бесчисленных митингах и заседаниях толпа дружно рукоплещет всем ораторам и всему, что бы те ни говорили — одно или прямо противоположное. По его словам, все события в таком сознании «извращались и преувеличивались до чудовищности», а все прочитанное превращалось в «абракадабру» [6, с. 152, 164]. Логика, разумные доводы и рассуждения становятся бессильны в столкновении с этой всепоглощающей силой, «злой энергией». Не случайно после событий октября 1917 года он приходит к заключению: «Мне показалось, что я живу в каком-то огромном сумасшедшем доме» [7, с. 659]. М.Л. Гаспаров, сравнивая отношение к революции разных писателей, отмечает: «Платонов не ненавидит ее оголтелых героев, а жалеет их, а Булгаков ненавидит, и ненавидит со вкусом и наслаждением» [1, с. 125]. Если задуматься, чья из этих позиций ближе Коровину, можно сказать, что его взгляды на революцию, по-видимому, более сходны с точкой зрения Андрея Платонова. Художник не принял революцию и с ужасом, но больше — с болью наблюдал, как разрушается Россия, красота, все, что было ему так дорого.

И здесь проявляется еще одна особенность воспоминаний художника. Коровин сохраняет то, что Д.С. Лихачев назвал «стыдливостью формы», характерной для русской литературы. Можно сказать и о «стыдливости содержания»: в его тексте, описывающем и мирное, и смутное время, отсутствует натурализм, откровения интимной жизни, хотя в поле его зрения, естественно, попадали сцены человеческой слабости, дикости, разнузданности, сопутствующие периодам социальных потрясений.

Заключение

К сожалению, из огромного материала, содержащегося в текстах Константина Коровина, мы смогли затронуть лишь очень малую часть. Но и ее достаточно, чтобы понять необходимость обращения к работам подобного рода для исследования особенностей и закономерностей развития культурного процесса, получить возможность «дышать большим временем» (С.С. Аверинцев). Это тем более важно, что в конце своей жизни Коровин сетовал: «за все десятилетия этого

труда я не встретил ни одного печатного отзыва. Ни похвалы, ни брани. Немножко странно» [7, с. 782]. Конечно, в последнее время это положение постепенно исправляется. Нашими краткими заметками мы постарались дополнить исследования его творчества и в какой-то мере привлечь внимание к литературному наследию выдающегося русского художника.

В воспоминаниях Коровина нас привлекает соединение разных культурных пластов, необыкновенный синтез тонких наблюдений, живых чувств, острых мыслей и особые «гравитационные волны», способные принести дыхание жизни. В этой пестрой картине отражается жизнь во всей ее сложности, со всеми ее противоречиями, высвечивается целостная личность художника, также не лишенная внутренней противоречивости. Далекое становится близким и родным. До наших дней эти «волны» доносят уверенность художника: «Хорошие люди были в России, была какая-то настоящая правда жизни… среди природы, полей веселых, среди ржи золотистой, лесов обильных слагался щедрый характер русских людей…» [7, с. 67, 288]. И хочется, чтобы в нынешнее непростое время эта уверенность не исчезала, а укреплялась.

Список литературы:

1 *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. 3-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 388 с.

2 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. СПб.: Диамант, 1996. 700 с.

3 *Коган Д.З.* Константин Коровин. М.: Искусство, 1964. 359 с.

4 Константин Коровин / Науч. рук. Е. Петрова, авт. ст. В. Круглов. СПб.: Palace Editions, 2011. 232 с.

5 Константин Коровин вспоминает... / Сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. 2-е изд., доп. М.: Изобразительное искусство, 1990. 607 с.

6 *Коровин К.А.* «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 1: Моя жизнь: Мемуары; Рассказы (1929—1935) / Сост., вступ. ст. Т.С. Ермолаевой, прим. Т.С. Ермолаевой и Т.С. Есиной. 3-е изд., испр. М.: Русский путь, 2012. 752 с.

7 *Коровин К.А.* «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 2: Рассказы (1936—1939); Шаляпин: встреча и совместная жизнь; Из неопубликованного; Письма / Сост., вступ. ст. Т.С. Ермолаевой, прим. Т.С. Ермолаевой и Т.С. Есиной. 3-е изд., испр. М.: Русский путь, 2012. 848 с.

8 *Кривцун О.А.* Артистизм в искусстве // *Кривцун О.А.* Основные понятия теории искусства: Энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 24—30.

9 *Лихачев Д.С.* Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. Л.: Советский писатель, 1989. 608 с.

10 *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Прогресс; Гнозис, 1992. 272 с.

11 *Молева Н.М.* Жизнь моя — живопись (Константин Коровин в Москве). М.: Московский рабочий, 1977. 232 с.

References:

1 Gasparov M.L. *Zapisi i vypiski* [Records and Extracts]. 3rd ed. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2012. 388 p. (In Russian)

2 Dal' V.I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language] In 4 Vols. Vol. 1. St. Petersburg, Diamant Publ., 1996. 700 p. (In Russian)

3 Kogan D.Z. *Konstantin Korovin* [Konstantin Korovin]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 359 p. (In Russian)

4 *Konstantin Korovin* [Konstantin Korovin], scien. advisor E. Petrova, article's author V. Kruglov. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2011. 232 p. (In Russian)

5 *Konstantin Korovin vspominaet...* [Konstantin Korovin Remembers...], compl. I.S. Zilbershtein, V.A. Samkov. 2nd ed., completed. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1990. 607 p. (In Russian)

6 Korovin K.A. "To bylo davno... tam... v Rossii...": Vospominaniya, rasskazy, pis'ma ["It was a Long Time Ago... There... In Russia": Memoirs, Stories, Letters]. In 2 Books. Book 1: *Moya zhizn': Memuary; Rasskazy (1929–1935)* [My Life: Memoirs, Stories (1929–1935), compl., intr. article T.S. Yermolaeva, comm. T.S. Yermolaeva, T.S. Yesina. 3rd ed., revised. Moscow, Russkij put' Publ., 2012. 752 p. (In Russian)

7 Korovin K.A. "To bylo davno... tam... v Rossii...": Vospominaniya, rasskazy, pis'ma ["It was a Long Time Ago... There... In Russia": Memoirs, Stories, Letters]. In 2 Books. Book 2: *Rasskazy (1936–1939); Shalyapin: vstrecha i sovmestnaya zhizn'; Iz neopublikovannogo; Pis'ma* [Stories (1936–1939); Chaliapin: Meeting and Shared Life; From Unpublished; Letters], compl., intr. article T.S. Yermolaeva, comm. T.S. Yermolaeva, T.S. Yesina. 3rd ed., revised. Moscow, Russkij put' Publ., 2012. 848 p. (In Russian)

8 Krivtsun O.A. Artistizm v iskusstve [Artistry in Art]. Krivtsun O.A. *Osnovnyye ponyatiya teorii iskusstva: Enciklopedicheskiy slovar'* [Basic Concepts of the Theory of Art: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh initsiativ Publ., 2018, pp. 24–30. (In Russian)

9 Likhachev D.S. *Zametki i nablyudeniya: Iz zapisnyh knizhek raznyh let* [Notes and Observations: From Notebooks of Different Years]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1989. 608 p. (In Russian)

10 Lotman Yu.M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Progress, Gnozis Publ., 1992. 272 p. (In Russian)

11 Moleva N.M. *Zhizn' moya – zhivopis' (Konstantin Korovin v Moskve)* [My Life Is Painting (Konstantin Korovin in Moscow)]. Moscow, Moskovskij rabochij Publ., 1977. 232 p. (In Russian)

УДК 7.036
ББК 85.103(2); 85.333(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: авангардный театр, «театр для себя», ОБЭРИУ, «Новые художники»

Андреева Екатерина Юрьевна

Новый театр «Новых художников» и русский авангард

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-86-139

Для цит.: *Андреева Е.Ю.* Новый театр «Новых художников» и русский авангард // Художественная культура. 2022. № 3. С. 86–139. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139.

For cit.: Andreeva E.Yu. The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 86–139. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139. (In Russian)

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: avant-garde theatre, "theatre for oneself", OBERIU, the New Artists

Andreeva Ekaterina Yu.

The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde

Аннотация. Мультимедийная практика русского авангарда, в которой театральное искусство неотделимо от литературного, изобразительного и музыкального, нашла продолжение через полвека в творчестве группы «Новые художники», основанной Тимуром Новиковым в 1982 году в Ленинграде. Данная статья является первым исследованием так называемого Нового театра «Новых художников», с которым связаны спектакли-хеппенинги «Балет трех неразлучников», «Анна Каренина», «Идиот», а также их предшественница — литературно-шумовая акция «Медицинский концерт».
В статье рассматриваются три элемента авангардной театральной традиции, входящие в резонанс с Новым театром: всеобъемлющая концепция «театра для себя» Николая Евреинова, музыкально-пространственные театральные эксперименты Михаила Матюшина и его последователей, абсурдистский театр Даниила Хармса и ОБЭРИУ. Второй и третий из них, столь несхожие между собой, тем не менее имеют общую границу, где территории зауми (алогизма) и абсурдизма сходятся на общей пограничной полосе.
И само пространство этого схождения создает смысловое динамическое напряжение, которым отмечены и творчество Хармса, и искусство Новикова: напряжение между абсурдом возвышающим, устремленным к невыразимому и вневременному, универсальному, и, наоборот, абсурдом понижающим, деструктивным. Очевидно, что различение двух типов абсурдизма — фундаментальная проблема онтологии не только русского авангарда. Новый театр можно рассматривать как длившуюся около трех лет сейсмическую активность этой пограничной полосы авангардного творчества, связанного в начале с символизмом и быстро отошедшего через экспрессионизм к дадаизму и сюрреализму. На этой границе творчество проявляет себя как внеличностный процесс, в котором устанавливается связь человека с ритмами мира или, напротив, демонстрируется распад всех связей, деконструкция и пересборка общества. Автор приходит к выводу, что возникший в ленинградском андерграунде Новый театр явился не подражанием авангардным практикам, но их новым рождением, что доказывает органичность для петербургской культуры этой формы творчества.

Abstract. The multimedia practice of the Russian Avant-Garde, in which theatrical art is inseparable from literary, visual and musical art, found its continuation half a century later in the work of the New Artists group, founded by Timur Novikov in 1982 in Leningrad. This article is the first study of the so-called New Theatre of the New Artists, which is associated with the following happenings or performances: *The Ballet of the Three Inseparables, Anna Karenina, The Idiot*, and their predecessor, the literary-noise action *The Medical Concert*. The article discusses three elements of the avant-garde theatrical tradition that resonate with the New Theatre: Nikolai Evreinov's comprehensive concept of the "theatre for oneself", the musical-spatial theatrical experiments of Mikhail Matyushin and his followers, and the absurdist theatre of Daniil Kharms and OBERIU. The second and third, despite being so dissimilar to each other, share the borderline, where zaum (alogism) and absurdism converge. This very convergence creates a dynamic semantic tension that marks the ideas of both D. Kharms and T. Novikov: the tension between an uplifting absurdity, striving for the inexpressible, timeless and universal, and, conversely, a lowering, destructive absurdity. It is obvious that the distinction between the two types of absurdism is a fundamental problem of ontology not only of the Russian Avant-Garde. The New Theatre can be considered as a seismic activity that lasted for about three years at the borderline area of the avant-garde art that worked its way from Symbolism through Expressionism to Dadaism and Surrealism. On this borderline, creativity manifests itself as an impersonal or other-than-personal process that establishes a connection of a person with the rhythms of the world or, on the contrary, illustrates disintegration, deconstruction and the reassembly of society. The New Theatre that established in the Leningrad underground was not an imitation of the avant-garde practices but their rebirth, which proves that this form of creativity is organic for the culture of St. Petersburg.

Вступление. Театральное начало истории «Новых художников»

Предметом исследования в этой статье является так называемый Новый театр (1983—1986), возникший в коллективном творчестве группы «Новые художники» (1982—1987). Театральные акции «Новых художников» совершались накануне и в первые годы перестройки, поэтому они скорее предвосхищали новую свободу творчества, нежели являлись плодами реформы. Изучение Нового театра и того авангардного контекста, в который его можно ввести в качестве естественного продолжения, позволяет представить само по себе действие авангардной порождающей творческой силы, а не «академическую» эволюцию художественной традиции от предшественников к наследникам. Мы говорим об актуальной жизни художественной формы, а не о консервативном способе выживания традиции авангарда в сложных советских условиях. Заявляемый ракурс темы, собственно первое обращение к развернутому рассмотрению деятельности Нового театра в сопряжении с авангардной театральной традицией актуализируют данное исследование в пока еще не столь обширном, но уже предпринятом, в том числе и нами [3; 4], освещении и осмыслении творчества «Новых художников».

Группа «Новые художники» оформилась в октябре 1982 года в Ленинграде вполне театральным образом: в результате акции Тимура Новикова и Ивана Сотникова «Ноль объект». В целом акции Новикова, инициатора всех событий в истории «Новых», являлись перформансами, переходящими в хеппенинги, так как им предшествовала явная идея или концепция, которая воплощалась импровизационно, в зависимости от обстоятельств, и предполагала совместное участие и первоначально призванных акторов, и публики. «Ноль объектом» Новиков и Сотников назвали прямоугольную дыру в экспозиционном стенде на выставке Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), в которой они сфотографировались, прикрепив рядом с ней этикетку. Как известно, далее «Ноль объект», то есть этикетка, был ликвидирован выставкомом ТЭИИ, а Новикову и Сотникову запретили вход на выставку. Друзья, собрав общество сочувствующих, затеяли переписку с ТЭИИ и создали «Хронику „Ноль объекта“», напоминающую абсурдистский сценарий. В процессе разворачивания «Хроники» появились «телохранители „Ноль объ-

екта“», действовала «Главная комиссия Управления Ноль культуры», и так сплотилась группа, получившая название «Новые художники». Новиков любил пользоваться собственной фамилией и в 1983 году придал энергию новизны названию группы «Новые композиторы», а в 1984-м — «Новому театру» «Новых художников».

Почему возможно трактовать акцию «Ноль объект» в контексте театрального искусства? Потому, что Новиков и Сотников для всех присутствовавших 12 октября 1982 года на монтаже выставки ТЭИИ в ДК имени Кирова создали именно подобие театральной сцены и превратили других художников, а затем и посетителей выставки, в невольных актеров своего нолевого театра. В фотографиях Романа Жигунова, рок-музыканта и художника, зафиксирован как раз этот момент появления героев — Новикова и Сотникова в отверстии «Ноль объекта», абсолютно сценический по сути, и также запечатлены пространство сцены (виды через «Ноль объект») и первые зрители-участники действия (художник Дмитрий Шагин, будущий знаменитый «митёк»). Театр Новикова, каким бы абсурдным он ни казался, являлся прямым ответом на вызов жизни, из элементов которой Новиков конструировал символические образы — источники энергии обновления этой самой жизни. Так, «Ноль объект» превратил депрессивные обстоятельства жизни ленинградских нонконформистов, которым начальство выдало бракованные стенды со множеством отверстий, в захватывающее приключение, заставившее общество задуматься о характере самого неофициального искусства, прежде всего об авангардной свободе взгляда, ведь сам акт фотографирования в «Ноль объекте» не мог не напомнить о случившемся в 1915 году на другом берегу Невы преображении Казимира Малевича в «нуле форм».

Музыкально-театральные акции «Новых художников» и традиции петербургского-ленинградского театрального авангарда

У Новикова было прозвище Ноль и развитая концепция «Ноль культуры», Главное управление которой ведало деятельностью квартирной галереи «АССА» (1981—1987) и самым ранним направлением нолевой активности — ноль музыкой (отсчет ее истории Новиков вел с 1980 года). Олег Котельников, Виктор Цой, Георгий Гурьянов, Андрей

Крисанов, участники «Новых» — музыканты-художники, и любой при желании мог стать ноль музыкантом. Новиков всегда стремился, при всем своем заговорщицком стиле поведения, к созданию открытых, демократичных ситуаций художественной жизни. Собственно, «Ноль объект», пробивающий одновременно культур-бюрократию ТЭИИ и советских чиновников, был из числа таких произведений-ситуаций, и такой же длящейся возможностью свободного эксперимента являлась ноль музыка.

Вскоре Новиков и Сотников устраивают два музыкальных представления для созданного ими нового музыкального инструмента — утюгона. Его собрали из чугунных утюгов и гантелей, которые были подвешены на струнах, намотанных на гвозди, вбитые в столешницу югендштильного столика. Иван Сотников рассказывает, что открытие утюгона — феномен звучания струны и столешницы — совершилось у него дома, в квартире на Покровской площади, а «дебют был в „Клубе 81“. Тогда появилась у нас скрипачка из Москвы Таня Корнеева, у которой была скрипка со звукоснимателем на кристаллах. У каких-то уфимских или челябинских хиппов мы отобрали колонки со звукоусилителем, и так механический утюгон превратился в электрический… Столешница стала ударным инструментом, присоединившись к „струнной группе“. В дебюте утюгона участвовал тогда еще малоизвестный джазовый музыкант Сергей Курехин, звезда подпольных концертов Борис Борисович Гребенщиков и флейтист по фамилии Кумпф. В конце нашего дуэта с Тимуром Петровичем мы все это специальным образом раскачали и сами отошли в сторону, а утюгон продолжал играть. Это было сильным и красивым зрелищем» [4, с. 79].

Сольный концерт утюгона, согласно разысканиям Ханнелоре Фобо [25] на основе воспоминаний Ганса Кумпфа, происходит в августе 1983 года в подвальном помещении писательского «Клуба 81» на улице Петра Лаврова. Другое событие под названием «Медицинский концерт» совершается или в конце 1982-го или, что более вероятно, в конце 1983-го в Музее-квартире Ф.М. Достоевского[1].

(1) Ксения Новикова в своей «Хронике» датировала «Медицинский концерт» декабрем 1983-го [15, с. 271].

Сам Новиков упоминает обе даты. В машинописной статье «Ноль музыка как феномен новой музыки», датированной 1986 годом и напечатанной под псевдонимом Игорь Потапов — псевдонимом Новикова для всех его критических текстов о группе, написанных в пропагандистских целях в 1985—1991 годах, — читаем: «1983 год. Музей Ф.М. Достоевского. Знаменитый медицинский концерт. Это событие стало еще одним всепобеждающим ноль символом. Ноль продемонстрировал здесь свое многообразие, силу, всевозможнос[т]ь. Литература / Аркадий Драгомощенко / + новая медицинская техника / Алексей Свинарский / + новейшие инструменты / утюгон, капельница / + джазовые музыканты, рок и композитор С. Курехин, + сложнейшие устройства звукозаписи с одновременным воспроизведением + подопытный / И. Сотников / × 0 = 0» [18, с. 89]. В лекции «Новые художники», прочитанной в самом конце жизни 28 февраля 2002 года в Институте Pro Arte, он примерно датирует «Медицинский концерт» концом 1982 года (после смерти Л.И. Брежнева) и приписывает переезд «Клуба 81» из музея Достоевского в подвал на улицу Петра Лаврова именно результатам скандального концерта: «Эти граждане [Георгий Гурьянов, Иван Сотников, Алексей Свинарский, Алексей Сумароков. — *Е.А.*] вместе с Сергеем Курехиным, Всеволодом Гаккелем и Аркадием Драгомощенко начали произносить стихи, издавать звуки, после чего клуб литераторов 81… был изгнан из музея-квартиры Достоевского, а писатели возненавидели музыкантов и авангардистов… И писатели с тех пор вынуждены были собираться на улице Петра Лаврова в маленьком подвальчике. Но постепенно все-таки и они вернули свою любовь к современной музыке, и следующий концерт утюгона происходил уже на улице Петра Лаврова» [14, с. 73—74].

Из воспоминаний Аркадия Драгомощенко, однако, следует, что он сначала послушал утюгон в писательском подвале, потом же посетил Новикова в галерее «АССА» на Воинова, и тогда возник замысел выступления в Музее Достоевского, откуда писателей после концерта действительно выгнали: «„Клуб 81“, где мы познакомились с Тимуром, дал шанс всем, и прежде всего писателям, существовать вне

страха[2]. Я предложил сделать там подразделение театра, которое возглавил бы Эрик Горошевский. <…> Одним из таких проектов стали поэтические чтения в Музее Достоевского. Я читал поэму „Я видел во сне белый бомбардировщик“, которую специально написал в нашем офисе на Фурштадтской улице. А там уже вовсю тоже трудился Тимур, которому всегда мало было просто писать картины. <…> Тимур и Ваня Сотников к этому времени уже создали утюгон. <…> Утюгон гудел, переливался саморазвивающейся музыкой, стоило тронуть край этого стола, на котором висели на струнах утюги. Мог играть сам, резонировать с полчаса. <…> Я специально отправился к Тимуру посмотреть, нет ли у него чего-нибудь такого удивительного, и нашел старую военную каску, выкрашенную в желтый цвет… На каску мы наклеили переводные буквы. В галерее Тимура на Воинова был еще один электронный инструмент, с помощью которого только что прочитанный текст автоматически читался обратно, реверсивным ходом. Затем возникла и группа музыкантов поддержки: возник Булучевский, возник Фагот, появились и какие-то ударные. Набралось много народу, и все почему-то выступали в белых медицинских халатах. <…> И вот мы замечательно выступали. Родион ходил по сцене. Длилось это минут сорок пять. А кончилось все тем, что „Клуб 81“ был навсегда изгнан из музея Достоевского, потому что барышня, отвечавшая за вечер, сказала: „Я могу понять диссидентство, но эту мерзость я понять не могу. Все вон“» [3, с. 354—357].

Новиков тоже рассказывает о том, что Драгомощенко увидал у него «фриппертроникс» — два соединенных магнитофона, первый из которых повторял записанное на втором: «Простое магнитофонное

(2) Здесь уместно процитировать воспоминания Д. Волчека, относящиеся к августу 1985 года, как сотрудники КГБ ворвались на спектакль «Поп-механики» Сергея Курехина в театре Э. Горошевского, чтобы арестовать американского дипломата, который с помощью Волчека ушел от них по крышам: «„Поп-механика“ гремела, и мы не сразу услышали стук в дверь. Даже не стук — дверь вышибали ногами. Перепуганный до смерти Эрик Горошевский вбежал в зальчик, где шел концерт: „Дом окружен!“ Оказалось, что КГБ подготовило целый план осады здания. Внизу они заявили, что пришли будто бы по требованию соседей, жаловавшихся на шум, но, поднявшись, даже не стали скрывать, что именно их интересует. „Где иностранцы?“ Отряд возглавлял корпулентный мужичок в светло-зеленом костюме: столь нелепо выглядел этот наряд, что помню его до сих пор. Началась паника, смешались музыканты, зрители и гебисты» [6].

соединение выполняло функцию семплирования звукового сигнала. Помимо этого, в нашей музыкальной лаборатории разрабатывались инструменты под названием „утюгон“, „капельница“, „длинные струны“. Все эти технические средства были перенесены в музей Достоевского, а также и медицинское оборудование со станции скорой помощи под названием „аппарат для передачи сигналов в сердце по телефону“ (он был придуман для того, чтобы снимать с больного кардиограмму на месте и по телефону передавать ее в медицинский центр). <…> Надо сказать, что известный в будущем как барабанщик группы „Кино“… Георгий Гурьянов впервые вышел на сцену именно в роли исполнителя на инструменте „капельница“. Он стоял и пускал капли на специальный большой звукосниматель» [14, с. 72—73]. Здесь же Новиков называет «Медицинский концерт» первым концертом «Популярной механики» Сергея Курехина [14, с. 72].

В описаниях «Медицинского концерта» обращает на себя внимание равноценность участия и вклада всех исполнителей: музыкантов-профессионалов Курехина, Гаккеля и Булучевского, будущего барабанщика Гурьянова, не отличавшихся музыкальным слухом художников Новикова и Сотникова, поэта Драгомощенко, врача Свинарского и молодого человека без определенных занятий Сумарокова-младшего. Все они создают литературно-шумовую оргию на импровизированной сцене музея Достоевского, где в те годы проходили разнообразные концерты и спектакли, в частности артист Евгений Лукошков читал Даниила Хармса. С тех пор из всего комплекта инструментов ноль музыки неоднократно участвует в концертах именно утюгон и его реплики, созданные в 2010-е годы.

У «Медицинского концерта» и концертов утюгона был в авангардной среде Петрограда прообраз в музыкальном театре Михаила Матюшина и его учеников из семьи Эндеров. Изобретатель утюгона и длинной струны ноль музыкант Новиков об этой истории начала 1920-х годов, по всей видимости, не знал. В 1920—1923 годах в квартире Эндеров на улице Профессора Попова Михаил Матюшин устраивал концерты в день памяти Елены Гуро. Это были музыкально-поэтические представления, на которых звучали и традиционные инструменты (рояль), и «длинная струна», протянутая через все комнаты квартиры, издававшая звуки от колебаний, в том числе воздушных. А.В. Повелихина пишет: «Задача, которую поставил Матюшин

при создании спектаклей, — это „разбить“ старую академическую коробку-сцену, погрузить зрителя в цвето-формовую среду» [16, с. 81]. По-другому понятая Матюшиным нолевая всевозможность, если использовать слово Новикова, — это динамика мира форм и цветов в пространстве свободных плавающих звуков, очевидно, родственная эффекту концертов утюгона. Конечно, «Новые» не ставили перед собой сверхзадачу Матюшина — воплотить пространственно-цветовые ритмы Вселенной, однако они продолжили его эксперимент по расширению пространства музыки в область мировых шумов, в музыку ноль. Об этом, например, говорит опыт Бориса Эндера, который занимался звукооформлением спектакля «Войцек» Ю.А. Завадского, исследуя тонкие шумы шероховатых поверхностей и «оркестрион из ящиков на вертеле» [21, с. 275—276], вполне в духе будущих экспериментов с утюгоном.

А музыкальное оформление акций «Новых художников» весной 1984 года берет на себя новая группа «Новые композиторы» — Игорь Веричев и Валерий Алахов, которые создают новейшую коллажную музыку на основе разнообразных записей и коллекции шумов Малого драматического театра. Игорь Веричев, идеолог дуэта, пишет в 1983 году манифест вселенского коллажного творчества под названием «Версификация информации», который можно представить как прорастание теории фактуры Владимира Маркова в пространствах информационной эпохи. С дебютом продюсируемых Новиковым «Новых композиторов» связана следующая театральная премьера «Новых» — постановка «Балета трех неразлучников» Даниила Хармса. Она также датируется по-разному в текстах самого Новикова и в архивных штудиях Ханнелоре Фобо, основанных на исследовании фотографий художника Е-Е (Евгения Козлова), который в 1984—1985 годах отвечал в группе «Новых» за моду, то есть фотографировал выставки и показ мод в галерее «АССА», вечеринку стиляг на концерте «Странных игр» в ДК Ильича, выставку «С Новым годом» в Рок-клубе и концерты «Поп-механики».

В архиве Новикова сохранилось «либретто» «Балета» Хармса, и сами представления его упоминаются в четырех документах авторства Новикова. Один из них — это статья «Новые композиторы», где Новиков рассказывает: «Первое выступление состоялось в 1984 году, 23 февраля. Тогда же написали музыку к „Балету трех неразлучников“

в постановке группы „Новые художники“. Премьера балета была во втором отделении первого концерта» [17, с. 130][(3)]. В самиздатском машинописном каталоге выставки «С Новым годом», который Новиков напечатал, вероятно, в 1986 году, в биографии Олега Котельникова перечислены две выставки 1985 года на премьерах Нового театра, где Котельников выступил художником-оформителем: под номером 3 групповых выставок «Новых» идет «Балет», под номером 4 — «Анна Каренина». В специальной статье Игоря Потапова «Новый театр», которую Новиков позднее датировал 1985 годом, говорится: «Событием театрального сезона 1984—85 стало появление нового театра — Нового театра. Первой постановкой театра явился балет Даниила Ивановича Хармса „Балет трех неразлучников“, написанный в конце тридцатых годов [на либретто из архива Новикова стоит правильная дата 1930. — *Е.А.*]. Не изменив ни единой буквы в классическом произведении, постановочная группа создала свежее, современное по форме произведение. Музыку к балету написали Новые композиторы Игорь Веричев и Валерий Алахов, используя очень популярный метод коллажирования. Я не знаю, ставилось ли это произведение при жизни автора, но мне кажется, что такой подход к его произведению полностью удовлетворил бы его. Постановщики прониклись творчеством Хармса, уловили неуловимый дух произведения мастера. Очень живая непосредственная хореография столь гармонично сочеталась с помпезно стеснительным хором стиляг и захватывающей музыкой, что для окончания балета авторам пришлось погасить свет — публика ни за что не хотела окончания представления. Трех неразлучников плясали Т. Новиков, И. Веричев, Ю. Гурьянов. В спектакле приняли участие также желающие из публики» [18, с. 81]. Ханнелоре Фобо в своем исследовании 2018 года полагает, что в этих трех документах речь идет об одном событии, состоявшемся после 5 марта 1985 года и запечатленном на фотографиях Козлова: мы видим, как Козлов и Новиков размечают пол квадратами, Веричева и Алахова за музыкальным пультом, поющий хор стиляг — группу «Тедди бойс», танцующих (сидящих на клетках) Новикова, Гурьянова

(3) Текст можно датировать 1991 годом, так как он посвящен событию этого года — триумфу «Новых композиторов» в британских хит-парадах.

и Веричева [20]. Однако такая датировка противоречит «неразменной» дате 23 февраля, которую подтверждает Валерий Алахов и которую в российском контексте невозможно перепутать. Поэтому рискнем предположить, и это предположение также подтверждает Валерий Алахов, что в 1984 и 1985 годах состоялись два разных представления балета в Ленинграде.

Наконец, в уже упомянутом тексте «Ноль музыка как феномен новой музыки» говорится о московской премьере балета 1985 года (сохранились ее фотографии): «В Москве тоже есть нолевики, далеко не всегда себя таковыми признающие. Алексей Тегин был основоположником направления гиперреализм, но потерял к нему всякий интерес. Занимается музыкой без сомнения НОЛЬ, его композиции великолепны, он записал музыку к московской премьере балета трех неразлучников Д. Хармса, музыку к показу мод Нового дома моделей Ай Лю Ли и многое другое» [19, с. 89]. В Москве неразлучников исполняли Новиков, Сергей Бугаев и Олег Коломейчук, он же Гарик Асса, который в 1984 году приехал в Ленинград из Хабаровска, где служил актером ТЮЗа, затем же быстро перебрался в Москву и открыл там свой дом моделей «Ай Лю Ли».

Стало быть, начиная с 1984 года в Ленинграде действует Новый театр, где в 1985—1986 годах совершаются еще две — драматические — постановки «Новых художников» усилиями режиссера «Антитеатра» Родиона Заверняева. Настоящее имя Заверняева — Анатолий, Родионом его стали звать за глубокое увлечение «Преступлением и наказанием» и легкое сходство с Г. Тараторкиным в роли Раскольникова. Театр давал свои представления на чердаке дома по адресу улица Чернышевского, 3, где размещалась театральная студия уже упомянутого режиссера Эрика Горошевского, ученика Георгия Товстоногова. Горошевский ставил в своей студии, которая называлась с отсылкой к обэриутам «Театр реального искусства» [6; 1, с. 94—97], разные спектакли, например «Маскарад» Лермонтова, и характерно, что после экспериментов «Нового театра» он поставил «Лысую певицу» Ионеско. 1984 год в качестве начала Нового театра называет Дмитрий Волчек, счастливый зритель обеих премьер, в 1985 году сидевший по соседству на этом же чердаке в секции перевода «Клуба 81», которому чердак и принадлежал. Обе постановки Заверняева — «Анну Каренину» и «Идиота» — Волчек датирует маем-июнем

1985 года, что совпадает с данными статьи Новикова «Новый театр» («театральный сезон 1984—85»). Премьера «Анны Карениной» запечатлена в фотографиях Козлова. В архиве Новикова также хранятся фотографии спектакля «Идиот», где одну из сестер Епанчиных играет Джоанна Стингрей, датирующая это событие 1986 годом. Соответственно, предположим, что «Идиот» шел на сцене «Театра реального искусства», или «Антитеатра», дважды: в 1985 и 1986 годах. Главные роли в спектаклях исполняли сами «Новые»: Анну Каренину и Аглаю Епанчину играл Бугаев, «злодеев» Каренина и Рогожина — Новиков, красавца Вронского и князя Мышкина — Гурьянов, причем Котельников рассказывал, что на представление «Анны Карениной» Гурьянов опоздал и его заменили другим исполнителем, когда же Гурьянов наконец пришел, Вронских на сцене стало двое. А Настасью Филипповну играла будущая солистка группы «Колибри» Наташа Пивоварова. Постановщик спектаклей Родион Заверняев взял себе роли Железнодорожника/Толстого и Достоевского.

В архивах Новикова и Бугаева сохранились либретто Заверняева к обоим спектаклям, занимающие по одной странице формата А4, что явно свидетельствует о полемическом отношении режиссера к двум великим писателям. Действительно, в статье «О Новом театре» Заверняев так прямо и говорит, что это «была попытка дать возможность героям Толстого и Достоевского свести счеты со своими авторами, а с другой [стороны] — попытка участников развлечь себя и своих друзей» [9, с. 83]. Во исполнение первого намерения режиссер изменил финал «Анны Карениной» в сторону относительно счастливого конца, а течение спектакля «Идиот» изменилось из-за эксцесса исполнителя: «Создатели постановки дали кн. Мышкину в качестве проводника и антагониста самого Ф.М. Достоевского. Создатели полагали, что постановка закончится торжеством положительного героя — духовно полноценного человека — над миром окружающих его Бесов… но происходившее на сцене спровоцировало актера, игравшего Мышкина, на незапланированный припадок падучей. Личность князя не выдерживает сложившейся ситуации, вместе с ним не выдерживает и Достоевский, пытавшийся, выступая с позиции конформизма, примирить его с безумным миром. Оба становятся добычей Бесов и падают в Дит — часть Ада, предназначенную для предавших своего Творца, теряя человеческий облик. …Толстой,

по мнению создателей постановки, тоже был конформистом. Пытаясь отстаивать общепринятые установки на человеческие отношения, он губит своих героев: милых, в сущности, людей, реальные отношения которых сталкиваются с придуманными им нормами.

Создатели постановки отступили от фабулы романа: вражда Каренина и Вронского, сломленных смертью Анны, переходит в гомосексуальную любовь, введен ложный герой — Железнодорожник — Граф — Лев Толстой. Возникает сюжетная линия отношений Толстого и Анны, заканчивающаяся тем, что Толстой губит ее в прямом и переносном смысле (как автор и как машинист поезда), после чего понимает, что всегда любил ее. Перед нами трагедия автора — реального человека, оказавшегося во власти бесов социальных отношений» [9, с. 83].

Дмитрий Волчек вспоминает о пережитом на «Идиоте» в Новом театре состоянии веселого скоротечного хаоса: «Грациозный подросток Африка метался по сцене в длинном платье, актеры налетали друг на друга и на зрителей, князь Мышкин насиловал Настасью Филипповну, гремела музыка „новых композиторов“ и звенели бутылки. Через полчаса на сцене осталась груда мусора: актеры в экстазе уничтожили часть декораций» [6]. Между тем, подобно «Балету трех неразлучников», зрелищу хаотическому и веселому, которое разворачивается в пространстве абсолютного совершенства — на клетках полумагического квадрата, постановки Заверняева, столь же хаотичные и «не скованные авторским замыслом», по свидетельству самого их автора, обнаруживают прямую связь с мистическими представлениями об идеальном устройстве мира: в пространстве Достоевского, напомним, Заверняев открывает спуск во владения Дита (Аида), где, согласно «Божественной комедии» Данте, за стенами средневекового города фурии и Минотавр пытают адским пламенем ересиархов, убийц и насильников.

Новиков же всегда рассматривал постановки Нового театра как народные игрища ряженых, употребляя определение «предельно упрощенное фольклорное восприятие классики» [18, с. 82][(4)]. Соответственно, в своем обзоре он, прежде всего, подробно комментирует массо-

(4) См., например, исследование «балаганной традиции» русского авангардного театра XX века [24].

вую сцену скачек в «Анне Карениной»: «Любопытно использовано традиционное русское народное „вождение кобылки“ в сцене скачек, поставленной режиссером Е. Юфитом (он же прекрасно исполнил роль коня Вронского). Юрий Гурьянов замечательно стилизовал свою роль под популярное на Урале ряжение в гусары… Роль Анны Карениной можно считать теперь классическим примером столь излюбленной в народных игрищах травестии. Ее прекрасно сыграл великолепный актер Сергей Бугаев. Проникли в спектакль и элементы балаганной акробатики, клоунады. Актеры строят на сцене групповые фигуры, пирамиды, с особым успехом используется народная игра „пылесос“. <…> В своей следующей постановке Новый театр повторил прием игрища в классику, но на этот раз попытавшись придать игре некие глубинно присущие Достоевскому свойства. Народным представлениям всегда были свойственны гротескные преувеличения страстей, в постановке „Идиота“ они преувеличены до крайности, не текстом, а действием передается неистовство героев Достоевского» [18, с. 82]. Здесь же Новиков кратко описывает и музыкальное сопровождение «Новых композиторов»: «Музыка полностью заимствована (популярные песни — аналог шарманки), с элементами заедания пластинки, временами наполняющаяся вдруг совершенно новым звучанием» [18, с. 81].

Другой участник событий и одновременно их истолкователь из круга «Новых», художник и литератор Владислав Гуцевич (он играл роль Бурмистра в «Анне Карениной» и участвовал в постановке пьесы Сергея Бугаева «Стреляющий лыжник», которой в 1986-м закончилась история Нового театра на чердаке Горошевского — то есть ходил на лыжах по сваленным в кучу доскам) выстроил более развернутую генеалогию спектаклей Заверняева. В своей статье «О Новом театре» он следует стилю изложения Новикова (Игоря Потапова) и легко переходит от постановки «Принцессы Турандот» в студии МХТ 1922 года к комедии дель арте, далее к обрядовым танцам племен Африки и Австралии, культам Древнего Египта, масленичным гуляниям. Гуцевич мельком останавливается на преодолении границ между профессиональным и народным театром, указывая на то, что «бок о бок с актерами, стихийными по природе, работают актеры, получившие профессиональную подготовку», а также на «возвращение театра с площадей и улиц в рамки камерности, на все те же подмостки

балагана» [5, с. 84]. Последнее заключение Гуцевича вносит определенную противоречивость в его рассказ и потому, что балаган — это площадной театр, и потому, что в предыдущем абзаце в качестве предшественника экспериментов «Новых» в области слияния народного и профессионального театра он как раз упоминает «театр Евреинова… в котором сцена — площади и улицы городов» [5, с. 84][(5)].

Впрочем, Гуцевич был совершенно прав, театр Николая Евреинова можно считать одним из прообразов «Нового театра», причем в двух планах, что снимает противоречие, возникшее в тексте Гуцевича по причине недоговоренности. Знаменитое массовое действо «Взятие Зимнего дворца» (1920) послужило образцом не только для С. Эйзенштейна в фильме «Октябрь» (1927), который добавил к теории и практике Евреинова свой «монтаж аттракционов», но и для целой традиции грандиозных советских постановок, в частности — для культовых концертов, изображавших торжество изобилия на сцене Кремлевского дворца съездов в позднесоветское время. Именно они, в свою очередь, стали источником хаотического бахтинианского переворота в «Поп-механиках» Сергея Курехина. Требует отдельного исследования массовый театр Курехина, в котором «Новые» являлись непременными участниками (Новиков, Бугаев, Котельников, Козлов, Гуцевич; Гурьянов, Цой и Андрей Крисанов в составе «Кино»; Владислав Мамышев-Монро). А Новый театр непосредственно восходит к гениальной идее Евреинова и основе его теории, к его знаменитому «театру для себя», который, как известно, воплощается в одном лице автора и актера, изначально присущ природе и человеку, проявляющим тотальный театральный инстинкт преображения жизни в процессе «выразительной симплификации» [7, с. 525; 8, с. 113—406]. Если игровое начало свойственно всем предприятиям «Новых художников», то их лидер Новиков отличался именно театральностью своего характера и поведения. В молодости, в свободное время, он любил фотографироваться, представляя разнообразных персонажей, причем не только дома, но и на улице и даже в общественном транспорте. Эти фотографии напоминают о другом историческом прецеденте

(5) Наряду с Евреиновым здесь же упоминаются реформаторы театра Вахтангов и Мейерхольд, Охлопков и Дикой (вероятно, А.Д. Дикий. — *Е.А.*), «строившие в гуще зрителя».

«театра для себя»: постановочных съемках общества Алисы Порет и Татьяны Глебовой, в которых принимали участие Даниил Хармс и Александр Введенский.

Начало Нового театра в «Балете трех неразлучников» позволяет установить и непосредственное наследование театру ОБЭРИУ, хотя Новиков и Гуцевич не упоминают ни «Радикс», ни «Три левых часа», о которых они, возможно, не вспоминали в 1985 году. Театр ОБЭРИУ(6) также являлся «театром для себя», отличался импровизационностью, программной мультимедийностью, пониманием абсурдизма как канала связи между высокой и низкой культурой, между жизнью и искусством, нолевым подходом к декорациям и звуковому оформлению. Все эти особенности присутствуют в воспоминаниях о «Радиксе» его режиссера Георгия Кацмана, в мемуарах Игоря Бахтерева и Климентия Минца о вечере «Три левых часа». В интервью Михаилу Мейлаху в 1978 году Кацман так рассказывал о готовившейся в 1926 году в ГИНХУКе постановке драмы Хармса и Введенского «Моя мама вся в часах»: «„Радикс“ был задуман как „чистый театр“, театр эксперимента, ориентированный не столько на конечный результат и на зрителя, сколько на переживание самими актерами чистого театрального действия. Вопроса — выйдет ли из этого что-нибудь когда-либо — вначале никто не ставил, вводились все новые действующие лица без сюжетных нагрузок, единый текст пьесы так никогда и не был написан… это был „монтаж аттракционов“. Единственная установка спектакля была на чистое действие, переживаемое актерами… „Радикс“ был конгломератом различных искусств — театрального действа, музыки, танца, литературы и живописи. При обращении к различным

(6) Исследования о театре ОБЭРИУ немногочисленны. В частности, на эту тему написал третью главу своей диссертации Джефф Чебула [22, p. 88–123]. Он отмечает важность для Хармса свободного импровизационного характера театрального действия, сценических сдвигов, которые «размывают» основной сюжет пьесы, и связь не с профессиональным театром, например театром Мейерхольда, у которого Хармс заимствует принцип монтажа, но с самодеятельным рабочим театром Игоря Терентьева. Анализируя театр Терентьева, Чебула пишет о таком его аспекте, одинаково важном и для ОБЭРИУ, и для «Новых художников», как «неавторский», экспериментальный и абсурдистский (через плодотворную ошибку) характер развития театрального спектакля. В этих качествах театра ОБЭРИУ Чебула предлагает видеть не только следствие молодости авторов, но и их принципиальное стремление вернуть эксперимент раннего авангарда в реальность идеологизированного театра «живых газет» и академических постановок. См. также: [23, p. 11–27; 24].

искусствам весьма велик был элемент пародирования, остранения. <…> Открывала спектакль „танцовщица-каучук“ Зина Бородина. <…> Среди других персонажей выделялся Лоэнгрин — „оперный персонаж“: молодой человек в трико, говоривший тенором и ходивший на цыпочках. <…> Удавалось привлекать и „знаменитостей“ — среди них известного Антонио, который высвистывал блюз Онеггера(7), однако со своеобразным „русским колоритом“, заставляющим теперь вспомнить „Мавру“ Стравинского… Хармс… говорил, что хотел бы соединить Онеггера с „настоящим гвардейским барабаном“. <…> Оформление делал Бахтерев, в частности „романтическую“ декорацию, изображающую „мост через Санкт-Петербург“… На заднике был изображен клодтовский конь; синхронно с восклицанием одного из актеров переворачивался купол Исаакиевского собора» [10, с. 172—175]. Воспоминания Кацмана определенно побуждают соотнести звуковой монтаж «Радикса» с экспериментами Веричева и особенно Курехина, абсурдистское же оформление — с работами художников Олега Котельникова, Ивана Сотникова, Сергея Бугаева, оформлявших спектакли «Нового театра».

Как известно, спектакль театра «Радикс» не состоялся из-за ареста режиссера Кацмана, и театр ОБЭРИУ осуществился со второй попытки в Доме печати (Шуваловском дворце) на литературно-театрально-кино-вечере «Три левых часа» 24 января 1928 года, о котором в 1984 году вспоминал участник третьего, кинематографического, часа кинорежиссер Климентий Минц, соавтор, вместе с Александром Разумовским, показанного тогда антивоенного фильма «Мясорубка». В финале своих мемуаров Минц утверждает, что «…дирекция Ленинградского цирка предложила… повторить этот вечер…» [13, с. 205]. Он пишет и о том, что обэриуты смотрели в Доме печати знаменитый спектакль Игоря Терентьева «Ревизор» (1927, на своем вечере они использовали реквизит Терентьева: Хармс «выезжал» на сцену, сидя верхом на черном лакированном шкафе, оставшемся от «Ревизора» и, несомненно, отсылавшем к «Вишневому саду»). Минц кстати вспоминает, что Терентьев хотел называть свой театр «Антихудоже-

(7) Артюр Онеггер (1892—1955) — участник «Французской шестерки», в 1928 году посещал Ленинград и общался с Дмитрием Шостаковичем.

ственным» [13, с. 199]. Это название непосредственно напоминает «Антитеатр» Заверняева, в годы расцвета которого полемика с МХАТ уже была не актуальна, тогда как насущными по-прежнему казались приоритеты театра жизни и театра авангардно условного над театром профессиональным и реалистическим, то есть эстетики ОБЭРИУ и «Новых художников» над всеми формами обычного реализма.

Игорь Бахтерев, поэт, актер и художник, непосредственный участник всех театральных начинаний ОБЭРИУ, в свою очередь отмечал импровизационность, а также равноправность актеров и музыкантов профессиональных и самодеятельных в постановке «Елизаветы Бам» Хармса во время второго театрального часа: «Отлично играл одного из центральных персонажей участник самодеятельности „Красного путиловца“ — Чарли Маневич, буквально слился с ролью папаши Елизаветы поэт Евгений Вигилянский» [2, с. 129]. Он также акцентировал важнейший для «Новых художников» принцип коллективности творчества, восходящий к обэриутам: «Первый час: вступление — конферирующий хор. Предполагалась недлинная речь на несколько голосов. <…> Предполагалось, что совместное чтение покажет: Обэриу — содружество равных, без первой скрипки. Ничего не подготовили, не срепетировали, как быть? Выступит Заболоцкий или Хармс — их воспримут лидерами. В последнюю минуту решили выпустить меня, двадцатилетнего, который выглядит на восемнадцать. <…> Уже играет джаз, уже танцуют в проходах и в фойе появившиеся зрители… Хотел посоветоваться с Хармсом или Заболоцким, ответ один: говори, что хочешь, значения не имеет» [2, с. 135].

Заключение

Итак, мы указали на три элемента авангардной театральной мысли и традиции, входящие в резонанс с Новым театром «Новых художников»: всеобъемлющую концепцию «Театра для себя» Николая Евреинова, музыкально-пространственные театральные эксперименты Михаила Матюшина и его последователей, абсурдистский театр Даниила Хармса и ОБЭРИУ. Второй и третий из них, столь несхожие между собой, тем не менее имеют общую границу, где территории зауми (алогизма) и абсурдизма сходятся на общей пограничной полосе. И, собственно, само пространство этого схождения создает смысловое

динамическое напряжение, которым отмечены и творчество Хармса, и искусство Новикова: напряжение между абсурдом возвышающим, устремленным к невыразимому и вневременному, универсальному, и, наоборот, абсурдом понижающим, деконструктивным. Н. Лосский называет эту динамику «отрицанием, ведущим в область низшую, чем отрицаемое, и, наоборот, отрицанием, ведущим в более высокую область» [12, с. 75]. Очевидно, что различение двух типов абсурдизма — фундаментальная проблема онтологии не только русского авангарда. Новый театр можно рассматривать как длившуюся около трех лет сейсмическую активность самой этой пограничной полосы авангардного творчества, связанного в начале с символизмом и быстро отошедшего через экспрессионизм к дадаизму и сюрреализму. На этой границе творчество проявляет себя как безличный или внеличностный процесс, в котором устанавливается связь человека с ритмами мира (концерт утюгона и «Балет трех неразлучников») или, напротив, демонстрируется распад связей, деконструкция и пересборка общества («Анна Каренина» и «Идиот»). Интересен сам по себе почти цирковой баланс Новикова на этой границе, когда он очень близко подходит к сюрреалистической театральной практике ОБЭРИУ в ее втором панковском рождении, чтобы затем в конце 1980-х двинуться в сторону амбиентных «аккуратных тенденций» (театрализованный праздник неоакадемизма в Павловском дворце), возвращающих гармоничную точку сборки мира.

В завершение нужно сказать еще об одном аспекте истории Нового театра: о неоднозначном отношении к определению «авангардный» в текстах Заверняева, Новикова и Гуцевича. Так, Заверняев в интервью Дмитрию Волчеку отказывается быть последователем Беккета, то есть западноевропейского авангарда, напоминая о более ранней традиции ОБЭРИУ — «Елизавете Бам» и «Елке у Ивановых» [11, с. 252—263]. Гуцевич употребляет выражения «дешевый „авангардизм“» и «ходульная самодеятельность» для обозначения тех угрожающих Сциллы и Харибды, между которыми проскользнул Новый театр [5, с. 85]. Новиков неустанно пишет о родстве Нового и народного театра, что, кстати, вызывает в памяти постановки «Союза молодежи», которые сам Новиков при этом не упоминает. Неонародному игрищу, по мнению Новикова, не свойственен культовый, ритуальный характер: «Увеселение, забава — основная задача игрища в последние века,

когда оно потеряло свое магическое значение. <…> Сокращенный пересказ известных произведений и создание анекдотов на их тему давно утвердились как отдельный фольклорный жанр» [18, с. 81]. Речь, следовательно, идет не только о народном театре в традиционном его понимании, но и о современном городском фольклоре.

Чем объяснить заявления Гуцевича и Новикова? С одной стороны, в них можно видеть попытку мимикрии под нормы соцреализма, обращенную к Высшему Начальству, коль скоро с началом перестройки у андеграундных артистов возникла возможность выйти на публичную сцену. В статьях Новикова присутствуют пародийные отсылки к советским критическим штампам («свежее, современное по форме произведение»). Но с другой стороны, Новикова действительно интересовало народное искусство, причем одним из источников этого интереса, несомненно, явилось творчество Марии Синяковой-Уречиной, сильно повлиявшей на мировоззрение Новикова в начале 1980-х. Последовательница теоретика и практика авангарда Хлебникова, Синякова в своих картинах воплотила авангард как новый дух народного творчества с его изначальными стремлениями к красоте, радости и благу. Сам же Новиков, теоретик «Новых», начиная с середины 1980-х неоднократно комментировал свое отношение к авангарду, непременно указывая при этом на нежелание теоретизировать. Например, в статье о ноль музыке есть отдельный раздел «Взаимоотношение ноль музыки и авангарда», где сказано: «Авангард давно использует методы, перечисленные выше, многие произведения музыки сходны по звучанию с ноль музыкой. Понять разницу трудно только потому, что, в принципе, особенной разницы нет. Дело все в НОЛЬ подходе. Значительность авангардистских исканий прямо противоположна ничего не значащим, бессмысленным, недекларированным НЕ поискам нолевиков. У них есть ноль, и им больше ничего не надо. Они берут в искусстве и музыке все, что плохо лежит.

Спросите меня, что же я нашел в ноль музыке хорошего. Я отвечу: НИЧЕГО. И вообще я ничего в ней не нахожу. Это ноль. Но меня радует появление в культуре элемента осознания бессмысленности, бредовости амбиций, несостоятельности теоретизирования» [19, с. 90].

Очевидно, следует из этого текста, что сам Новиков находится отнюдь не вне, а именно внутри авангардной традиции, в частности — традиции, идущей от Козьмы Пруткова к парадоксальным

философским сочинениям Даниила Хармса, легко переходившего от мыслей о бесконечном как ответе на все вопросы к лицезрению двора с гуляющими петухами и курами. Мы, таким образом, можем говорить о последовательном авангардном патриотизме создателей Нового театра и одновременно об их нежелании видеть авангардную традицию консервативной: по словам Новикова, традицией «консервирования в консерваториях», а, напротив того, о стремлении к живому непрерывному движению в русле свободного творчества и самовыражения.

Историю Нового театра мы воспринимаем как второе рождение в Петербурге-Ленинграде театра авангардного, модернистского, действующего в парадоксальном пространстве метафизики и одновременно случайности, или же на стыке экспрессионизма, с его архаико-новаторскими вселенскими ритмами, и сюрреализма, с его причудливо монтажным коллективным бессознательным. Отсюда интенсивное включение «Новых» в ритм мира, их способность делать слышимым реющее запредельное «пятое значение предмета» — утюга или капельницы. Отсюда же хаотичные хеппенинги в «райском» магическом квадрате или дыре в Аид, дающие шанс зрителю поучаствовать в небывало диком и естественном (именно эти слова для характеристики Нового театра выбрал Сергей Хренов [6]) художественном поведении близко знакомых товарищей по искусству, что сразу делает время, а оно тогда еще было советским временем, нетипичным, то есть несоветским.

Список литературы:

1 *Алексеева А.А., Учитель К.А.* Театр ленинградского андеграунда // Театральное дело: Наука и практика: сб. статей / Отв. ред. Л.А. Сазонова. М., СПб.: Изд-во РГИСИ, Чистый лист, 2017. С. 85—106.

2 *Бахтерев И.В.* Когда мы были молодыми // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 94—138.

3 Беседа с Аркадием Драгомощенко // Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Е. Андреева. СПб.: Амфора, 2007. С. 353—364.

4 Беседа с Иваном Сотниковым // Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Е. Андреева. СПб.: Амфора, 2007. С. 68—90.

5 *Брониславский Г.* О Новом театре // Новые художники. 1982—1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 83—85.

6 *Волчек Д.* Там, где шуршат платья // Театр. 2011. № 4. URL: http://oteatre.info/tam-gde-shurshat-platja/ (дата обращения 27.03.2022).

7 *Евреинов Н.Н.* Откровение искусства. СПб.: Mip, 2012. 776 с.

8 *Евреинов Н.Н.* Театр для себя // *Евреинов Н.Н.* Демон театральности / Сост., общ. ред и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 115—408.

9 *Заверняев Р.* О Новом театре // Новые художники. 1982—1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 83.

10 *Кацман Г.Н.* (Воспоминания) // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 172—175.

11 *Линдон Дмитриев*. Беседа с Родионом // Часы. 1987. Т. 68. С. 252—263.

12 *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое. М.: Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1917. 174 с.

13 *Минц К.Б.* Обэриуты // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 192—205.

14 *Новиков Т.П.* Новые художники // *Новиков Т.П.* Лекции. СПб.: НАИИ, Галерея Д137, 2003. С. 67—96.

15 *Новикова К.* Новые художники. Хроника // Новые художники / Ред.-сост. Е. Андреева, Н. Подгорская. М.: Maier, 2012. С. 270—289.

16 *Повелихина А.В.* «Тотальный театр» М. Матюшина // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века: Выставка в галерее Гмуржинска: Каталог / Науч. ред. А.В. Повелихина. М.: RA, 2000. С. 81—84.

17 *Потапов И.* Новые композиторы // АССА: Последнее поколение ленинградского авангарда / Авт.-сост. С. Бугаев, П. Попова. СПб.: Невидимые структуры, 2013. С. 130.

18 *Потапов И.* Новый театр // Новые художники. 1982—1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 81—82.

19 *Потапов И.* Ноль музыка как феномен новой музыки // Новые художники. 1982—1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 88—90.

20 *Фобо Х.* Балет трех неразлучников. URL: http://www.e-e.eu/Ballet-Exhibition/index.htm (дата обращения 27.03.2022).

21 *Эндер Б.В.* Дневники / Под ред. А. Повелихиной. Т. 1: 1916–1936. М.: Музей Органической Культуры, 2018. 428 с.

22 *Cebula G*. The Theater of Real Art // *Cebula G*. Left Flank of the Avant-Garde: The Evolution of OBERIU Poetics. Princeton University, 2016. P. 88–123. URL: http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01dz010s54k (дата обращения 27.03.2022).

23 *Cebula G*. OBERIU Theatre in the Context of Early Soviet Amateurism // The Russian Review. January 2019. Vol. 78. Issue 1. P. 11–27.

24 *Clayton J.D*. Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte // Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1993. 369 p.

25 *Fobo H.* Timur Novikov and Ivan Sotnikov: the *Utiugon.* URL: http://www.e-e.eu/Club-81/Utiugon.html (дата обращения 27.03.2022).

26 *Kharms D*. The Oberiu Theatre (1928) // Twentieth Century Theatre: A Sourcebook / Ed. by R. Drain. London: Routledge, 1995. P. 48–50.

References:

1 Alekseeva A.A., Uchitel' K.A. Teatr leningradskogo andegraunda [Leningrad Underground Theater]. *Teatral'noe delo: Nauka i praktika: sb. statej* [Theatrical Business: Science and Practice: Collection of Articles], ed. L.A. Sazonova. Moscow, St. Petersburg, RGISI Publ., Chistyj List Publ., 2017, pp. 85–106. (In Russian)

2 Bahterev I.V. Kogda my byli molodymi [When We Were Young]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominanija. Dnevniki. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 94–138. (In Russian)

3 Beseda s Arkadiem Dragomoshchenko [Interview with Arkady Dragomoshchenko]. *Timur. "Vrat' tol'ko pravdu!"* [Timur. "Lie Only the Truth!"], compl. E. Andreeva. St. Petersburg, Amfora Publ., 2007, pp. 353–364. (In Russian)

4 Beseda s Ivanom Sotnikovym [Interview with Ivan Sotnikov]. *Timur. "Vrat' tol'ko pravdu!"* [Timur. "Lie Only the Truth!"], compl. E. Andreeva. St. Petersburg, Amfora Publ., 2007, pp. 68–90. (In Russian)

5 Bronislavskij G. O Novom teatre [About the New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 83–85. (In Russian)

6 Volchek D. Tam, gde shurshat plat'ja [Where the Dresses Rustle]. *Teatr*, 2011, no. 4. Available at: http://oteatre.info/tam-gde-shurshat-platja/ (accessed 27.03.2022). (In Russian)

7 Evreinov N.N. *Otkrovenie iskusstva* [The Revelation of Art]. St. Petersburg, Mir Publ., 2012. 776 p. (In Russian)

8 Evreinov N.N. Teatr dlja sebja [Theatre for Oneself]. Evreinov N.N. *Demon teatral'nosti* [Demon of Theatricality], compl., ed. and comm. A.U. Zubkov, V.I. Maksimov. Moscow, St. Petersburg, Letnij sad Publ., 2002, pp. 115–408. (In Russian)

9 Zavernjaev R. O Novom teatre [About the New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, p. 83. (In Russian)

10 Kacman G.N. (Vospominanija) [Memoirs]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominanija. Dnevniki. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 172–175. (In Russian)

11 Lindon Dmitriev. Beseda s Rodionom [Interview with Rodion]. *Chasy*, 1987, vol. 68, pp. 252–263. (In Russian)

12 Losskij N.O. *Mir kak organicheskoe celoe* [The World as an Organic Whole]. Moscow, G.A. Leman and S.I. Saharov Publ., 1917. 174 p. (In Russian)

13 Minc K.B. Objeriuty [OBERIUTs]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominanija. Dnevniki. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 192–205. (In Russian)

14 Novikov T.P. Novye hudozhniki [The New Artists]. Novikov T.P. *Lekcii* [Lectures]. St. Petersburg, NAII, Galereja D137 Publ., 2003, pp. 67–96. (In Russian)

15 Novikova K. Novye hudozhniki. Hronika [The New Artists. Chronicles]. *Novye hudozhniki* [The New Artists], ed. and compl. E. Andreeva, N. Podgorskaya. Moscow, Maier Publ., 2012, pp. 270–289. (In Russian)

16 Povelikhina A. "Total'nyj teatr" M. Matjushina [Matyushin's "Total Theater"]. *Organika. Bespredmetnyj mir Prirody v russkom avangarde XX veka: Vystavka v galeree Gmurzhinska: Katalog* [Organics. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century: Exhibition at the Gmurzynska Gallery: Catalog], ed. A.V. Povelihina. Moscow, RA Publ., 2000, pp. 81–84. (In Russian)

17 Potapov I. Novye kompozitory [The New Composers]. *ASSA: Poslednee pokolenie leningradskogo avangarda* [ASSA: The Last Generation of the Leningrad Avant-Garde], compl. S. Bugaev, p. Popova. St. Petersburg, Nevidimye struktury Publ., 2013, p. 130. (In Russian)

18 Potapov I. Novyj teatr [The New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 81–82. (In Russian)

19 Potapov I. Nol' muzyka kak fenomen novoj muzyki [Zero Music as a Phenomenon of the New Music]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 88–90. (In Russian)

20 Fobo H. *Balet treh nerazluchnikov* [Ballet of the Three Inseparables]. Available at: http://www.e-e.eu/Ballet-Exhibition/index.htm (accessed 27.03.2022). (In Russian)

21 Ender B.V. *Dnevniki* [Diaries], ed. A. Povelihina. Vol. 1: *1916–1936*. Moscow, Muzej Organicheskoj kul'tury Publ., 2018. 428 p. (In Russian)

22 Cebula G. The Theater of Real Art. Cebula G. *Left Flank of the Avant-Garde: The Evolution of OBERIU Poetics*. Princeton University, 2016, pp. 88–123. Available at: http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01dz010s54k (accessed 27.03.2022).

23 Cebula G. OBERIU Theatre in the Context of Early Soviet Amateurism. *The Russian Review*, January 2019, vol. 78, issue 1, pp. 11–27.

24 Clayton J.D. *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte. Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 1993. 369 p.

25 Fobo H. *Timur Novikov and Ivan Sotnikov: the Utiugon.* Available at: http://www.e-e.eu/Club-81/Utiugon.html (accessed 27.03.2022).

26 Kharms D. The Oberiu Theatre (1928). *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, ed. R. Drain. London, Routledge, 1995, pp. 48–50.

UDC 7.036
LBC 85.103(2)6; 85.333(2)

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: avant-garde theatre, “theatre for oneself”, OBERIU, the New Artists

Andreeva Ekaterina Yu.

The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-86-139

For cit.: Andreeva E.Yu. The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 86–139. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139. (In Russian)

Для цит.: *Андреева Е.Ю.* Новый театр «Новых художников» и русский авангард // Художественная культура. 2022. № 3. С. 86–139. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139.

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: авангардный театр, «Театр для себя», ОБЭРИУ, «Новые художники»

Андреева Екатерина Юрьевна

Новый театр «Новых художников» и русский авангард

Abstract. The multimedia practice of the Russian Avant-Garde, in which theatrical art is inseparable from literary, visual and musical art, found its continuation half a century later in the work of the New Artists group, founded by Timur Novikov in 1982 in Leningrad. This article is the first study of the so-called New Theatre of the New Artists, which is associated with the following happenings or performances: *The Ballet of the Three Inseparables, Anna Karenina, The Idiot*, and their predecessor, the literary-noise action *The Medical Concert*. The article discusses three elements of the avant-garde theatrical tradition that resonate with the New Theatre: Nikolai Evreinov's comprehensive concept of the "theatre for oneself", the musical-spatial theatrical experiments of Mikhail Matyushin and his followers, and the absurdist theatre of Daniil Kharms and OBERIU. The second and third, despite being so dissimilar to each other, share the borderline, where zaum (alogism) and absurdism converge. This very convergence creates a dynamic semantic tension that marks the ideas of both D. Kharms and T. Novikov: the tension between an uplifting absurdity, striving for the inexpressible, timeless and universal, and, conversely, a lowering, destructive absurdity. It is obvious that the distinction between the two types of absurdism is a fundamental problem of ontology not only of the Russian Avant-Garde. The New Theatre can be considered as a seismic activity that lasted for about three years at the borderline area of the avant-garde art that worked its way from Symbolism through Expressionism to Dadaism and Surrealism. On this borderline, creativity manifests itself as an impersonal or other-than-personal process that establishes a connection of a person with the rhythms of the world or, on the contrary, illustrates disintegration, deconstruction and the reassembly of society. The New Theatre that established in the Leningrad underground was not an imitation of the avant-garde practices but their rebirth, which proves that this form of creativity is organic for the culture of St. Petersburg.

Аннотация. Мультимедийная практика русского авангарда, в которой театральное искусство неотделимо от литературного, изобразительного и музыкального, нашла продолжение через полвека в творчестве группы «Новые художники», основанной Тимуром Новиковым в 1982 году в Ленинграде. Данная статья является первым исследованием так называемого Нового театра «Новых художников», с которым связаны спектакли-хеппенинги «Балет трех неразлучников», «Анна Каренина», «Идиот», а также их предшественница — литературно-шумовая акция «Медицинский концерт». В статье рассматриваются три элемента авангардной театральной традиции, входящие в резонанс с Новым театром: всеобъемлющая концепция «театра для себя» Николая Евреинова, музыкально-пространственные театральные эксперименты Михаила Матюшина и его последователей, абсурдистский театр Даниила Хармса и ОБЭРИУ. Второй и третий из них, столь несхожие между собой, тем не менее имеют общую границу, где территории зауми (алогизма) и абсурдизма сходятся на общей пограничной полосе. И само пространство этого схождения создает смысловое динамическое напряжение, которым отмечены и творчество Хармса, и искусство Новикова: напряжение между абсурдом возвышающим, устремленным к невыразимому и вневременному, универсальному, и, наоборот, абсурдом понижающим, деструктивным. Очевидно, что различение двух типов абсурдизма — фундаментальная проблема онтологии не только русского авангарда. Новый театр можно рассматривать как длившуюся около трех лет сейсмическую активность этой пограничной полосы авангардного творчества, связанного в начале с символизмом и быстро отошедшего через экспрессионизм к дадаизму и сюрреализму. На этой границе творчество проявляет себя как внеличностный процесс, в котором устанавливается связь человека с ритмами мира или, напротив, демонстрируется распад всех связей, деконструкция и пересборка общества. Возникший в ленинградском андеграунде Новый театр явился не подражанием авангардным практикам, но их новым рождением, что доказывает органичность для петербургской культуры этой формы творчества.

Introduction. The theatrical beginning of the history of the New Artists

The subject of the present research is the so-called New Theatre (1983—1986), which emerged in the collective creative activity of the New Artists group (1982—1987). The theatrical actions of "the New" took place on the threshold of Mikhail Gorbachev's perestroika and in its first years, so they anticipated new artistic freedom, rather than were the fruits of the reform. Studying the New Theatre and introducing the avant-garde context in which it can find its natural continuity allows illustrating not the "academic" evolution of the artistic tradition from predecessors to successors but the very action of the avant-garde generative creative force. We focus on the actual life of the art form, not the conservative way for the tradition of the Avant-Garde to survive in the difficult Soviet conditions.

The establishment of the New Artists group in October 1982 in Leningrad was quite theatrical: it was the result of Timur Novikov and Ivan Sotnikov's *Zero Object* action. In general, actions by T. Novikov, the initiator of all the events in the history of "the New", were performances developing into happenings, since they had a clear idea or concept, which was later implemented through improvisation, depending on the circumstances, and implied the joint participation of the invited actors and the audience. What T. Novikov and I. Sotnikov named *Zero Object* was a rectangular aperture in an exposition stand at the exhibition of the Society for Experimental Visual Art; they attached a label bearing the corresponding title, and a photo of them looking through the *Zero Object* was taken. The *Zero Object*, or to be precise, the label, was further removed by the organising committee, and T. Novikov and I. Sotnikov were barred from entering the exhibition. T. Novikov, I. Sotnikov, and their allies, entered into correspondence with the Society for Experimental Visual Art and created the *Chronicle of the Zero Object* that resembled an absurdist script. As the *Chronicle* was unfolding, there appeared the "Zero Object guards" and the "Main Commission of the Directorate for Zero Culture", and thus the group called "New Artists" was formed. T. Novikov enjoyed making use of his surname, which in Russian bears the idea of novelty and the new, and in 1983, contributed with this energy of novelty to the name of the New Composers group, and in 1984 — to the New Theatre of the New Artists.

Why can the *Zero Object* action be interpreted in the context of theatrical art? Because Novikov and Sotnikov, for all those present at the installation of the Society for Experimental Visual Art exhibition at the Kirov Palace of Culture on October 12, 1982, created a semblance of a theatre stage and turned other artists, and then exhibition visitors, into involuntary actors of their zeroists theatre. The photographs by Roman Zhigunov, rock musician and artist, captured the very moment of T. Novikov and I. Sotnikov appearing in the aperture of the *Zero Object* (which is absolutely scenic in essence), the stage (the views through the *Zero Object*) and the first spectators-participants of the action (Dmitri Shagin, artist, the future well-known member of the Mitki art group). T. Novikov's theatre, as absurd as it may seem, was a direct response to the challenge of life, the elements of which Novikov used to construct symbolic images — sources of energy for the renewal of life itself. Thus, the *Zero Object* changed the depressing life circumstances of Leningrad nonconformists, whom the authorities issued defective exhibition stands, into an exciting adventure that made society think about the nature of unofficial art and, primarily, about the avant-garde freedom of vision, as the very act of posing for a photograph in the *Zero Object* could not but remind of Kazimir Malevich's transformation in the "zero of form" that took place in 1915 on the other bank of the Neva river.

The musical and theatrical events of the New Artists and the traditions of the St. Petersburg — Leningrad theatrical avant-garde

T. Novikov had the nickname "Nol" (Russian for "Zero"), hence the "zero culture" concept. The Directorate of the Zero Culture managed the activities of the studio gallery known under the name of the "ASSA Gallery" (1981—1987) and the earliest area of zeroist activity — zero music, the history of which Novikov traced since 1980. Oleg Kotelnikov, Viktor Tsoy, Georgy Gurianov, Andrey Krisanov, members of "the New", musicians and artists — anyone could become a zero musician if they desired so. What Novikov was striving for, despite his conspiratorial style, was creating open, democratic artistic life situations. In fact, the *Zero Object* breaking through the cultural bureaucracy of the Society for Experimental Visual Art and Soviet officials was an example of such situations, and a similar lasting opportunity for experimenting was zero music.

Shortly after, Novikov and Sotnikov arranged two musical performances for a musical instrument they created — the utiugon. It was assembled from old irons and dumbbells that hung on chords wound around the nails in the tabletop of a jugendstil table. Ivan Sotnikov mentioned that the creation of the utiugon — the phenomenon of the sounding of a chord and a tabletop — was made at his place on Pokrovskaya Square, and "its debut took place at the Club 81. Tanya Korneeva, a violinist from Moscow, who had a violin with a pickup, joined us then. We grabbed speakers with an amplifier from some Ufa or Chelyabinsk hippies, and so the mechanical utiugon turned into the electric one… The tabletop became a percussion instrument, joining the "strings". The debut of the utiugon featured the then little-known jazz musician Sergey Kuryokhin, the underground concert performer Boris Borisovich Grebenshchikov, and the flutist called Kumpf. At the end of our duet, Timur Petrovich and I got it all moving in a special way and stepped aside for the utiugon to continue to play. It was a powerful and beautiful sight to see" [4, p. 79].

The utiugon solo concert, according to Hannelore Fobo's research [26] based on the memoirs of Hans Kumpf, took place in August 1983 in the basement of the writers' Club 81 on Pyotr Lavrov Street. Another event, the so-called Medical Concert at the Dostoyevsky Museum could take place either at the end of 1982 or, more likely, at the end of 1983[(1)]. Novikov himself mentioned both dates. In the typewritten article *Zero Music as a Phenomenon of the New Music*, dated 1986 and published under the pseudonym of Igor Potapov (Novikov's pseudonym for all his critical texts about the group written for propaganda purposes in 1985—1991), we read the following: "1983. The Dostoevsky Museum. The famous medical concert. This event became another overpowering zero symbol. Zero demonstrated its diversity, strength, and omnipotence. Literature / Arkady Dragomoshchenko / + new medical equipment / Aleksey Svinarsky / + the latest instruments / the utiugon, the intravenous drip/ + jazz musicians, rock and the composer Sergey Kuryokhin, + sophisticated sound recording devices + experimental subject / I. Sotnikov/ × 0 = 0" [18, p. 89]. "In his lecture *The New Artists* that Novikov delivered at the very end of his life,

(1) Ksenia Novikova in her *Chronicle* dated the Medical Concert back to December 1983 [15, p. 271].

on February 28, 2002 at the Pro Arte Institute, he roughly traced the Medical Concert back to the end of 1982 (after L.I. Brezhnev's death) and associated the relocation of the Club 81 from the Dostoevsky Museum to the basement on Pyotr Lavrov Street with the scandalous concert: "These men [Georgy Guryanov, Ivan Sotnikov, Alexei Svinarsky, Alexei Sumarokov. — *E.A.*], together with Sergey Kuryokhin, Vsevolod Gakkel and Arkady Dragomoshchenko, started reciting poems and making sounds, after which the writers' Club 81 … was evicted from the Dostoevsky Museum and writers conceived hatred for musicians and avant-garde artists… Since then, the writers were forced to meet in a small basement on Pyotr Lavrov Street. But gradually, they came to love modern music again, and the next utiugon concert took place on Pyotr Lavrov Street" [14, pp. 73—74].

However, according to the memoirs of Arkady Dragomoshchenko, he first listened to the utiugon in the writers' basement and later visited T. Novikov at the ASSA Gallery on Voinov Street. It was then that they hit upon the idea of performing at the Dostoevsky Museum, where from the writers were later evicted, indeed: "Club 81, where we met Timur, gave everyone, and especially the writers, a chance to exist without fear[(2)]. I suggested creating a theatre division there, which Erik Goroshevsky would take charge of. <…> One of the projects was poetry readings at the Dostoevsky Museum. I read the poem "I Saw a White Bomber in My Dream", which I wrote at our office on Furshtadtskaya Street specifically for the event. And there Timur worked with all his might; for him just painting pictures was never enough. <…> By that time Timur and Vanya Sotnikov had already created the utiugon. <…> The utiugon was humming and the jittering sound of music was progressing on its own. One just had

(2) At this point it is appropriate to quote D. Volchek's memoirs referring to August 1985, when KGB officers broke into the performance of Sergey Kuryokhin's Pop Mechanics at E. Goroshevsky's Theatre to arrest an American diplomat who escaped over the roofs with D. Volchek's help: "Pop Mechanics blared, and it was some time before we could hear a knock on the door. Not a knock, to be more precise — they were breaking the door down. Frightened to death, Erik Goroshevsky ran into the hall where the performance was taking place, crying, "The place is surrounded!" It turned out that the KGB had developed a siege plan. Downstairs, they said that they had come on the request of neighbours complaining about the noise, but, having walked upstairs, they made no attempt to conceal what they were interested in. "Where are foreigners?" The detachment was led by a corpulent man wearing a light green suit: so ridiculous was his outfit that I still remember it. Panic spread through; musicians, spectators and KGB men all mixed up" [6].

to touch the edge of the table from which the flat irons were hanging on strings. It could play on its own and resonate up to half an hour… I went to Timur to see if he had anything interesting and found an old military helmet, painted yellow… We glued transfer letters on it. In Timur's gallery on Voinov Street, there was another electronic instrument, with the help of which the text that had just been read was automatically read back, in reverse. Then a group of support musicians appeared. There were many people, and for some reason all performers were wearing white medical coats. <…> We performed wonderfully. Rodion was walking around the stage. It lasted about forty-five minutes. And it all ended with Club 81 being forever evicted from the Dostoevsky Museum, because the lady in charge of the event said the following: "I can understand dissidence but not this abomination. Everyone out" [3, pp. 354—357].

T. Novikov also mentioned in his memoirs that Dragomoshchenko had seen his "frippertronics" — two connected tape recorders, the first of which repeated what was recorded by the second one: "A simple tape connection performed the function of sampling an audio signal. Additionally, in our music laboratory, we designed the instruments called the utuigon, the intravenous drip, and long strings. All this equipment was taken to the Dostoevsky Museum, as well as the medical equipment from the ambulance station called "the device for transmitting heart signals by phone" (invented to trace a patient's cardiogram on the spot and transmit it by phone to a medical centre). <…> It must be said Georgy Guryanov, future drummer of the Kino band, first appeared on stage playing exactly the drip. He was running drops on a special large pickup" [14, pp. 72—73]. In the same memoirs, Novikov mentioned the Medical Concert to be the first concert of Sergey Kuryokhin's Pop Mechanics [14, p. 72].

What calls attention in the descriptions of the Medical Concert is the equal value of participation and contribution of all the performers: professional musicians Kuryokhin, Gakkel and Buluchevsky, the future drummer Guryanov, artists Novikov and Sotnikov having no ear for music, the poet Arkady Dragomoshchenko, the doctor Svinarsky, and Sumarokov Jr, young man of no definite occupation. They all created a literary-noise confusion on the improvised stage of the Dostoevsky Museum, where in those years various concerts and performances were held, in particular, the artist Yevgeny Lukoshkov recited Daniil Kharms. Since then, out of

the entire set of zero music instruments, it is the utuigon and its replicas created in the 2010s that have been repeatedly used in concerts.

The Medical Concert and the utuigon concerts had a prototype in the avant-garde environment of Petrograd — in the musical theatre of Mikhail Matyushin and his students from the Ender family. However, it is most likely that the zero musician T. Novikov, the creator of the utuigon and long strings, was not familiar with this story of the early 1920s. In 1920—1923, in the apartment of the Ender family on Prof. Popov Street, Mikhail Matyushin organized concerts on the memorial day of Elena Guro. They were musical and poetic performances featuring both traditional instruments (piano) and a "long string", which was thrown across the rooms of the apartment, making sounds by vibrations, including those produced by disturbance of the air. As stated by A.V. Povelikhina, "the task set by Matyushin when creating performances was to break through the old academic stage, the box, and immerse the audience in an environment of colour and form" [16, p. 81]. Understood by Matyushin in his own way, zero omnipotence (if to use T. Novikov's term) is the dynamics of the world of shapes and colours in the space of free-floating sounds, apparently similar to the effect of the utuigon concerts. It is clear that "the New" did not set themselves M. Matyushin's overarching goal — to embody the space-colour rhythms of the universe, but continued his experiment in expanding the space of music into the world of noises, into zero music. This, for example, is illustrated by the experience of Boris Ender, who was engaged in the sound design of the play *Woyzeck* by Yu.A. Zavadsky, and explored the subtle sounds produced by textured surfaces and the "orchestrion of boxes on a spit" [21, pp. 275—276], quite in line with the future utuigon experiments.

Since the spring of 1984, the musical arrangement of the actions by the New Artists was provided by a new group, the New Composers — Igor Verichev and Valery Alakhov, who created the new collage music based on various recordings and the noise collection of the Maly Drama Theatre. In 1983, the duo's ideologist Igor Verichev wrote a manifesto of universal collage creativity entitled *The Versification of Information*, which can be considered the sprouting of Vladimir Markov's theory of faktura in the information age. The next theatrical premiere of the New Artists, a production of *The Ballet of the Three Inseparables* by Daniil Kharms, is associated with the debut of the New Composers produced by T. Novikov. It

also bears different dates in the texts by Novikov himself and in the archival sketches by Hannelore Fobo based on a study of photographs by the artist E-E (Evgeny Kozlov), who in 1984—1985 was in charge of fashion in the New Artists group, that is, photographed the exhibitions and the fashion show at the ASSA Gallery, the stilyagi party at the concert of the Strannye Igry (Strange Games) band at the Ilyich Palace of Culture, the Happy New Year exhibition at the Rock Club and concerts of Pop Mechanics.

In Novikov's archive, there has been preserved the "libretto" of the "Ballet" by D. Kharms and the performances themselves are mentioned in four documents written by Novikov. One of them is the article *The New Composers*, where he wrote the following: "The first performance took place in 1984, on February 23. The music for *The Ballet of the Three Inseparables*, staged by the New Artists group, was also composed then. The premiere of the ballet was in the second part of the first concert" [17, p. 130][(3)]. In the self-publish typewritten catalogue of the Happy New Year exhibition (which Novikov possibly made in 1986), Oleg Kotelnikov's biography outlines two 1985 exhibitions at the premieres of the New Theatre, where he acted as a production designer: number three on the list of group exhibitions of "the New" is "Ballet" and number four is "Anna Karenina". In Igor Potapov's special article *The New Theatre*, which Novikov later dated 1985, it is stated: "The event of the 1984—85 theatre season was the establishment of a new theatre — the New Theatre. Its first production was *The Ballet of the Three Inseparables* by Daniil Ivanovich Kharms, created in the late thirties [the libretto in Novikov's archive has the accurate date, 1930. — *E.A.*]. Having changed no letter in the classic work, the production team created a performance that is fresh and modern in form. The music for the ballet was written by the New Composers, Igor Verichev and Valery Alakhov, with the application of a very popular collage method. I do not know whether this work was staged during the author's lifetime, but it seems to me that he would be completely satisfied with such an approach to his work. The directors connected with the creative work of D. Kharms, noticed the subtle spirit of the master's work. The natural, lively choreography was so harmoniously combined with the pompously shy stilyagi choir and exciting

(3) The text can be dated back to 1991, as it is dedicated to the event of this year — the triumph of the New Composers in the British charts.

music that to end the ballet the authors had to turn off the lights, as the audience would not want the performance to be over. The parts of the tree inseparables were performed by T. Novikov, I. Verichev, and Yu. Guryanov. Moreover, those from the audience wishing to participate had a chance to do so". [18, p. 81]. In her 2018 study, Hannelore Fobo considers these three documents to refer to the same event that took place after March 5, 1985 and is documented in the photographs by Kozlov: we see him and Novikov dividing the floor into squares, Verichev and Alakhov at the soundboard, the Teddy Boys band — the singing stilyagi choir, and dancing (sitting on squares) Novikov, Guryanov and Verichev [20]. However, such dating contradicts the "inalterable" date of February 23, which was confirmed by Valery Alakhov and which in the Russian context is impossible to get wrong. Therefore, we would venture to suggest, and this assumption has been confirmed by Valery Alakhov, that two different performances of the ballet took place in Leningrad in 1984 and 1985.

Moreover, the above-mentioned work *Zero Music as a Phenomenon of the New Music* provides information on the 1985 Moscow premiere of the ballet (the photographs have been preserved): "Zero artists are also found in Moscow, even though they do not always recognize themselves as such. Alexey Tegin was the founder of hyperrealism, but lost interest in it. He is engaged in zero music, beyond all doubt. His compositions are magnificent; he recorded music for the Moscow premiere of the *Ballet of Three Inseparables* by D. Kharms, the music for the fashion show of the New fashion house Ay Lui Li and much more" [19, p. 89]. In Moscow, the parts of the inseparables were performed by Novikov, Sergei Bugaev and Oleg Kolomeychuk known as Garik ASSA, who in 1984 arrived to Leningrad from Khabarovsk, where he had worked as an actor at the Youth Theatre, soon moved to Moscow and established his own fashion house.

That means that in 1984, the New Theatre in Leningrad started functioning, and in 1985—1986, two more drama productions by the New Artists were created through the efforts of the director of the Anti-theatre, Rodion Zavernyaev. His real name is Anatoly; he was called Rodion due to his fascination with *Crime and Punishment* and a slight resemblance to G. Taratorkin as Rodion Raskolnikov. The performances of the theatre took place in the attic of Chernyshevsky Street, 3, where the theatre studio of the director Erik Goroshevsky, a student of Georgy Tovstonogov, was located. In his studio called with an allusion to OBERIU the Theatre of Real

Art [6; 1, pp. 94—97], Erik Goroshevsky staged various performances, for example, *Masquerade* by Mikhail Lermontov, and it is characteristic that after the experiments of the New Theatre he staged *The Bald Soprano* by Eugene Ionesco. Dmitry Volchek, a lucky spectator of both premieres, called 1984 the year when the New Theatre started. He dated both productions by Rodion Zavernyaev, *Anna Karenina* and *The Idiot*, May-June of 1985, which is consistent with the data in T. Novikov's article *The New Theatre* (the 1984—85 theatre season). The premiere of *Anna Karenina* was captured in photographs by E. Kozlov. T. Novikov's archive also contains photographs of *The Idiot* performance, with Joanna Stingray as one of the Epanchina sisters. She dated this event to 1986, so we can assume that *The Idiot* was performed at either the Theatre of Real Art or the Anti-theatre twice — in 1985 and 1986. The main parts were played by the New Artists themselves: Anna Karenina and Aglaya Epanchina — by Bugaev, the "villains" Karenin and Rogozhin — by Novikov, the handsome Alexey Vronsky and Prince Myshkin — by Gurianov. Meanwhile, according to Oleg Kotelnikov, being late for the *Anna Karenina* performance, Gurianov was replaced by another actor, and when he arrived, there were two Vronskys on stage. Nastasya Filippovna was played by future soloist of the Colibri band, Natasha Pivovarova. The director Rodion Zavernyaev took the parts of the Railroad man / Tolstoy and Dostoevsky. The archives of Novikov and Sergei Bugaev hold Rodion Zavernyaev's librettos for both performances, each being one A4 page, which illustrates the director's controversial attitude to the great writers. Indeed, in his article *On the New Theatre*, R. Zavernyaev straightforwardly stated that "it was an attempt to provide the characters of Tolstoy and Dostoevsky with an opportunity to square accounts with their creators, and on the other hand, the participants' attempt to entertain themselves and their friends" [9, p. 83]. To pursue the first intent, the director altered the finale of *Anna Karenina* towards a relatively happy ending. The course of *The Idiot*, in turn, changed due to a performer's outrage: "The creators of the production introduced the character of F.M. Dostoevsky himself as a guide and antagonist for Prince Myshkin. The creators believed that the production would end with the triumph of a positive character — a spiritually complete person — over the world of the Demons around him … but all that was happening on stage provoked a reaction of a spontaneous epileptic fit

out of the actor playing Myshkin. The Prince's personality cannot cope with the immediate situation, and neither can Dostoevsky, who, acting from the position of conformism, tries to reconcile him with the insane world. Both become the prey of Demons and fall into the City of Dis — a part of Hell intended for those who betrayed the Creator, descending into inhumanity. … Tolstoy, according to the creators of the production, was also a conformist. Trying to defend the generally accepted attitudes towards human relations, he destroys his characters, nice people, in essence, whose real relationships run against the norms he has invented.

The creators of the production derogated from the storyline of the novel: the enmity between Karenin and Vronsky, emotionally broken by Anna's death, develops into a homosexual love; a false character of the Railroad man — Count Leo Tolstoy is introduced. The narrative strand of relations between Tolstoy and Anna is presented, which ends with Tolstoy destroying Anna both literally and figuratively (as the author and the train driver), after which he realizes he has been in love with her. We see the tragedy of the author — a real person who has found himself dominated by the demons of social relations" [9, p. 83].

Dmitry Volchek recollected the state of a merry short-lived chaos that he had experienced during *The Idiot* performance at the New Theatre as follows: "A graceful teenager Afrika was lurching on the stage in a long dress, the actors were running into each other and the audience, Prince Myshkin was raping Nastasya Filippovna, the music of the New Composers was blaring and bottles were tinkling. What was left on the stage half an hour later was just a pile of rubbish: having fallen into a state of ecstasy, the actors destroyed a portion of the set [6]. Meanwhile, Zavernyaev's productions are no less chaotic and "not bound by the author's intent" than *The Ballet of the Three Inseparables*, an amusing and chaotic performance that unfolds in a space of absolute perfection — on the sections of a semi-magic square, and as stated by Zavernyaev himself, they reveal a direct connection with the mystical concepts of the ideal structure of the world: if we recall, in Dostoevsky's space, Zavernyaev opens the descent to Dis (Hades), where, according to *The Divine Comedy* by Dante Alighieri, outside the walls of the medieval city, the Furies and the Minotaur put heresiarchs, murderers and rapists to torture with hellfire.

T. Novikov, in turn, always considered the performances of the New Theatre as mummers' games, applying the definition "a maximally

simplified folklore perception of the classics" [18, p. 82][(4)]. Accordingly, in his review he primarily focused on the crowd scene of a racing event from *Anna Karenina*: "It was fascinating to see the Russian custom of "hobby-horsing" in the racing scene staged by the director E. Yufit (who also perfectly played the part of Vronsky's horse). Yuri Guryanov altered his part to imitate dressing up as hussars, popular in the Urals… The part of Anna Karenina can now be considered a classic example of travesty, so popular in public merrymaking. This part was brilliantly played by the great actor Sergei Bugaev. The elements of farce acrobatics and clowning also penetrated into the performance. Actors form figures and human pyramids on stage, the folk "vacuum cleaner" game has been successfully introduced. <…> In its next production, the New Theatre reintroduced the technique of "playing" the classics, trying to attribute some properties inherent in Dostoevsky to the game. Folk performances have always been characterized by grotesque turmoil. In *The Idiot* it is taken to extremes, and it is not the text but action that conveys frenzy of Dostoevsky's characters" [18, p. 82]. Novikov also briefly describes the musical accompaniment of the performance by the New Composers: "The music is all borrowed (popular songs — an analogue to a musical box), with the elements of skipping record, at times suddenly filled with a completely new sounding" [18, p. 81].

Another participant and at the same time the interpreter of events from among the New Artists — the artist and writer Vladislav Gutsevich (he participated in *Anna Karenina* and *The Shooting Skier* (1986) by Sergei Bugaev, the last one in the history of the New Theatre in Erik Goroshevsky's attic) produced a more detailed genealogy of Zavernyaev's performances. In his article *On the New Theatre*, he follows Novikov's (Igor Potapov's) narrative style and easily moves from the 1922 Moscow Art Theatre studio production of *Princess Turandot* to commedia dell'arte, ritual dances of African and Australian tribes, the cults of Ancient Egypt, and Shrovetide festivities. Gutsevich briefly covers the issue of erasing the boundaries between professional theatre and theatre of the people, highlighting the fact that "professional actors work side by side with amateur ones" and the "returning of theatre from the squares and streets to the chamber

(4) See, for example, a research on the "balagan tradition" of the Russian avant-garde theatre of the 20th century [24].

ambience, the same balagan stage" [5, p. 84]. This last point by Gutsevich, however, is in contradiction with his narration because a balagan is a street theatre and because in the previous paragraph, as a forerunner of the experiments by the New in the field of merging people's and professional theatre, he mentions "Evreinov's theatre …, the stage of which is squares and city streets" [5, p. 84][(5)].

Meanwhile, Gutsevich was right: Nikolai Evreinov's theatre can be considered one of the prototypes of the New Theatre, which removes the inconsistency that emerged in the text by Gutsevich due to reticence. The famous mass action *Assault on the Winter Palace* (1920) inspired not only the film *October* by Sergei Eisenstein, who completed Nikolai Evreinov's theory and practice with his "montage of attractions", but also a whole series of grandiose Soviet productions, in particular, flagship concerts depicting the triumph of profusion on the stage of the Kremlin Palace of Congresses in the late Soviet era. They are the ones that became the source of the chaotic Bakhtinian transformational change in Sergey Kuryokhin's Pop Mechanics. What requires to be considered separately is Kuryokhin's mass theatre, in which "the New" were regular participants (Novikov, Bugaev, Kotelnikov, Kozlov, Gutsevich, Gurianov, Viktor Tsoy and Andrey Krisanov as members of the Kino band, Vladislav Mamyshev-Monroe). The New Theatre traces its origin to the brilliant idea of Nikolai Evreinov and the basis of his theory, the famous "theatre for oneself", which, as known, is brought into being by the author and the actor in one person and is inherent in nature and man, both displaying a total theatrical instinct for life transformation in the course of "expressive simplification" [7, p. 525; 8, pp. 113—406]. The playful element was characteristic of all the undertakings of the New Artists, but what distinguished their leader Novikov was theatricism of his character and behaviour. In his youth, when free time was more than enough, he enjoyed being photographed, portraying various characters either at home, on the street or even on public transport. These photographs remind of another historical precedent for the "theatre for oneself" — staged photography of Alisa Poret

(5) Along with Nikolai Evreinov, the theatre reformers Vakhtangov and Meyerhold, Okhlopkov and Dikoy [apparently, A.D. Dikiy. — *E.A.*] are mentioned.

and Tatyana Glebova's society, in which Daniil Kharms and Alexander Vvedensky took part.

The beginning of the New Theatre in *The Ballet of the Three Inseparables* allows establishing a succession to the OBERIU theatre, although Novikov and Gutsevich did not mention either Radix or *Three Leftist Hours*, which they possibly did not think about in 1985. The OBERIU theatre[(6)] was also the "theatre for oneself", and was distinguished by improvisation, program multimedia, understanding absurdism as an interlink between the high and low culture, between life and art, and by zero approach to set and sound design. All these characteristic features are mentioned in the memoirs about Radix by its director Georgy Katsman and in the memoirs by Igor Bakhterev and Klimenty Mints about the *Three Leftist Hours* evening. Here is what Katsman told about the production of Kharms and Vvedensky's drama *My Mom Is All in Watches* (being prepared in 1926 at GINHUK) in his interview with Mikhail Meylakh in 1978: "Radix was conceived as a "pure theatre", a theatre of experiment focusing not so much on the end result or the audience as on the actors themselves experiencing the pure theatrical action. Initially, no one asked if anything would ever come of it; more and more characters were introduced that had no importance for the plot, and a single text of the play was never written … it was "montage of attractions". The only focus in the performance was the actors' experience of theatrical forms… Radix was a conglomerate of diverse arts — theatre, music, dance, literature, and painting. When appealing to these diverse arts, the element of parody and estrangement was very important. <…> The performance was opened by the "rubber dancer" Zina Borodina. <…> Another character to stand out was Lohengrin — an "opera character": a young man who was wearing tights, speaking tenor and tiptoeing. <…>

(6) Research on the OBERIU theatre is not numerous. Geoff Cebula discusses OBERIU in one of the chapters of his dissertation [22, pp. 88–123]. He states that improvisation in theatrical performance and scenic shifts were of great importance for Kharms, and emphasizes the connection not with professional theatre (for example, the Meyerhold Theatre, from which Kharms borrowed the montage principle), but with the amateur workers' theatre of Igor Terentiev. Analysing Terentiev's theatre, G. Cebula studies an aspect of it, equally important for both OBERIU and the New Artists, which is the "non-author", experimental and absurd (through a productive error) development of a theatrical performance, and suggests considering these qualities of the OBERIU theatre not only as a product of the authors' youth, but also as a call to return the experimentalism of the early Avant-Garde to the reality of the ideological theatre of the "living newspapers" and academic productions. See: [23, pp. 11–27; 24].

Some "celebrities" were attracted, in particular the famous Antonio, who whistled Honegger's[7] blues, but with a peculiar "Russian national colour", which now makes one recall Igor Stravinsky's *Mavra*... Kharms... said that he would like to mix Honegger with a "real guards drum". <... > The sets were designed by Bakhterev, including the "romantic" one depicting a "bridge over St. Petersburg"... On the background there was a Clodt's horse; in time with the exclamation of one of the actors, the dome of St. Isaac's Cathedral was turned upside down" [10, pp. 172—175]. Georgy Katsman's memoirs encourage us to relate the sound montage of Radix to the experiments of Verichev and especially Kuryokhin, and its absurdist design — to the works of Oleg Kotelnikov, Ivan Sotnikov, and Sergei Bugaev, who created sets for the performances of the New Theatre.

As it is known, the performance of the Radix theatre did not take place due to the arrest of the director Georgy Katsman. The OBERIU theatre performance was given at the second attempt, at the literary, theatre and film evening *Three Leftist Hours* in the Leningrad Publishing House (Shuvalov Palace) on January 24, 1928. Klimenty Mints, participant of the third, cinematic hour, director and co-author of the anti-war film *The Meat-Grinder* that was shown at the event, recalled it in 1984. At the end of his memoirs, Mints stated that "the management of the Leningrad circus suggested... repeating the evening..." [13, p. 205]. He also mentioned that the oberiuty had watched the famous performance *The Inspector General* at the Leningrad Publishing House directed by Igor Terentiev (1927), and at their event, they used props left from Terentiev's performance: Kharms was coming on stage atop a moving black wardrobe, which, undoubtedly, was a reference to *The Cherry Orchard*. Mints also recalled the fact that Terentiev wanted to call his theatre the "anti-artistic theatre" [13, p. 199]. This name reminds of Rodion Zavernyaev's Anti-theatre, at the height of which the polemic with the Moscow Art Theatre was no longer relevant; what still mattered was the priorities of the life theatre and the avant-garde conditional theatre over the professional and realistic theatre, that is, the priorities of the aesthetics of OBERIU and the New Artists over all forms of conventional realism.

(7) Arthur Honegger — a member of Les Six; in 1928 he visited Leningrad and communicated with Dmitry Shostakovich.

Igor Bakhterev, poet, actor and artist, immediate participant in all theatrical initiatives of OBERIU, made specific mention of actors' improvisation skills, as well as the equal value of actors and musicians, both professional and amateur, in *Elizabeth Bam* by D. Kharms performed during the second, theatrical hour of the event: "One of the main characters was brilliantly played by Charlie Manevich, a participant in self-directed activity at the "Red Putilovets"; and the poet Yevgeny Vigilyansky skilfully got into the character of Elizabeth's father" [2, p. 129]. He also highlighted the principle of collective creative activity, characteristic of the oberiuty, which was also an important one for the New Artists: "The first hour of the event — an introduction by several hosts. It was supposed to be a short speech by several people. <…> Reading it together was intended to demonstrate that OBERIU is an association of equals, with no first fiddles. We did not prepare and rehearse anything, what was to be done? If Zabolotsky or Kharms spoke, they would be perceived as leaders. At the last minute, I was chosen to speak, a twenty-year-old who looked eighteen. <…> Jazz was being played; the people had arrived and were dancing in the aisles and in the foyer… I wanted to ask Kharms or Zabolotsky for advice, but received the same answer: "Say whatever you want, it does not matter" [2, p. 135].

Conclusion

Thus, we have outlined the three elements of the avant-garde theatrical thought and tradition that are resonant with the New Theatre of the New Artists: Nikolai Evreinov's comprehensive concept of the "theatre for oneself", the musical-spatial theatrical experiments of Mikhail Matyshin and his followers, the absurdist theatre of Daniil Kharms and OBERIU. The second and third, despite being so dissimilar to each other, share the borderline, where zaum (alogism) and absurdism converge. In fact, this very convergence creates a dynamic semantic tension that is characteristic of creative work of both D. Kharms and T. Novikov: the tension between an uplifting absurdity, focusing on the inexpressible, timeless, and universal, and, conversely, a lowering, destructive absurdity. Nikolay Lossky calls this dynamics the "rejection leading to an area lower than what is being rejected, and vice versa, rejection leading to a higher area" [12, p. 75]. It is apparent that the distinction between the two types of absurdism is

a fundamental problem of ontology not only of the Russian Avant-Garde. The New Theatre can be considered as a seismic activity that lasted for about three years at the borderline area of the avant-garde art, which worked its way from Symbolism through Expressionism to Dadaism and Surrealism. On this borderline, creativity manifests itself as an impersonal or other-than-personal process that establishes a connection of a person with the rhythms of the world (the utuigon concert and *The Ballet of the Three Inseparables*) or, on the contrary, illustrates disintegration, deconstruction and reassembly of society (*Anna Karenina* and *The Idiot*). Of interest is almost a circus balancing of Novikov on this borderline, when he approaches the surreal theatrical practice of OBERIU in its rebirth and then, in the late 1980s, moves towards the ambient "neat tendencies" (a festival of neoacademism at the Pavlovsk Palace) that return the harmonic integration point of the world.

In conclusion, it is essential to highlight one more aspect of the history of the New Theatre: the controversial attitudes to the attribute "avant-garde" in the texts by Zavernyaev, Novikov and Gutsevich. In his interview with Dmitry Volchek, Rodion Zavernyaev refuses to be a follower of Beckett, that is, of the Western European Avant-Garde, reminding of the earlier tradition of OBERIU — *Elizabeth Bam* and *The Ivanovs' New Year Party* [11, pp. 252—263]. Gutsevich applies expressions like "cheap avant-gardism" and "stilted amateur art" to refer to the menacing Scylla and Charybdis the New Theatre slid between [5, p. 85]. Novikov never tired of writing about the connection between the New Theatre and the theatre of the people. This, in fact, calls to mind the productions by the Soyuz Molodyozhi (Union of the Youth) artistic group, which Novikov himself, however, does not mention. According to Novikov, the cultic, ritualistic approach was not in the nature of the neo-folk merrymaking: "The primary aim of merrymaking in recent centuries, when it lost its magical meaning, is amusement and entertainment. <…> Short accounts of famous writings and creating jokes on their basis have long been established as a separate folklore genre" [18, p. 81]. Therefore, the point at issue is not only people's theatre in the traditional sense, but also the modern urban folklore.

How can these statements by Gutsevich and Novikov be explained? On the one hand, they can be understood as an attempt to adapt to the norms of socialist realism aimed at the Higher Authorities, as long as with the beginning of perestroika, underground artists had a chance to

appear on the public stage. Novikov's articles contain parodic references to Soviet critical clichés ("a novel work, modern in form"). Nevertheless, Novikov was genuinely interested in folk, people's art. One of the reasons for his interest was undoubtedly the creative work of Maria Sinyakova-Urechina who had a great influence on Novikov's worldview in the early 1980s. Being a follower of the theorist and practitioner of the Avant-Garde V. Khlebnikov, in her paintings she presented the Avant-Garde as a new spirit of people's art with its original aspirations for beauty, joy and goodness. As for Novikov himself, a theoretician of "the New", since the mid-1980s, on repeated occasions he expressed his attitude towards the Avant-Garde, emphasizing his unwillingness to theorize. Thus, in an article about zero music he introduced a separate section entitled "The connection between zero music and the Avant-Garde", which says: "The methods listed above have long been applied in the Avant-Garde, and many musical compositions are similar in sound to zero music. The difference is difficult to understand only because fundamentally there is no real difference. It is all about the ZERO approach. The significant quest of the Avant-Garde is directly opposed to the meaningless, undocumented NON-quest of the zeroists. They have zero, and they need no more. In art and music they take anything they can get their hands on.

Ask me what is the good I have found in zero music and I will answer: NOTHING. I find nothing in it at all. It is zero. But what I am heartened by is that in culture there appears an element of the recognition of absurdity, outlandish ambitions, and inconsistency of theorizing" [19, p. 90].

As follows from the quote above, Novikov himself is by no means outside but inside the avant-garde tradition, in particular the one that developed starting from works by Kozma Prutkov to the paradoxical philosophical writings by Daniil Kharms, who could easily switch between thinking thoughts about the infinity being the answer to all questions and watching roosters and hens in the farmyard. Thus, we may speak of the consistent avant-garde patriotism of the creators of the New Theatre, their reluctance to see the avant-garde tradition as conservative (or using Novikov's words, as the tradition of "conservation in conservatoires") and then the commitment to a constant, active forward motion towards the freedom of artistic expression.

We consider the history of the New Theatre as a rebirth of the avant-garde, modernist theatre in St. Petersburg — Leningrad, functioning in the

paradoxical space of metaphysics and at the same time randomness, or at the confluence of expressionism, with its archaic-innovative universal rhythms, and surrealism, with its eccentrically montaged collective unconscious. Hence the active involvement of "the New" in the rhythm of the world, their ability to attribute vocality to the transcendental "fifth meaning of a subject", an iron or a drip, to make it sound. Hence the chaotic happenings in the "heavenly" magic square or the descent to Hades that gave the audience a chance to participate in the disconcertingly outrageous and natural (the exact words by Sergey Khrenov to characterize the New Theatre [6]) artistic act of close art colleagues, which immediately makes that period (which was still Soviet then) non-standard, that is, non-Soviet.

References:

1 Alekseeva A.A., Uchitel' K.A. Teatr leningradskogo andegraunda [Leningrad Underground Theater]. *Teatral'noe delo: Nauka i praktika: sb. statej* [Theatrical Business: Science and Practice: Collection of Articles], ed. L.A. Sazonova. Moscow, St. Petersburg, RGISI Publ., Chistyj List Publ., 2017, pp. 85–106. (In Russian)

2 Bahterev I.V. Kogda my byli molodymi [When We Were Young]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominanija. Dnevniki. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 94–138. (In Russian)

3 Beseda s Arkadiem Dragomoshchenko [Interview with Arkady Dragomoshchenko]. *Timur. "Vrat' tol'ko pravdu!"* [Timur. "Lie Only the Truth!"], compl. E. Andreeva. St. Petersburg, Amfora Publ., 2007, pp. 353–364. (In Russian)

4 Beseda s Ivanom Sotnikovym [Interview with Ivan Sotnikov]. *Timur. "Vrat' tol'ko pravdu!"* [Timur. "Lie Only the Truth!"], compl. E. Andreeva. St. Petersburg, Amfora Publ., 2007, pp. 68–90. (In Russian)

5 Bronislavskij G. O Novom teatre [About the New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 83–85. (In Russian)

6 Volchek D. Tam, gde shurshat plat'ja [Where the Dresses Rustle]. *Teatr*, 2011, no. 4. Available at: http://oteatre.info/tam-gde-shurshat-platja/ (accessed 27.03.2022). (In Russian)

7 Evreinov N.N. *Otkrovenie iskusstva* [The Revelation of Art]. St. Petersburg, Mir Publ., 2012. 776 p. (In Russian)

8 Evreinov N.N. Teatr dlja sebja [Theatre for Oneself]. Evreinov N.N. *Demon teatral'nosti* [Demon of Theatricality], compl., ed. and comm. A.U. Zubkov, V.I. Maksimov. Moscow, St. Petersburg, Letnij sad Publ., 2002, pp. 115–408. (In Russian)

9 Zavernjaev R. O Novom teatre [About the New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, p. 83. (In Russian)

10 Kacman G.N. (Vospominanija) [Memoirs]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominanija. Dnevniki. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 172–175. (In Russian)

11 Lindon Dmitriev. Beseda s Rodionom [Interview with Rodion]. *Chasy*, 1987, vol. 68, pp. 252–263. (In Russian)

12 Losskij N.O. *Mir kak organicheskoe celoe* [The World as an Organic Whole]. Moscow, G.A. Leman and S.I. Saharov Publ., 1917. 174 p. (In Russian)

13 Minc K.B. Objeriuty [OBERIUTs]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominanija. Dnevniki. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 192–205. (In Russian)

14 Novikov T.P. Novye hudozhniki [The New Artists]. Novikov T.P. *Lekcii* [Lectures]. St. Petersburg, NAII, Galereja D137 Publ., 2003, pp. 67–96. (In Russian)

15 Novikova K. Novye hudozhniki. Hronika [The New Artists. Chronicles]. *Novye hudozhniki* [The New Artists], ed. and compl. E. Andreeva, N. Podgorskaya. Moscow, Maier Publ., 2012, pp. 270–289. (In Russian)

16 Povelikhina A. "Total'nyj teatr" M. Matjushina [Matyushin's "Total Theater"]. *Organika. Bespredmetnyj mir Prirody v russkom avangarde XX veka: Vystavka v galeree Gmurzhinska: Katalog*

[Organics. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century: Exhibition at the Gmurzynska Gallery: Catalog], ed. A.V. Povelihina. Moscow, RA Publ., 2000, pp. 81–84. (In Russian)

17 Potapov I. Novye kompozitory [The New Composers]. *ASSA: Poslednee pokolenie leningradskogo avangarda* [ASSA: The Last Generation of the Leningrad Avant-Garde], compl. S. Bugaev, p. Popova. St. Petersburg, Nevidimye struktury Publ., 2013, p. 130. (In Russian)

18 Potapov I. Novyj teatr [The New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 81–82. (In Russian)

19 Potapov I. Nol' muzyka kak fenomen novoj muzyki [Zero Music as a Phenomenon of the New Music]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 88–90. (In Russian)

20 Fobo H. *Balet treh nerazluchnikov* [Ballet of the Three Inseparables]. Available at: http://www.e-e.eu/Ballet-Exhibition/index.htm (accessed 27.03.2022). (In Russian)

21 Ender B.V. *Dnevniki* [Diaries], ed. A. Povelihina. Vol. 1: *1916–1936*. Moscow, Muzej Organicheskoj kul'tury Publ., 2018. 428 p. (In Russian)

22 Cebula G. The Theater of Real Art. Cebula G. *Left Flank of the Avant-Garde: The Evolution of OBERIU Poetics*. Princeton University, 2016, pp. 88–123. Available at: http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01dz010s54k (accessed 27.03.2022).

23 Cebula G. OBERIU Theatre in the Context of Early Soviet Amateurism. *The Russian Review*, January 2019, vol. 78, issue 1, pp. 11–27.

24 Clayton J.D. *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte. Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 1993. 369 p.

25 Fobo H. *Timur Novikov and Ivan Sotnikov: the Utiugon*. Available at: http://www.e-e.eu/Club-81/Utiugon.html (accessed 27.03.2022).

26 Kharms D. The Oberiu Theatre (1928). *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, ed. R. Drain. London, Routledge, 1995, pp. 48–50.

Список литературы:

1 *Алексеева А.А., Учитель К.А.* Театр ленинградского андеграунда // Театральное дело: Наука и практика: сб. статей / Отв. ред. Л.А. Сазонова. М., СПб.: Изд-во РГИСИ, Чистый лист, 2017. С. 85–106.

2 *Бахтерев И.В.* Когда мы были молодыми // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 94–138.

3 Беседа с Аркадием Драгомощенко // Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Е. Андреева. СПб.: Амфора, 2007. С. 353–364.

4 Беседа с Иваном Сотниковым // Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Е. Андреева. СПб.: Амфора, 2007. С. 68–90.

5 *Брониславский Г.* О Новом театре // Новые художники. 1982–1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 83–85.

6 *Волчек Д.* Там, где шуршат платья // Театр. 2011. № 4. URL: http://oteatre.info/tam-gde-shurshat-platja/ (дата обращения 27.03.2022).

7 *Евреинов Н.Н.* Откровение искусства. СПб.: Mip, 2012. 776 с.

8 *Евреинов Н.Н.* Театр для себя // *Евреинов Н.Н.* Демон театральности / Сост., общ. ред и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 115–408.

9 *Заверняев Р.* О Новом театре // Новые художники. 1982–1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 83.

10 *Кацман Г.Н.* (Воспоминания) // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 172–175.

11 *Линдон Дмитриев*. Беседа с Родионом // Часы. 1987. Т. 68. С. 252–263.

12 *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое. М.: Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1917. 174 с.

13 *Минц К.Б.* Обэриуты // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 192–205.

14 *Новиков Т.П.* Новые художники // *Новиков Т.П.* Лекции. СПб.: НАИИ, Галерея Д137, 2003. С. 67–96.

15 *Новикова К.* Новые художники. Хроника // Новые художники / Ред.-сост. Е. Андреева, Н. Подгорская. М.: Maier, 2012. С. 270–289.

16 *Повелихина А.В.* «Тотальный театр» М. Матюшина // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века: Выставка в галерее Гмуржинска: Каталог / Науч. ред. А.В. Повелихина. М.: RA, 2000. С. 81–84.

17 *Потапов И.* Новые композиторы // АССА: Последнее поколение ленинградского авангарда / Авт.-сост. С. Бугаев, П. Попова. СПб.: Невидимые структуры, 2013. С. 130.

18 *Потапов И.* Новый театр // Новые художники. 1982–1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 81–82.

19 *Потапов И.* Ноль музыка как феномен новой музыки // Новые художники. 1982–1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 88–90.

20 *Фобо Х.* Балет трех неразлучников. URL: http://www.e-e.eu/Ballet-Exhibition/index.htm (дата обращения 27.03.2022).

21 *Эндер Б.В.* Дневники / Под ред. А. Повелихиной. Т. 1: 1916—1936. М.: Музей Органической Культуры, 2018. 428 с.

22 *Cebula G*. The Theater of Real Art // *Cebula G*. Left Flank of the Avant-Garde: The Evolution of OBERIU Poetics. Princeton University, 2016. P. 88—123. URL: http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01dz010s54k (дата обращения 27.03.2022).

23 *Cebula G*. OBERIU Theatre in the Context of Early Soviet Amateurism // The Russian Review. January 2019. Vol. 78. Issue 1. P. 11—27.

24 *Clayton J.D*. Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte // Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1993. 369 p.

25 *Fobo H.* Timur Novikov and Ivan Sotnikov: the *Utiugon.* URL: http://www.e-e.eu/Club-81/Utiugon.html (дата обращения 27.03.2022).

26 *Kharms D*. The Oberiu Theatre (1928) // Twentieth Century Theatre: A Sourcebook / Ed. by R. Drain. London: Routledge, 1995. P. 48—50.

УДК 72.01; 7.01; 7.06; 7.072
ББК 11.110; 11.113

Кондратенко Ирина Юрьевна
Научный сотрудник, аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0002–0109–6556
ResearcherID: GLR-8051–2022
iu-k@mail.ru
Ключевые слова: В.П. Зубов, Всесоюзная академия архитектуры, издательский проект, программа переводов и комментирования классиков архитектурной мысли

Кондратенко Ирина Юрьевна

Издательский проект Всесоюзной академии архитектуры. Вклад В.П. Зубова в архитектурную теорию 1930-х годов

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-140-167

Для цит.: *Кондратенко И.Ю.* Издательский проект Всесоюзной академии архитектуры. Вклад В.П. Зубова в архитектурную теорию 1930-х годов // Художественная культура. 2022. № 3. С. 140–167. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-140-167.

For cit.: Kondratenko I.Yu. The Publishing Project of the All-Union Academy of Architecture. V.P. Zubov's Contribution to the Architectural Theory of the 1930s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 140–167. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-140-167. (In Russian)

Kondratenko Irina Yu.
Researcher, PhD Student (in Art Studies), Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000–0002–0109–6556
ResearcherID: GLR-8051–2022
iu-k@mail.ru
Keywords: Vasily P. Zubov, the All-Union Academy of Architecture, publishing project, program for translation and commentary of classics of architectural thought

Kondratenko Irina Yu.

The Publishing Project of the All-Union Academy of Architecture. V.P. Zubov's Contribution to the Architectural Theory of the 1930s

Аннотация. Статья посвящена издательской и научно-исследовательской деятельности Всесоюзной академии архитектуры, осуществляемой в 1930-е годы в связи с переводом и комментированием архитектурных трактатов Античности, итальянского Возрождения и других текстов по классической архитектурной теории. Всего за шесть-семь лет Академия архитектуры подготовила к выпуску переводы наиболее значимых капитальных западноевропейских трудов по теории и истории архитектуры, большая часть из которых ранее никогда не переводилась на русский язык и не публиковалась в России. Одной из главнейших задач проекта стала работа по установлению подлинных текстов переводимых сочинений, а также подготовка комментариев и примечаний, объясняющих сложные, не всегда очевидные смыслы старинных трактатов по архитектурной теории. Эта деятельность на несколько лет объединила усилия выдающихся представителей отечественного искусствознания, среди которых особое положение занимает ученый-энциклопедист Василий Павлович Зубов. В рамках проекта В.П. Зубов представил наиболее обширные и научно-обоснованные комментарии. Среди них примечания к трактату «Десять книг о зодчестве» Л.-Б. Альберти и сочинению Д. Барбаро «Комментарий к десяти книгам об архитектуре Витрувия». Труды В.П. Зубова получили самую высокую оценку не только в России, но и за рубежом, а его переводы и комментарии продвинули отечественное искусствознание на новый исследовательский уровень. В научной литературе неоднократно упоминалось об издательском проекте Академии архитектуры, однако систематизированных сведений до настоящего времени представлено не было и история этого проекта требует дополнительных исследований. Попытка восполнения указанных лакун, в рамках которой также вводятся в научный оборот неопубликованные архивные источники и малоизвестные журнальные публикации 1930-х годов, обуславливает актуальность и новизну данной статьи.

Abstract. The article is devoted to the publishing and research activities of the All-Union Academy of Architecture carried out in the 1930s, which consisted in the translation and commentary of architectural treatises of antiquity, the Italian Renaissance, and other texts on classical architectural theory. In just six to seven years, the Academy of Architecture prepared for publication translations of the most significant comprehensive western European works on the theory and history of architecture, most of which had never been translated into Russian before and had not been published in Russia. One of the main tasks of the project was to establish the original texts of the translated works, as well as to prepare commentary and notes explaining the complex, not always obvious meanings of ancient treatises on architectural theory. For several years, this work united the efforts of outstanding representatives of the Russian history of art. A special place among them belongs to the academic encyclopaedist Vasily p. Zubov, who presented the most extensive and scientifically-based comments. Among them are comments on the treatise *The Ten Books on Architecture* by L.B. Alberti and notes to the essay by D. Barbaro *Comment on the Ten Books on the Architecture by Vitruvius*. Zubov's works have been highly appreciated not only in Russia, but also abroad, and his translations and comments have advanced Russian art studies to a new research level. The publishing project of the Academy of Architecture has been repeatedly mentioned in the scientific literature, but no systematic information has been provided and the history of this project requires additional research. The attempt to fill in these gaps, which also introduces into scientific circulation the unpublished archival sources and little-known journal publications of the 1930s, determines the relevance and novelty of this article.

Введение

Статья посвящена издательскому проекту Всесоюзной академии архитектуры, осуществленному в СССР в 1930-е годы. Предметом анализа настоящей статьи станет программа переводов и публикаций, специфика комментирования классических текстов по архитектурной теории, сроки реализации и научное содержание проекта, а также достижения и открытия Василия Павловича Зубова в области исторической и архитектурной науки, совершенные в процессе работы над сочинениями классиков архитектурной мысли. Вклад В.П. Зубова в отечественную архитектурную теорию 1930-х годов является наиболее заметным. Еще при жизни ученый стал известен как блестящий переводчик, комментатор архитектурных и философских текстов Средневековья и Возрождения, а его труды получили мировое признание. В связи с этим важная задача исследования — изучение научного опыта ученого и его влияние на формирование и реализацию рассматриваемого издательского проекта.

Актуальность и новизна статьи обусловлена отсутствием систематизированных сведений и в целом анализа издательского проекта Всесоюзной академии архитектуры 1930-х годов. В научной литературе представлены фрагментарные упоминания об этой публикационной деятельности, история проекта не являлась предметом специального научного исследования. Обращение к кругу архивных источников и публикаций в специализированных изданиях того времени также расширяет исследовательский потенциал статьи посредством введения неопубликованных и малоизвестных данных в научный оборот. Применение хронологического, историко-типологического, биографического методов обосновано указанными задачами и проблематикой комплексного исследования.

Концепция издательского проекта Академии архитектуры

После официального провозглашения советским правительством «поворота к классике»[1] перед теоретиками и практиками искусства была поставлена задача создать архитектуру, основанную на лучших классических приемах, образно и идейно соответствующую новой эстетической программе. Творческие искания архитекторов и ученых обратились к изучению классического наследия прошлого, главным образом Античности и Ренессанса. Первая творческая дискуссия Союза советских архитекторов, состоявшаяся в 1933 году, была посвящена именно этой теме; с этого времени на страницах архитектурных печатных изданий появляются многочисленные публикации, исследующие опыт классической архитектурной теории.

В докладах, выступлениях и статьях отмечалось, что источником обогащения и поступательного движения к новым архитектурным образам должны стать «не классические иллюзии, не подражательная стилизация… не застывшие готовые формы определенного стиля, а художественные средства и композиционные методы, при помощи которых мастера прошлого умели превращать архитектурный материал в живой, наполненный огромным содержанием архитектурный образ» [4, с. 8]. Речь шла о критическом освоении архитектурного наследия, основанном на всестороннем изучении и творческом усвоении ценностей мировой архитектуры и великих уроков классического зодчества. Черпать необходимую информацию предлагалось в трудах Палладио, Альберти, Витрувия и других трактатах по классической архитектуре, поскольку именно в них «проделана чрезвычайно глубокая и монументальная работа исследовательской мысли над архитектурными проблемами» [13, с. 1].

Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «Об архитектурном образовании» от 14 октября1933 года в стране была образована Всесоюзная академия архитектуры, при которой для выпуска научной и учебной

(1) Официальная поддержка неоклассической традиции впервые была закреплена Постановлением Совета при Президиуме ЦИК СССР от 28 февраля1932 года «Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Совета СССР в гор. Москве». Согласно документу «поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры», а ее оформление соответствовать «монументальности, простоте, целостности».

литературы организовано специальное издательство. Именно Академия архитектуры стала главной институцией, осуществлявшей деятельность по изучению, обобщению и систематизации огромного объема материала по классическому наследию прошлого.

На специально выделенный в структуре академии кабинет истории и теории архитектуры, а также издательство была возложена работа по переводу, комментированию и публикации сочинений классической архитектурной теории, изданием которых до этого времени в СССР практически не занимались. Уже в первом номере своего журнала вновь образованная Всесоюзная академия архитектуры озвучила важность выбранного пути: «Задача академии состоит в том, чтобы сосредоточить свою печатную и издательскую деятельность… на глубокой разработке важнейших проблем архитектурной теории и мастерства… а издание классиков архитектуры… должно осуществляться самым энергичным образом» [20, с. 6].

Программа переводов и публикаций классиков архитектурной теории

С 1934 года кабинет истории и теории архитектуры под руководством теоретика И. Маца приступает к разработке четырех основных тематических направлений: «Масштаб и пропорции в античной архитектуре», «Классики архитектурной мысли», «Синтез искусств в архитектуре Ренессанса», «История новейшей архитектуры» [9, с. 127]. Раздел «Классики теории архитектуры» становится серией издательского плана, в рамках которой под руководством А.Г. Габричевского будут переведены и прокомментированы практически все самые сложные и важные труды — источники по архитектурной теории.

Всего за несколько лет издательством академии при участии кабинета истории и теории архитектуры был переведен и издан значительный корпус архитектурных трактатов эпохи Античности, Возрождения, а также более поздних западноевропейских трудов. Запрос на критическое осмысление великих произведений прошлого объединил издательский проект с серьезной научно-исследовательской деятельностью. Практически весь объем переводов сопровождался научными комментариями, посвященными изучению истории и теории архитектуры, а также интерпретации первоисточников. Появив-

шиеся в рамках проекта «оригинальные и обширные комментарии» [14, с. 377] не просто помогали заинтересованному и вдумчивому читателю улавливать сложные, не всегда очевидные смыслы старинных текстов, но и превратились в самостоятельные исследования.

На основе архивных данных и печатных изданий далее в статье воспроизведена программа планируемых к выпуску трудов по классической архитектурной теории. Однако с сожалением приходится констатировать, что этот перечень не является окончательным, поскольку многие материалы и сведения о деятельности издательства и кабинета за период с 1934 по 1940 год в архивных документах отсутствуют. Тем не менее, отталкиваясь от доступной нам информации, мы установили следующее.

В соответствии с планом издательства на 1934/35 годы в разделе «Классики архитектурной мысли» должны были войти комментированные переводы «трудов Альберти, Палладио, Пачиоли, Филибера де-Лорма Виньолы, Скамоцци, Борромини» [8, с. 128]. Кроме этого, начиная с 1934 года кабинетом истории и теории архитектуры был намечен «выпуск целой серии трактатов: Филарете, Полифил Колонны, Серлио, Виньолы, Скамоцци, Боромини, теоретиков французского классицизма XVI—XVIII веков, сборник биографий архитекторов Возрождения и барокко» [9, с. 127].

В 1937 году тематический план издательства «из эпох наметил осветить: готику, барокко, рококо, неоклассицизм XIX века, из стран — Францию, Италию, Китай, Индию» [21, л. 16]. Раздел «Классические работы» включал комментарии к уже изданным первым томам Витрувия и Палладио, перевод комментария Даниеле Барбаро к Витрувию, трактат Виньолы «О пяти ордерах» (текст и гравюры по первому итальянскому изданию XVI века), трактат Скамоцци, сочинение Гуарини «Гражданская архитектура» [21, л. 16—17]. Также планировалось издать переводы трактатов: Ложье «Архитектурные очерки», Бризе «О прекрасном в архитектуре», Роричеза «О пропорциях стрельчатых сводов», книги Виоле ле Дюка «Беседы об архитектуре» и Ч. Камерона «Термы Римлян». В раздел «История архитектуры» были включены Шуази, Геймюллер, Гидион и ряд других авторов [21, л. 16—17]. В плане издательства на 1939/40 годы упоминаются Увражи Геймюллера и Летаруйна, а также архитектурные сочинения Леонардо да Винчи (сборник статей, высказываний и чертежей) [24, л. 5, 7].

Представленная в планах программа переводов была совершенно новаторской для современного архитектуроведения. В проекте сразу же прослеживается очевидная ориентация на изучение Античности и Ренессанса, вопрос о «национальной» архитектурной традиции на этом этапе остается на периферии исследовательских интересов. Думается, что такое положение дел является прямым отражением тех приоритетов, на которые опирается культура в начале 1930-х годов. В силу своей принципиальной универсальности, космополитичности и «вечности» наследие Античности и Возрождения могло служить беспроигрышным аргументом для позиции «обращения к классике».

При этом «классика» включала не только широко известные в профессиональной архитектурной среде труды Виньолы, Палладио, Альберти, Скамоцци, но также «Трактат об архитектуре» Филарете, «Комментарий» Даниеле Барбаро, роман Франческо Колонны «Гипнэротомахия Полифила», сочинение Филибера Делорма об ордерных и готических элементах в архитектуре и другие работы. Многие из перечисленных произведений до этого момента никогда не переиздавались и не привлекали внимания ученых ни в Италии, ни за ее пределами, а повсеместный всплеск интереса к этим текстам, их переиздание, переводы и комментарии начнутся в науке примерно 20 лет спустя[(2)].

В период с 1935 по 1941 год издательством академии при участии кабинета истории и теории архитектуры были выпущены следующие книги.

Переводы источников в серии «Классики теории архитектуры»: — Леон Баттиста Альберти, том 1 — трактат «Десять книг о зодчестве» (1935); том 2 — материалы и комментарии к трактату «О зодчестве» В.П. Зубова, А.Г. Габричевского, А.К. Дживелегова, А.И. Венедиктова, а также перевод ряда эссе Альберти (1937); — Марк Витрувий Поллион, трактат «Десять книг об архитектуре» (1936); — Андрео Палладио, трактат «Четыре книги об архитектуре» (1936); — Даниеле Барбаро, трактат «Комментарий к Десяти книгам об архитектуре Витрувия» с примечаниями В.П. Зубова и приложением перевода трактата

(2) Даже знаменитая статья Энтони Бланта, впервые привлекшая внимание ученых к роману Колонны, появилась лишь в 1937 году: Blunt A. The Hypnerotomachia Poliphili in the 17th Century France // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. 1. № 2. P. 117–137.

Джузепе Сальвиатти «О способе точного вычерчивания ионических валют» (1938); — Джакомо Бараццио да Виньола, трактат «Правило пяти ордеров архитектуры» с комментариями Г.Н. Емельянова (1939).

Другие источники, не вошедшие в серию «Классики…»: — Ганс Блюм, «V Columnae, или Описание и применение пяти ордеров» (1936); — Андреа Поццо, «Перспектива живописцев и архитекторов», сокращенный перевод (1936).

Переводы исследований по истории и теории архитектуры: — Огюст Шуази, «История архитектуры» в 2 томах с дополнениями и комментариями В.П. Денике, В.В. Павлова, А.С. Стрелкова, В.Д. Блаватского и других (1935); — Огюст Шуази, «Строительное искусство древних римлян» (1938); — Альберт Эрих Бринкман, «Площадь и монумент как проблема художественной формы» с комментариями И.Е. Хвойника (1935), «Пластика и пространство как основные формы художественного выражения» с комментариями М.В. Алпатова (1935); — сборник «История архитектуры в избранных отрывках», состоящий из ряда статей и отрывков работ 24 иностранных авторов XX века, среди которых: А. Грюнведель, О. Гевер, О. Шуази, Г. Вельфлин, Г. Дютюи, Г. Бехтель, Г. Зедльмайер, П. Франкль, А. Бринкман, с пояснительными примечаниями составителей книги: М.В. Алпатова, Д.Е. Аркина, Н.И. Брунова (1935); — Эрнст Мессель, «Пропорции в Античности и в Средние века» (1936); — Матила Гика, «Эстетика пропорций в природе и искусстве» (1936); — Д. Хэмбидж, «Динамическая симметрия в архитектуре», с примечаниями Ю. Милонова (1936); — Генрих фон Геймюллер и Карл фон Штегман, «Архитектура Ренессанса в Тоскане», выпуск 1 «Филиппо де сир Брунеллеско» (1936), выпуск 2 «Микелоццо де Бартоломео, Донателло, Верроккьо» (1938), выпуск 3 «Леон Батиста Альберти, Бернардо, Антонио Россилини» (1941), с примечаниями и комментариями А.И. Венедиктова; — Эжен Эмманюэль Виолле ле Дюк, «Беседы об архитектуре» в 2 томах (1937—1938); — Поль Летаруин, «Архитектурные памятники Рима эпохи Возрождения», с аннотациями и подбором таблиц А.И. Венедиктова (1939); — Чарльз Кэмерон, «Термы Римлян», с комментариями В.П. Зубова (1939); — «Архитектура античного мира» — большая хрестоматия перевода античных источников по строительной технике, архитектуре, градостроительству (1940).

Сроки реализации и причины досрочного завершения проекта

Всего за шесть-семь лет была выполнена значительная часть запланированного объема. В то же время в представленном перечне отсутствует ряд важнейших работ, ранее включенных в издательские планы и готовившихся к выпуску. Среди них сочинения Филарете, Франческо Колонно, Луки Почиоли, Леонардо да Винчи, трактаты Филибера Делорма, Ложье, Бризе, Гуарини, Роричеза, французские трактаты XVI—XVII веков и ряд других произведений. Однако наиболее значимыми лакунами, несомненно, остаются комментарии к Витрувию и Палладио, а также сочинения Серлио и Скамоцци. В конце 1930-х годов все четыре работы были подготовлены к выпуску, но так и не были опубликованы.

Проект не был реализован полностью в связи с изменением государственной архитектурной политики, озвученной на XVIII съезде ВКП(б). В марте 1939 года был объявлен этап практического перехода от социализма к коммунизму, а вопросы массового строительства выделены как наиболее приоритетные. С этого момента работа академии концентрируется на решениях XVIII съезда партии, о чем четко сказано в плане ее научно-исследовательской работы на 1940 год: «Работа академии будет сконцентрирована на проблемах, определенных решением XVIII съезда партии по третьему пятилетнему плану народного хозяйства, в первую очередь на проблемах индустриализации строительства» [23]. Возрастают требования по актуализации экспериментально-практической части, основное внимание сосредоточено на «двух основных направлениях: в практическом — на разрешении вопросов массового строительства, в теоретическом — на составлении капитальных учебных курсов. Остальная тематика плана имеет подчиненное значение по масштабу и в значительной мере по содержанию» [26].

Особую значимость приобретают серии, посвященные массовому строительству, типовому проектированию, разработке новых строительных материалов, развитию скоростных, поточных методов строительства. Из издательских планов изымаются многие книги по классической тематике как «неактуальные на сегодняшний день», «не принадлежащие к первоочередным… а в некотором смысле третьестепенные» [22, л. 4]. До 25—30 авторских листов сокращаются

рукописи по истории средневековой и античной архитектуры [25, л. 2]. Для сравнения: в издательском плане за 1937 год на «классические работы» было запроектировано 220—230 авторских листов [24, л. 37—38].

Противоречивость требований, предъявляемых к академии, породила явную двойственность. С одной стороны, в рассматриваемый период и на протяжении последующих пятнадцати лет проблематика классического наследия, «как цельная и ясная система архитектурного мышления» [5, с. 14], оставалась важнейшей темой научно-исследовательской деятельности. С другой стороны — трансформировался вектор ее изучения. С историко-культурных задач и критического осмысления произведений, «имеющих не менее чем столетнюю давность» [17, с. 75], акцент переносился на «научное обобщение реальных явлений и реальных процессов, которые движут практику» [19, с. 58].

Участники издательского проекта. Роль и значение В.П. Зубова

Несмотря на упомянутые события, издательский проект академии фактически состоялся. Объединив лучших искусствоведов, филологов, переводчиков, редакторов, историков архитектуры и архитекторов, проект стал общим научным пространством для таких авторов, как А.Г. Габричевский, В.П. Зубов, А.И. Венедиктов, Ф.А. Петровский, И.В. Жолтовский, Н.И. Брунов, И.Л. Маца, М.В. Алпатов, Ю.К. Милонов, И.Е. Хвойник, А.А. Сидоров, В.Н. Талепоровский, В.В. Емельянов, А.Л. Саккетти, Б.П. Денике, Л.Н. Павлов, А.А. Сапожникова и другие. Однако ключевыми фигурами большого коллектива, несомненно, следует считать А.Г. Габричевского и В.П. Зубова. Если первый был вдохновителем и организатором проекта, а также главным редактором и автором вступительных статей изданий, вышедших в серии «Классики архитектурной мысли», то Зубову принадлежат самые обширные и глубокие комментарии к переводимым книгам — свидетельства значимости его научных достижений.

В академии Зубов раскрылся как высококлассный переводчик и исследователь теоретических проблем сложнейших архитектурных текстов эпохи Античности и итальянского Возрождения. Обладающий обширными знаниями в самых разных областях, он был знатоком

латинского, греческого, итальянского, французского, английского, немецкого языков. Его отличала «строгая дисциплина ума» [12, с. 478], он был «истинным классиком, блестящим знатоком античной литературы и науки» [12, с. 478]. Современники, коллеги и друзья Зубова не раз отмечали «его феноменальную память и огромную эрудицию» [11, с. 530]. Габричевский вспоминал, что, работая над комментариями к Палладио, «попросил его [Зубова. — *И.К.*] составить… список скрытых цитат из Витрувия и Альберти, которыми изобилует этот трактат. В ответ на просьбу Зубов… тут же… на русском переводе поставил на полях все ссылки с номерами глав и параграфов подлинника и с цифрами страниц и абзацев русского перевода» [11, с. 531]. По мнению Габричевского, Зубов, «читая старые тексты, явственно слышал голоса давно истлевших в своих могилах ученых и мудрецов так же, как если бы он беседовал с добрыми знакомыми» [11, с. 531].

Научный метод В.П. Зубова и его влияние на специфику издательского проекта

Практически все, кто знал ученого, подчеркивали его сверхспособность работать с историческими документами, его редкий дар находить и расшифровывать редчайшие рукописи. Зубов тщательнейшим образом изучал подлинники, «скрупулезно разбирал изданные и еще не изданные тексты, критически оценивая и переоценивая научные и философские позиции» [18, с. 540], «ничего не писал без предварительной проверки, нигде не допускал, чтобы вероятное можно было принять за факты» [1, с. 538]. Для Зубова архитектурная теория никогда не являлась самостоятельной, ограниченной областью истории искусства, в его исследованиях она была включена в контекст всех исторических процессов: мироощущения эпохи, научно-технических открытий, языковых особенностей, терминологии, культурных предпочтений, личности архитектора.

По этой причине многие специалисты сходятся во мнении, что вопросы истории и теории искусства он рассматривал как часть более широкой творческой деятельности человека, где пересекались пути искусства и науки, художественного творчества и технической изобретательности. В этом состояла специфика его научного метода [12, с. 478]. Так, по мнению итальянского искусствоведа Карла

Макканьи, «Зубова следует считать не столько историком науки, искусства или мышления, сколько просто историком культуры (или цивилизации) в самом широком значении этого слова» [18, с. 546]. В.Н. Гращенков пишет о том, что «Зубов не был историком искусства в точном значении этого профессионального понятия. Сфера его деятельности — много шире. Он был историком идей — художественных, философских, естественнонаучных, технических… Поэтому правильнее было бы сказать, что он являлся историком культуры… ученым-гуманистом» [12, с. 478].

Его исследовательский подход, основанный на универсальном, философском и естественно-научном знании, на «умении видеть единое во многом, многое в едином» [15, с. 18], начал формироваться еще в 1920-е годы на философском отделении ГАХН. Там же определился интерес ученого к эпохе итальянского Возрождения и появились исследования, посвященные теории оптики, теории перспективы, учению о цвете. В академии Зубов обратился к архитектурным трактатам Античности и Ренессанса. В рамках проекта им были подготовлены комментированные переводы трактатов Альберти и Барбаро, составлены комментарии и примечания к Витрувию, совместно с А.Л. Саккетти переведена шестая, основная книга сочинения Скамоцци. В конце 1930-х годов в сотрудничестве с Ф.А. Петровским Зубов подготовил «Архитектуру античного мира», а также составил комментарии к книге Ч. Камерона.

Специфика научного подхода В.П. Зубова в значительной степени повлияла на научное содержание всего проекта академии, суть которого максимально открывается в принципах перевода и комментирования текстов. Первая задача, поставленная академией, состояла в том, чтобы представить классические тексты по архитектуре, ранее никогда не переводившиеся на русский язык.

Другим важнейшим пунктом проекта было намерение исполнить переводы, основанные на первоисточниках и на оригинальных работах теоретиков прошлого. Предпочтение отдавалось первому или второму изданию переводимых сочинений. Позиция академии в этом вопросе принципиально отличалась от дореволюционных российских издательств, как правило, ориентировавшихся не на подлинники, а на французские версии. По этой причине многие русские переводы, выполненные не по первоисточникам, не только устарели

в языковом и филологическом смыслах, но также значительно отличались от оригиналов, искажая их смыслы в процессе адаптации и интерпретации текстов.

И наконец, отдельной приоритетной задачей проекта оставалась подготовка и составление пояснительных материалов к классическим сочинениям. В связи с этим не только комментарии и примечания к переводимым текстам, но также вступительные статьи, рецензии и другие публикации к выпускаемым академией книгам носили разъяснительный и научный характер и были посвящены как историческому контексту возникновения тех или иных трактатов, так и интерпретации наиболее «темных» и сложных положений старинных текстов.

По мнению участников проекта, основная трудность античных и ренессансных трактатов — в их энциклопедичности и широте подхода, которые в свою очередь требуют таких же энциклопедических комментариев [3, с. V]. Суть пояснительных материалов — в углубленном исследовании текстов-первоисточников, в связи с чем «комментарий должен был быть по мысли издательства научным, т.е. доказательным и обоснованным» [3, с. X]. При подготовке пояснений ученые стремились уловить особенности мышления теоретиков прошлого, проанализировать его в контексте комплекса вопросов эстетики, социологии, техники, науки, идеологии, общественного строя рассматриваемого времени. В связи с этим огромная роль отводилась терминологическим проблемам и реконструкции тех исторических авторских значений, в которых употреблялось то или иное слово на протяжении всего трактата. Серьезное внимание уделялось литературным источникам, которыми пользовались теоретики прошлого. Сами составители определяли свой метод как «конкретно-исторический анализ классических трактатов по архитектуре» и декларативно провозглашали его «единственно возможным» [3, с. VII].

Переводы и комментарии В.П. Зубова в серии «Классики теории архитектуры»

Участие В.П. Зубова в серии «Классики теории архитектуры» началось с работы над трактатом Альберти «Десять книг о зодчестве», никогда прежде не переводившимся на русский язык. Книга вышла в свет

в 1935 году. Перевод был полностью осуществлен Зубовым по трем изданиям на латинском языке, имевшимся в распоряжении академии. Первым из них была оригинальная инкунабула 1485 года, затем парижское издание 1512 года и страсбургское издание 1541 года; также в работе были задействованы последующие переводы трактата: итальянские — Лауро и Бартоли (1546, 1550), французский перевод Мартэна (1553), английский — Леони (1726), немецкий перевод Тейлера (1912), а также «изданная Бонуччи предполагаемая авторская итальянская редакция первых трех книг» Альберти [1, с. XV].

Через два года, в 1937 году, появляется второй том, включающий пояснительные подстрочные примечания Зубова к трактату «О зодчестве» Альберти, а также комментарии Габричевского, Дживелегова и Венедиктова к творчеству итальянского теоретика и отдельным эссе. По мнению редакции, работа над переводом трактата была исключительно трудной и обнаружила многочисленные неточности и вольности прежних изданий. В некоторых местах безнадежно испорченный текст подлинника [2, с. XVI] требовал дополнительных разъяснений к трактату.

Комментарии к Альберти стали главным научным достижением Зубова, получившим широкую известность и признание современников. В процессе углубленного исследования ренессансного текста Зубову удалось вскрыть «метод архитектурного мышления» Альберти, «исправить ошибки латинского печатного издания», показать неточности и ошибки предыдущих толкований, «сопоставить источники и памятники… и наконец осветить важнейшие теоретические проблемы, затронутые в трактате» [3, с. X]. Его глубокое философско-техническое обоснование труднейшего текста Альберти позволило по-новому посмотреть на многие сложные места сочинения, что способствовало правильному пониманию первоисточника. На этом основании комментарии к трактату «О зодчестве» можно считать самым ярким воплощением тех научных задач, которые ставила перед собой академия, приступая к работе над текстами классиков мировой архитектуры.

В рецензии на издание, вышедшей в 1938 году, отмечалось, что «примечания, превышающие по своему объему сам трактат „О зодчестве“… приводят ряд очень ценных новых научных наблюдений» [29, с. 84—85] и представляют собой экскурс в сложные теоретические во-

просы эстетики Альберти, ордерной системы и строительной практики эпохи Ренессанса. Кроме этого, рецензент подчеркивал неодинаковую ценность всех комментариев тома, полагая, что некоторые из них не имеют для советской архитектурной теории большого научного значения. На его взгляд, «Венедиктов дает лишь беглую компиляцию… и не ставит на разрешение ни одного спорного вопроса», некоторые положения текста Дживелегова названы «дезинформирующими читателя», а комментарии Габричевского при «всей добросовестности и щепетильности проделанной работы… не поставили больших задач и не вышли за рамки бесстрастной регистрации» [29, с. 84—85].

После выхода второго тома Габричевский писал: «Блестящий перевод и безупречная критика труднейшего текста Альберти, наряду с огромным комментарием к нему, представляют собой монументальную энциклопедию философской и технической мысли итальянского Возрождения, — одно из величайших достижений В.П. Зубова, имеющее подлинно мировое значение» [16, с. 482]. Похожее мнение было высказано другим знатоком ренессансной архитектуры, И.В. Жолтовским: «Огромная работа, проделанная В.П. Зубовым над источниками, позволила во многих случаях впервые правильно истолковать темные места Альберти. Все указанные изыскания не были еще проведены в таком объеме ни одним исследователем и потому являются ценнейшим вкладом в мировую науку» [16, с. 482].

Высоко оценили роль Зубова в работе над сочинением Альберти не только в России, но и за рубежом. В обзоре американского журнала Общества истории науки (ISIS) за 1939 год вышла рецензия А. Пого. Приведем отрывок из нее в переводе самого В.П. Зубова: «Комментарий Зубова одновременно критический и экзегетический. Он исследовал различные издания и переводы, и его соображения о чтении, приятые им в его собственном переводе, должны будут быть приняты во внимание будущими издателями и переводчиками „Десяти книг о зодчестве“. <…> Ни один западный исследователь не может вести свои исследования, игнорируя существование тома II. Иллюстрированные комментарии Зубова и его статья об источниках Альберти заслуживают быть переведены на один из западных языков. <…> Ученые, которые бы пожелали подготовить критическое издание латинского текста этого трактата, должны быть знакомы с трудом, который проделал Зубов» [15, с. 12].

В 1938 году в серии «Классики…» последовало издание трактата «Десять книг об архитектуре Витрувия с комментариями Даниеле Барбаро», никогда ранее не переводившегося не только на русский, но и ни на какой другой европейский язык. Над переводом работали Зубов, Венедиктов, Петровский, Протасьев, взяв за основу первую редакцию трактата Барбаро, вышедшую на итальянском в 1556 году. Также были задействованы второе и третье издания на итальянском и латинском языках, появившиеся через 11 лет с изменениями и дополнениями, внесенными Барбаро к первоначальному тексту трактата. Зубовым был сделан перевод VII—X книг сочинения Барбаро, а также разделов о пропорциях и музыке в книгах I—VI.

Комментарии Барбаро — еще одно фундаментальное исследование академии, наиболее сложная и новаторская работа В.П. Зубова. Изучая эту «новую архитектурную энциклопедию» [6, с. V], ему предстояло сопоставить культуру Античности с теоретическими, историческими и художественными взглядами периода Ренессанса. Сравнивая философские идеалы, архитектурные каноны, терминологию Витрувия и Барбаро, издательство стремилось дать конкретно-исторический анализ двух эпох. В связи с этим филологический, универсально-исторический подход Зубова стал единственно возможным в работе над комментариями, раскрывающими понимание Витрувия в эпоху Возрождения.

«Комментарий Барбаро к Витрувию», выпущенный академией, отличает особая специфика перевода. Пытаясь преодолеть разрыв между итальянским изданием 1556 года и последующими публикациями на итальянском и латинском языках от 1567 года, переводчики поставили непростую задачу — выявить расхождения между положениями подлинных текстов. В связи с чем, мелкие разночтения отмечались на полях, а более существенные были помещены в конце книги отдельным разделом. Также в русском переводе в круглых скобках были выделены соответствующие итальянские термины оригинала [6, с. VIII], которые должны были подчеркнуть достоинство выработанного Барбаро итальянского научно-технического языка. Кроме этого, издательством были оговорены все важнейшие расхождения между трактатом Барбаро и современным переводом Витрувия, о чем был составлен список разночтений, помещенный в конце книги [6, с. VIII].

Что касается разъяснений к «трактату Барбаро», то они были оговорены в этом же томе, в примечаниях, ставших, по сути, комментариями. К примечаниям прилагалась сравнительная таблица ордеров, перечень аннотаций других произведений Барбаро, подробный список литературы. Специфика работы над сочинением позволяет говорить о том, что грань между комментариями, толкованиями и переводом в данном конкретном издании очень условна. В работе над трактатом издательство академии предложило по-настоящему новаторский подход: русский перевод включал все существенные расхождения между первоисточниками Барбаро и трактатом Витрувия, а также комментарии к ним, сделанные на полях. По всему тексту читатель встречает «прямые скобки, в которые заключены пояснения переводчиков» [6, с. IX], со ссылками на источники и расхождения между ними. Согласно заявлению редакции, вся работа по уточнению ссылок и выявлению источников была проделана В.П. Зубовым [6, с. IX].

Составленные Зубовым пояснительные примечания стали в отечественном архитектурном источниковедении беспрецедентным примером установления правильного текста среди имеющихся классических трудов. А вступительная статья Зубова явилась научным текстом, анализирующим сочинение Барбаро с точки зрения теоретических и практических опытов эпохи Возрождения, предпринятых на основе витрувианской традиции. Проделав сложную работу, Зубов дал сравнительный анализ трудов Барбаро и Витрувия по таким вопросам архитектурной теории, как проблемы пропорциональности, подражания природе, органичности, синтеза теории и практики в архитектуре.

Примечания Зубова и вступительная статья были отмечены как краткие, но содержательные [7, с. 86—87], представляющие интерес не только для архитекторов, но для историков науки и культуры. В связи с выходом книги А.В. Щусев отмечал, что «В.П. Зубов принадлежит к выдающимся исследователям в области теории и истории архитектуры, являясь во многих отраслях этих дисциплин единственным специалистом. В архитектурной науке В.П. Зубов особенно много потрудился в области архитектурного источниковедения и установления правильного текста классических трактатов по теории архитектуры» [30, с. 16].

Новшества, родившиеся в процессе работы над трактатом, впоследствии были восприняты западноевропейскими переводчиками и толкователями комментариев Барбаро. В наши дни устоялось мнение, что восточноевропейская архитектурная теория и практика демонстрирует преемственность и даже зависимость от архитектуры западной Европы. Однако в случае с комментариями Барбаро мы наблюдаем иную картину. Более поздние западные издания Даниеле Барбаро унаследовали от советских редакторов идею по преодолению разночтений двух первых подлинных текстов трактата на итальянском и латинском языках. Подобная работа была проделана М. Моррэсси, который в своем эссе «Два издания Даниеле Барбаро 1556—1567» [31] представил описание различий между указанными версиями комментариев Барбаро к Витрувию. Позднее современная публикация комментариев Барбаро под редакцией М. Тафури преодолевает разрыв между изданиями 1556 и 1567 годов, используя эссе М. Моррэсси [31]. Об этом пишет в своей статье современный западный ученый Бранко Митрович. При этом, по мнению Митровича, советское издание 1939 года, «фактически воспроизводящее на русский язык все отличающиеся друг от друга разделы, имеет очевидные преимущества» [31].

В конце 1930-х годов в серии «Классики теории архитектуры» должны были выйти еще несколько ренессансных трактатов, а также комментарии к ранее изданным переводам [22]. Сегодня достоверно известно, что над вторым томом комментариев к трактату «Десять книг об архитектуре» Витрувия работал Зубов. По замыслу редакции двухтомник должен был дать «подлинного Витрувия на основании новейших филологических изысканий и современный научный комментарий к нему» [6, с. IX]. В 1938 году во вступительной статье к Даниеле Барбаро издательство сообщает: «Ввиду того, что II том русского издания Витрувия, подготовленный нами к печати, будет содержать подробный словарь-указатель терминов и понятий, в настоящем издании [комментарий Даниеле Барбаро. — *И.К.*] не помещено указателя к тексту Витрувия» [6, с. VII].

Кроме этого, сохранился отзыв А.В. Щусева, в котором говорится, что «Академия архитектуры предполагала… подготовить том-комментарий к незадолго до этого изданному трактату Витрувия в переводе Петровского. <…> Львиную долю этого комментария должен был выполнить В.П. Зубов. К сожалению, это исследование, как и мно-

гие другие работы В.П. Зубова, не увидело свет, по обстоятельствам, от него независящим» [16, с. 483].

О судьбе собранных и подготовленным В.П. Зубовым материалов в личной беседе рассказала дочь ученого — кандидат искусствоведения, профессор МАРХИ Мария Васильевна Зубова. Выяснилось, что в ее семейном архиве в настоящее время хранится рукописный текст комментариев и примечаний к первому тому Витрувия, составленных ее отцом в конце 1930-х годов. Причина, по которой готовый труд не был опубликован, Марии Васильевне неизвестна.

В 1939 году к печати была подготовлена шестая книга объемного архитектурного трактата Скамоцци. В рукописной статье «От редакции» из архива Габричевского говорилось, что книга венецианского теоретика переведена на русский язык под заголовком «Архитектурные ордера» [10, с. 639]. В Российском государственном архиве экономики хранится сводный тематический план издательства на 1939/40 годы, согласно которому над переводом текста работали Зубов и Сакетти [25, л. 23—27]. Через несколько лет, в 1945 году, в своей статье «Архитектурно-теоретическое наследие и задачи его изучения» Зубов констатировал, что «уже готовы в рукописях не только полный перевод трактата Серлио, но и наиболее интересные части трактата Веченце Скамоцци» [14, с. 376—377], однако сегодня сведения о судьбе указанных сочинений отсутствуют.

Труды В.П. Зубова, не вошедшие в серию «Классики...»

В конце 1930-х годов вышли еще две работы Зубова, не вошедшие в серию «Классики теории архитектуры», но выполненные в ходе издательской программы академии. В 1939 году в переводе А.А. Войтова, В.К. Макарова и Е.Н. Якоби появилась книга Ч. Камерона «Термы римлян», комментарии к которой были выполнены Зубовым. Несмотря на более чем жесткий отзыв профессора А.А. Сидорова о вышедшем издании, комментарии Зубова признавались «во многом исправляющими Камерона… с филологической точки зрения… способствующими критическому восприятию классиков архитектуры современниками» [28, с. 75]. Там же Зубов упоминался как комментатор, «составивший себе своими работами в других изданиях очень хорошую репутацию осторожного и знающего пояснителя неясных мест текста» [28, с. 75].

Последний работой Зубова в рамках проекта была «Архитектура античного мира» — уникальный труд по составлению антологии античных текстов, осуществленный совместно с другом, соратником и крупнейшим латинистом Ф.А. Петровским. Большая хрестоматия, выпущенная издательством в 1940 году, представляла переводы античных источников по строительной технике, архитектуре и градостроительству. По мнению Габричевского, эта книга «стала лучшим подарком» [11, с. 530] и неоценимым сборником для молодых специалистов, не владеющих древними и иностранными языками.

В рассмотренных публикациях исследовательская эрудиция Зубова проявилась во всей своей полноте. Здесь же хотелось бы упомянуть о рецензиях Зубова на книги, издаваемые академией в 1930-е годы. Все они носили научный характер, кратко раскрывая теоретическую проблематику классических текстов, а также достоинства и недостатки предпринятых переводов и комментариев. В рамках проекта Зубовым были подготовлены две рецензии на перевод «Десяти книг об архитектуре» Витрувия, выпущенные практически одновременно в 1936 году издательством Академии архитектуры и Государственной академии материальной культуры. Кроме этого, Зубов рецензировал три выпуска Генриха фон Геймюллера и Карла фон Штегмана «Архитектура Ренессанса в Тоскане», а также увражи Поля Летаруина «Архитектурные памятники Рима эпохи Возрождения». В этот же период вышли две критические рецензии ученого на переведенные с английского и французского языков книги Д. Хэмбиджа «Динамическая симметрия в архитектуре» и М. Гика «Эстетика пропорций в природе и искусстве».

Столь трудная и объемная работа была проделана Зубовым за невероятно короткий период, при этом на момент выхода первой книги ему исполнилось всего 35 лет. Итогом фундаментальной многолетней работы ученого стала защита диссертаций. В 1944 году за диссертацию на тему «Даниеле Барбаро и его комментарии к Витрувию» Зубову была присвоена степень кандидата архитектуры, а в 1946 году за «Архитектурную теорию Альберти» — степень доктора наук.

Заключение

Проект Академии архитектуры, возникший в СССР в процессе возрождения классической традиции, стал беспрецедентным для отечественного искусствознания 1930-х годов и последующих периодов. Появившиеся комментарии, монографии и статьи носили глубокий научно-философский, культурно-исторический и филологический характер. Успех проекта во многом определил творческий, нешаблонный подход ученых к работе над каждым историческим сочинением, а новаторские идеи В.П. Зубова, реализованные в проекте, опередили развитие академического искусствознания не только в России, но и за рубежом. Усилиями отечественных искусствоведов, в ряду которых одно из главных мест по праву принадлежит В.П. Зубову, переводы по классической архитектуре, изданные академией в 1930-е годы, стали подлинно научными книгами, представ в рамках проекта не переизданными версиями, а абсолютно новыми текстами, снабженными глубокими комментариями, устраняющими многие наслоения, неточности и заблуждения прошлых интерпретаций.

Список литературы:

1 *Альбер М.* Памяти Василия Павловича Зубова (письмо к М.В. Зубовой) // *Зубов В.П.* Из истории мировой науки: Избранные труды 1921–1963 / Сост., вступ. ст. М.В. Зубова. СПб.: Алетейя, 2006. С. 537–538.

2 *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве в двух томах. Том 1. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935. 392 с.

3 *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве в двух томах. Том 2. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937. 816 с.

4 *Аркин Д.Е.* Краткое резюме доклада «Творческие пути советской архитектуры и проблема архитектурного наследства». Творческая дискуссия Союза советских архитекторов // Архитектура СССР. 1933. № 3–4. С. 4–10.

5 *Аркин Д.Е.* О ложной «классике», новаторстве и традиции // Архитектура СССР. 1939. № 4. С. 12–19.

6 *Барбаро Д.* Комментарий к десяти книгам об архитектуре Витрувия. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1938. 478 с.

7 *Барщ М.* Даниеле Барбаро. Комментарий к десяти книгам об архитектуре Витрувия / Архитектура и книга //Архитектура СССР. 1939. № 4. С. 86–87.

8 В издательстве Академии архитектуры / Хроника и информация //Академия архитектуры. 1934. № 1–2. С. 128–129.

9 В историко-теоретическом кабинете / Хроника и информация //Академия архитектуры. 1934. № 1–2. С. 127.

10 *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. 864 с.

11 *Габричевский А.Г.* Памяти друга // *Зубов В.П.* Из истории мировой науки: Избранные труды 1921–1963 / Сост., вступ. ст. М.В. Зубова. СПб.: Алетейя, 2006. С. 529–531.

12 *Гращенков В.Н.* В.П. Зубов – ученый-гуманист // *Зубов В.П.* Труды по истории и теории архитектуры. М: Искусствознание, 2000. С. 477–480.

13 Задачи научно-исследовательской работы //Архитектура СССР. 1933. № 6. С. 1–3.

14 *Зубов В.П.* Архитектурно- теоретическое наследие и задачи его изучения // *Зубов В.П.* Труды по истории и теории архитектуры. М: Искусствознание, 2000. С. 376–397.

15 *Зубова М.В.* Предисловие // *Зубов В.П.* Из истории мировой науки: Избранные труды 1921–1963 / Сост., вступ. ст. М.В. Зубова. СПб.: Алетейя, 2006. С. 5–18.

16 *Зубова М.В., Саваренская Т.Ф.* Из творческой биографии В.П. Зубова // *Зубов В.П.* Труды по истории и теории архитектуры. М.: Искусствознание, 2000. С. 480–489.

17 Идейное и политическое воспитание архитектора. Из доклада К.С. Алабяна // Архитектура СССР. 1940. № 11. С. 75.

18 *Макканьи К.* Василий Павлович Зубов // *Зубов В.П.* Из истории мировой науки: Избранные труды 1921–1963 / Сост., вступ. ст. М.В. Зубова. СПб.: Алетейя, 2006. С. 539–550.

19 *Маца И.* Какая теория архитектуры нам нужна // Архитектура СССР. 1940. № 8. С. 57–60.

20 Наши задачи // Академия архитектуры. 1934. № 1–2. С. 4–6.

21 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 962. Оп. 3. Д. 121.

22 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 962. Оп. 3. Д. 569.

23 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 962. Оп. 3. Д. 695.

24 Российский государственный архив экономики (РГАЭ). Ф. 293. Оп. 1. Д. 5.

25 Российский государственный архив экономики (РГАЭ). Ф. 293. Оп. 1. Д. 15.

26 Российский государственный архив экономики (РГАЭ). Ф. 293. Оп. 1. Д. 16.

27 *Северцева О.С.* Александр Георгиевич Габричевский: Библиография и культура: Документы, письма, воспоминания. В 2 книгах. М.: РОССПЭН, 2011. 775 с.

28 *Сидоров А.А.* «Термы римлян» / Архитектура и книга // Архитектура СССР. 1939. № 11. С. 74—75.

29 *Фридолин И.* Классики теории архитектуры. Под общей редакцией А.Г. Габричевского. Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве в 2 томах / Архитектура и книга // Архитектура СССР. 1938. № 12. С. 84—85.

30 *Щусев А.В.* Отзыв о работе В.П. Зубова: Апрель 1942 // Зубов Василий Павлович (1900—1963): материалы к биобиблиографии / Сост. М.В. Зубова. М.: Янус-К, 2010. С. 16.

31 *Mitrović B.* Studying Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism // I Tatti Studies in the Italian Renaissance. 2009. Vol. 12 (1). P. 233—263. https://doi.org/10.1086/its.12.27809576.

References:

1 Albert M. Pamjati Vasilija Pavlovicha Zubova (pis'mo k M.V. Zubovoj) [In Memory of Vasily Pavlovich Zubov (Letter to M.V. Zubova)]. Zubov V.P. *Iz istorii mirovoj nauki: izbrannye trudy 1921–1963* [From the History of World Science: Selected Works 1921–1963], compl., intr. article M.V. Zubova. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2006, pp. 537–538. (In Russian)

2 Alberti L.-B. *Desyat' knig o zodchestve v dvuh tomah* [Ten Books about Architecture in Two Volumes]. Vol. 1. Moscow, Izdatel'stvo Vsesojuznoj akademii arhitektury Publ., 1935. 392 p. (In Russian)

3 Alberti L.-B. *Desyat' knig o zodchestve v dvuh tomah* [Ten Books About Architecture in Two Volumes]. Vol. 2. Moscow, Izdatel'stvo Vsesojuznoj akademii arhitektury Publ., 1937. 816 p. (In Russian)

4 Arkin D.E. Kratkoe rezjume doklada "Tvorcheskie puti sovetskoj arhitektury i problema arhitekturnogo nasledstva". Tvorcheskaja diskussija Sojuza Sovetskih Arhitektorov [Brief Summary of the Report "Creative Ways of Soviet Architecture and the Problem of Architectural Heritage". Creative Discussion of the Union of Soviet Architects]. *Arhitektura SSSR*, 1933, no. 3–4, pp. 4–10. (In Russian)

5 Arkin D.E. O lozhnoj "klassike", novatorstve i tradicii [On False "Classics", Innovation and Tradition]. *Arhitektura SSSR*, 1939, no. 4, pp. 12–19. (In Russian)

6 Barbaro D. *Kommentarij k desyati knigam ob arhitekture Vitruviya* [Commentary on Ten Books on the Architecture of Vitruvius]. Moscow, Izdatel'stvo Vsesojuznoj akademii arhitektury Publ., 1938. 478 p. (In Russian)

7 Barshch M. Daniele Barbaro. Kommentarij k desyati knigam ob arhitekture Vitruviya [Daniele Barbaro. Commentary on Ten Books on the Architecture of Vitruvius], Arhitektura i kniga. *Arhitektura SSSR*, 1939, no. 4, pp. 86–87. (In Russian)

8 V izdatelstve Akademii Arhitectury [In the Publishing House of the Academy of Architecture], Hronika i informacija. *Akademija arhitektury*, 1934, no. 1–2, pp. 128–129. (In Russian)

9 V istoriko-teoreticheskom kabinete [In the Historical and Theoretical Study], Hronika i informacija. *Akademija arhitektury*, 1934, no. 1–2, p. 127. (In Russian)

10 Gabrichevsky A.G. *Morfologiya iskusstva* [Morphology of Art]. Moscow, Agraf Publ., 2002. 864 p. (In Russian)

11 Gabrichevsky A.G. Pamjati druga [In Memory of a Friend] Zubov V.P. *Iz istorii mirovoj nauki: izbrannye trudy 1921–1963* [From the History of World Science: Selected Works 1921–1963], compl., intr. article M.V. Zubova. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2006, pp. 529–531. (In Russian)

12 Grashchenkov V.N. V.P. Zubov – uchenyj-gumanist [V.P. Zubov – Scientist-Humanist]. Zubov V.P. *Trudy po istorii i teorii arhitektury* [Works on the History and Theory of Architecture]. Moscow, Iskusstvoznanie Publ., 2000, pp. 477–480. (In Russian)

13 Zadachi nauchno-issledovatelskoj raboty [Tasks of Research Work]. *Arhitektura SSSR*, 1933, no. 6, pp. 1–3. (In Russian)

14 Zubov V.P. Arhitekturno-teoreticheskoe nasledie i zadachi ego izuchenija [Architectural and Theoretical Heritage and the Tasks of Its Study]. Zubov V.P. *Trudy po istorii i teorii arhitektury* [Works on the History and Theory of Architecture]. Moscow, Iskusstvoznanie Publ., 2000, pp. 376–397. (In Russian)

15 Zubova M.V. Predislovie [Preface]. Zubov V.P. *Iz istorii mirovoj nauki: izbrannye trudy 1921–1963* [From the History of World Science: Selected Works 1921–1963], compl., intr. article M.V. Zubova. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2006, pp. 5–18. (In Russian)

16 Zubova M.V., Savarenskaya T.F. Iz tvorcheskoj biografii V.P. Zubova [From the Creative Biography of V.P. Zubov]. Zubov V.P. *Trudy po istorii i teorii arhitektury* [Works on the History and Theory of Architecture]. Moscow, Iskusstvoznanie Publ., 2000, pp. 480–489. (In Russian)

17 Idejnoe i politicheskoe vospitanie arhitektora. Iz doklada K.S. Alabjana [Ideological and Political Education of the Architect. From the Report of K.S. Alabyan]. *Arhitektura SSSR*, 1940, no. 11, p. 75. (In Russian)

18 Makkan'i K. Vasily Pavlovich Zubov [Vasily Pavlovich Zubov]. Zubov V.P. *Iz istorii mirovoj nauki: izbrannye trudy 1921–1963* [From the History of World Science: Selected Works 1921–1963], compl., intr. article M.V. Zubova. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2006, pp. 539–550. (In Russian)

19 Maca I. Kakaja teorija arhitektury nam nuzhna [What Theory of Architecture Do We Need]. *Arhitektura SSSR*, 1940, no. 8, pp. 57–60. (In Russian)

20 Nashi zadachi [Our Tasks]. *Akademija arhitektury*, 1934, no. 1–2, pp. 4–6. (In Russian)

21 *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* (RGALI) [Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)]. F. 962. Inv. 3. D. 121. (In Russian)

22 *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* (RGALI) [Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)]. F. 962. Inv. 3. D. 569. (In Russian)

23 *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* (RGALI) [Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)]. F. 962. Inv. 3. D. 695. (In Russian)

24 *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv ekonomiki (RGAE)* [Russian State Archive of Econimics (RGAE)]. F. 293. Inv. 1. D. 5. (In Russian)

25 *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv ekonomiki (RGAE)* [Russian State Archive of Econimics (RGAE)]. F. 293. Inv. 1. D. 15. (In Russian)

26 *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv ekonomiki (RGAE)* [Russian State Archive of Econimics (RGAE)]. F. 293. Inv. 1. D. 16. (In Russian)

27 Severceva O.S. *Alexandr Georgievich Gabrichevskij: Bibliografiya i kultura: Dokumenty, pis'ma, vospominanija* [Alexander Georgievich Gabrichevsky: Bibliography and Culture: Documents, Letters, Memoirs]. In 2 Books. Moscow, ROSSPEN Publ., 2011. 775 p. (In Russian)

28 Sidorov A.A. "Termy rimljan" [Roman Baths], Arhitektura i kniga. *Arhitektura SSSR*, 1939, no. 11, pp. 74–75. (In Russian)

29 Fridolin I. Klassiki teorii arhitektury. Pod obshchej redakciej A.G. Gabrichevskogo. Leon-Battista Alberti. Desyat' knig o zodchestve v 2-h tomah [Classics of the Theory of Architecture. Under the General Editorship by A.G. Gabrichevsky. Leon-Battista Alberti. Ten Books on the Architecture in 2 Volumes.], Arhitektura i kniga. *Arhitektura SSSR*, 1938, no. 1–2, pp. 84–85. (In Russian)

30 Shchusev A.V. Otzyv o rabote V.P. Zubova: Aprel' 1942 [Review of the Work of V.P. Zubov: April 1942]. *Zubov Vasilij Pavlovich (1900–1963): materialy k biobibliografii* [Zubov Vasily Pavlovich (1900–1963): Materials to the Biobibliography], compl. M.V. Zubova. Moscow, Janus-K Publ., 2010, p. 16. (In Russian)

31 Mitrović B. Studying Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2009, vol. 12 (1), pp. 233–263. https://doi.org/10.1086/its.12.27809576.

Кондратенко Ирина Юрьевна

Издательский проект Всесоюзной академии архитектуры.
Вклад В.П. Зубова в архитектурную теорию 1930-х годов

УДК 75.041.5
ББК 85.103(3)

Клюшина Елена Витальевна
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6
ORCID ID: 0000–0002–0006–5010
ResearcherID: N-1715–2015
Scopus ID: 57195929242
klyushina.ev@rggu.ru

Костыря Максим Алексеевич
Кандидат искусствоведения, заведующий отделом ФГБУК Научно-исследовательского музея при Российской Академии художеств «Музей-квартира А.И. Куинджи», 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17
ORCID ID: 0000–0003–3728–4003
ResearcherID: M-4307–2015
Scopus ID: 57195929242
mkostyrya@gmail.com

Ключевые слова: бельгийский символизм, Кнопф, детский портрет, Кефер, Терборх, Верспронк, Корнелис де Вос

Клюшина Елена Витальевна, Костыря Максим Алексеевич

К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-168-183

Для цит.: *Клюшина Е.В., Костыря М.А.* К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа // Художественная культура. 2022. № 3. С. 168–183. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-168-183.

For cit.: Klyushina E.V., Kostyrya M.A. On the Question of Possible Iconographic Prototypes of the Portrait of Jeanne Kéfer by Fernand Khnopff. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 168–183. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-168-183. (In Russian)

Klyushina Elena V.
PhD (in Art History), Associate Professor of the Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000–0002–0006–5010
Researcher ID: N-1715–2015
Scopus ID: 57195929242
klyushina.ev@rggu.ru

Kostyrya Maksim A.
PhD (in Art History), Head of the Department of the Research Museum of the Russian Academy of Arts "Museum-Apartment of A.I. Kuindzhi", 17 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000–0003–3728–4003
Researcher ID: M-4307–2015
Scopus ID: 57195929242
mkostyrya@gmail.com

Keywords: Belgian Symbolism, Khnopff, child portrait, Kéfer, ter Borch, Verspronck, Cornelis de Vos

Klyushina Elena V., Kostyrya Maksim A.

On the Question of Possible Iconographic Prototypes of the *Portrait of Jeanne Kéfer* by Fernand Khnopff

Аннотация. В методологическом отношении базирующаяся на принципах сравнительно-иконографического и стилистического анализа, настоящая статья посвящена проблеме установления возможных прототипов одного из наиболее значимых с художественно-эстетической точки зрения произведений Фернана Кнопфа — «Портрета Жанны Кефер», созданного мастером в 1885 году и ныне входящего в собрание Музея Пола Гетти в Лос-Анджелесе. Принимая во внимание историографический аспект изучения портрета Жанны Кефер, а также учитывая актуальные научные подходы, применяемые современными исследователями бельгийского символизма в отношении изучения портретной концепции Кнопфа, авторы статьи выдвигают гипотезу, согласно которой иконографическим прототипом при создании рассматриваемого произведения (помимо фотографий, автоматонов или фарфоровых кукол, которых чаще всего называют исследователи) могли служить отдельные живописные работы мастеров золотого века нидерландского и фламандского искусства. Портрет Жанны Кефер, а также ряд других детских портретов, созданных художником в период 1880—1890-х годов, сравниваются, в частности, с произведениями Герарда Терборха Младшего, Йоханнеса Верспронка, Корнелиса де Воса. В доказательство выдвигаемых предположений авторы статьи приводят примеры источников, которыми Кнопф потенциально мог воспользоваться, а именно публикации в периодической печати, каталоги и частные собрания. В работе также подчеркивается, что с учетом актуализации дискурса исторической и культурной памяти, которая приходится в Бельгии на вторую половину XIX века, и в условиях необходимости идейного переосмысления национальных истоков бельгийской визуальной культуры, обращение Кнопфа, как и других мастеров бельгийского символизма, к художественному наследию XVII столетия является вполне возможным и оправданным.

Abstract. Methodologically based on the principles of comparative iconographic and stylistic analysis, this article is devoted to the problem of establishing possible prototypes of Fernand Khnopff's *Portrait of Jeanne Kéfer*, one of the most significant works created by the master in 1885, now included in the collection of the J. Paul Getty Museum in Los Angeles. Taking into account the historiographic aspect of studying the portrait of Jeanne Kéfer and the current scientific approaches by modern researchers of Belgian Symbolism to the analysis of Khnopff's portrait concept, the authors of the article put forward a hypothesis according to which in the process of creating the work in question (in addition to photographs, automatons or porcelain dolls, which are most often mentioned by researchers) individual paintings by the masters of the golden age of Dutch and Flemish art could have served as an iconographic prototype. The portrait of Jeanne Kéfer, as well as a number of other children's portraits created by the artist in 1880—1890s, is compared, in particular, with the works by Gerard ter Borch the Younger, Johannes Cornelisz Verspronck, and Cornelis de Vos. To prove the assumptions put forward, the authors of the article give examples of the sources that Khnopff could potentially use, namely, the publications in periodicals, catalogues and private collections. The study also highlights that taking into account the actualization of the discourse of historical and cultural memory, which took place in Belgium in the second half of the 19th century, and the need for an ideological rethinking of the national origins of Belgian visual culture, the appeal of Khnopff, as well as of other masters of Belgian Symbolism, to the artistic heritage of the 17th century is quite possible and justified.

Введение

Выявление возможных иконографических прототипов произведений изобразительного искусства бельгийского символизма — одна из тех научных проблем, решение которой исследователи обычно старательно обходят стороной. На то есть несколько объективных причин.

Во-первых, достоверные документальные свидетельства прямых иконографических заимствований, которые можно было бы обнаружить, к примеру, в личных архивах, эпистолярном наследии, в стенограммах публичных выступлений и открытых лекций, в альбомах с зарисовками, сделанными художниками во время посещения временных выставок либо в момент ознакомления с тем или иным художественным собранием и т.п., в силу ряда исторически сложившихся обстоятельств зачастую не дошли до наших дней. Так, альбом с набросками Фернана Кнопфа (1858—1921) был утерян во второй половине XX века и лишь частично известен благодаря своевременно проведенному в конце 1970-х годов исследованию Роберта Делевуа, Катрин де Гроэс и Гизель Олинер-Зинк (Robert Delevoy, Catherine de Croës, Gisèle Ollinger-Zinque, 1979) [6]. Из потенциально существующих тетрадей с зарисовками Джеймса Энсора (1860—1949) на данный момент известна лишь одна, происходящая из коллекции Жака Янссена (Jacques Janssens) и впервые продемонстрированная на посмертной выставке художника в Королевском музее изящных искусств Антверпена в 1951 году [9, p. 8]. Как отмечает Хервиг Тодтс (Herwig Todts, 2009), в случае Энсора отсутствие альбомов, известных научному сообществу в настоящее время, не вызывает особого удивления, поскольку сам художник целенаправленно избегал разговоров о процессе создания собственных произведений, называя это «секретом мастера» [17, p. 119], и, возможно, намеренно скрывал свои зарисовки от посторонних глаз. Аналогичную нехватку документальных свидетельств можно отметить и в отношении некоторых других, менее известных мастеров бельгийского символизма и авангарда.

Во-вторых, отсутствие уже упомянутых прямых документальных свидетельств, с одной стороны, определяет методологическую базу исследования, которая вынужденно лимитируется до использования преимущественно формального и сравнительно-иконографического анализа, а с другой — заранее низводит выдвигаемые тезисы до уров-

ня вероятностного знания или гипотезы, которая одновременно не может быть ни верифицирована, ни однозначно опровергнута.

Круг обозначенных проблем, тем не менее, оставляет пространство для научно-исследовательской интерпретационной проекции и логических допущений. Историография бельгийского символизма довольно убедительно свидетельствует о том, что в последние пятьдесят лет все чаще появляются специальные работы и публикации, направленные на раскрытие темы иконографических истоков. Безусловное преимущество отдается анализу произведений Джеймса Энсора, который, как известно, славился своими широкими познаниями в истории искусства [16, p. 22]. Творчество других мастеров изучено в этом отношении в значительно меньшей степени. Однако и здесь можно обнаружить небезынтересные исследования, указывающие, к примеру, на повышенное внимание представителей бельгийского символизма к художественному наследию ранней нидерландской живописи [2, с. 318—335; 14, p. 106—107], творчеству прерафаэлитов, представителей французской, немецкой [5, p. 80—89], австрийской [3, p. 215—238] и финской [1] школ живописи.

В связи с этим важно также подчеркнуть одну значимую историографическую особенность, которая отчасти определяет новизну настоящего исследования, а именно отсутствие специальных работ, посвященных установлению стилистической и иконографической близости произведений бельгийской живописи эпохи fin de siècle с фламандской и нидерландской традициями XVII столетия. Следует признать, что сам факт наличия подобной историографической лакуны вызывает удивление. В условиях актуализации проблемы исторической памяти и конструирования национального прошлого, программно оформленной в трудах Анри Пиренна (Henri Pirenne, 1862—1935) [13], а также на фоне активизации полемического социально-политического и историко-культурного дискурса в Бельгии рубежа веков [20, p. 61—68] представляется маловероятным, что мастера бельгийского символизма были способны изменить принципу историзма, подвергнуть сомнению концепцию линейности развития истории искусства и по негласному соглашению проигнорировать целый пласт собственного культурного наследия. Надо полагать, что обращение к творчеству Герарда Терборха Младшего, Йоханнеса Верспронка, Яна Вермеера, Корнелиса де Воса и других художников XVII века происходило наравне с изучением

изобразительного искусства других эпох. А это значит, что голландская и фламандская живопись золотого века гипотетически могла послужить бельгийским символистам не менее богатым иконографическим ресурсом, чем творчество Яна ван Эйка или Рогира ван дер Вейдена. Целью настоящего исследования является подтверждение выдвинутого тезиса на основе анализа одного из самых известных живописных полотен бельгийского символизма 1880-х годов — портрета Жанны Кефер кисти Фернана Кнопфа.

Шедевры Джеймса Энсора и Фернана Кнопфа в музейном собрании Пола Гетти (Лос-Анджелес)

Предварительно отметим, что бельгийское изобразительное искусство рубежа XIX—XX веков, сформировавшееся в условиях сложнейшей кросс-культурной коммуникации, безусловно требует от исследователя глубокого ознакомления с богатым визуальным материалом в музейных собраниях Брюсселя, Антверпена, Гента, Мюнхена, Парижа, Вены и других городов Европы. Однако целый ряд исключительных по своим художественным качествам и историко-культурному значению произведений бельгийского символизма, формирующих основу современных представлений о генезисе и эволюции данного направления в искусстве Западной Европы 1880—1890-х годов, следует искать за пределами европейского континента. Прежде всего речь идет о «Входе Христа в Брюссель в 1889 году» Джеймса Энсора и «Портрете Жанны Кефер» Фернана Кнопфа, которые хранятся ныне в музейном собрании Пола Гетти в Лос-Анджелесе.

Без преувеличения можно сказать, что оба эти произведения определяют своего рода противоположные векторы развития бельгийского символизма. Полотно Энсора отмечает кардинальный поворот живописной школы Бельгии в сторону обретения художественной независимости и сложения аутентичной национальной традиции. Портрет Кнопфа, в свою очередь, является ярким свидетельством сложнейшего процесса формирования современного культурного ландшафта Бельгии, базирующегося на сопряжении визуальной риторики соседних государств.

Полотно «Вход Христа в Брюссель в 1889 году» Энсора оказалось в США в конце 1980-х годов. После того как бельгийцы не су-

мели собрать достаточно средств для приобретения выставленного на продажу произведения, оно было продано с молотка на аукционе «Кристис». Марк Леонард и Луис Липпинкотт (Mark Leonard, Louise W. Lippincott, 1995) так описывают резонанс, вызванный данным событием в научной и музейной среде: «„Я не знал, что Гетти покупает современное искусство“, — вот довольно типичный ответ на покупку музеем в 1987 году монументальной картины „Вход Христа в Брюссель в 1889 году“ Джеймса Энсора. Многие историки искусства сочли физическое перемещение картины из ее традиционного европейского модернистского контекста тревожным и неуместным. Ясно, что „Вход Христа в Брюссель“ пользовался особым статусом в модернистском каноне, который был нарушен покупкой Гетти» [10, p. 18].

Ущерб (хотя в условиях мировой глобализации и роста межкультурного взаимодействия о нем вряд ли можно говорить), нанесенный национальному достоянию Бельгии от перемещения ключевого произведения Энсора за рубеж, ныне частично компенсируется шпалерой, встречающей посетителей при входе в Mu.ZEE в бельгийском Остенде. Она была создана по эскизу, сделанному Энсором по инициативе Поля Хазарта к выставке в честь 100-летия бельгийского государства в 1930 году и обнаруженному Марселем де Майером в Антверпене в 1987 году. В 2008 году при содействии Ксавье Трико эскиз был переведен в шпалеру [19, p. 8], форматные характеристики которой точно соответствуют оригиналу. И в то время как в городе, где Энсор родился и прожил всю жизнь, висит тканая копия главного его произведения, посетители американского музея, любуясь оригиналом «Входа Христа в Брюссель в 1889 году», могут убедиться в провидческой закупочной политике фонда Пола Гетти, высокая результативность которой в 1980-е годы заложила основу для формирования великолепной коллекции изобразительного искусства эпохи fin de siècle.

Несмотря на резонанс от покупки «Входа Христа в Брюссель» во второй половине 1980-х годов, спустя десять лет, в 1997 году, в Лос-Анджелес отправляется еще одно знаковое для бельгийского искусства полотно. Речь идет о портрете пятилетней Жанны Кефер кисти Фернана Кнопфа, написанном в 1885 году. Данное произведение без преувеличения можно считать подлинным шедевром раннего творчества мастера, во многом определившим дальнейшие пути развития его живописного искусства.

«Портрет Жанны Кефер» Фернана Кнопфа: влияния и художественные традиции

Как убедительно продемонстрировал в своей монографии Мишель Драге (Michel Draguet, 2004) [7], портрет Жанны Кефер появился в результате пересечения в творчестве мастера нескольких художественных традиций. Среди влияний, испытанных Кнопфом при создании данной работы, важнейшими признаются те, которые оказали на художника Джеймс Эббот Макнейл Уистлер (1834—1903) и искусство фотографии. Путем проведения подробного сравнительного анализа М. Драге показывает, что «Кнопф был потрясен результатами, которых достиг Уистлер в картине „Гармония в сером и зеленом: мисс Сесили Александер“ (1872—1874, Галерея Тэйт, Лондон), представленной на выставке в Брюсселе в 1884 году» [7, p. 30]. Прежде всего, это относится к цветовой гамме и связи модели с архитектурной «рамой» композиции. Что касается стремительно входящей тогда в моду фотографии, то в данном случае исследователь указывает на связанные с ней особенности построения композиции и использование особых «дистанционных отношений» [7, p. 1, 42—48]. В попытке установления иконографических прототипов М. Драге идет дальше и предлагает смелое сравнение произведения Кнопфа с детскими фотографиями Льюиса Кэрролла и Джулии Маргарет Камерон [7, p. 51—55]. Он видит в маленькой Жанне Кефер даже черты модных в то время китайских фарфоровых кукол [7, p. 70] и автоматонов [7, p. 71].

Помимо Уистлера, фотографии и потенциально возможного влияния отдельных элементов детской игровой культуры второй половины XIX века, важным фактором формирования портретной системы Кнопфа часто называют глубокое знание и понимание ранней нидерландской живописи.

Здесь следует пояснить, что повышенный интерес к искусству художников XV века, исследование и популяризация так называемых «примитивов» и, в первую очередь, Ханса Мемлинга (ок. 1430/1440—1494), были предопределены общенациональными дискурсом в Бельгии рубежа веков. Фрэнсис Хаскелл (Francis Haskell, 1993) вообще полагал, что «открытие» ранней нидерландской живописи в XIX столетии следует считать центральным событием, определившим ход истории и культуры современных Бельгии и Голландии [8, p. 431—495].

Проблема национальной, исторической и культурной идентичности, остро стоявшая в то время перед жителями «низинных земель», находила едва ли не идеальное разрешение в обращении к блестящим эпохам национальных золотых веков.

Иконографические и стилистические заимствования, черпаемые Кнопфом, Энсором и другими мастерами из раннего нидерландского искусства, не только всячески поддерживались, но и закреплялись критиками в виде хвалебных эпитетов. Критик Й. ван Клиф (J. Van Cleef), в частности, в 1884 году, говоря о первой выставке новой художественной группы «XX», назвал Кнопфа «современным Мемлингом» [18, p. 319]. Сравнения такого толка активно поддерживались и самими мастерами. М. Драге указывает, что Кнопф делал зарисовки картин Мемлинга в 1892 году, а в декабре 1893 года художник читал лекции в Народном доме Брюсселя по «готическим» примитивам [7, p. 57—59]. Как писал сам мастер в одном из писем немецкому архитектору Паулю Шульце-Наумбургу в 1899 году, он особенно ценил творчество Мемлинга за точность деталей, кристальную чистоту рисунка и ясность исполнения [6, p. 27].

Признавая справедливость отмеченного воздействия Мемлинга на творчество Кнопфа, мы, тем не менее, не находим подобных влияний (как, впрочем, и других мастеров XV века) в детских портретах 1880-х годов. Зато нам представляется, что здесь можно найти параллели с искусством другой эпохи, а именно, — с голландской и фламандской живописью XVII века.

Наиболее близким Кнопфу мастером в данном случае, на наш взгляд, является голландский портретист и жанрист Герард Терборх Младший (1617—1681). Написанный Терборхом совместно с сестрой Гезиной (1633—1690) «Мемориальный портрет Мозеса Терборха» (1667—1669, Рейксмюсеум, Амстердам) во многих отношениях очень близок «Портрету Жанны Кефер». В этой работе, так же как и в портрете Кнопфа, «ребенок кажется запертым в пространстве…» [7, p. 33]. Достигаемый этим разрыв с «традиционной диалектикой „фигура — фон“» приводит в работе Кнопфа, как считает М. Драге, к «символическому слиянию модели с местом в визуально единое пространство» [7, p. 34]. Ту же тенденцию мы наблюдаем и в «Мемориальном портрете Мозеса Терборха». Двойственная ситуация, основанная на том, что мы видим и что есть на самом деле, напрямую сближают произведения

XVII и XIX веков, хотя их векторы и различны. Символический мир голландской картины связан с прошлым, с жизнью ушедшей, тогда как в полотне Кнопфа читается направленность в будущее, пусть и тревожное. Эта тревога концентрируется, прежде всего, в выражении лица пятилетней Жанны Кефер.

Напряжение в глазах, редкое для ребенка, заставляет вспомнить другой детский образ — Елены ван дер Схалке кисти Терборха (около 1648, Рейксмюсеум, Амстердам). Елена, которой нет еще и трех лет, поражает серьезностью своего взгляда. Ее широко раскрытые, как и у Жанны, глаза выражают затаенное беспокойство; она, как и маленькая мадемуазель Кефер, кажется потерянной и одинокой в большом мире.

Схожее выражение грусти и растерянности мы встречаем на «Портрете девочки в голубом платье» (1641, Рейксмюсеум, Амстердам) кисти Йоханнеса Верспронка (1600—1662). Модель, которой, возможно, не более десяти лет от роду [12, p. 141], показана в таком же пустом, усиливающем чувство одиночества пространстве, что и Елена ван дер Схалке. Интересно отметить, что все три образа девочек сближает желание заказчиков (и художников) показать их более взрослыми, чем они есть на самом деле. В случае с голландским искусством, вероятно, ведущую роль в этом сыграла протестантская идея установления религиозной дисциплины для детей [15, p. XVII].

Обратившись к другим детским портретам Кнопфа 1880-х годов, мы также можем найти в них точки пересечения с творчеством голландских мастеров.

В таких работах Кнопфа, как «Портрет стоящей девочки в белом» (1884, частное собрание) или «Портрет Эмилии т'Серстевенс» (около 1885, частное собрание), серьезный, отстраненный образ ребенка и демонстративная пустота вокруг явно напоминают «Портрет Елены ван дер Схалке» Терборха и «Портрет девочки в голубом» Верспронка. С другой стороны, в «Портрете мадемуазель ван дер Хехт» (1883, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель) и «Портрете Габриэль Браун» (1886, Собрание банка «Дексиа», Брюссель) Кнопф применяет ту же концепцию «захватывающего» модель пространства, которая так ярко отразилась в картине Герарда и Гезины Терборх «Мемориальный портрет Мозеса Терборха». То есть Кнопфу, по-видимому, были близки две особенности портретного искусства указанных голландских

художников: трактовка композиционного пространства, «агрессивного» к модели, и трактовка самой модели, сопротивляющейся диктату пространства. В первом случае пространство, не важно, пустое или заполненное, давит на человека как духовно, так и физически. Во втором — маленькая модель, внутренне сильная и собранная, противостоит этому давлению, отстаивая свою самостоятельность и уникальность в большом мире.

Кнопф также мог ориентироваться на работы фламандских мастеров XVII века. Среди последних можно выделить Корнелиса де Воса (1584—1651) — одного из крупнейших портретистов эпохи. Внимательный, сосредоточенный взгляд ребенка прежде всего привлекает внимание в лучшем детском образе художника — «Портрете Елизаветы (или Корнелии) Векеманс» (около 1624—1625, Музей Майера ван ден Берга, Антверпен). Выражение лица модели Воса весьма близко таким произведениям Кнопфа, как «Портрет Жанны Кефер» и «Портрет стоящей девочки в белом».

Рассуждая о возможности знакомства Кнопфа с указанными произведениями, можно сказать следующее. «Портрет Елены ван дер Схалке» Герарда Терборха был куплен Рейксмюсеумом в 1898 году из галереи Франке в Амстердаме. По всей вероятности, ранее его можно было видеть в этой или какой-либо другой галерее Голландии. У нас нет документальных свидетельств о поездках Кнопфа в Голландию в 1870—1880-х годах. Однако это отнюдь не значит, что их не могло быть.

Две другие картины голландских живописцев едва ли были доступны Кнопфу в оригинале. «Мемориальный портрет Мозеса Терборха» с 1853 года пребывал в собрании Томаса Джефферсона Брайана в Соединенных Штатах Америки, а в 1867 году был подарен владельцем Историческому обществу Нью-Йорка. «Портрет девочки в голубом» Йоханнеса Верспронка с 1805 года находился в Ольденбурге в коллекции герцога Петера Фридриха Людвига Ольденбургского и в Рейксмюсеуме оказался только в 1928 году. Можно предположить, что Кнопф мог видеть репродукции этих работ в книгах и журналах. Так, «Мемориальный портрет Мозеса Терборха» был воспроизведен в издании 1864 года «Свет и тени картинных галерей Нью-Йорка» [21, p. XVI]. Через двадцать с лишним лет, в 1886 году, репродукция картины появилась в журнале «Старая Голландия» в статье Е.В. Муса

(E.W. Moes, 1886) «Герард Терборх и его семья» [11, blz. 156 (ill.), 162—164].

«Портрет Елизаветы (или Корнелии) Векеманс» Корнелиса де Воса был куплен антверпенским собирателем Фрицем Майером ван ден Бергом в 1897 году. До этого картина находилась в бельгийских частных собраниях [4, blz. 171—172]. Трудно сказать, мог ли ее видеть Кнопф, но в принципе такая возможность для человека из художественной среды существовала.

Заключение

Таким образом, представляется весьма вероятным, что на структуру и образный строй детских портретов Кнопфа 1880-х годов могли оказать влияние работы голландских и фламандских мастеров XVII века. Если подобное предположение верно, то иконографические прототипы, лежащие в основе раннего портретного творчества Кнопфа, могут быть значительно расширены. Это, в свою очередь, открывает новые возможности для переоценки формальных, композиционных и стилистических поисков, которые осуществлял мастер на заре своей художественной карьеры, а также позволяет в ином свете рассмотреть историю сложения и развития бельгийского символизма в целом.

Список литературы:

1 *Клюшина Е.В.* Бельгийский акцент финского авангарда: искусство Альфреда Вильяма Финча в Финляндии // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 158–167. https://doi.org/10.18688/aa200–1–15.

2 Связь времен: история искусств в контексте символизма: Коллективная монография в 3 книгах. Книга первая: Часть I: Вневременные контексты символизма / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2021. 512 с.

3 Brussels 1900 Vienna: Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and Other Cultural Practices / Ed. by p. Defraeye, H. Mitterbauer, c. Reyns-Chikuma. Leiden; Boston: BRILL, 2021. 470 p.

4 *De Coo J.* Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 1: schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen. 3rd ed. Antwerpen: Govaerts, 1978. 273 p.

5 Decadence and Dark Dreams. Belgian Symbolism / Ed. by R. Gleis. Munich: Hirmer Verlag, 2020. 335 p.

6 *Delevoy R.-L., Croës c. de, Ollinger-Zinque G.* (e.a.) Fernand Khnopff: Catalog de l'Oeuvre. Bruxelles: Lebeer Hossman, 1979. 477 p.

7 *Draguet M.* Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kefer. Los Angeles: Getty Museum Studies on Art, 2004. 114 p.

8 *Haskell F.* History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past. New Haven: Yale University Press, 1993. 568 p.

9 James Ensor Retrospectieve. 16 juni — 15 augustus 1951: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Antwerpen: De Nederlansche Boekhandel, 1951. 94 p.

10 *Leonard M., Lippincot L.* James Ensor's Christ's Entry into Brussels in 1889: Technical Analysis, Restoration, and Reinterpretation // Art Journal. 1995. Vol. 54. Issue 2: Conservation and Art History. P. 18–27. https://doi.org/10.1080/00043249.1995.10791688.

11 *Moes E.W.* Gerard Ter Borch En Zijn Familie // Oud Holland. 1886. Vol. 4. P. 145–165.

12 Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1600–1700 / Ed. by R.J. Baarsen. Amsterdam: Waanders Publishers, 2000. 295 p.

13 *Pirenne H.* Histoire de Belgique: des Origines à Nos Jours. In 7 volumes. Bruxelles: La Renaissance du livre, cop. 1973.

14 *Thomas F.-N.* Rogier van der Weyden and James Ensor: Line and Its Deformation // New England Review. 2014. Vol. 35. № 1. P. 98–108. https://doi.org/10.1353/ner.2014.0083.

15 *Thomas G.M.* Impressionist Children: Childhood, Family, and Modern Identity in French Art. New Haven and London: Yale UP, 2010. 240 p.

16 *Todts H.* Ensor Démasqué. Bruxelles: Fonds Mercator, 2011. 256 p.

17 *Todts H.* "Make Way for the Old Ones! Respect Defunct Schools!" Ensor and the Art-Historical Canon // James Ensor / Ed. by A. Swinbourne. New York: The Museum of Modern Art, 2009. P. 118–129.

18 *Van Cleef J.* L'Exposition des XX à Bruxelles // Revue Artistique. 15 de Mars, 1884. № 189. P. 319–320.

19 *Van den Bossche Ph., Tricot X., Florizoone P., Hostyn N.* Bij Ensor op bezoek. Ostend: MUZEE, 2010. 296 p.

20 *Van Goethem H.* Belgium and the Monarchy: From National Independence to National Disintegration. Brussels: ASP, 2011. 258 p.

21 *Young W., Turner A.A.* Lights and Shadows of New York Picture Galleries. Forty photographs. New York: D. Appleton and company, 1864. 88 p.

References:

1 Klyushina E.V. Bel'gijskij akcent finskogo avangarda: iskusstvo Al'freda Vil'jama Fincha v Finljandii [The Belgian Accent of the Finnish Avant-Garde: Alfred William Finch's Art in Finland]. *Aklual'nye problemy teoriii i istorii iskusstva* [Actual Problems of Theory and History of Art], 2020, no. 10, pp. 158–167. https://doi.org/10.18688/aa200–1–15. (In Russian)

2 *Svjaz' vremen: istorija iskusstv v kontekste simvolizma: Kollektivnaja monografija v 3 knigah*. Kniga pervaja: Chast' I: *Vnevremennye konteksty simvolizma* [Connection of Times: the History of Arts in the Context of Symbolism: Collective Monograph in 3 books. Book One: Part I: Timeless Contexts of Symbolism], ed. O.S. Davydova. Moscow, BuksMArt Publ., 2021. 512 p. (In Russian)

3 *Brussels 1900 Vienna: Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and Other Cultural Practices*, ed. P. Defraeye, H. Mitterbauer, C. Reyns-Chikuma. Leiden; Boston: BRILL, 2021. 470 p.

4 De Coo J. *Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 1: schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen.* 3rd ed. Antwerpen: Govaerts, 1978. 273 p.

5 *Decadence and Dark Dreams. Belgian Symbolism*, ed. R. Gleis. Munich: Hirmer Verlag, 2020. 335 p.

6 Delevoy R.-L., Croës c. de, Ollinger-Zinque G. (e.a.) *Fernand Khnopff: Catalog de l'Oeuvre*. Bruxelles, Lebeer Hossman, 1979. 477 p.

7 Draguet M. *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kefer*. Los Angeles, Getty Museum Studies on Art, 2004. 114 p.

8 Haskell F. *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*. New Haven, Yale University Press, 1993. 568 p.

9 *James Ensor Retrospectieve. 16 juni — 15 augustus 1951: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*. Antwerpen, De Nederlansche Boekhandel, 1951. 94 p.

10 Leonard M., Lippincot L. James Ensor's Christ's Entry into Brussels in 1889: Technical Analysis, Restoration, and Reinterpretation. *Art Journal*, 1995, vol. 54, issue 2: Conservation and Art History, pp. 18–27. https://doi.org/10.1080/00043249.1995.10791688.

11 Moes E.W. Gerard Ter Borch En Zijn Familie. *Oud Holland*, 1886, vol. 4, pp. 145–165.

12 *Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1600–1700*, ed. R.J. Baarsen. Amsterdam, Waanders Publishers, 2000. 295 p.

13 Pirenne H. *Histoire de Belgique: des Origines à Nos Jours*. In 7 volumes. Bruxelles, La Renaissance du livre, cop. 1973.

14 Thomas F.-N. Rogier van der Weyden and James Ensor: Line and Its Deformation. *New England Review*, 2014, vol. 35, no. 1, pp. 98–108. https://doi.org/10.1353/ner.2014.0083.

15 Thomas G.M. *Impressionist Children: Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*. New Haven and London, Yale UP, 2010. 240 p.

16 Todts H. *Ensor Démasqué*. Bruxelles, Fonds Mercator, 2011. 256 p.

17 Todts H. "Make Way for the Old Ones! Respect Defunct Schools!" Ensor and the Art-Historical Canon. *James Ensor*, A. Swinbourne. New York, The Museum of Modern Art, 2009, pp. 118–129.

18 Van Cleef J. L'Exposition des XX à Bruxelles. *Revue Artistique*, 15 de Mars, 1884, no. 189, pp. 319–320.

19 Van den Bossche Ph., Tricot X., Florizoone P., Hostyn N. *Bij Ensor op bezoek*. Ostend, MUZEE, 2010. 296 p.

20 Van Goethem H. *Belgium and the Monarchy: From National Independence to National Disintegration*. Brussels, ASP, 2011. 258 p.

21 Young W., Turner A.A. *Lights and Shadows of New York Picture Galleries. Forty photographs*. New York, D. Appleton and company, 1864. 88 p.

УДК 745; 688
ББК 85.12

Шульгина Ольга Михайловна
Аспирант, кафедра истории русского искусства, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7/9
ORCID ID: 0000–0002–5449–0258
ResearcherID: AAE-3259–2022
st079243@student.spbu.ru
Ключевые слова: чукотско-эскимосское косторезное искусство, традиционные промыслы народов Крайнего Севера, А.Л. Горбунков, художественный руководитель, советское искусство 1930-х

Шульгина Ольга Михайловна

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-184-219

Для цит.: *Шульгина О.М.* А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века // Художественная культура. 2022. № 3. С. 184–219. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-184-219.

For cit.: Shulgina O.M. A.L. Gorbunkov and Iconographic Sources of the Walrus Ivory Carving Art of the Chukchi and Asian Eskimos in the First Third of the 20th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 184–219. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-184-219. (In Russian)

Shulgina Olga M.
PhD Student (in Art History), Russian Art History Department, Institute of History, Saint Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000–0002–5449–0258
ResearcherID: AAE-3259–2022
st079243@student.spbu.ru
Keywords: walrus ivory carving art of Chukotka, traditional handicrafts of the peoples of the Far North, A.L. Gorbunkov, art director, Soviet art of the 1930s

Shulgina Olga M.

A.L. Gorbunkov and Iconographic Sources of the Walrus Ivory Carving Art of the Chukchi and Asian Eskimos in the First Third of the 20th Century

Аннотация. В статье прослеживается история становления и развития чукотско-эскимосского косторезного художественного промысла сквозь призму проблемы «далекого» и «близкого», рассматриваемой на основе круга источников, на которые опирался Александр Леонидович Горбунков, художественный руководитесь чукотских косторезных мастерских, при работе с местными мастерами. Новизна темы исследования, введение в научный оборот дневниковых записей Горбункова подтверждают актуальность избранной проблематики, не получившей достаточного освещения в исследовательской литературе.

Привлекая корпус архивных материалов Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), автор изучает процесс становления чукотско-эскимосского косторезного искусства в первой трети XX века не изолировано, а принимая во внимание культурно-исторический контекст, в особенности учитывая достижения и важнейший опыт профессиональных художников и искусствоведов НИИХП, накопленный к 1930-м годам. Анализ «далеких» (рисунки и орнаменты на ритуальных предметах и предметах быта, пикетаж скал Пегтымеля, расписанные шкуры мандарок, материалы этнографических экспедиций, фольклор народов Крайнего Севера) и «близких» (среди которых мелкая пластика североамериканских эскимосов, работы ряда европейских и американских художников) источников чукотского косторезного искусства 1930-х годов позволяет проследить генезис чукотско-эскимосского художественного промысла резной кости первой трети XX века, продемонстрировать соотношение традиций и новаций нового этапа этого искусства. Комплексными задачами исследования обусловлено применение историко-культурного, хронологического подхода, сравнительного метода и формально-стилистического анализа. Автор приходит к выводу о важнейшей роли Горбункова в удачном соединении традиционных и современных тенденций в исследуемом виде искусства: базируясь на национальных художественных практиках, Горбунков актуализировал ассортимент и тематику косторезных изделий в соответствии с новыми запросами эпохи.

Abstract. This article traces the history of the establishment and development of the walrus ivory carving art of the Chukchi and Asian Eskimos through the lens of the question of "the far" and "the near". This question is examined based on a range of sources used by A.L. Gorbunkov, the first art director of ivory carving workshops in Chukotka, during his interaction with local artists. The novelty of the research topic and the introduction of Gorbunkov's diary entries into scientific circulation prove the relevance of the selected problem, which has not been sufficiently covered in the research literature before.

Revealing the materials of the former Scientific Research Institute of Art Industry (NIIKhP), the author attempts to consider the process of the establishment and development of the walrus ivory carving arts and crafts of Chukotka in the first third of the 20th century not in isolation but holistically, taking into account the cultural and historical context and the experience gained by the experts of NIIKhP by the 1930s. The analysis of "the far" (pictures and ornaments on various ritual objects or household items, ancient petroglyphs on a site close to Pegtymel, drawings on walrus skins, materials of ethnographic expeditions, folklore of the peoples of the Far North) and "the near" (among which is the sculpture of American Eskimos and works by a number of American and European artists) origins of the walrus ivory carving art of Chukotka in the 1930s allows representing the genesis of the Chukchi and Asian Eskimo handicraft in the first third of the 20th century and demonstrating the correlation of traditions and innovations in the new phase of this craft. The complex tasks of the research condition the use of the historical, cultural, and chronological approach, the comparative method and formal stylistic analysis. The author comes to the conclusion about the important role of Gorbunkov in the successful combination of traditional and modern trends in the art form under research: based on national artistic practices, Gorbunkov updated the assortment and themes of ivory carving products in accordance with the new demands of the epoch.

Введение

Девять десятилетий назад, в 1931 году, на Чукотке была организована первая сезонная артель косторезов; а в будущем, 2023 году, исполнится 90 лет с момента основания первой постоянной косторезной мастерской. Тогда дежневскую «косторезку» возглавил профессиональный художник, искусствовед, сотрудник Научно-исследовательского института художественной промышленности Александр Леонидович Горбунков (1903—1982).

О жизненном и творческом пути А.Л. Горбункова известно немного. Факты его биографии можно восстановить лишь по скупым комментариям, оставленным самим художником в дневниковых записях [32, с. 6]. Доподлинно известно, что в 1933 году Александр Леонидович защитил кандидатскую диссертацию. Следующие два года он провел в командировке на территории Чукотского национального округа. Вернувшись в Москву, А.Л. Горбунков до 1936 года работал в Интегралцентре, а с 1936 по 1938 год трудился в фондах Отдела народных художественных ремесел Всесоюзного комитета по делам искусств. Вплоть до начала Великой Отечественной войны и на протяжении года после ее окончания, по возвращении с фронта, Александр Леонидович Горбунков состоял консультантом при нынешнем Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике (СПГИХМЗ). В 1947—1948 годах Горбунков работал художником по декорациям и костюмам, а также консультантом по вопросам культуры и быта в составе съемочной группы киностудии «Мосфильм» на съемках фильма «Мистер Томсон бежит в Америку». Далее информация о жизни Горбункова и вовсе практически отсутствует. В 1948 году он был репрессирован и до 1956 года отбывал наказание в Воркуте. Лишь в 1969 году Александр Леонидович вернулся с Севера, но не в Москву, а в поселок Шахты Ростовской области, где и прожил до смерти в 1982 году.

Безусловно, это лишь первый шаг в открытии биографии А.Л. Горбункова, изучением которой автор статьи продолжает заниматься в границах исследования чукотско-эскимосского косторезного художественного промысла. Актуальность и новизна статьи, собственно, и обусловлена отсутствием анализа избранного аспекта широкой проблематики, которая в целом имеет большую и долгую исследо-

вательскую традицию [2; 3; 4; 5; и др.]. Использование историко-культурного, хронологического подхода, сравнительного метода и формально-стилистического анализа представляется соответствующим комплексному характеру исследования.

Становление и развитие чукотско-эскимосского косторезного искусства приходится на 1920—1930-е годы. В этот период складываются его наиболее репрезентативные стилистические черты как своеобразного варианта изобразительного народного творчества. Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению художественных процессов, необходимо кратко обозначить особенности системы, в рамках которой проводил свою работу на Чукотке первый художественный руководитель косторезных мастерских.

Исторический и культурный контекст

В начале 1920-х годов, фактически сразу после образования Советского Союза, в сфере культурной политики обозначился важный «национальный» вектор. Так, одной из главных задач, по мнению партийного руководства, было приобщение коренных малочисленных народов Крайнего Севера к всесоюзной социокультурной жизни [14, с. 155—157]. Партия ставила задачу помочь малочисленным коренным народам Советского Союза пробудить свою национальную культуру и способствовать ее развитию. Считалось необходимым дать возможность народам Крайнего Севера открывать школы, театры и другие культурные учреждения, где использовался бы их родной язык. Кроме того, актуальным стало утверждение разнообразия и богатства этнических культур молодого государства. Таким образом, народные промыслы должны были стать визитной карточкой и предметом гордости каждого советского гражданина и Советского Союза в целом. Безусловно, вышеназванные тенденции были частью масштабной культурной политики; это означало, что партия поддерживает и будет поддерживать развитие национальных культур в обозримом будущем.

На X съезде партии, который состоялся в марте 1921 года, была поставлена задача смены «старого» уклада жизни «высшей» социалистической формой. В качестве одной из ключевых проблем съезда рассматривалось приобщение народов Крайнего Севера к глобальным культурным тенденциям. Планировалось осуществить поставленную

задачу, не отрывая «туземцев» от их естественной почвы, сохранив их материальную культуру. Фактически события разворачивались несколько иначе, и эти идеи так и остались только на бумаге [20, с. 284—342].

Открытие Всероссийской культурно-промышленной выставки в 1923 году стало первым шагом на пути к признанию народного художественного творчества. Следующим этапом стало создание в 1924 году специального Комитета содействия народностям северных окраин при Президиуме ВЦИК. Нужно отметить, что комитет понимался партийными чиновниками не как механизм помощи голодающим «туземцам», а как средство вовлечения коренных жителей в строительство новой советской жизни. Так или иначе, даже в наиболее труднодоступные районы северных окраин стали командировать педагогов, врачей, партийных работников. В контексте рассмотрения вопроса развития чукотско-эскимосского косторезного искусства важным является тот факт, что начали организовываться районные культурные базы (культбазы). Именно они должны были стать очагами политической и культурной жизни районов.

Без сомнения, ключевым событием в процессе становления чукотско-эскимосского косторезного искусства стало образование в 1932 году Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) на базе Кустарного музея. В 1920—1930-е годы искусствоведами и профессиональными художниками НИИХП формируется новая методика работы с мастерами народных художественных промыслов. Крайне важным оказался опыт и достижения В.М. Василенко и А.В. Бакушинского, которые работали с федоскинскими мастерами, а также М.Д. Ракова, проводившего работу с народными художниками из Холмогор. Работа ученых-художников начиналась с тщательнейшего изучения истории промысла, сбора сведений о его прошлом. Для ведущих специалистов народного искусства важно было добиться единства подхода. Это проявлялось в их стремлении найти баланс развития современного народного искусства, обращаясь как к его прошлому, так и к настоящему. Нужно отметить, что именно ориентация на местную традицию была в 1920—1930-х годах инновацией НИИХП и вскоре стала одним из важнейших принципов работы с народными мастерами.

Ключевое значение в становлении народного художественного промысла в 1920—1930-е годы приобретает фигура художественного руководителя. Это явление можно объяснить тем, что в новых реалиях советской жизни именно от художественного руководителя напрямую зависело существование народных мастерских. Когда речь идет о работе группы мастеров, очень важно выработать четкую стилевую направленность творчества. В ряде случаев с этой задачей могли справиться лишь профессиональные художники и специалисты, имевшие искусствоведческое образование. Более того, приход профессиональных художников к народным мастерам должен был служить катализатором творческого потенциала и устремлений местных творцов.

Командировка А.Л. Горбункова

В сентябре 1933 года Дальневосточный интегральный охотсоюз (ДИОС) заключает договор (до 1 сентября 1935 года) с профессиональным художником — Александром Леонидовичем Горбунковым и направляет его на работу в Чукотский национальный округ [32, с. 5—6]. На Чукотке Горбункову предстояло занять должность художественного руководителя мастерских и консультанта по художественным кустарным промыслам, резьбе по кости и обработке меха.

В течение двух лет до приезда на Чукотку (с 1931 по 1933 год), под руководством выдающегося отечественного маньчжуроведа, профессора Александра Васильевича Гребенщикова, А.Л. Горбунков тщательно изучал промыслы коренных народов Крайнего Севера, а также работал в кабинете по изучению народностей Севера Дальневосточного края Дальневосточного филиала АН СССР [32, с. 6].

В июне 1933 года будущий художественный руководитель чукотских косторезных мастерских сделал доклад «О художественных промыслах Советской Чукотки и о мероприятиях содействия развитию их». В обсуждении доклада принимали участие такие ведущие специалисты того времени в области народного искусства, как В.М. Василенко, А.В. Бакушинский, В.С. Воронов, А.С. Башкиров. Немаловажно, что идеи Горбункова получили положительную оценку со стороны авторитетных искусствоведов того времени [36, с. 2—3].

Александром Леонидовичем был предложен четкий алгоритм работы с народными мастерами Крайнего Севера. Прежде всего,

Горбунков предлагал провести всестороннее научное обследование и изучение национальных особенностей чукотской культуры, в том числе быта и художественно-творческих возможностей. Горбунков настаивал, что прежде чем начать работу с морскими зверобоями Крайнего Севера, необходимо изучить художественные традиции чукотского искусства, включая различные влияния со стороны Китая, Японии и иных народностей Сибири. С позиции профессионального художника, только после проведения всестороннего обследования чукотской культуры представлялось возможным начать налаживать художественное и технологическое руководство народными мастерскими на Чукотке. Целью своего художественного руководства Горбунков полагал развитие положительных черт искусства резной кости Чукотки.

Александр Леонидович Горбунков, придерживаясь линии НИИХП, считал, что с мастерами-косторезами обязательно должен был работать профессиональный художник-инструктор [30, с. 32—37]. Эту мысль подтверждает и более поздняя критика им «новой бестолковой и расхлябанной» системы мастерских без руководителя, которую Институт народов Севера (ИНС) внедряет уже после его отъезда, с конца 1930-х годов. С точки зрения Горбункова, такая система послужила тому, что работа мастерских была сведена к самодеятельности, лишенной всякого мастерства. В результате в таких мастерских косторезы были вынуждены работать «как Бог на душу положит» [30, с. 42—43].

Состояние косторезного промысла на Чукотке начала XX века

Отметим, что работа по организации и развитию косторезного промысла на Чукотке началась еще до приезда Горбункова. Уже в 1925 году в Уэлене была организована кустарная косторезная мастерская, а три года спустя, в 1928 году, на культбазу Лаврентия для организации косторезной мастерской при школе-интернате был командирован инструктор косторезного дела Морозов. Из отчета о работе школы-интерната при культбазе Лаврентия за 1929—1930 годы становится очевидно, что дело Морозова не имело успеха. Основные причины неудачи, по мнению чиновников, были следующие. Во-первых, «в районе нет кустарей по костизделиям, вернее их очень мало». Во-вторых, «само население возражало против мастерской этого

уклона и здесь гораздо более необходима мастерская по дереву и металлу» [38, с. 59]. В свою очередь, предположим, что наиболее вероятной причиной неуспеха Морозова являлось нежелание надомных и кустарных резчиков работать с «чужими» инструкторами, напрямую ассоциировавшимися с советской властью.

Вскоре, в 1930 году, Камчатское акционерное общество командировало своего инструктора Венедиктова в поселок Дежнев для налаживания косторезного промысла и максимального использования моржового клыка. В 1931—1932 годах еще одному инструктору Кривдуну удалось собрать кустарно-промысловую группу косторезов в Ванкареме. Наиболее значительных успехов достиг уполномоченный Чукотского окружного интегрального союза Шарков, которому удалось за 1929—1932 годы организовать пять косторезных артелей. Секрет везения Шаркова заключался в том, что его бригады были собраны на базе крупнейших чукотских колхозов: чаплинского, сиреникского, нууканского, дежневского и уэленского. Тем не менее максимальное количество резчиков всех артелей не превышало 75 человек. Важнейшей отличительной чертой, характеризующей деятельность мастеров начала 1930-х годов, была именно сезонность промысла, наиболее интенсивная активность которого приходилась на весенние и летние месяцы, когда, по выражению Горбункова, у народных мастеров была возможность использовать «пустопорожнее время», то есть когда морские охотники были свободны от занятия зверобойным промыслом [39, с. 88—89].

По воспоминаниям педагога Петра Яковлевича Скорика, в Уэленской мастерской в 1928 году была создана группа школьников, которые хотели обучаться косторезному делу. Занятия с детьми проводил молодой косторез Туккай. Примеру уэленских косторезов последовали жители села Чаплино, где работой народных мастеров руководил эскимос Майна. В Сиреникаx главой косторезов стал мастер Аттата. Такая самостоятельная инициатива косторезов в записях Горбункова получила название «берингоморского прецедента». Суть этого феномена заключалась в том, что даже без непосредственного участия профессиональных художников в кустарных мастерских Чукотки началось самопреобразование традиционного косторезного промысла в народное художественное ремесло [32, с. 4—5].

Таким образом, первые сезонные косторезные мастерские появились на Чукотке в 1930—1931 годах. Вероятнее всего, значительную роль в этом процессе сыграло изменение функций косторезного промысла на рубеже XIX—XX веков. Именно в это время изделия чукотского косторезного промысла теряют свой магический характер, начинают наполняться новым содержанием и одновременно приобретают качественно новые черты. Так, в доисторическую эпоху и вплоть до конца XIX века морские охотники украшали орнаментом и простыми рисунками ритуальные предметы, орудия труда и оружие, а с начала XX века косторезные изделия для личного пользования постепенно вытесняются изделиями, предназначенными для внешнего рынка.

Работа А.Л. Горбункова с чукотско-эскимосскими народными мастерами

Согласно сведениям из записей Александра Леонидовича [27], к 1933 году на территории Чукотки существовало шесть сезонных мастерских по обработке кости: 1) Домик Гарри (Дежнев); 2) Науканский американский желтый домик; 3) Уэленская мастерская-кажим; 4) мастерская в Чаплино; 5) мастерская в Сиреникаx; 6) мастерская в Пловере (бухте Славянка). Отдельно от вышеперечисленных мастерских существовала мастерская Рошилина (Дежнев) как индивидуальная надомно-кустарная мастерская.

По приезде на Чукотку Горбункову предстояло укрепить материальную базу производства косторезных мастерских, разработать оптимальный и, что немаловажно, наиболее экономически выгодный ассортимент изделий, который учитывал бы способности мастеров и спрос потребителей того времени, определить тематику и стилистическую направленность промысла. Вместе с тем, в соответствии с установками НИИХП, Александр Леонидович не имел права пренебрегать существующими, укорененными в сознании народов Крайнего Севера традициями, а напротив, должен был приложить все усилия для сохранения живых творческих сил косторезов.

Лаконично и емко в своем труде «Юпигиты» характеризует работу Горбункова Е.П. Орлова: «Если мастерские трех последних селений [Чаплино, Пловера и Сиреников. — *О.М.*] стремятся только к заработку,

к большей выработке продукции и, как правило, дают шаблонную, ходовую, антихудожественную продукцию и невольно вызывают тревогу — не погибло бы редчайшее искусство, то Наукан производит отрадное впечатление: художник-специалист А. Горбунков, руководитель мастерской, стремится пробудить новые мысли в искусстве юкагитов [азиатских эскимосов. — *О.М.*]; он неутомим в поисках новых сюжетов» [40, с. 75—76].

Если ранее перед инструкторами Морозовым и Венедиктовым стояла задача наладить пуговичное производство [39, с. 88—89], в мастерских Горбункова изготовляли несколько категорий изделий. Первую категорию представляли сугубо утилитарные вещи: бусы, шашки, домино, расчески, трубки, — словом, токарные изделия из кости без украшения их резьбой или гравировкой. Ко второй категории ассортимента косторезных изделий относились вещи, которые мастера украшали резьбой или гравировкой: чернильные приборы, рамки для фотографий, мыльницы, спичечницы, шпильки, мундштуки и т.д. Наконец, в третью группу входили сугубо декоративные изделия. Наиболее тиражными были «накомодники», т.е. круглая миниатюрная скульптура, представлявшая зверей (здесь были моржи, нерпы, медведи, лахтаки), а также пеликены(1), гравированные клыки-сувениры и табакерки [35].

Особый объект для исследования представляют целые моржовые клыки чукотских косторезов. До сих пор не найдено ни одного сюжетного гравированного моржового клыка, датированного доисторическим временем. Для XIX века гравированные моржовые клыки также не характерны. К наиболее ранним гравированным клыкам можно отнести моржовые бивни, запечатленные на трех негативах на стеклянных носителях. Они были сделаны В.И. Иохельсоном и поступили в Санкт-Петербургский музей антропологии и этнографии (Кунсткамеру) в 1909—1910-х годах. Кроме того, в 2021 году были опубликованы пять гравированных клыков [23], приобретенных Кнудом Расмуссеном на Чукотке в 1924 году. Несмотря на то что на опубликованных клыках запечатлены отдельные сцены жизни охотников,

(1) Пеликены представляют собой антропоморфные скульптурки, известные в Америке под названием billiken или milliken.

общие «виды» береговых селений, фигуры зверей, а на обратной стороне одного из клыков даже выгравированы растительные мотивы, говорить об их сюжетности, а тем более об их повествовательности не представляется возможным. В данном контексте укажем на работу Эдварда Уильяма Нельсона (Edward W. Nelson, 1900) Eskimo about Bering Strait, который в ходе своего этнографического исследования эскимосских поселений Берингова пролива свидетельствовал об удивительной способности аборигенов к копированию, а также точному перерисовыванию «с натуры» [25, p. 197—198]. Нельзя обойти стороной и монографию Artists of the Tundra and the Sea американского исследователя культуры и искусства эскимосов Дороти Рэй (Dorothy J. Ray, 1961). Рэй отмечает, что в конце XIX века эскимос по прозвищу Счастливый Джек, живший на Диомидских островах, гравировал копии фотографий и репродукции из газет на изделиях из моржового клыка по заказу моряков и золотоискателей [26, p. 5—8].

Итак, лишь с приездом Горбункова на Чукотку гравировка перешла на качественно новый этап: теперь все чаще мастера гравировали не отдельные фигуры животных и (или) людей, но воспроизводили уже конкретные сюжеты.

Проблема «далекого и близкого»

Прежде чем непосредственно приступить к работе с местными мастерами-резчиками, Горбунков ставил перед собой принципиальный вопрос относительно стратегии дальнейшего развития чукотского народного художественного промысла. Другими словами, он наметил проблему «далекого и близкого». Смысл этой проблемы в том, что художественному руководителю следовало решить, на какие памятники опираться и что считать «эталоном» при создании новых произведений в своих косторезных мастерских: археологические находки (далекое) или «соседящие территориально и во времени» образцы (близкое) [32, с. 30].

Как профессиональный художник Горбунков видел решение в синтезе двух векторов развития творчества. Этот подход казался наиболее оптимальным. Так, с одной стороны, сохранялись традиционные материалы и принципы работы с моржовой костью. С другой стороны, изменение функций традиционного косторезного промысла,

зависимость его дальнейшей жизни от экономической выгоды предприятия не могли позволить руководителю мастерских игнорировать продиктованное временем социальное содержание.

Горбунков не оставил конкретного списка «далеких» и «близких» источников, что только увеличивает интерес к детальному и систематичному изучению его личного архива. В результате работы с дневниковыми записями художественного руководителя представляется возможным обозначить и охарактеризовать основные составные части «далекой» и «близкой» группы иконографических источников чукотско-эскимосского косторезного искусства.

«Далекие» источники

Сегодня в отечественных и зарубежных музеях хранится и экспонируется большое количество артефактов, которые представляют большую ценность для археологов, искусствоведов и этнографов. Археологические раскопки, направленные на изучение жизни и быта чукчей и эскимосов, начались на Чукотке лишь со второй половины XX века. Вместе с тем вплоть до начала XX века уклад жизни аборигенов Чукотки не претерпевал практически никаких изменений. Народы, проживающие на территории Чукотки, были бесписьменными, и, соответственно, часть информации образного и даже понятийного содержания они излагали посредством орнамента и изображений на окружающих их предметах: скалах, лавках байдар, китовых ребрах, деревянных дощечках и на прочих предметах повседневного обихода. Большое количество примеров подобных изображений содержится в ряде работ как отечественных, так и американских этнографов [25; 21; 22]. Очевидно, что эти рисунки носили примитивно-реалистический характер. Кроме того, орнаментальные и изобразительные мотивы могли иметь собственно условно-знаковое значение: служить знаками личной собственности, родовой или племенной принадлежности.

С реалиями жизни морских зверобоев был хорошо знаком и первый художественный руководитель. По приезде в чукотский поселок Дежнев Горбунков совершил объезд районов. Целью этого путешествия был набор учеников в косторезные мастерские [27]. В дневниковых записях Горбункова имеются упоминания о том, что

в путешествиях особенное внимание художник уделял орнаментам и татуировкам местных жителей [32, с. 11—13]. Очевидно, что он хотел собрать и изучить как можно больше иконографических источников, которые бытовали среди чукчей и эскимосов. Более того, еще до командировки на Чукотку художественный руководитель тщательно изучил доступные ему этнографические источники. Это, прежде всего, The Graphic Art of the Eskimos Вальтера Джеймса Гофмана, сборник под названием «Очерк материального быта оленных чукчей», составленный по материалам Николая Львовича Гондатти, а также труды The Eskimo of Siberia и The Chukchee, опубликованные Владимиром Германовичем Таном-Богоразом в начале XX века. Нередко материалы из работ перечисленных выше этнографов заимствовались для произведений резчиков.

Удивительное сходство с современной чукотско-эскимосской гравировкой обнаруживается при рассматривании Пегтымельских петроглифов. Создается впечатление, что целые сцены жизни людей и животных, а также сцены погони охотников за добычей переносились граверами на моржовые клыки. Безусловно, Горбунков лично не мог видеть Пегтымельских петроглифов, так как они были открыты Н.М. Саморуковым лишь в 1965 году и исследованы Н.Н. Диковым двумя годами позже [8, с. 214—242]. Как и рисунки и гравировки, относящиеся к концу XIX — началу XX века, пикетаж древних художников предельно ясен. Сюжеты петроглифов непосредственно связаны с бытом и охотой на зверей. Легко прочитываются силуэты кожаных байдар, гребцов, китов, касаток, лахтаков, нерп, белых медведей, песцов, волков, собак и прочих животных, обитающих на Крайнем Севере. Это явное иконографическое сходство и близость сюжетов Пегтымельских петроглифов и современного чукотского искусства резной кости, суетность изображений и их наивно-реалистическая трактовка в очередной раз подчеркивают преемственность традиции, которая насчитывает более двух тысяч лет [8, с. 214—242]. Необходимо отметить и пересечение технической стороны исполнения пикетажа на скалах с гравировкой. Фактически в обоих случаях приходится иметь дело с процарапыванием материала заостренным предметом.

При детальном рассмотрении и изучении косторезных изделий, выполненных под руководством Горбункова, очевидно обращение художественного руководителя к росписям, которые еще в XIX веке

Ил. 1. Гемауге (?). Шхуна. 1950-е. Клык моржа, китовый ус, резьба, гравировка, подкраска. Всероссийский музей декоративного искусства, Москва

оседлые чукчи иногда делали на шкурах мандарок — сыромятных кожах нерп светлого цвета. Назначение таких шкур все еще остается неясным. Можно лишь предположить, что они изготавливались специально для американских и европейских торговцев и золотоискателей. Из дневниковых записей Горбункова можно почерпнуть информацию, что чукотские мастера начала XX века, в частности Итчель и Рошилин, «читали» «шкуру Гофмана» по просьбе художественного руководителя и охотно заимствовали рисунки и целые сюжеты из расписной шкуры мандарки для своих гравировок на моржовых клыках. В личных документах Горбункова хранится копия этой шкуры, переведенная на кальку [28]. Примечательно, что цитаты с расписной кожи морского зверя не только переходили в гравюру на изделиях из моржового клыка, но и становились источником вдохновения мастеров-косторезов при создании «накомодников» и скульптурных произведений.

Отдельным источником чукотско-эскимосского косторезного искусства является сборник фольклора Chukchee Mythology, собранный

Ил. 2. Эмкуль Вера. Гравированный клык моржа «Сказка о Лельгыльне». Фрагмент. 1946. Клык моржа, гравировка цветная. Музейный центр «Наследие Чукотки», Анадырь

В.Г. Таном-Богоразом. Горбунков прикладывал много усилий, чтобы познакомить морских зверобоев с их национальным фольклором. Именно чукотско-эскимосские сказки в богоразовском варианте нередко звучали в косторезных мастерских Чукотки. Это новшество связано конкретно с именем Горбункова. Так, гравировки на сказочные сюжеты появляются лишь с его приездом на Чукотку и началом работы с местными косторезами.

Елизавета Порфирьевна Орлова, сотрудник Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого, посещала Наукан во время своей этнографической экспедиции в 1933 году и оставила следующие воспоминания о работе Горбункова: «Руководитель курсов и Науканской мастерской читал резчикам по кости чукотские сказки, собранные 30 лет назад и опубликованные проф. Богоразом, и предлагал переложить на кость содержание этих сказок. <…> При мне была переложена на кость сказка о „Солнечной женщине“ и об „Оленном человеке“. Учеников эта работа интересовала, иногда они сами вво-

дили коррективы в фабулу и своеобразно художественно оформляли сюжет» [40, с. 76].

В тех случаях, когда работа народных мастеров строилась от готового литературного текста к рисунку, а затем воплощалась в виде гравировки, Горбунков считал такие работы вторичными. Он называл такой вид работ искусством перевода по подстрочнику [33, с. 8]. Несмотря на то что круг сказок был весьма ограничен, они все же стали богатым источником сюжетов не только для косторезов первой трети XX века, но и для последующих, «младших», поколений мастеров.

Таким образом, в рамках историко-культурного контекста были рассмотрены «далекие» иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века: пикетаж Пегтымельских петроглифов; предметы, найденные в ходе археологических раскопок, которые были актуальными вплоть до конца XIX века; рисунки, встречающиеся повсеместно на ритуальных предметах и бытовой утвари чукчей и эскимосов; рисунки на расписных кожах мандарок. Это позволяет четко определить фундамент, на который опирался первый художественный руководитель, приступив к работе с народными мастерами и разработке ассортимента изделий чукотских косторезных мастерских, дает возможность проанализировать художественную специфику изображений, выявить их традиционные сюжеты и мотивы, определить аутентичные и неизменные черты этого древнего искусства.

«Близкие» источники

Более сложными для художественного руководителя оказались поиски адекватных современных источников. Трудность заключалась в том, что Владивостокский музей, коллекции которого были доступны Горбункову для изучения до командировки на Чукотку, не принимал современную резную кость. В тех случаях, когда такая резная кость все же попадала во Владивосток, то она практически сразу покупалась купцами и моряками. Соответственно, до приезда на Чукотку Горбунков располагал весьма смутным представлением о состоянии современной резной кости по обе стороны Берингова полива.

Тем не менее в 1933 году, уже на Чукотке Горбункову все же выпала возможность познакомиться с косторезными изделиями аля-

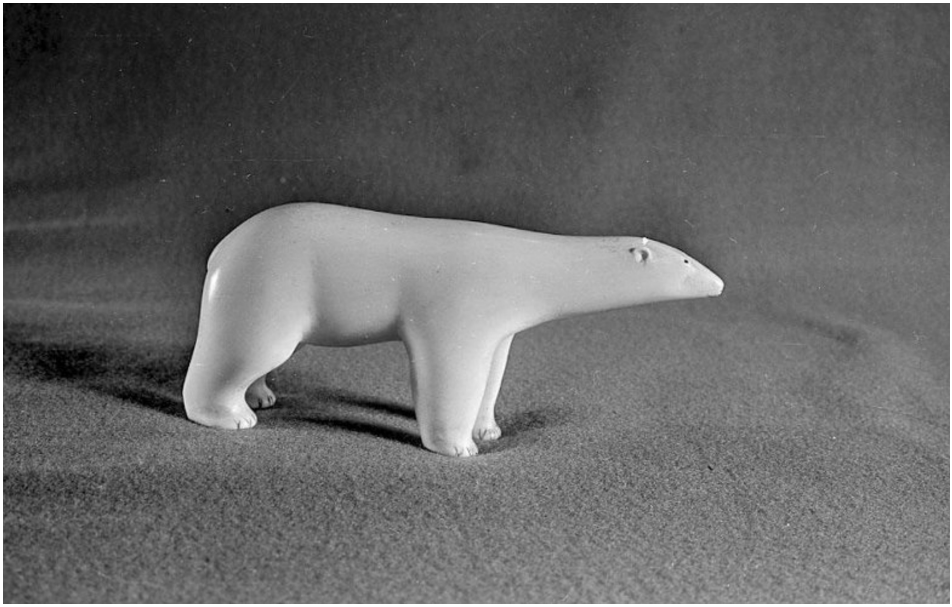
скинских эскимосов. В своих дневниковых записях художественный руководитель отмечает [27], что в 1929—1933 годах в США разразился экономический кризис. Поэтому американские эскимосы, в основном жители о. Малого Диомида, которые в начале 1930-х годов еще могли свободно пересекать русско-американскую границу, сбывали вещи, сделанные из моржовой кости, в русский Интегральный кооператив, который располагался по соседству на острове Ратманова. Группу таких произведений Горбунков обнаружил на складе в Уэлене(2). Он отобрал наиболее интересные с его точки зрения предметы для коллекции Интегралцентра. Горбунков обращал особое внимание на практически полное отсутствие гравировки на косторезных изделиях диомидской группы. Чукотские народные мастера, по воспоминаниям художественного руководителя, также не слишком часто использовали орнаментацию в процессе изготовления предметов из моржового клыка, даже, как ему казалось, пренебрегали ею. Это вызывало удивление профессионального художника, который считал, что украшение косторезных изделий чукотско-эскимосскими орнаментами значительно повышало бы художественную ценность готовых изделий.

Тем не менее художественный руководитель с должным уважением отнесся к отказу косторезов украшать свои скульптурные произведения. В фототеке Всероссийского музея декоративного искусства (ВМДИ) хранится замечательная коллекция фотоснимков(3), на которых запечатлены скульптурные произведения чукотских косторезов, выполненных под руководством Горбункова. Им присуще реалистическое начало, отсутствуют чрезмерные детали. Мелкая пластика народных мастеров изящна и ясна в своей простоте.

Спустя почти десятилетие после своей командировки Александр Леонидович, рассуждая о чукотско-эскимосской скульптуре, указал на ее сходство с творчеством Пабло Пикассо [29, с. 7—8; 30, с. 34—35]. Художественный руководитель подчеркивал большую роль линии

(2) В фототеке Всероссийского музея декоративного искусства хранятся фотографии части коллекции, собранной А.Л. Горбунковым в 1933—1935 годы на Чукотке, среди которых есть несколько образцов мелкой пластики американских эскимосов с острова Малого Диомида.

(3) Номера в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации: 13275855, 13275864, 13275918, 13275888, 13275923, 13275584, 13275940, 13275601.



Ил. 3. Скульптура «Медведь». 1930-е. Клык моржа, резьба. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Фототека Всероссийского музея декоративного искусства, Москва

в искусстве П. Пикассо. Горбунков проводил параллели между работами чукотских косторезов и рисунками Пикассо — серией литографий испанского художника «Бык» (декабрь 1945 — январь 1946). Здесь для Горбункова наиболее важным было то, что Пикассо был склонен к упрощению художественных форм, их очищению от излишних деталей, выявлению структуры изображения. Кроме того, мастер в высшей степени был наделен способностью схватывания предмета. То же говорил и Горбунков о художественных способностях чукотских косторезов, описывая этот талант как склонность к кинестезии.

Сегодня можно только предположить, что отказ мастеров от украшения косторезных изделий начала XX века орнаментальными мотивами подтверждает тезис об изменении функций косторезного промысла в представлении морских зверобоев. Более того, изменился и адресат изделий из моржового клыка. Если ранее морские зверобои изготавливали костяные предметы для собственных нужд, с начала

XX века они начинают ориентироваться на вкусы европейских и американских китобоев и торговцев.

Выше были рассмотрены наиболее очевидные источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века. Вместе с тем существует ряд источников, о привлечении которых можно судить только предположительно.

Записи, оставленные Горбунковым в дневниках [29, с. 7—8; 30, с. 34—35], свидетельствуют о том, что он, так или иначе, оглядывался на творческое наследие таких художников, как Георгий Богданович Якулов, Диего Ривера, Анри Матисс, Гюстав Доре, Анри Тулуз-Лотрек. Проблема, которая еще требует дальнейшего изучения, — это механизм влияния творчества указанных художников на чукотских народных мастеров. Из записей Горбункова не до конца понятно, каким именно способом происходило художественное воздействие вышеперечисленных художников на чукотских косторезов. Открытым остается следующий вопрос: показывал ли Александр Леонидович чукотским мастерам конкретные работы европейских и американских художников. Основанием для такого предположения могут служить негативы муралов Д. Риверы из серии «История Мексики. Мир сегодня и завтра» (1929), которые содержатся в дневниках Горбункова [36]. Либо же в процессе работы с чукотскими мастерами художественный руководитель лично принимал участие в построении композиций, руководствуясь лишь своими интуициями и таким образом проецируя личные впечатления от увиденных работ на изделия мастеров-косторезов. Так или иначе, необходимо рассмотреть конкретные работы художников, которые упоминал в своих дневниковых записях Горбунков и сопоставить их с работами чукотских косторезов, которые были выполнены в косторезных мастерских в 1930-х годах.

Прежде всего, в дневниковых записях Александр Леонидович Горбунков выделяет художника Георгия Якулова [29, с. 7—8; 30, с. 34—35]. Сопоставляя творчество Г.Б. Якулова с чукотским косторезным искусством, следует обратить внимание на то, что наиболее охотно Георгий Якулов писал многофигурные сцены. Это большие группы людей в кафе, на скачках, на улице, в игорном доме. Работу Якулова «Скачки» (1905), которую упоминает Горбунков, отмечает сложное композиционное построение, в том числе изображение встречного движения фигур лошадей и людей, — во многом сходное с компо-

Ил. 4. Лейвун (?). Гравированный клык «Жизнь береговых охотников-чукчей». Чукотка, Дежнев, 1930-е. Моржовый клык, цветная гравировка. Государственный музей Востока, Москва

зиционными решениями в произведениях дальневосточного искусства. Художник создал множество многофигурных работ, требующих внимательного, неспешного, поочередного разглядывания. В этом аспекте можно говорить об определенном сравнении работ Якулова и гравированных изделий чукотских мастеров.

Так, для гравировки мастеров чукотских косторезных мастерских первой трети XX века характерно плотное заполнение поверхности моржового клыка мелкими изображениями людей и животных. Косторезы стремились подробно рассказать о своей жизни и быте, отразить занятия, которыми они занимались в свободное от промысла время. В гравировках этого периода индивидуальные черты людей выражены относительно слабо и все фигуры довольно однотипны, но тонко проработаны.

Наследуемое Якуловым восприятие традиций восточного искусства очевидно в решительном разрыве с глубиной пространства, то есть плоскостности работ — что характеризует и произведения чукотского косторезного искусства, возможно, в том числе, и в силу территориальной близости к Дальневосточному региону. В фототеке ВМДИ хранится ряд негативов, на которых запечатлены неатрибутированные гравированные клыки, выполненные чукотскими косторезами первой трети XX века. При их детальном рассмотрении становится очевидным, что гравировки народных мастеров обладают схожими характеристиками. В качестве примеров можно обратиться и к клыкам, гравированным такими мастерами, как Рошилин, Онно,

Ил. 5. Лейвун (?). Гравированный клык «Жизнь береговых охотников-чукчей». Фрагмент. 1930-е. Моржовый клык, цветная гравировка. Государственный музей Востока, Москва

Ичель, Рыпхыргин, Ренвиль. Гравировкам этих мастеров присуща мелкофигурность, сосуществование множества сюжетных линий, которые нередко подчеркиваются разделением клыка стилизованными либо просто вертикальными линиями на отдельные поля. Как и Якулов, чукотско-эскимосские мастера отказываются от гравировки фигур «в строчку», трактуют изображения в плоскостном ключе.

Обратим внимание и на особенности колористического решения. В «Скачках» Георгий Якулов применяет принцип цветных пятен, что также характерно для дальневосточной художественной традиции и для художественного языка мастеров Дежневской школы косторезов.

Перейдем к рассмотрению следующего художника, работы которого отмечал руководитель чукотских косторезных мастерских. Как уже было сказано, Горбунков сближал гравировки чукотских мастеров с творчеством мексиканского художника Диего Риверы [29, с. 7—8; 30, с. 34—35], точнее с его муралами из серии «История Мексики. Мир сегодня и завтра» (1929). Связь этих двух традиций Горбунков устанав-

ливал, прежде всего, благодаря их социальной тематике. Изображения людей в многофигурных композициях и чукотских мастеров, и Диего Риверы имеют эпический, обобщенный характер. Можно говорить об определенном сопоставлении изображений у мексиканского художника и у чукотских косторезов в конструктивно-пластическом плане: так, из-за измененных пропорций изображения людей обретают некоторую утрированность. В чукотской гравировке на моржовых клыках, кроме традиционных сюжетов охоты, существует отдельный пласт тем, посвященных истории, советскому освоению Чукотки, социалистическим преобразованиям, событиям из жизни советского народа, которые трактуются в героическом аспекте. В схожем ключе представлял и Диего Ривера историю Мексики в своих фресках. Чукотские косторезы под руководством Горбункова изображали идеализированный мир морских зверобоев. Подобные сюжеты прочитываются в гравировках таких мастеров, как Ичель, Онно, Эйгук, Вуквол, и в ряде работ неизвестных авторов[(4)].

Горбунков проводил параллели между чукотским косторезным искусством первой трети XX века и латиноамериканским костумбризмом 40-х годов XIX века, так как и костумбризм, и чукотское искусство резной кости первой трети XX века родились благодаря интересу к жизни народа. В обоих случаях имеет место тяготение мастеров к фотографически точному отображению природы, присутствует внимание к народному быту, есть желание запечатлеть народные праздники и обряды [33, с. 3—4, 9]. Наиболее ярким примером, показывающим связь чукотского косторезного искусства и костумбризма, может служить наборная скульптура из моржового клыка Вуквола и Айе. К сожалению, эта скульптура известна лишь по эскизу из дневника Горбункова [31, с. 41].

Еще одной точкой соприкосновения чукотских косторезов и мастеров, расписывающих тюленьи кожи, с творчеством Диего Риверы является присущий им «пиктографический реализм» [17, с. 152]. В своих воспоминаниях Горбунков пишет, что он был лично знаком с создателем блестящих орнаментальных пиктографий 1930-х годов,

(4) Номера в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации: 17298911, 9085373, 9085357, 13056912, 12056057 (верхний клык), 17298370.

Рошилиным из Дежнева [29]. Художественный руководитель приводит в пример этого мастера, так как его пиктографии явно не были рассчитаны на импрессионистическое восприятие. Необходимо было специальное зрение, которое заключалось в способности видеть больше того, что изображено на рисунке, в способности дополнить изображение жизненным опытом. За первым впечатлением, которое считывало декоративную выразительность гравировок Рошилина и мастеров Дежневской школы, должен был следовать процесс многократного их рассмотрения, которое открывало новые оттенки изображаемого.

В своих дневниковых записях Горбунков дает отсылки и к творчеству французского художника Анри Матисса [29, с. 7—8; 30, с. 34—35]. Художественный руководитель указывал не на живописные работы художника, а на панно «Танец», выполненное в технике декупажа в 1932—1933 годах. Здесь Матисс сделал коллаж из вырезанных бумажных фрагментов, что в результате позволило ему найти идеальную форму и композицию произведения. Соответственно, наличие отдельных фигур и силуэтов дало возможность Матиссу прикреплять к холсту вырезанные силуэты, бесконечно менять их расположение на плоскости холста, добиваясь тем самым максимальной выразительности. Этот метод Горбунков активно применял в чукотских косторезных мастерских. Так, работа с аппликациями всегда предшествовала непосредственно сюжетной гравировке или работам по созданию мелкой пластики [33, с. 8].

Добавим несколько слов еще об одном французском художнике, Анри де Тулуз-Лотреке. Выше уже было сказано, что одним из источников вдохновения чукотско-эскимосских мастеров были сказки, собранные Таном-Богоразом. В данном случае дело обстоит несколько иначе.

В 1898 году Тулуз-Лотрек выполнил двадцать две иллюстрации и шесть концовок с изображением различных животных к «Естественным историям» Жюля Ренара [18]. Художник тщательно подбирал модели к «Естественным историям»: он часами просиживал в конюшнях и сараях, наблюдая за поведением животных, почти ежедневно бывал в Булонском зоопарке. Чтобы понять сущность связи творчества Тулуз-Лотрека и чукотско-эскимосских мастеров, необходимо привести воспоминания Горбункова, которые датируются

1933 годом. В то время Горбунков жил в поселке Дежнев в домике на косе, которая отделяла от моря Дежневскую лагуну. Туда к нему был направлен юный художник-косторез Вуквол, сын знаменитого уэленского мастера Хальмо, младший брат скульптора-костореза Туккая. В своих дневниках художественный руководитель очень поэтично описывает окружающую природу: «Наступала зима, на земле лежал уже нетающий снежок, а лагуна подернулась молодым ледком, не имевшим припая со стороны тундры». Однажды в поселок забежал песец — недопесок. Ловить этого незваного гостя пустилась свора поселковых собак. Дикий зверек бросился по льду, чтобы скрыться в тундре, но неуклюжие по сравнению с ним собаки окружили его кольцом. Зверек с поразительной ловкостью, легкостью и быстротой обманывал собак и ускользал у них из-под носа, но уйти в тундру не мог: вдоль берега перед ним тянулась полынья. Кружение на льду продолжалось около десяти минут, пока собаки не схватили его. Горбунков с Вукволом выбежали из дома на крик и лай и наблюдали травлю, происходившую недалеко от дома. Художник и мастер были восхищены изяществом движений молодого хищника. Видимо уже тогда Горбунков обратил внимание на особенную любовь детей к изображению разнообразных животных, обитающих на Крайнем Севере. Потому художественный руководитель косторезных мастерских решил развивать их способности и природную склонность к эйдетизму, позаимствовав творческий метод Тулуз-Лотрека при работе с мастерами Чукотки.

Позже художественный руководитель вернулся к обсуждению увиденных событий уже за рабочим столом в мастерской. Он предложил Вукволу сделать карандашом наброски спасающегося от собак песца. Так появилась новая тема «Песец среди травящих его собак». Впоследствии Вуквол графически перефразировал эту композицию, превратив собак в лисичек. Вариация этого мотива легла в основу художественного оформления одного из порталов Выставки народного творчества в залах Государственной Третьяковской галереи в 1937 году.

Вуквол был не единственным мастером, с которым Горбунков развивал метод наблюдения. Зимой 1934—1935 годов Горбунков занимался с группой подростков, которые только окончили школу. Среди них были и молодые дарования — Эмкуль, Нэпын, Нутескин

и Ненек. Изначально художественный руководитель дал детям рассмотреть зарисовки Вуквола «Песец и собачки», затем дал им пластилин и предложил понаблюдать за собаками, щенятами — извечными друзьями поселковых мальчуганов. Они пробовали лепить, но без особо выдающихся успехов. Куда лучше дело у детей пошло в рисунке.

Более явные отсылки к творчеству Анри де Тулуз-Лотрека прочитываются в произведениях Рошилина, которые также были выполнены под руководством Горбункова. Речь идет о гравировках, объединенных Горбунковым в группу под общим названием «Естественные истории». Очевидно, что художественный руководитель даже не стал менять название, а прямо позаимствовал «имя» рассказов Жюля Ренара, которые иллюстрировал Тулуз-Лотрек. Хотя герои французского писателя и эскимосского костореза разнятся, суть оставалась та же. У одного мы читаем про быков, петухов, павлинов, баранов, паучков и других, у второго во всей красе предстают медведи, росомахи, совы, песцы, евражки [34, с. 14—17; фото из фототеки НИИХП]. Горбунков стремился к тому, чтобы Рошилин, как и Ренар, рассказал художественными средствами о жизни хорошо знакомых ему с самого раннего детства животных, изобразил их в естественной среде.

Одной из первоочередных задач при работе с народными мастерами художественный руководитель считал необходимость возбуждать фантазию охотников-косторезов и их желание «рассказывать». Нередко мастера тренировались не просто иллюстрировать тексты, а записывать их «картинным письмом». Такой принцип работы не исключал коллективного творчества, даже напротив, побуждал резчиков к обсуждению истории, уточнению ее подробностей. Самым замечательным примером такой работы Горбунков считал иллюстрации к «Дон Кихоту» Сервантеса, выполненные Гюставом Доре. Именно на мастерство этого французского художника Горбунков ориентировался при работе с чукотскими косторезами.

Один из первых пиктографических пересказов под названием «Сказка об эрмэчыне Нанкхысьхате» был «записан» в октябре 1933 года [33, с. 1—2]. Этот сюжет был выбран художественным руководителем неслучайно. Эрмэчын — буквально «более сильный» чукча. В чукотских сказаниях антагонистом этому герою обычно служил таньг, грабитель-захватчик чужих стад и женщин [3, с. 33]. Эрмэчын, как и Дон Кихот, являлся не конкретной, а собирательной фигурой.

Ил. 6. Рошилин. Спичечница. 1930-е. Клык моржа, гравировка. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Фототека Всероссийского музея декоративного искусства, Москва

В своих исследованиях отечественных этнограф В.Г. Тан-Богораз показал, что чаще всего в сказаниях чукчей упоминаются эрмэчыны, именуемые Эленнут, Нанкачгат, Тале, Айнгаыргын и др. [2, с. 57—58]. Видимо, «Нанкхысьхат», созвучный упоминаемому Богоразом «Нанкачгат» — один из местных вариантов этого героя-защитника, это своего рода чукотский богатырь, одетый в панцирь из крепкой шкуры лахтака. Как и у богатырей русских сказок, черты его так же гиперболизированы: «Он так велик, что во время ледохода на реке Номваан ложится поперек течения, останавливая лед, и кочевые обозы проходят по его телу, как по мосту» [2, с. 57].

Работа проводилась художественным руководителем с группой косторезов в поселке Дежнев. В результате дежневские мастера выполнили под руководством Горбункова серию линейных рисунков на бумаге. Безусловно, сюжет был традиционный чукотский, однако техника и методы работы — новые для чукотских мастеров. Александр Леонидович Горбунков заострял внимание на том, что это

были не иллюстрации к сказке: текст они сознательно не записывали. Созданные рисунки художественный руководитель называл пиктографиями. Это обозначало то, что историю можно было «прочитать» непосредственно по рисункам без знакового текста.

В архивах Горбункова значится, что было выполнено 18 рисунков непосредственно карандашами на бумаге без предварительных слепков из пластилина [36, с. 2]. Девять рисунков по «Сказке об Эрмечене Нанкхысьхате» были показаны на выставке в Государственной Третьяковской галерее 1937 году, а также входили в коллекцию Интегралцентра 1920—30-х годов.

Заключение

Таким образом, обращение к архивным, ранее неопубликованным материалам дало возможность погрузиться в процесс творческого взаимодействия народных мастеров Чукотки и профессионального художника, помогло прояснить генезис многих тем и сюжетов, гравирование которых практиковалось чукотскими морскими охотниками. Приведенные примеры изделий чукотско-эскимосских мастеров первой трети XX века позволяют сделать вывод, что проблема «далекого» и «близкого», обозначенная в дневниковых записях Горбункова, заключалась в выборе художественным руководителем круга иконографических источников в процессе разработки ассортимента изделий косторезных мастерских 1930-х годов.

Горбунков стремился соединить традиционные и современные тенденции, и это ему вполне удалось. Оставаясь в рамках традиций чукчей и эскимосов, не лишая местных мастеров привычных маркеров их идентичности, Горбунков расширил ассортимент косторезных изделий в соответствии с веяниями нового времени. Другими словами, мастерские под руководством Горбункова оставались верными принципам работы НИИХП с народными художниками. В них мастера-зверобои резали и гравировали изделия из кости, черпая образы и сюжеты из повседневной жизни и местного фольклора. Помимо исторически и культурно объяснимых фактов, архивные материалы открывают ряд совершенно неожиданных сведений об истории становления и развития чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века. Так, мы узнаем, что отдельные методы работы

художественного руководителя, а также круг сюжетов были заимствованы исключительно из современного Горбункову отечественного и зарубежного искусства. Несмотря на это, «чужой» компонент был привит чукотскому косторезному искусству очень бережно, ведь сюжеты и темы, разработанные Горбунковым, базировались на существовавшей почве чукотско-эскимосского косторезного промысла. Они живы в чукотских косторезных мастерских и успешно практикуются и по сегодняшний день, практически через сто лет после командировки на Чукотку Горбункова.

Список литературы:

1 *Антропова В.В.* Современная чукотская и эскимосская резная кость // Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. XV. 1953. С. 5—122.

2 *Богораз В.Г.* Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе В.Г. Богоразом: Ч. 1 // Труды Якутской экспедиции, снаряженной на средства И.М. Сибирякова; Отд. 3. Т. 11. Ч. 3. СПб.: Имп. Акад. наук, 1900. 453 с.

3 *Богораз В.Г.* Народная литература палеоазиатов // Литература Востока. Вып. 1. Петроград: Всемирная литература, 1919. С. 50—68.

4 *Богораз В.Г.* Чукотские рисунки (с 24 таблицами рисунков в тексте) // Сборник в честь 70-летия профессора Д.Н. Анучина. М., 1913. С. 397—420.

5 *Бронштейн М.М., Карахан И.Л., Широков Ю.А.* Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки = Bone Carving in Uelen. The Folk Art of Chukchi Peninsula / Департамент культуры, молодежи, спорта, туризма и информ. политики ЧАО; Гос. музей искусства народов Востока. М.: Святигор, 2002. 97 с.

6 *Василенко В.М.* Северная резная кость (Холмогоры, Тобольск, Чукотия) / Под ред. проф. Н.Н. Соболева; Упр. промысл. кооперации при Совете министров РСФСР, Научно-исследовательский институт художественной промышленности. М.: КОИЗ, 1947. 107 с.

7 *Горбунков А.Л.* Художественный косторезный промысел на Чукотке // Советская Арктика. 1936. № 6. С. 87—93.

8 *Диков Н.Н.* Древние костры Камчатки и Чукотки: 15 тысяч лет истории. Магадан: Кн. изд-во, 1969. 256 с.

9 *Иванов С.В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в.: Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. 839 с.

10 *Иванов С.В.* Скульптура народов Севера Сибири XIX — первой половины XX века / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1970. 296 с.

11 *Каплан Н.И.* Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: Кн. для учащихся ст. классов. М.: Просвещение, 1980. 125 с.

12 *Карахан И.Л., Митлянская Т.Б.* Проблемы современного чукотско-эскимосского искусства резьбы по кости // Советская этнография. 1970. № 1. С. 144—150.

13 *Лавров И.П.* Рисунки Онно (к мифологии чукчей) // Советская этнография. 1947. № 2. С. 122—134.

14 В.И. Ленин, И.В. Сталин о национальном вопросе: [сборник]. М.: Правда-Пресс, 2009 (Псков: Псковское возрождение). 159 с.

15 *Митлянская Т.Б.* Художники Чукотки. М.: Изобразит. искусство, 1976. 208 с.

16 *Орлова Е.П.* Чукотская, корякская, эскимосская, алеутская резная кость / Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние. Новосибирск: [б. и.], 1964. 111 с.

17 *Полевой В.М.* Искусство стран Латинской Америки. М.: Искусство, 1967. 323 с.

18 *Ренар Ж.* Естественные истории / пер. с фр. Агнессы Коган. М.: Юность, 2003. 159 с.

19 *Семушкин Т.З.* Чукотская культбаза // Советская Арктика. 1936. № 6. С. 84—87.

20 Тропою Богораза: научные и литературные материалы / Труды ЧФ СВКНИИ ДВО РАН; [сост. и науч. ред. Л.С. Богословская, В.С. Кривощеков, И.И. Крупник]. Вып. 10. М.: Ин-т наследия-ГЕОС, 2008. 353 с.

21 *Bogoras W.* The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VII. Leiden; New York, 1904–1909. 830 p.
22 *Bogoras W.* The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII. Part 3. Leiden: Brill; New York: Stechert, 1913. 52 p.
23 *Bronshtein M.M.* Rasmussen's Five Engraved Walrus Tusks from Chukotka // Alaska Journal of Anthropology. 2021. Vol. 19. № 1&2. P. 250–269.
24 *Hoffman W.J.* The Graphic Art of the Eskimos. Washington: Government Printing Office, 1897. 968 p.
25 *Nelson E.W.* The Eskimo about Bering Strait. Washington: Government Printing Office, 1900. 518 p.
26 *Ray D.J.* Artists of the Tundra and the Sea. Seattle: University of Washington Press, 1961. 170 p.

Список источников:

1 Материалы из личного архива Юрия Александровича Широкова, предоставленные Дмитрием Юрьевичем Широковым.
2 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/50–52.
3 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53–56.
4 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57.
5 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60.
6 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61–64.
7 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65.
8 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/66.
9 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/67.
10 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69–70.
11 Архив ВМДИ. Ф. 643, Оп. 4. Дело 213.
12 Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 5.
13 Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 103.
14 Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 187.

References:

1 Antropova V.V. Sovremennaya chukotskaya i eskimosskaya reznaya kost' [Modern Walrus Ivory Carving of Chukchi and Asian Eskimo]. *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii*, 1953, vol. XV, pp. 5–122. (In Russian)

2 Bogoraz V.G. Materialy po izucheniyu chukotskogo yazyka i fol'klora, sobrannye v Kolymskom okruge V.G. Bogorazom: Ch.1 [Materials for the Study of the Chukchi Language and Folklore Collected in the Kolyma District by W.G. Bogoraz: Part 1]. *Trudy YAkutskoj ekspedicii, snaryazhennoj na sredstva I.M. Sibiryakova; Otd. 3.* Vol. 11. Part 3. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya nauk Publ., 1900. 453 p. (In Russian)

3 Bogoraz V.G. Narodnaya literatura paleoaziatov [Folk Literature of Paleo-Asiatic People]. *Literatura Vostoka*. Issue 1. Petrograd, Vsemirnaya literatura Publ., 1919, pp. 50–68. (In Russian)

4 Bogoraz V.G. Chukotskie risunki (s 24 tablicami risunkov v tekste) [Pictures of Chukchi, 24 Plates in the Text]. *Sbornik v chest' 70-letiya professora D.N. Anuchina* [A collection in honour of the 70th anniversary of professor D.N. Anuchin]. Moscow, 1913, pp. 397–420. (In Russian)

5 Bronshtejn M.M, Karahan I.L., Shirokov Yu.A. *Reznaya kost' Uelena. Narodnoe iskusstvo Chukotki* [Bone Carving in Uelen. The Folk Art of Chukchi Peninsula], Departament kul'tury, molodezhi, sporta, turizma i informacionnoj politiki CHAO; Gosudarstvennyj muzej iskusstva narodov Vostoka. Moscow, Svyatigor Publ., 2002. 97 p. (In Russian)

6 Vasilenko V.M. *Severnaya reznaya kost' (Holmogory, Tobol'sk, Chukotiya)* [Ivory Carving of the Northern Region. Holmogory, Tobolsk, Chukotka], ed. prof. N.N. Sobolev; Upravlenie promyslovoj kooperacii pri Sovete ministrov RSFSR, Nauchno-issledovatel'kij institut hudozhestvennoj promyshlennosti. Moscow, KOIZ Publ., 1947. 107 p. (In Russian)

7 Gorbunkov A.L. Hudozhestvennyj kostoreznyj promysel na CHukotke [Ivory Carving Art of Chukotka]. *Sovetskaya Arktika*, 1936, no. 6, pp. 87–93. (In Russian)

8 Dikov N.N. *Drevnie kostry Kamchatki i Chukotki: 15 tysyach let istorii* [Ancient Fires of Kamchatka and Chukotka: 15 Thousand Years of History]. Magadan, Knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1969. 256 p. (In Russian)

9 Ivanov S.V. *Materialy po izobrazitel'nomu iskusstvu narodov Sibiri XIX — nachala XX v.: Syuzhetnyj risunok i drugie vidy izobrazhenij na ploskosti.* [Materials on the Visual Arts of the Peoples of Siberia in the 19th — Early 20th Centuries. Plot Drawing and Other Types of Images on the Surface]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1954. 839 p. (In Russian)

10 Ivanov S.V. *Skul'ptura narodov Severa Sibiri XIX — pervoj poloviny XX veka* [Sculpture of the Peoples of the North of Siberia in the 19th — First Half of 20th Century], Akademiya nauk SSSR, Institut etnografii imeni N.N. Mikluho-Maklaya. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1970. 296 p. (In Russian)

11 Kaplan N.I. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo Krajnego Severa i Dal'nego Vostoka: Kn. dlya uchashchihsya st. klassov* [Folk Decorative-Applied Arts of the Far North and Far East: The Book for Senior Pupils]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1980. 125 p. (In Russian)

12 Karahan I.L., Mitlyanskaya T.B. Problemy sovremennogo chukotsko-eskimosskogo iskusstva rez'by po kosti [Problems of Modern Ivory Carving of Chukchi and Asian Eskimo]. *Sovetskaya etnografiya*, 1970, no. 1, pp. 144–150. (In Russian)

13 Lavrov I.P. Risunki Onno (k mifologii chukchej) [Pictures of Onno (On the Mythology of Chukchi)]. *Sovetskaya etnografiya*, 1947, no. 2, pp. 122–134. (In Russian)

14 *V.I. Lenin, I.V. Stalin o nacional'nom voprose: sbornik* [V.I. Lenin, I.V. Stalin on the National Question: Collection of Articles]. Moscow, Pravda-Press Publ., 2009 (Pskov, Pskovskoe vozrozhdenie Publ.). 159 p. (In Russian)

15 Mitlyanskaya T.B. *Hudozhniki Chukotki* [Artists of Chukotka]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1976. 208 p. (In Russian)

16 Orlova E.P. *Chukotskaya, koryakskaya, eskimosskaya, aleutskaya reznaya kost'* [Ivory Carving of Chukchi, Koryak and Aleut], Akademiya nauk SSSR, Sibirskoe otdelenie. Novosibirsk, 1964. 111 p. (In Russian)

17 Polevoj V.M. *Iskusstvo stran Latinskoj Ameriki* [Arts of the Latin America Countries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 323 p. (In Russian)

18 Renar Zh. *Estestvennye istorii* [Nature Stories], transl. from French Agnessa Kogan. Moscow, Yunost' Publ., 2003. 159 p. (In Russian)

19 Syomushkin T.Z. Chukotskaya kul'tbaza [Kultbaza of Chukotka]. *Sovetskaya Arktika*, 1936, no. 6, pp. 84–87. (In Russian)

20 *Tropoyu Bogoraza, nauchnye i literaturnye materially* [The Path of Bogoras: Scientific and Literary Materials], Trudy CHF SVKNII DVO RAN, compl. and ed. L.S. Bogoslovskaya, V.S. Krivoshchekov, I.I. Krupnik. Issue 10. Moscow, Institut naslediya-GEOS Publ., 2008. 353 p. (In Russian)

21 Bogoras W. *The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition*. Vol. VII. Leiden, New York, 1904. 830 p.

22 Bogoras W. *The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition*. Vol. VIII. Part 3. Leiden, Brill, New York, Stechert, 1913. 52 p.

23 Bronshtein M.M. Rasmussen's Five Engraved Walrus Tusks from Chukotka. *Alaska Journal of Anthropology*, 2021, vol. 19, no. 1&2, pp. 250–269.

24 Hoffman W.J. *The Graphic Art of the Eskimos*. Washington, Government Printing Office, 1897. 968 p.

25 Nelson E.W. *The Eskimo about Bering Strait*. Washington, Government Printing Office, 1900. 518 p.

26 Ray D.J. *Artists of the Tundra and the Sea*. Seattle, University of Washington Press, 1961. 170 p.

Sources:

1 *Materialy iz lichnogo arhiva Yuriya Aleksandrovicha Shirokova, predostavlennye Dmitriem Yur'evichem Shirokovym* [Personal Archive of Yu.A. Shirokov, Provided by D.Yu. Shirokov].

2 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/50–52.

3 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/53–56.

4 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/57.

5 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/60.

6 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP–25472/61–64.

7 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/65.

8 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/66.

9 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/67.

10 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/69–70.

11 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, unit 213.

12 *Arhiv MAE RAN* [Archive of Anthropology and Ethnography Museum named by Peter the Great, Russian Academy of Sciences], fund K-P, inventory 1, unit 5.

13 *Arhiv MAE RAN* [Archive of Anthropology and Ethnography Museum named by Peter the Great, Russian Academy of Sciences], fund K-P, inventory 1, unit 103.

14 *Arhiv MAE RAN* [Archive of Anthropology and Ethnography Museum named by Peter the Great, Russian Academy of Sciences], fund K-P, inventory 1, unit 187.

Шульгина Ольга Михайловна

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

УДК 78
ББК 85.313(2)

Ярош Ольга Владимировна
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Россия, Красноярск, ул. Ленина, 22
ORCID ID: 0000–0002–2184–0012
ResearcherID: GLR-6298–2022
o.yarosh@mail.ru
Ключевые слова: М.П. Мусоргский, музыкальный портрет, камерно-вокальное творчество М.П. Мусоргского, речевая интонация

Ярош Ольга Владимировна

Вокальные сочинения М.П. Мусоргского в жанре музыкального портрета

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-220-245

Для цит.: *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.

For cit.: Yarosh O.V. 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)

Yarosh Olga V.
PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Music Theory and Composition, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22 Lenina Str., Krasnoyarsk, 660049, Russia
ORCID ID: 0000–0002–2184–0012
ResearcherID: GLR-6298–2022
o.yarosh@mail.ru
Keywords: M.P. Mussorgsky, musical portrait, M.P. Mussorgsky's chamber-vocal creative work, speech intonation

Yarosh Olga V.

M.P. Mussorgsky's Vocal Compositions in the Genre of Musical Portrait

Аннотация. Одной из удивительных граней творческого дарования М.П. Мусоргского являлась его способность к запечатлению ярких образов конкретных людей, как современников, окружавших его в повседневной жизни, так и образов, связанных с воссозданием исторических личностей и персонажей других эпох. Статья посвящена рассмотрению особенностей претворения жанра музыкального портрета в музыке композитора.

Актуальность темы обусловлена тем, что подобный ракурс в изучении камерно-вокального творчества М.П. Мусоргского до сих пор не привлекал внимание ученых.

В первой части статьи раскрывается специфика жанра музыкального портрета при опоре как на музыковедческие труды, так и на работы в области литературы и изобразительного искусства. 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. Выявленные положения образуют методологическую основу для рассмотрения различных вариантов претворения жанра музыкального портрета в камерно-вокальных произведениях композитора, что составляет цель данного исследования.

В статье показано, что главную роль в раскрытии внутреннего мира персонажей М.П. Мусоргского играет речевая интонация, предопределившая обращение композитора к таким жанрам, как монолог, подразумеваемый диалог, внутренний диалог, молитва.

Во второй части статьи особенности претворения этих жанров рассматриваются на примере конкретных произведений композитора. Особое внимание уделяется детским портретам.

В результате проведенного исследования делается вывод о том, что М.П. Мусоргский, обладая талантом гениального психолога, сумел запечатлеть в своем камерно-вокальном творчестве потрясающе точные и глубокие портреты своих современников, принадлежащих разным сословиям, среди которых особое место занимают портреты детей. Проникнуть в их психологию ему удалось путем художественного воплощения речевой интонации в опоре на русскую устную речь, народную песенность. Все его портреты отличают удивительная жизненность и правдивость, подчеркивающие уникальность дарования композитора.

Abstract. One of the amazing facets of M.P. Mussorgsky's creative talent was his ability to capture vivid images of specific people: those of contemporaries surrounding him in everyday life and those associated with recreating historical figures and characters from other eras. The article considers the peculiarities of the implementation of the musical portrait genre in the composer's music.

The relevance of the topic is due to the fact that this aspect in the study of M.P. Mussorgsky's chamber-vocal music has not attracted the attention of scholars yet. The first part of the article reveals the specifics of the musical portrait genre based on both musicological works and works in the field of literature and fine arts. The main features in this genre are the following: human image; emphasis on the visible; authenticity; spatial and temporal limitations; generalization of the whole through a part, national and social principles. The revealed statements form the methodological basis for considering various options for the implementation of the musical portrait genre in the composer's chamber-vocal works, which is the purpose of this study.

The article shows that the main role in revealing the inner world of M.P. Mussorgsky's characters is played by speech intonation, which predetermined the composer's appeal to such genres as monologue, implied dialogue, internal dialogue, and prayer. The second part of the article considers the peculiarities of the implementation of these genres on the example of the composer's specific works. Special attention is paid to children's portraits.

The study results in the conclusion that M.P. Mussorgsky, possessing the talent of a genius psychologist, managed to capture in his chamber and vocal music the stunningly accurate and profound portraits of his contemporaries, belonging to different classes. The portraits of children occupy a special place among his works. He succeeded in penetrating into their psychology by means of the artistic embodiment of vocal intonation based on Russian oral speech and folk songs. All his portraits are characterized by their amazing vitality and truthfulness, emphasizing the uniqueness of the composer's talent.

Введение

Предлагаемая статья посвящена изучению особенностей жанра музыкального портрета в музыке М.П. Мусоргского. Данная тема представляется актуальной, поскольку позволяет рассмотреть образцы камерно-вокальной музыки композитора с новой точки зрения, обнаружить в них взаимосвязи музыки с другими видами искусств, подтверждающие значимость изобразительных, живописных свойств в творческом мышлении композитора, и по-новому раскрыть роль речевой интонации в претворении им портретных характеристик.

Одной из удивительных граней творческого дарования Мусоргского являлась его способность к музыкальному воплощению ярких образов конкретных людей, не только современников, окружавших композитора в повседневной жизни, но и персонажей других исторических эпох. Можно сказать, что его произведения рождались из непосредственных впечатлений от окружающей действительности — жизненных картинок, бытовых сцен, обычных «уличных» наблюдений, психологических зарисовок как бы «с натуры».

Обладавший даром поразительной психологической наблюдательности, обостренной чуткости и артистического, глубинного, подлинно актерского вживания в образ своего персонажа, композитор стремился к воссозданию в первую очередь в камерно-вокальном творчестве так называемой «правды жизни», художественной истины, находящейся в стилистическом сплаве художественных миров реализма и романтизма [9, с. 26].

На значимость живописных, изобразительных свойств музыки Мусоргского неоднократно указывали многие исследователи, среди которых можно назвать Б. Асафьева, М. Сабинину, Е. Ручьевскую, Е. Дурандину. М. Рахманова так пишет об этом в одной из своих работ: «очень начитанный, виртуозно владевший литературным стилем… Мусоргский в музыке мыслил скорее живописно, нежели литературно: цельные, единовременно схваченные образы, теснейший контакт с натурой, со звуковой материей» [17, с. 123]. Современники композитора отмечали, что его новаторство было обусловлено взаимодействием музыки с другими видами искусств: «Он принадлежал к… числу самых даровитых художников, которым суждено было расширить границы искусства» [13, с. 296]. Подчеркивая талант Мусоргского

к воплощению характерных деталей внешнего мира, Ц. Кюи писал, что в его романсах «внешнее изображение иногда преобладает над внутренним содержанием» [13, с. 293].

Жанр музыкального портрета

В настоящей статье мы обратимся к жанру музыкального портрета в вокальных сочинениях Мусоргского, поскольку изобразительный дар композитора наиболее ярко воплотился именно в этой области его творчества. Но сначала рассмотрим, в чем заключаются главные черты жанра портрета и в чем состоит его специфика в музыке в сравнении с другими видами искусств. На сегодняшний день наиболее полно данная проблематика разработана в сфере изобразительного искусства [1; 8; 22]. Появившиеся позднее исследования в области литературоведения [3] и музыковедения [12; 15] во многом опираются на критерии, разработанные в теории живописи.

Тезисно рассмотрим эти положения. Пожалуй, главным признаком жанра портрета является то, что он запечатлевает *личность человека*. Поскольку личностное начало присутствует в большинстве жанров искусства Нового времени (при этом музыка почти всегда несет на себе его отпечаток, будучи искусством в первую очередь эмоциональным), то нужно подчеркнуть, что в портрете мы наблюдаем именно максимальную сосредоточенность на персонаже. В. Немковская отмечает, что портретность — это разновидность персонажной характеристики человека, определяемая через противопоставление ее сюжетному ракурсу [15, с. 6—8].

Другая важная черта — это *акцент на видимом, зримом*, которое становится лишь поводом для того, чтобы выразить внутренний мир героя, раскрыть сущность его личности и характера. Однако именно в этом заключается кардинальное различие между портретом в живописи и портретом в музыке. В живописи мы видим персонаж, видим его внешний образ. В музыке мы не видим персонажа, но слышим его «речь»[(1)]. Если живопись и литература могут достаточно убедительно

(1) В данном случае речь идет о вокальной музыке. В инструментальной музыке композитор воссоздает облик героя благодаря акцентированию выразительной детали (реже — деталей), воссоздающей его сущностное качество или черту характера.

передать черты внешности человека, то с помощью музыкального языка возможно выразить лишь некоторые ее характеристики, связанные преимущественно с пластикой жестов, манер и движения. Однако в вокальной музыке можно воплотить характерные речевые интонации(2), темп речи, а через них раскрыть психологию героя.

В теории живописи принято подчеркивать и такое свойство портрета, как его *достоверность*, подтверждающую сходство модели и художественного образа, то есть портрет — это всегда запечатление реального человека в контексте окружающей его жизни. Правда, к литературным и музыкальным портретам принято также относить произведения, изображающие вымышленных персонажей (как имеющих все же отношение к реальности, так и сказочных, фантастических). Главное здесь — это личность с присущими ей индивидуальными характеристиками, воплощение ее особости. Л. Казанцева подчеркивает: «герой музыкального портрета — не некий человек вообще, не собирательный образ, а человек с чертами индивидуальной личности, независимо от того, существовал он в реальной жизни или нет» [12, с. 10].

Важной составляющей жанра портрета является его *пространственная* и *временная ограниченность*, обособленность. Портрет ограничен не только в историческом периоде существования персонажа, но и в реальном, физически протекающем времени. Портрет, пользуясь определением психологии, — всегда «здесь и сейчас». Говоря другими словами, портрет — это всегда целостный, законченный образ, составляющий главную тему отдельного произведения, созданного в ситуации определенного места и времени. Исследователи отмечают, что «только изолируя в наблюдении объект изображения, портретист может сконцентрировать внимание на отличительных особенностях конкретного лица». [15, с. 9]. Поэтому неслучайно, что

(2) Как правило, речевые интонации в вокальной музыке имеют своим истоком прообразы речи. В. Васина-Гроссман в своем исследовании [4] выделяет повествовательный, диалогический, монологический и др. прообразы речи. Акцентирование в музыке некоторых речевых нюансов, связанных с первичными доречевыми голосовыми реакциями человека, такими как возглас, восклицание, удивление, скорбь, делает возможной детализацию воплощаемого образа, способствует его глубине и художественной убедительности. В вокальных произведениях, таким образом, музыка зачастую гораздо ярче способна выразить смыслы, заключенные в словесном тексте.

в музыке портрет связан прежде всего с камерными сочинениями — инструментальными либо вокальными миниатюрами. Что касается оперы, то характеристики оперных персонажей имеют свои особенности. Во-первых, герои оперы выступают в контексте сценического действия, подразумевающего постоянную смену пространства и времени, во-вторых, драматургическое развитие предполагает изменчивость их облика: персонажи могут претерпевать кардинальные личностные трансформации.

В связи с жанром портрета важно подчеркнуть и такую его черту, как воссоздание характера человека посредством выразительной детали. Здесь речь идет о художественном приеме *обобщения целого через часть* (pars pro toto), когда суть изображаемого образа раскрывается с помощью характерной детали, «которая наиболее ярко репрезентирует индивида, делает его узнаваемым[(3)]. <…> Именно так обстоит дело в большинстве музыкальных портретов, где персонаж представлен одним, наиболее показательным качеством» [15, с. 11].

Значимыми для портрета являются *национальное* и *социальное начала*. И хотя в данном жанре персонаж предстает как бы «выхваченным из контекста — контекст других все же является важным моментом в восприятии портретной характеристики» [15, с. 9]. В музыке принадлежность человека к определенной национальности или сословию передается с помощью жанровых и стилевых средств.

Специфика музыкального портрета по сравнению с другими видами искусств заключается в том, что он воплощает прежде всего внутреннее состояние персонажа, его эмоции, настроения, переживания. Яркие, «реалистичные» примеры таких портретов представлены творчеством композиторов XIX века. В европейской музыке — это, прежде всего, Р. Шуман и Э. Григ, в русской — А. Алябьев, А. Даргомыжский, М. Мусоргский.

В завершение рассмотрения вопроса о специфике музыкального портрета можно сказать и о том, что в то время как некоторые музыковеды (О. Соколов [18], Л. Казанцева [12]) отказывают ему в статусе жанра, В. Немковская, ссылаясь на М. Михайлова, М. Арановского

(3) Такую же роль в античном и европейском театрах выполняла маска, которая выражала суть характера персонажа.

и М. Старчеус, обращает внимание на то, что в свете современной жанровой теории музыкальный портрет все-таки имеет основания именоваться жанром в связи с таким критерием, как «жанровый архетип», подразумевающим глубинный слой жанровой структуры. По ее мнению, данная возможность «понятийной, то есть внемузыкальной атрибуции музыкальных жанров <…> позволяет судить о жанрах, которым это изначально присуще, как о полноценных (но особых) жанровых образованиях в морфологической системе музыкального искусства» [15, с. 16—17].

Современное отечественное и зарубежное музыкознание изучает разные аспекты жанра музыкального портрета: его семантику [21], особенности стилистики в современных произведениях [24], средства портретной характеристики в творчестве отдельных композиторов [10; 11; 23].

Музыкальные портреты в камерно-вокальных сочинениях М.П. Мусоргского

В нашей статье мы обратимся к изучению особенностей данного жанра в камерно-вокальном творчестве М.П. Мусоргского. Его музыкальные портреты отличает глубокий психологизм вкупе с поразительной точностью внешних характеристичных деталей. Главным выразительным средством в раскрытии внутреннего мира его героев является речевая интонация. Как известно, одной из важных задач творчества композитора являлось стремление через речевые нюансы, художественно воплощенные в вокальной интонации, воссоздать типы людей, иными словами «создать жизненное явление или тип в форме им присущей» [14, с. 200].

Мусоргский владел даром воспроизводить в своих произведениях речь персонажей, принадлежащих разным сословиям[(4)]. В центре творческого внимания композитора были прежде всего люди из на-

(4) Мы можем наблюдать эту особенность личности композитора даже в фактах его биографии: по воспоминаниям современников, он обладал поразительным артистическим талантом, импровизируя за фортепиано, умел перевоплощаться в образы разных людей; проявлялось это и в его письмах, в которых, выражая свои мысли, он использовал различные, непохожие стили речи.

рода — крестьяне, юродивый, представители духовного сословия, дети. Этот интерес к жизни простых людей был обусловлен, с одной стороны, особенностями его душевного склада и творческого становления. Так, в своей автобиографии он писал о том, что главным импульсом его первых музыкальных импровизаций на фортепиано было «ознакомление с духом народной жизни» [14, с. 267]; также он отмечал влияние няни, рассказывавшей ему русские народные сказки [14, с. 267]. С другой стороны, как известно, тема обездоленного, нищего, бесправного человека является одной из ведущих в русском искусстве второй половины XIX века. И именно Мусоргскому как никому другому удалось с потрясающей правдивостью воплотить типы народных характеров, запечатлеть особенности внутреннего мира, душевного склада своих персонажей, их говор и чувствования. Психологическая достоверность его портретов обусловлена обращением композитора к народной песне, устной народной речи, речевой интонации. Как отмечает Б. Асафьев, Мусоргский, в отличие от других композиторов-современников, обновляя музыкальный язык, шел не «путем… подчинения [народной песни] западноевропейской технике оформления… Он мечтал всю русскую музыку извлечь из речевых интонаций и преобразованных народных напевов» [2, с. 22].

Рассмотрим разные варианты портретов в музыке композитора. Во-первых, это *прямые* и *опосредованные портреты*. Примеры прямого портрета — песни «Семинарист», «Светик Савишна» и «Сиротка». Хотя в них затрагиваются образы и других персонажей, все же основное внимание сосредоточено на главном герое и его состоянии, обусловленном ситуацией. Опосредованные портреты представлены песнями «Ах ты, пьяная тетеря», «Озорник», «По грибы». В них присутствует диалогичность, и благодаря активному обращению главного героя к собеседнику или собеседникам, мы можем воссоздать облик подразумеваемых участников.

Во-вторых, это *портреты через жанр*. И первым здесь следует назвать *портрет-монолог*. В вокальных сочинениях Мусоргского монологичность начинает играть большую роль с середины 1860-х годов. Е. Дурандина подчеркивает: «Именно монологическая форма выявляла — скорее и полнее — ни с чем не сравнимую артистичность художника, присущий ему неподражаемый дар наблюдателя-портретиста, психолога» [7, с. 56]. Как известно, монолог — это развернутое вы-

сказывание персонажа, чаще обращенное к самому себе, связанное с саморефлексией и самовыражением, призванное раскрыть душевное переживание. Монологичность в вокальных сочинениях предполагает опору на повествовательный тип речи, пронизанность тематического развития единой ритмической или ритмоинтонационной формулой, в которой ярко проявляют себя речевые интонации, связанные с подчеркиванием отдельных слов, их интонационных нюансов. В. Васина-Гроссман отмечает, что музыка монолога передает «внутреннюю речь, внутреннее движение мысли и чувства, оказывается в большей мере насыщена интонациями, имеющими специфически речевую характерность, чем музыка, передающая реальную… речь» [4, с. 103].

В музыке Мусоргского один из примеров портрета-монолога — это песня «Светик Савишна», горячечное и сбивчивое признание в любви юродивого к молодой девушке(5). Герой этой песни, Ваня Божий, обращаясь к своей то ли воображаемой, то ли реально слушающей собеседнице, то ли со именем, то ли с отчеством — Савишна, Свет Ивановна(6), — говорит о себе, о своей горькой судьбе. Его образ, психологические черты раскрываются исключительно через речевую интонацию, усиленную и другими средствами музыкальной

(5) В. Стасов так пишет о сценке, запечатленной в ней: «этот романс — одно из тех немногих созданий Мусоргского, происхождение которых нам документально известно. Раз в деревне, стоя у окна, он случайно увидел ту сцену, как безобразный полукалека юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему приглянувшейся, любезничал с нею, а сам стыдился самого себя. Чувство, робкая покорность, самостыжение — глубоко трагичны и чудно прекрасны здесь в романсе Мусоргского» [19, с. 159].

(6) Нужно отметить, что «Савишна» могло быть как именем, так и отчеством женщины. Известно, например, что у русского богатыря Ильи Муромца была жена с именем Савишна. А в повести Л.Н. Толстого «Детство» Наталья Савишна — крепостная старушка-служанка в доме родителей Николеньки.
Исследователи [4; 16] также подчеркивают, что подобное обращение связано с фольклорной традицией и свойственно поведению юродивого в народных представлениях, что оно могло иметь место и в быту, «особенно когда лицо, которое хотели уважить, не было хорошо знакомо. <…> В таких случаях шло перечисление отчеств одно за другим» [16, с. 414]. И. Образцова обращает внимание и на смысловую игру этого обращения. В то время как «первое отчество — Савишна — звучит в народных прославлениях насмешливо, уничижающее, корительно… второе отчество — Ивановна — уважительное. Юродивый одновременно и издевается над женщиной, к которой обращается, издевается над своим чувством к ней и возвышает ее» [16, с. 415].

выразительности. Остинатное повторение в вокальной партии одной ритмоинтонационной формулы подчеркивает монологичность, способствует максимальной сосредоточенности на персонаже. В ритмическом плане это пятидольник — формула, характерная для русских народных песен, воссоздающая здесь народный характер. В ней можно услышать и дактилическое окончание, которое связывается с повествовательностью, и это также отсылает к монологичности. С другой стороны, ее остинатное повторение воплощает существенную грань образа героя — строй речи, через которую проступают черты его внутреннего состояния: сдерживаемое волнение, настойчивая мольба, похожая на заклинание, обнаруживающая стремление быть услышанным(7). В интонационном плане эта попевка похожа на плач, причитание и выражает страдание героя, одновременно являясь той самой ключевой деталью, выявляющей сущность образа юродивого. Все эти психологические оттенки заостряются посредством и иных средств: через ладовое переосмысление ведущей формулы в процессе музыкального развития (мажоро-минорные сопоставления), внезапные смены динамики, изображающие резкие перепады в речи героя — от крика до шепота, передающие его волнение, боль и отчаяние.

Таким образом, обращаясь к монологичности, композитор создает яркую портретную характеристику персонажа, в которой ведущее значение имеет передача психологических черт посредством нюансов речевой интонации. Можно также подчеркнуть, что данный образ имеет свое продолжение в «Борисе Годунове». Дополняя найденные в этой песне средства (остинатность, жанр плача), в опере композитор воссоздает иные его грани, доводя до трагедийности звучания, где юродивый предстает обличителем преступления, изрекает пророчество, является единственным, кто прямо противостоит царю-детоубийце.

Другой вариант претворения жанра портрета в музыке Мусоргского представлен *портретом через подразумеваемый диалог*. Диалог как драматическая форма, в отличие от монолога, предполагает бóль-

(7) Можно обратить внимание на то, что это заклинание, воспринимаемое как неотвязчивая мысль, присутствует и в партии аккомпанемента, где все время звучит одна и та же ритмическая фигура, которую можно подтекстовать как «Светик Савишна»: ♫♩♩♩.

шую экспрессивность, динамику развития, значимость «мимической и жестикуляционно-пластической сигнализации» [цит. по: 4, с. 80]. В то же время в исследованиях филологов подчеркивается, что монологический и диалогический виды речи редко встречаются в чистом виде, чаще речь идет о взаимовлиянии их признаков. К таким явлениям ученые относят и диалогизацию монолога. Литературовед В.Виноградов определяет такую форму речи как драматический диалог: «Монолог драматический ближе всего к диалогу, к непосредственной связанности фразовых единиц с мимико-жестикуляционными сообщениями, с телодвижениями. <…> [Он] является формой напряженного диалога, с опущенными репликами, строится по принципам диалогической речи» [5, с. 47].

Примеры воплощения этой речевой формы мы находим в песнях «Ах ты, пьяная тетеря», «Озорник», «Гопак», «По грибы», «Сиротка». Рассмотрим особенности портрета через подразумеваемый диалог на примере первой из них. В этой песне мы слышим слова только одного участника диалога — жены, обращающейся к своему мужу Пахомычу. Ее «речь» отличает повышенная экспрессия выражения, что связано, в частности, с особым характером развития действия, обнаруживающим несколько этапов[8]. Эти этапы отражают перемены в настроении героини: сварливую брань сменяют угрозы, выражение которых достигает большого эмоционального накала, после чего наступают бессилие и опустошенность, героиня пытается воздействовать на своего супруга слезами и жалостливой мольбой, но и этот раздел заканчивается отчаянием, после которого вновь идут угрозы, мольба и брань. В конце песни звучит первая тема, создающая ощущение симметрии, завершенности, но в целом здесь безусловно преобладает сквозное развитие, импровизационное начало, способствующее жизненности и правдоподобию сценки.

Эмоциональная экспрессивность проявляет себя и в вокальной партии героини, в мелодике которой присутствуют размашистые интонации, скачки, резкость динамики. Она обнаруживается и в жестикуляционно-пластических ассоциациях, один из примеров

(8) Е. Дурандина подчеркивает, что наличие разделов, олицетворяющих угрозы, брань, слезы и мольбу в развитии действия этой песни-сценки, указывает на традиции народного театра [7, с. 102].

которых связан со словами жены — пьяному мужу: «Ну, что выпучил глазищи, что стоишь, как столб поверстный!» Если эти слова обрисовывают образ собеседника (невидимого для слушателей), то сценические ремарки, указанные самим композитором («говорком», «ожесточенно резко», «слезливо», «капризно, с окриком»), фиксируют изменения психологии главного персонажа, то есть того, кто говорит — жены Пахомыча.

В этой песне есть указание и на социальное положение героев. Так, Е. Дурандина в своем исследовании [7] отмечает, что лексика героини, ее сниженный строй свидетельствует о принадлежности персонажей к крестьянскому миру [7, с. 102]. Итак, на примере данной песни можно еще раз подтвердить основные черты портрета жены Пахомыча через подразумеваемый диалог: импровизационность, выражающую динамично спонтанную смену состояний героини, экспрессивность ее эмоционального высказывания, детализацию речевых интонаций, часто подчеркиваемых сценическими ремарками, значимость внешне-изобразительных (двигательно-пластических) характеристик.

В вокальном творчестве Мусоргского есть и пример *портрета через внутренний диалог*. Если обратиться к сфере литературы и драматического театра, то здесь параллелью этому типу высказывания будет диалогизированный монолог как событие рассказывания. Такие монологи, «склоняясь не столько к прямой передаче эмоции, сколько к повествованию, на сцене образуют момент, нехарактерный для драматических жанров: событие рассказывания, обусловленное рефлексивной идентификацией персонажа-рассказчика и настоятельным требованием присутствия персонажа-слушателя» [20, с. 136]. Именно такой случай мы наблюдаем в песне «Семинарист». В ней представлен портрет студента духовной семинарии, пытающегося учить латынь с помощью зубрежки, которая постоянно прерывается его воспоминаниями. У главного героя здесь нет собеседников, но его речь действительно представляет собой как бы рассказ о самом себе. В музыкальном воплощении этот рассказ раскрывает и эмоциональную подоплеку состояния персонажа.

Как известно, драматургия этой песни строится на противопоставлении скороговорки (темы зубрежки) и воспоминаний отдельных эпизодов из жизни героя. Образ семинариста, его внутренние переживания Мусоргский передает посредством тонких речевых

нюансов вокальной партии. Здесь важную роль играет тема зубрежки: являясь сквозной и меняясь на протяжении музыкального развития, она фиксирует оттенки и изменения состояния героя и тем самым также играет роль характерной выразительной детали. Вначале данная тема представляет собой повтор одного звука, но в процессе развития композитор дополняет ее новыми интонациями, а также меняет динамику и тесситуру. Начинается она со звука *до* малой октавы в динамике *p*, затем поднимается на кварту выше, до звука *фа* первой октавы, в конце которой появляется нисходящая секунда, ее третье проведение на *mf* строится на чередовании звуков *фа до фа соль* малой октавы. Звучание темы зубрежки в момент кульминации первой волны музыкального развития поднимается до *до* первой октавы и звучит с акцентами в динамике *f,* передавая некую неистовость и горячность. Таким образом, эта тема несет в себе черты эмоциональной реакции на те мысли и образы, которые всплывают в сознании героя, воплощает постепенное нарастание эмоции. Композитор меняет образ этой темы и посредством гармонических средств: от «пустых» кварт вначале происходит переход к аккордовому сопровождению, а звучащие в кульминации в партии фортепиано удвоенные квартовые аккорды (в партиях левой и правой руки) подчеркивают механистичный и яростный характер темы вокальной партии. После этого тема зубрежки вновь проводится на одном звуке (*соль* малой октавы) и в конце замирает, повторение одного слова на затихающей динамике символизирует наплыв нового эпизода-воспоминания. Во время кульминации второй волны музыкального развития эта тема проникает в вокальную партию эпизода, где она излагается четвертями, изображая удары указкой.

Образы эпизодов строятся на трех темах, среди которых та, где речь идет о наказании, является главной (она звучит в начале и в конце произведения). Эта тема напоминает молодецкие песни, в ней проявляет себя удаль, сила, эмоциональность личности главного героя. Но минорный лад и аккордовый склад аккомпанемента придают образу черты собранности и строгости. Второй эпизод (воспоминание о Стеше) основан на иной теме[(9)], звучащей в светлом лидийском

(9) По жанру это величальная песня.

ладу. Третья тема, начинающаяся со слов «А намеднись за молебном…», сопровождается цитатой из церковного обихода (в партии фортепиано). Можно сказать, что эта цитата, как, возможно, и тема зубрежки, а также лексика текста создают социальный контекст музыкального образа, то есть напрямую указывают на принадлежность героя духовному сословию.

В итоге можно констатировать, что в данном портрете, представленном внутренним диалогом, сохраняются некоторые черты, присущие обычному диалогу. В «Семинаристе» мы также наблюдаем спонтанность музыкального развития, насыщенного «событиями», которые чутко отражаются в вокальной партии за счет речевых интонаций, фиксирующих перемены эмоции, раскрывающих эмоциональный подтекст произносимых героем слов. Большей достоверности образа способствуют детали, обрисовывающие контекст данного портрета, подчеркивающие его социальные черты. Но в отличие от прямого диалога, здесь все же меньше выражены внешнее начало и сценичность, которые мы наблюдали в песне «Ах ты, пьяная тетеря». Все внимание сосредоточено на внутреннем мире героя, его саморефлексии. Другие примеры воплощения представителей духовного сословия мы можем наблюдать и в оперном творчестве композитора.

Еще один вид портрета через жанр в музыке Мусоргского — *портрет через молитву*. Чаще всего произведениям этого жанра свойственен строгий, спокойный, аскетичный характер выражения чувства, исключающий взволнованность, открытую эмоциональность. Исследователи указывают, что в плане речевой интонации жанр молитвы связан с речевой функцией воздействия, но «интонации просьбы звучат сглаженно, нивелированно, в особенности — в ритмическом отношении» [4, с. 120].

Музыкальный образ романса «Молитва» Мусоргского[10], создание которого относится ко времени тяжелой болезни матери композитора, ассоциируется с портретной характеристикой героя, ему свойственны возвышенность и проникновенность. Но этот образ не остается неизменным на протяжении развития романса. В начале

(10) Нужно подчеркнуть, что из всех рассматриваемых в настоящей статье произведений «Молитва» – единственный романс, написанный Мусоргским не на свой текст, но на текст М.Ю. Лермонтова.

состояние героя отличают умиротворенность и сосредоточенность. Ему созвучно строгое ровное аккордовое движение в фортепианной партии, отсылающее к жанру хорала. Вокальная мелодия представляет собой синтез речевого и вокального начал: распевные фразы сочетаются в ней с подчеркиванием отдельных слов и интонаций. Она имеет широкий диапазон (в первой строфе это интервал септимы) и звучит в сопровождении очень красивой красочной гармонии, создающей ассоциации с образом света. Одним из примеров этого является акцентирование слов «ярким сиянием» ярким ре-бемоль мажорным аккордом (в контексте ля-бемоль минора являющимся мажорной субдоминантой). Эти слова подчеркиваются и особой речевой интонацией (ходом на чистую кварту вниз).

Средний раздел романса больше по масштабам, в нем звучит просьба за близкого человека. И здесь музыка приобретает взволнованный характер горячей мольбы. В вокальной партии появляются мелодические фразы широкого дыхания, в которых показательны восходящие скачки на октаву, выделенные композитором ремаркой «с экстазом, но без крика». Созданию экстатического образа способствует и аккомпанемент. Вместо строгих хоральных аккордов в сопровождении в партии левой руки звучат октавные перебросы, охватывающие диапазон в три октавы, а в партии правой руки — начинающееся в высоком регистре нисходящее движение терциями по звукам аккордов. Все эти выразительные моменты еще более усиливают красоту и молитвенность музыкального образа, проецирующегося на героя портрета. Постепенно его эмоциональное состояние успокаивается и умиротворяется. С потрясающей чуткостью композитор завершает романс на еле слышной неустойчивой гармонии, олицетворяющей обращенность героя к небу, его надежду и упование.

Обратимся к еще одной важной теме в музыке Мусоргского — теме *детского портрета*. Можно утверждать, что он единственный композитор, кто сумел так полно, глубоко и по-настоящему воплотить образы детей в музыке, выразить их психологию, непосредственность их эмоций. К детским портретам в области камерно-вокальной музыки принадлежат его песни «Озорник» и «Сиротка», а также пять[11]

(11) Первое издание цикла «Детская», выпущенное в свет при жизни композитора

песен из цикла «Детская». В этих портретах представлены типично детские характеры, раскрыты разные их грани.

В песне «Озорник», изображающей мальчика-подростка, издевающегося над старухой, композитор воплотил образ безудержной детской агрессии, упивающейся своей безнаказанностью. Как и в песне «Светик Савишна», здесь в основе вокальной партии лежит ритмоформула пятидольника, но в данном случае она воспроизводит фольклорный речевой жанр скороговорку. Ее остинатное повторение представляет собой волну нарастания издевки и агрессии. Безусловно, проекцией этого образа в мир взрослых является Сцена под Кромами в опере «Борис Годунов», где показан стихийный и свирепый бунт народа, не отдающего себе отчета в своих действиях. Можно также отметить, что эта песня, как и «Ах ты, пьяная тетеря», не только ограничивается самопортретом и портретом, так сказать, собеседника, но в ее нотном тексте находятся моменты, которые дают возможность говорить о перерастании песни в театральную сцену. Речь идет о ярких живописных нюансах, которые воплощает партия фортепиано, изображая характерные черты внешности старухи («стан ли твой дугой», «по лесам бредешь»), ее жесты, походку (удары клюкой, спотыкание) и т. д. Также и в вокальной партии изобразительность активизируется прежде всего посредством двигательно-пластических ассоциаций (связанных, например, со словами, где мальчишка обращается к старухе: «Ой бабушка! Ой родная! Ой не бей! / Востроносая, раскрасавушка, пучеглазая! Ой, не бей! / Раззудись плечо, размахнись клюка, / Расходись карга старая!..»). Все эти черты и в данном случае обнаруживают особенности, свойственные жанру портрета через диалог.

Песня «Сиротка» посвящена иной грани детского мира. Портрет маленького, голодного и беззащитного ребенка возводится композитором до трагедийности звучания. Мусоргский с большой чуткостью передает оттенки речи Сиротки, подчеркивая интонаци-

в 1872 году издательством В.В. Бесселя, включало в себя пять песен, написанных композитором в 1868–1870 годах. Песни «Кот Матрос» и «Поехал на палочке», написанные позднее (в 1872 году), были опубликованы лишь в 1882 году. В 1931 году П.А. Ламм добавил их к пяти песням, написанным ранее, и в его редакции семь песен были изданы как единый цикл.

онно и гармонически отдельные слова, которые обретают большую выразительность. Как и романс «Молитва», эта песня заканчивается в тихой динамике[12], на доминанте, олицетворяя внезапно охватившее ребенка бессилие, наступившее после крика отчаяния. Фортепианное сопровождение посредством изобразительных приемов обрисовывает черты обстановки, окружающей главного героя (изображение вьюги, холодной поземки, леса, дремучей чащи), способствуя большей достоверности портрета. Песня «Сиротка» (как «Семинарист» и «Светик Савишна»), представляя собой, с одной стороны, монолог, с другой стороны, является также и диалогом, поскольку речь главного героя обращена к другому персонажу. Близкой оказывается эта песня и жанру молитвы, поскольку ее вокальная партия опирается на интонации просьбы, связанные с речевой формой воздействия.

Образы «Детской» переносят нас совсем в другую обстановку. Это дети, у которых есть дом, родители, нянюшка. В пяти сценках-портретах Мусоргский показывает различные грани типично детских характеров. В первой песне это ребенок, который просит нянюшку рассказать ему сказку. Композитор удивительно тонко передает его импульсивность, резко меняющуюся эмоциональность, являющуюся следствием быстрой смены образов в мышлении, когда мысли будто постоянно перескакивают с одного на другое. Очень чутко переданы здесь детские интонации: выражающие доброе отношение («расскажи мне милая»); задумчивый вопрос («ведь за то он съел их, нянюшка?»), переданный с помощью не восходящей интонации, типичной для вопроса, а нисходящей, замирающей на повторении одного звука; резкий и решительный поворот к другой теме («или вот что»); внезапную взволнованность («знаешь, нянюшка»).

В остальных песнях цикла представлены образы других персонажей: это, например, портрет мальчика, недовольного нянюшкиным наказанием, пытающегося сначала разубедить ее и задобрить, а потом разозлившегося на нее («В углу»); воплощение испуга, взволнованности и растерянности ребенка от «события» в его жизни — внезапно появившегося «страшного» жука («Жук»); девочка, которая, подражая

(12) Можно также отметить, что оба эти произведения написаны в одной тональности, в си бемоль миноре.

маме, поет колыбельную своей кукле («С куклой»); молитва ребенка («На сон грядущий»).

Все эти портреты диалогичны, что позволило композитору с особой полнотой раскрыть в них детские характеры посредством многообразных оттенков речевой интонации. Исследователи отмечают в «Детской» синтез внемузыкально-речевых, сказовых и песенных интонаций, опору на такие фольклорные жанры, как детские песни, считалки, дразнилки [4, с. 130]. Диалогичность, а также задача воплощения психологии ребенка, чуткое внимание к оттенкам детской речевой интонации предопределили, как и во «взрослых» портретах композитора, музыкальную форму этих песен, ее импровизационность и обусловленность сценическим контекстом.

Мусоргский не просто изображает детские образы, но как бы проживает все ситуации вместе со своими героями, изнутри постигая их внутренний мир, эмоции и мотивы поступков. Детские портреты композитора отличает особая красота, простота и поэтичность, в его творчестве они образуют самостоятельный мир, безусловно, имеющий проекцию к миру взрослых, помогая лучше и глубже понять психологию зрелого человека. Здесь можно вспомнить слова К. Дебюсси, писавшего о том, что каждая из песен «Детской» «представляет собой шедевр», а также отмечавшего способность Мусоргского «создавать воображением картины, проникнутые задушевным волшебством, присущим детскому мышлению», и подчеркивавшего, что «все эти маленькие драмы запечатлены с предельной простотой» [6, с. 17—18].

Заключение

Рассмотрев разные варианты воплощения жанра музыкального портрета в творчестве Мусоргского, можно утверждать, что основным критерием их различия является жанровая принадлежность, определяющая особенности образности, претворения речевой интонации, музыкальной формы. Портрет-монолог отличает повествовательность, опора вокальной партии на ритмоинтонационную формулу, ее остинатное повторение с незначительным варьированием, чутко реагирующее на смысловые оттенки словесного текста. Портретам через подразумеваемый и внутренний диалог свойственны экспрессия эмоционального выражения, способствующая бóльшей выразительно-

сти и разнообразию речевых интонаций, а также более интенсивное развитие, основанное на смене контрастных эпизодов, обусловленных сценическим или внутренним контекстом. Портрет через молитву имеет своим прообразом культовую музыку, от которой наследует определенный образный строй и систему выразительных средств, воссоздающих ее черты. Особенности вокальной партии определяются здесь речевой функцией воздействия, находящей выражение в интонациях просьбы, мольбы. Музыкальная форма имеет черты сквозного развития, но одновременно в ней обнаруживается ряд разделов, отражающих смену психологических состояний героя.

Важной составляющей музыкальных портретов Мусоргского является социальное начало, выражаемое с помощью жанровых и стилевых черт. В песне «Семинарист» — это цитата гласа из церковного обихода; в песне «Светик Савишна» — опора вокальной партии на жанр плача, причитания; указателем социальной принадлежности героев песни «Ах ты, пьяная тетеря» является низкий стиль лексики главной героини. Внутренне-психологическое начало в портретах композитора передается прежде всего посредством речевой интонации, заостряющей смыслы словесного текста.

Итак, Мусоргский, обладая талантом гениального психолога, сумел запечатлеть в своем камерно-вокальном творчестве потрясающе точные и глубокие портреты своих современников, принадлежащие разным сословиям, среди которых особое место занимают портреты детей. Проникнуть в их психологию ему удалось путем художественного воплощения речевой интонации в опоре на русскую устную речь, народную песенность и фольклорные жанры. Все его портреты отличает удивительная жизненность и правдивость, подчеркивающие уникальность дарования композитора.

Список литературы:

1 *Андроникова М.И.* Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. 422 с.

2 *Асафьев Б.В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 344 с.

3 *Барахов В.С.* Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. Л.: Наука, 1985. 311 с.

4 *Васина-Гроссман В.А.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2—3: Интонация: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.

5 *Виноградов В.В.* Проблема сказа в стилистике // *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы: Избранные труды. М.: Наука, 1980. С. 42—54.

6 *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. М. — Л.: Музыка,1964. 279 с.

7 *Дурандина Е.Е.* Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985. 200 с.

8 *Зингер Л.С.* Очерки теории и истории портрета. М.: Изобразительное искусство, 1986. 323 с.

9 *Зырянов О.В.* Романтизм vs реализм в литературной классике XIX в. (круговорот понятий и подходов) // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И.А. Дергачева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 12—36. (Эволюция форм художественного сознания в русской литературе; вып. 3).

10 *Казакова Д.Д.* Портреты реально существовавших лиц в «Карнавале» Р. Шумана // Культура и искусство Германии: сборник статей по материалам Девятой международной научной интернет-конференции / Отв. ред О.В. Немкова. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, 2017. С. 199—205.

11 *Казакова Д.Д.* Портреты реально существовавших лиц в «Райке» М.П. Мусоргского // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам XIV Международной научно-практической конференции. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, 2018. С. 401—408.

12 *Казанцева Л.П.* Музыкальный портрет. М.: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.

13 *Кюи Ц.А.* Избранные статьи: Л.: Музгиз, 1952. 692 с.

14 *Мусоргский М.П.* Литературное наследие. Кн. 1: Письма, биографические материалы и документы / Сост. А.А. Орлова, М.С. Пекелис. М.: Музыка, 1971. 400 с.

15 *Немковская В.И.* О специфике жанра музыкального портрета // *Немковская В.И.* Поэтика музыкального портрета: Научно-исследовательские очерки. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2007. С. 6—17.

16 *Образцова И.М.* Традиция средневекового смеха в музыкальной драматургии Мусоргского // Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Труды отдела древнерусской литературы. Т. 38: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1985. С. 411—423.

17 *Рахманова М.П.* Композитор и художники // Советская музыка. 1989. № 3. С. 102—126.

18 *Соколов О.В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.

19 *Стасов В.В.* Перов и Мусоргский // *Стасов В.В.* Избранные статьи о М.П. Мусоргском / Общ. ред., вступ. ст. и прим. А.С. Оголевец. М.: Музгиз, 1952. С. 143—181.

20 *Хюн, Юн Со*. Диалогизация монолога как «событие рассказывания» (на материале пьес А.П. Чехова) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2014. № 3. С. 127–138.

21 *Середюк І.М.* Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII–XX століть: дисс. ... канд иск.: 17.00.02. Одесса, 2021. 248 с.

22 *Furst H.* Portrait Painting. Its Nature and Function. London: Lane, 1927. 155 p.

23 *Tommasini A.* Virgil Thomson's Musical Portraits. New York: Pendragon Press, 1986. 237 p.

24 *Walden J.S.* Musical Portraits: The Composition of Identity in Contemporary and Experimental Music. Oxford University Press, 2018. 200 p.

References:

1 Andronikova M.I. *Portret. Ot naskal'nyh risunkov do zvukovogo fil'ma* [Portrait. From Cave Drawings to Sound Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 422 p. (In Russian)

2 Asaf'ev B.V. *Russkaja muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian Music. 19 and the Early 20 Centuries]. 2nd edition. Leningrad, Muzyka Publ., 1979. 344 p. (In Russian)

3 Barahov V.S. *Literaturnyj portret: Istoki, poetika, zhanr* [Literary Portrait: Origins, Poetics, Genre]. Leningrad, Nauka Publ., 1985. 311 p. (In Russian)

4 Vasina-Grossman V.A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' 2–3: Intonacija: Kompozicija* [Music and Poetic Word. Part 2–3: Intonation: Composition]. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 368 p. (In Russian)

5 Vinogradov V.V. Problema skaza v stilistike [The Problem of Skaz (Tale) in Stylistics]. Vinogradov V.V. *O jazyke hudozhestvennoj prozy: Izbrannye trudy* [About the Language of Fiction: Selected Works]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 42–54. (In Russian)

6 Debussy c. *Stat'i. Recenzii. Besedy* [Articles. Reviews. Conversations]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1964. 279 p. (In Russian)

7 Durandina E.E. *Vokal'noe tvorchestvo Musorgskogo* [Mussorgsky's Vocal Music]. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 200 p. (In Russian)

8 Zinger L.S. *Ocherki teorii i istorii portreta* [Essays on the Theory and History of Portrait]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1986. 323 p. (In Russian)

9 Zyryanov O.V. Romantizm vs realizm v literaturnoj klassike XIX v. (krugovorot ponyatij i podhodov) [Romanticism vs Realism in Literary Classics of the 19th Century (Circulation of Concepts and Approaches)]. *Romantizm vs realizm: paradigmy hudozhestvennosti, avtorskie strategii: sb. nauch. st.: k 100-letiju so dnja rozhdenija prof. I.A. Dergacheva* [Romanticism vs Realism: Paradigms of Artistry, Author's Atrategies: Scientific Proceedings: To the 100th Anniversary of the Birth of Prof. I.A. Dergachev]. Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo universiteta Publ., 2011, pp. 12–36. (Evolyucija form hudozhestvennogo soznanija v russkoj literature; issue 3 [Evolution of Forms of Artistic Consciousness in Russian Literature; issue 3]). (In Russian)

10 Kazakova D.D. Portrety real'no sushchestvovavshih lic v "Karnavale" R. SHumana [Portraits of Real-life People in R. Schumann's "Carnival"]. *Kul'tura i iskusstvo Germanii: sbornik statej po materialam Devyatoj mezhdunarodnoj nauchnoj Internet-konferencii* [Culture and Art of Germany: Scientific Proceedings of the 9th International Scientific Internet Conference], ed. O.V. Nemkova. Tambov, Tambovskij gosudarstvennyj muzykal'no-pedagogicheskij institute im. S.V. Rahmaninova Publ., 2017, pp. 199–205. (In Russian)

11 Kazakova D.D. Portrety real'no sushchestvovavshih lic v "Rajke" M.P. Musorgskogo [Portraits of Real-life People in the "Raek" by M.P. Mussorgsky]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sbornik statej po materialam XIV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance: Scientific Proceedings on the Materials of the 14th International Scientific and Practical Conference]. Tambov, Tambovskij gosudarstvennyj muzykal'no-pedagogicheskij institute im. S.V. Rahmaninova Publ., 2018, pp. 401–408. (In Russian)

12 Kazanceva L.P. *Muzykal'nyj portret* [Musical Portrait]. Moscow, NTC "Konservatorija" Publ., 1995. 124 p. (In Russian)

13 Kuji C.A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1952. 692 p. (In Russian)

14 Musorgskij M.P. *Literaturnoe nasledie.* Book 1: *Pis'ma, biograficheskie materialy i dokumenty* [Literary Heritage. Book 1: Letters, Biographical Materials and Documents], compl. A.A. Orlova, M.S Pekelis. Moscow, Muzyka Publ., 1971. 400 p. (In Russian)

15 Nemkovskaja V.I. O specifike zhanra muzykal'nogo portreta [On the Specifics of the Genre of Musical Portrait]. Nemkovskaja V.I. *Poetika muzykal'nogo portreta: Nauchno-issledovatel'skie ocherki* [Poetics of a Musical Portrait: Research Essays]. Ekaterinburg, Ural'skaja gosudarstvennaja konservatorija im. M.P. Musorgskogo Publ., 2007, pp. 6–17. (In Russian)

16 Obrazcova I.M. Tradicija srednevekovogo smeha v muzykal'noj dramaturgii Musorgskogo [The Tradition of Medieval Laughter in the Musical Dramaturgy by Mussorgsky]. *Rossijskaja akademija nauk, Institut russkoj literatury (Pushkinskij Dom), Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. Vol. 38: Vzaimodejstvie drevnerusskoj literatury i izobrazitel'nogo iskusstva* [Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin's House), Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature. Vol. 38: Interaction of Ancient Russian Literature and Fine Art], ed. D.S. Lihachev. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 411–423. (In Russian)

17 Rahmanova M.P. Kompozitor i hudozhniki [Composer and Artists]. *Sovetskaja muzyka*, 1989, no. 3, pp. 102–126. (In Russian)

18 Sokolov O.V. *Morfologicheskaja sistema muzyki i ee hudozhestvennye zhanry* [Morphological System of Music and Its Artistic Genres]. Nizhnij Novgorod, Izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 1994. 218 p. (In Russian)

19 Stasov V.V. Perov i Musorgskij [Perov and Mussorgsky]. Stasov V.V. *Izbrannye stat'i o M.P. Musorgskom* [Selected Articles about M.P. Mussorgsky], ed., intr. article and com. A.S. Ogolevec. Moscow, Muzgiz Publ., 1952, pp. 143–181. (In Russian)

20 Hyun, YUn So. Dialogizacija monologa kak "sobytie rasskazyvanija" (na materiale p'jes A.P. CHehova) [Dialogization of a Monologue as a "Storytelling Event" (Based on the Material of A.P. Chekhov's Plays)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, series 9, Filologija*, 2014, no. 3, pp. 127–138. (In Russian)

21 Seredjuk I.M. *Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII–XX століть* [Semantics of the Musical Portrait in the Clavier and Piano Creativity of the 17th-20th Centuries]. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.02. Odessa, 2021. 248 p. (In Ukrainian)

22 Furst H. *Portrait Painting. Its Nature and Function*. London, Lane, 1927. 155 p.

23 Tommasini A. *Virgil Thomson's Musical Portraits*. New York, Pendragon Press, 1986. 237 p.

24 Walden J.S. *Musical Portraits: The Composition of Identity in Contemporary and Experimental Music*. Oxford University Press, 2018. 184 p.

УДК 791.4
ББК 71

Сараскина Людмила Ивановна
Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0003–4844–4930
ResearcherID: AAS-8550–2021
Scopus ID: 56936849700
l.saraskina@gmail.com
Ключевые слова: Михаил Зощенко, комедия, смех, страх, преступление, наказание, «несун», народное добро, Павел Коломойцев, Леонид Гайдай

Сараскина Людмила Ивановна

Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-246-275

Для цит.: *Сараскина Л.И.* Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность // Художественная культура. 2022. № 3. С. 246–275. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-246-275.

For cit.: Saraskina L.I. Crime and Punishment, a Comedy by Mikhail Zoshchenko, and Its Two Soviet Screen Versions: Fiction and Reality. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 246–275. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-246-275. (In Russian)

Saraskina Liudmila I.
D.Sc. (in Philology), Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000–0003–4844–4930
ResearcherID: AAS-8550–2021
Scopus ID: 56936849700
l.saraskina@gmail.com
Keywords: Mikhail Zoshchenko, comedy, laughter, fear, crime, punishment. "nesoon", people's property, Pavel Kolomoytsev, Leonid Gaidai

Saraskina Liudmila I.

Crime and Punishment, a Comedy by Mikhail Zoshchenko, and Its Two Soviet Screen Versions: Fiction and Reality

Аннотация. В статье анализируется актуальное содержание одноактной пьесы М.М. Зощенко «Преступление и наказание» (1933) и та историческая реальность, которая кроется за громким «достоевским» названием. Обращение к данной проблематике и новизна авторской концепции обусловлены в том числе и отсутствием исследований по заявленной теме. Привлекаются архивные документы и законодательные акты, раскрывающие истинные причины драматических переживаний главного персонажа («несуна», расхитителя народного добра), опасающегося подвергнуться высшей мере наказания с конфискацией имущества. Категории «преступления» и «наказания» под пером драматурга обретают новые смыслы, так что название комедии перестает быть «чужим». Две одноименные экранизации комедии по-разному воплощают замысел литературного первоисточника. В результате последовательного анализа кинокартин, в том числе соотнесенности социального контекста и художественного текста, автор приходит к следующим выводам об их комедийных лейтмотивах. Короткометражная лента режиссера Павла Коломойцева (1940) была напрямую связана с политическими реалиями времени (постановлением ЦК ВКП(б) 1932 года об охране имущества государственных предприятий, о преступлениях расхитителей и наказаниях для них). Комедийную специфику картины можно определить как *смех сквозь страх*. Выясняется причина цензурного запрета картины («вор остается пострадавшим»), пролежавшей на полке полвека. Экранизация Леонида Гайдая (в составе картины из трех новелл Зощенко «Не может быть!»), созданная в 1975 году, не была связана с постановлением (позже пересмотренным и отмененным); действие комедии отнесено в 1927 год, то есть еще до постановления, так что «несуны» могли не опасаться за свою жизнь. Персонажи комедии притворно страшатся наказания, страдают «понарошку». Комедийный нерв картины характеризуется как *смех сквозь хохот*.

Abstract. The paper analyses the topical content of M.M. Zoshchenko's one act play *Crime and Punishment* (1933), as well as the historical reality which is implied by the explicitly "Dostoevsky's" title of the play. The appeal to this problem and the novelty of the author's concept are due to, among other things, the lack of research on the declared topic. The author refers to the archival documents and legal acts that explain the real reasons for the emotional sufferings of the central character of the play, who in the slang of the time was called "nesoon" ("the one who carries away"), that is a "plunderer of people's property". He was afraid to be condemned to capital punishment and confiscation of his property. The notions of "crime" and "punishment" in Zoshchenko's play acquire new and, indeed, topical meanings, so that the title of the play ceases to be just an allusion to Dostoevsky.

Two screen versions of the play under the same title present different interpretations of the literary original. Having performed a consistent analysis of the films, including the correlation of the social context and the artistic text, the author comes to the following conclusions about their comedic leitmotivs. The short screen version produced in 1940 by the film director Pavel Kolomoytsev, was obviously associated with the political reality of the time: in 1932, the Central Committee of the Communist Party had issued a Decree concerning the protection of state enterprise property, the crimes of its plunderers and the ensuing punishments. The specific comical effect of this screen version may be defined as *laughter through (in spite of) fear*. It is clear why the film was banned by the censorship and was not shown for half a century: "the thief is depicted as the one who suffers".

The screen version by Leonid Gaidai produced in 1975 (as part of the film in three stories by Zoshchenko, under the title *Ne Mozhet Byt!* (*It Can't Be!*)) had nothing to do with the above mentioned Decree (which had been annulled by that time). The events in this version are placed in the year 1927, before the Decree, so the plunderers did not need to be afraid of capital punishment. The characters in this screen version of the comedy just feign fear of punishment, just make a pretence of suffering. The comic effect of Gaidai's version may be defined as *laughter through (in spite of) roaring.*

Введение. Обретение жанра

Культурный советский читатель 1930-х годов, знакомясь с пьесой известного прозаика и драматурга М.М. Зощенко «Преступление и наказание» (1933), уже с первой страницы имел право на вопрос: какое отношение имеет эта комедия, как будто даже водевиль, к одноименному роману-трагедии Ф.М. Достоевского о недоучившемся университетском студенте, по идейным соображениям убившем и ограбившем пожилую ростовщицу, а заодно впопыхах зарубившем топором и ее убогую сестру?

Конечно, Михаил Зощенко, уроженец Санкт-Петербурга из дворян, спустя полвека после Родиона Раскольникова поступил на юридический факультет Императорского Санкт-Петербургского университета и так же, как он, после первого курса был отчислен за неуплату.

Однако не в пример герою Достоевского бывший студент Зощенко не пошел путем индивидуального террора. Время призвало его в действующую армию, где на фронтах Первой мировой войны он дослужился до звания штабс-капитана. После Октябрьской революции в поисках своего места в жизни он менял города и профессии, служил в милиции, в суде, в уголовном розыске, не брезговал сапожным ремеслом, отдал дань службе петербургской почты и телеграфа. «Это было не твердое шествие по жизни, это было — замешательство», — скажет он в автобиографической повести «Перед заходом солнца» [7].

Самым увлекательным занятием для него стала и осталась на всю жизнь литература. Подчеркну: на шаткий и опасный путь советского литератора вступал храбрый офицер Русской императорской армии, отличившийся во многих сражениях, награжденный пятью боевыми орденами (Святого Станислава двух степеней, Святой Анны двух степеней, Святого Владимира), получивший серьезные ранения и порок сердца в результате отравления газом на фронте.

У него были хорошие шансы стать военным писателем: Первая мировая глубоко вошла в его сердце и его память. Ту самую повесть «Перед восходом солнца» он насыщал фрагментами воспоминаний о фронтовой работе, о военных буднях. «Ураганный артиллерийский огонь обрушивается на деревню. Воздух наполнен стоном, воем, визгом и скрежетом. Мне кажется, что я попал в ад» [7]. Спустя двадцать пять лет, уже в Великую Отечественную, когда через дом от него ра-

Ил. 1. Михаил Зощенко. Фотография сделана в годы Первой мировой войны

зорвется немецкая бомба весом в полтонны, он поймет, как выглядит настоящий ад.

Однако военные впечатления в тех литературных жанрах, которые стал пробовать и осваивать Зощенко, ему не пригождались. В «Красной газете», куда он послал маленький рассказ о деревне, ему сказали: *здесь нужен ржаной хлеб, а не сыр бри*. Много раз он давал себе слово, что оставит коварное занятие, что тяга к литературе до добра не доведет, но судьба упрямо вела, толкала его в литературные студии, кружки, группы, содружества. В 1922 году он примкнул к «Серапионовым братьям», литературному объединению молодых прозаиков, поэтов и критиков, возникшему в Петрограде — и там писатель счастливо обрел свой жанр: короткие юмористические новеллы, в которых живут, дышат, перебиваясь с хлеба на воду, маленькие людишки мещанского сословия, пытающиеся не сгинуть и приспособиться к условиям послереволюционной страны.

«Маленькие люди», «посторонние новому времени», станут главными героями прозы Зощенко, объектом его огромного комедийного дара: обыватели, лишенные и тени образования, с узкой моралью и примитивным складом ума, должны были заставить читателей

смеяться и сознавать свое интеллектуальное превосходство и свои нравственные качества.

Правда, писатель не стремился банально надсмехаться над темными и туповатыми персонажами — он хотел заставить их посмотреть на себя со стороны. «Я стою за перестройку читателей, а не литературных персонажей, — отвечал писатель своим корреспондентам. — И в этом моя задача. Перестроить литературный персонаж — это дешево стоит. А вот при помощи смеха перестроить читателя, заставить читателя отказаться от тех или иных мещанских и пошлых навыков — вот это будет правильное дело для писателя» [12, с. 8].

Пройдут годы, и власти громко напомнят ему об этих его «задачах». В постановлении оргбюро ЦК ВКП(б), принятом 14 августа 1946 года, Зощенко будет назван пошляком и литературным подонком, который показывает советских людей в уродливо карикатурной форме, клевещет на них, представляет их примитивными, малокультурными, глупыми, с обывательскими вкусами и нравами. Изображение советской действительности и советских порядков будет охарактеризовано как злостное хулиганство с антисоветскими выпадами [10]. Повесть «Перед восходом солнца» объявят омерзительной вещью, проникнутой ядом зоологической враждебности к советскому строю, в которой автор изобразил людей и самого себя как гнусных похотливых зверей.

Под пером партийных чиновников в адрес Зощенко польются потоки оскорблений — как о враге советской власти и советского народа. Его исключат из Союза писателей, не дадут печататься, лишат средств к существованию. Его имя не будет упоминаться в прессе, ему не позволят подписывать собственные переводческие работы. Из книготорговой сети и всех библиотек будут изъяты все его произведения, почти все знакомые литераторы прекратят с ним всякие отношения. Литература станет для Зощенко зоной отчуждения, территорией будто за колючей проволокой.

В 1954 году состоится выступление Зощенко на собрании ленинградских писателей — предполагалось, что он выразит свое согласие с постановлением 1946 года и покается. Но принять оскорбления он не мог. «Вот уже восемь лет мне трудно, почти невыносимо жить с этими наименованиями, которые повисли на мне, которые так унизили мое достоинство…» [4]. Он пытался доказать, что писал не о советском обще-

Ил. 2. Кадр из фильма «Преступление и наказание», режиссер П. Коломойцев, 1940. В ролях: Игорь Ильинский и Мария Миронова

стве, которое тогда только возникало, а писал о мещанах, о порождении прошлой жизни. «Я сатирически изображал не советских людей, а мещан, которые веками создавались всем укладом прошлой жизни» [4].

Писатели из руководящего состава понять его не захотели, усмотрев в непреклонности Зощенко высокомерие, которое служит классовому врагу. А он, при накаленном зале, по пунктам опровергал каждое из обвинений. «Я дважды воевал на фронте, я имел пять боевых орденов в войне с немцами и был добровольцем в Красной армии. Как я мог признаться в том, что я трус? Что вы хотите от меня? Чтобы я признался, что я трус? Вы этого требуете? По-вашему, я должен признаться в том, что я мещанин и пошляк, что у меня низкая душонка? Что я бессовестный хулиган?» [4]

Его монолог крайне нервировал и раздражал зал: «Я могу сказать — моя литературная жизнь и судьба при такой ситуации закончены. У меня нет выхода. Сатирик должен быть морально чистым человеком, а я унижен как последний сукин сын… У меня нет ничего

в дальнейшем. Ничего. Я не собираюсь ничего просить. Не надо мне вашего снисхождения — ни вашей брани и криков. Я больше чем устал. Я приму любую иную судьбу, чем ту, которую имею» [4].

Писатель-фронтовик Даниил Гранин, присутствовавший на том собрании, вспоминал позднее: «Это был тот самый человек, который много лет смешил всю страну, чьи истории, образы стали нарицательными, чьи изречения вошли в обиход. В самые тяжкие времена, в самые неприглядные годы он давал возможность людям передохнуть, повеселиться. На всех эстрадах читали Зощенко, хохотали до упаду. Смеясь над чужой глупостью, учились смеяться над собой. Они видели себя со стороны не так чтобы обидно, потому что автор в общем-то сочувствовал им и печалился о них, они, то есть мы, опознавали пошлость, которую Зощенко, как никто другой, умел обозначить» [5].

Пройдет тридцать с лишним лет, наступит перестроечный 1988 год, и газета «Правда» сообщит, что Политбюро ЦК КПСС признало постановление «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» от 14 августа 1946 года ошибочным, искажающим принципы работы с творческой интеллигенцией» и отменило его.

Но Михаила Зощенко уже три десятилетия как не было в живых.

«Несуны» и чрезвычайные меры

1930-е годы в жизни советского общества — это как раз и было тем самым тяжким временем, теми самыми неприглядными годами, когда произведения Михаила Зощенко позволяли людям немного отдохнуть душой. На всех эстрадных площадках артисты читали его рассказы, и зрители хохотали над смешными сюжетами и незатейливыми персонажами-простаками. Книги писателя издавались огромными тиражами, он ездил с выступлениями по всей стране и чувствовал себя успешным и знаменитым.

Время вынуждало Зощенко отказаться от любимого им жанра короткого сатирического рассказа с героями весьма сомнительной репутации. Он искал новые жанры, в частности пытался, как писала М.А. Котова, освоить сатирическую комедию, действие которой разворачивается не когда-нибудь в будущем, а в бытовой современной обстановке [8]. Одноактная пьеса «Преступление и наказание» стала знаковым произведением в этих поисках.

Комедия с громким «достоевским» названием должна была успокоить читателя уже на стадии знакомства со списком действующих лиц: авось, никто из них не покусится сочинять опусы о «крови по совести», никто не станет спрашивать себя, тварь ли он дрожащая или право имеет переступить черту, никто не возьмет в руки топор и никто никого не убьет. Можно было рассчитывать, что в крохотной пьеске ее комедийный, откровенно сатирический уклон окажется вполне миролюбивым, в духе тенденции выхолащивания сатиры, как скажет об этом поэт-пародист Александр Григорьевич Архангельский (1889—1938):

Хорошо любить жену
И гитарную струну,
Маму, папу, тетю, — ну
И Советскую страну.
Хорошо писать стихи
О кремации сохи,
Выкорчевывать грехи
Тещи, свекра и снохи.
Ты строчи, строчи, рука,
За строкой лети, строка.
Для поэта ночь легка,
Для поэмы — коротка [2].

Обратимся к фигурантам комедии: действующих лиц совсем немного.

Горбушкин, заведующий кооперативом.
Жена Горбушкина.
Брат жены.
Бананов, перекупщик.
Сосед.
Неизвестный.
Красноармеец.
Ломовик [7][(1)].

(1) Здесь и далее текст комедии М.М. Зощенко «Преступление и наказание» приводится по указанному источнику.

Стоит задаться вопросом: какое тяжкое уголовное преступление мог совершить заведующий кооперативом? Почему сидя дома, за обеденным столом под висячей лампой с шелковым абажуром и читая свежую газету (название в тексте пьесы отсутствует), он тяжко вздыхает, крякает, охает и мычит? «Мне буквально дурно делается от твоего мычанья», — говорит ему Анна Васильевна Горбушкина, жена заведующего, не понимая, в чем дело. Чтó это он там вычитывает, чтó его так пугает?

Оказывается, газета (по-видимому, центральная, публикующая правительственные указы и революционные декреты) на первой полосе сообщает, что расхищение народного имущества отныне будет наказываться высшей мерой, то есть смертной казнью через расстрел с конфискацией всего имущества. Иными словами, осужденный по такому приговору получит пулю в лоб, а родня обнищает и пойдет по миру.

Григорию Ивановичу Горбушкину, главному персонажу, есть о чем тревожиться. Ведь он и есть расхититель, *несун,* выносит, как ему кажется, всякое и разное, что попадется под руку, но по мелочам. При этом жена все равно недовольно бурчит: «А чего ты расхищаешь-то? Подумаешь! Раз в год какое-нибудь гнилье принесет и после этого газеты читать не может — ему высшая мера снится… Другие заведующие несут, несут, несут — ставить некуда». Горбушкин возмущенно возражает: «А я не несу — я, по-вашему, розы нюхаю? Дура какая. А это что? А это чего? А на тебе чего?»

Понятно, что Горбушкин указывает на обстановку комнаты и на одежду жены (мол, несу все для дома, для семьи). Ей, однако, неймется: «Немного домой принес — в этом пороку нету. Другие на сторону продают и то без криков газеты». Он оправдывается: «А сахар? Сахар-то я на сторону продал?»

То есть, действительно, и продукты питания он выносил, и на сторону их продавал, и деньги в свой карман (а не в копилку кооператива) складывал. То-то его мучит страх, мерещатся конфискация и высшая мера.

Современному читателю может показаться, что семейная разборка как раз и составляет ядро конфликта пьесы. Но читателю 1930-х годов близко и доступно было смотреть в корень. Жена Горбушкина, будучи гражданкой алчной и завистливой на чужое добро, требовала

от мужа, чтобы тот приносил в дом побольше и не трусил; однако сами несуны-расхитители не могли не понимать, как опасно время. Газеты тех лет почти ежедневно сообщали о злостном выносе с самых разных предприятий продовольствия, одежды, обуви, почему-то особенно калош, инвентаря и прочего. У подозреваемых производились обыски, но до поры наказания были незначительными — от принудительных работ до трех месяцев до года лишения свободы[(2)]. Столь малые сроки мало кого останавливали.

Между тем в начале 1930-х хищения госсобственности приняли такие фантастические масштабы, что правительство пошло на чрезвычайные меры. 7 августа 1932 года Центральным исполнительным комитетом СССР и Советом народных комиссаров СССР было принято Постановление «Об охране имущества государственных предприятий, колхозов и кооперации и укреплении общественной (социалистической) собственности» [11].

Постановление инициировал лично Генеральный секретарь ЦК ВКП(б) И.В. Сталин, подписали М.И. Калинин (Председатель ЦИК СССР), В.М. Молотов (Председатель СНК СССР), А.С. Енукидзе (Секретарь ЦИК СССР). Отныне государственная, колхозная и кооперативная собственность объявлялась основой советского строя, а значит священной и неприкосновенной. Те, кто покушался на нее, квалифицировались как враги народа. Борьба с ними объявлялась важнейшей обязанностью органов советской власти.

Согласно закону, хищение грузов на железнодорожном и водном транспорте, воровство колхозного и кооперативного имущества наказывались теперь «высшей мерой социальной защиты» — расстрелом, с конфискацией всего имущества и с заменой при смягчающих обстоятельствах лишением свободы на срок не ниже 10 лет и тоже с конфискацией имущества. Отдельный пункт гласил: «Не применять амнистии к преступникам, осужденным по делам о хищении колхозного и кооперативного имущества» [11].

Горбушкин прекрасно понимал, что теперь ему не до шуток, что его мелкое воровство тремя месяцами принудительных работ не огра-

(2) *Пихалов И.* История антисталинских мифов — «Закон о пяти колосках» // Военное обозрение. 18 мая 2013. URL: https://topwar.ru/27940-istoriya-antistalinskih-mifov-zakon-o-pyati-koloskah.html (дата обращения 10.02.2022).

ничится. За мычанием и оханьем заведующего кооперативом стояла жестокая реальность. «Ставилась задача сохранить каждое зернышко. Не от птиц или грызунов. От людей. На полях были сооружены дозорные вышки. Конные разъезды притаились в засадах. Сельским жителям не должно было достаться ни одного колоска колхозного хлеба. Страшный закон от 7 августа, грозивший расстрелом за все, не зря был прозван в народе законом о колосках. Даже с собственного поля колхозник не имел права унести ни одного зернышка» [9, с. 92—93].

Так вот, оказывается, какие указы и постановления читает в утреннем номере газеты Григорий Горбушкин: время действия пьесы можно, таким образом, уверенно датировать августом 1932 года. Помимо газет, вовсю работало и сарафанное радио: слухи об арестах, обысках, приговорах, конфискациях опережали события.

Тема комедии, как можно видеть, на самом деле совсем не смешна, как не смешон страх тюрьмы и казни. Горбушкин, читающий за завтраком газеты, непременно должен был знать и о других нависших угрозах. Циркуляр ЦК ВКП(б) от 29 апреля 1933 года сообщал о начале больших чисток — государство освобождалось от классово чуждых элементов, перерожденцев и карьеристов [14]. Здесь же говорилось и о необходимости «упорядочить осуществляемые неизвестно кем аресты»: «Арестовывают председатели колхозов и члены правлений колхозов. Арестовывают председатели сельсоветов и секретари ячеек. Арестовывают районные и краевые уполномоченные. Арестовывают все, кому не лень и кто, собственно говоря, не имеет никакого права арестовывать. И неудивительно, что при таком разгуле практики арестов органы ОГПУ, и особенно милиция, теряют чувство меры и зачастую производят аресты без всякого основания, действуя по правилу: „сначала арестовать, а потом разобраться“» [14].

Никакой гарантии, что с ним *сначала разберутся*, у Горбушкина, разумеется, не было.

Только в 1936 году Генеральная прокуратура начала разбираться в правомерности вынесенных приговоров. В докладе генпрокурора А.Я. Вышинского Сталину, Молотову и Калинину утверждалось, что в 79% случаев приговоры были вынесены неправомерно. В результате освободили 37 425 человек и сняли с них судимость [6].

Михаил Зощенко, заимствуя для своей комедии чужое название, вкладывал в него свой, остросовременный смысл: вынос из коопе-

ратива, условно говоря, калош или сахара считался теперь тяжким преступлением, за которое следовало неотвратимое наказание с обязательной конфискацией.

Красноармеец, который приходит к супругам с заданием сопроводить к следователю хозяина дома, вольно или невольно подтверждает обоснованность его страха: заведующий кооперативом знает, за что вызван в контору повесткой. Никто из близких — ни жена, ни ее брат, ни сосед — не спрашивают, за что; аресты становятся рядовыми и будничными. Никто не сомневается, что увод Горбушкина — это именно арест, и в свидетельскую версию никто не верит. Жена Горбушкина отвечает брату на его телефонный звонок, объясняясь междометиями: «Гришу-то, это самое, понимаете… Да нет, хуже… Ну да, да… Только сейчас. Не знаю. Ничего не знаю».

Перекупщик Бананов, услышав, что заведующего *увели*, не сомневается, что это именно арест: «Сначала, знаете, свидетель, а после и не свидетель… *Это часто бывает*». Сосед приходит осведомиться, был ли обыск, который, если даже пока его не было, непременно будет: «Щукина помните? Ну, который проворовался. Обыск и, говорят, полная конфискация имущества». Никто и не вспомнил, что хозяин вызван, как указано в повестке, свидетелем по делу Щукина. Повесткам давно никто не доверяет. Никто не собирается ждать окончания следствия, обвинения, приговора. Персонажи пьесы дышат воздухом повседневности, а повседневность дышит адским пламенем Постановления.

Брат жены берет дело в свои руки, понимая — раз «повели голубчика», надо, не дожидаясь конфискации, немедленно все растащить и утилизировать.

Начинается вакханалия «полной спешной распродажи». В текст комедии включаются регистры жесткой сатиры.

И продавцы, и покупатели одинаково алчны, эгоистичны и безжалостны. Напрочь отсутствуют родственная привязанность, простая человечность. Царят оголтелое хамство и разнузданная корысть. Все до единого участники «полной спешной распродажи» грубо необразованы. Комедийно, в духе шаржа, обыгрывается слово «кисти»: понятие — «картина кисти художника» — персонажам неведомо, и только сосед пытается объяснить смысл: «Прежние буржуазные

классы гуманно выражались: чьи кисти. Кто, одним словом, картины красил? Смех, ей-богу».

Фамилий художников — «кто картины красил» — никто здесь не знает: на «ов» ли, на «ой» ли, на «ух» ли; о сюжете картин говорят «предметно»: «чудная сухая березовая роща — метров сорок сухих березовых дров, а на другой, извиняюсь, простая вода». Один лишь телефонный персонаж, невидимый Федор Палыч (по-видимому, барыга и скупщик художественного конфиската) интересуется фамилией художника, ибо она формирует цену.

Недалекую и подловатую Нюшу братец ее, прикарманив большую часть выручки, безоговорочно называет вдовой. Он уверен, что шурин сгинул — там, куда вызвали, ибо «оттуда» не возвращаются. Сосед утешает: «А насчет супруга вы оставьте беспокоиться. Я на это так завсегда гляжу. Меня, например, лично это никогда не пугает. Только бы, думаю, не высшую меру. Высшую меру я действительно с трудом переношу, а остальное как-нибудь утрясется».

Самый большой проходимец в этой компании — братец Нюши: хищник, наглец, мастер погреть руки, если где-то что-то плохо лежит. Одна из самых ярких сцен — как он сватает соседу свою сестру: «Хорошая, стройная походка. Другая идет, как верблюд, а эта ровно кладет ноги. Ать, два, ать, два».

В самое короткое время братец и проворачивает «полную спешную распродажу», и побуждает сестру экстренно развестись с мужем и выйти замуж за соседа, и организует вывоз мебели, а заодно и продажу кухонной утвари.

Квартира разгромлена. Жизнь Горбушкина — тоже: родные приговорили его к высшей мере сами, на возвращение его не рассчитывали и выписали из мира живых.

«Это чего?! Это чего в моей камере происходит! Это чего? Это, я говорю, чего?» — орет, вернувшись от следователя, Горбушкин. «Это… это мы думали… Это мы, Григорий Иваныч…» — лепечет Нюша, а ее проходимец брат «на цыпочках осторожно смывается». Трое — Григорий Иванович, его жена и сосед — остаются стоять разинув рты.

Как проходил допрос Горбушкина и что он рассказал о деле Щукина, пьеса умалчивает. С Григорием Ивановичем обращались «очень вежливо», извинились, что повестка не по почте прислана, ибо показания понадобились срочно.

Нет никакого сомнения, что проворовавшегося Щукина Горбушкин сдал с потрохами. От радости, что его самого не арестовали, он напевает бодрую песенку: «Колокольчики-бубенчики звенят, звенят. / Об ошибках моей юности твердят, твердят!»

Кажется, Михаилу Зощенко, с его тонким пониманием не только сатиры и юмора, но и текущего политического момента, назвать свое «Преступление и наказание» комедией было не так легко. Ибо какая же эта комедия? Что смешного в образе вора-несуна, который узнал о грозящей ему высшей мере? Что смешного в поведении его жены, которая толкает мужа на крупные хищения и при этом хочет, чтобы он не боялся газет? Смешна ли женщина, которая предала мужа через минуту после его ухода из дома и легко позволила хищникам разгромить свой очаг? Смешон ли ее брат, который ради наживы рушит жилье родной сестры? Смешон ли сосед, готовый польститься на чужое добро, если оно само плывет в руки?

Вряд ли субстанция смеха порождается алчностью, предательством и корыстью. В пороках нет ничего смешного. Разве что смех в пьесе особый — *сквозь страх*. Страх наказания у одного персонажа провоцирует рефлекс мародерства у другого, привычку хитрить и лгать — у третьего, готовность предать — у четвертого. Порокам, как и грехам, симпатизировать бессмысленно, но грешные люди оставляют уголок надежды на жалость и милосердие.

Запрещенное кино

Первая публикация пьесы Михаила Зощенко «Преступление и наказание» состоялась в журнале «Красная новь» в 1933 году (№ 3) — то есть сразу, как она была написана. Литературно-художественное и научно-публицистическое издание выходило в Москве и просуществовало ровно 20 лет (1921—1941). «Красная новь» была первым толстым журналом, который был создан после революции и где печатались «старики» (М. Горький, А. Толстой, М. Пришвин, В. Вересаев), а также «попутчики» (И. Бабель, Б. Пильняк, Л. Леонов, К. Федин, В. Катаев). Зощенко относили как раз к «попутчикам». В течение нескольких лет его пьеса опубликовалась несколько раз — в сборнике «Личная жизнь» (1934), в сборниках рассказов, повестей, фельетонов, пьес для театра (1935—1937, 1940).

В 1940 году в журнале «Советский киноэкран»[3] (№ 11) был опубликован одноименный киносценарий, соавторами которого выступили сам Зощенко и сценарист Иван Попов. Короткометражный (27 мин.) игровой черно-белый фильм был снят на Ленинградской студии малых форм в том же году режиссером, сценаристом, актером Павлом Коломойцевым (род. в 1908 году, пропал без вести в годы Великой Отечественной войны).

Комедии и одноактные водевили Михаила Зощенко пользовались успехом у зрителей, их ставили в 1930-е годы ленинградские театры. «Преступление и наказание» до сих пор, спустя почти 90 лет, идет на сцене московских и провинциальных театров. Но киносценарий и сам фильм стали первой пробой пера Зощенко-кинодраматурга. Авторам картины удалось пригласить на роли главных героев выдающихся актеров: Игорь Ильинский и Мария Миронова сыграли супругов Горбушкиных.

Подчеркну, пьеса была издана и в течение семи лет переиздавалась, киносценарий также был издан. 1 февраля 1939 года вышел указ Президиума Верховного Совета СССР «О награждении советских писателей». Зощенко был удостоен ордена Трудового Красного Знамени. Однако готовый фильм 1940 года сразу был запрещен цензурой и полвека оставался «полочным». Почему?

Обратимся к опальной короткометражке.

Она начинается с обращения (титр) к зрителю как бы от автора. «Я прошу извинить, дорогие граждане, что задерживаю вас на таком пустяке, на незначительном, что ли, факте. Ну уж очень я забавное дело слушал в Народном суде…»

Зритель предупрежден: то, что произойдет в картине, — дело как раз не пустячное, а именно судебное.

Если в пьесе читатель сталкивается с такими человеческими грехами и пороками, которым трудно сочувствовать, с такими персонажами, которым трудно сопереживать, то в фильме зритель видит лица людей, слышит их голоса, вглядывается в их жилье и быт.

(3) С таким названием выходил с 1939-го по июль 1941 года иллюстрированный журнал «Советский экран» (первый номер вышел в 1925 году).

Григорий Иванович Горбушкин — плотный приземистый мужчина в белой вышитой рубахе навыпуск под пояс и брюках-галифе военного образца, не упускающий обычая сытно позавтракать. Все его мысли, впрочем, заняты не столько едой, сколько махинациями с сахаром, мануфактурой и бумагой — их незаконным «выносом» из руководимого им кооператива.

Камера (оператор Евгений Шапиро) не упускает ни одной детали из житейских благ героев: входная дверь большой коммунальной квартиры (восемь семейств, разные звонки, «специальный — к тов. Горбушкину»); две комнаты — гостиная и дамская спальня — до отказа набиты мягкой мебелью, коврами, фарфоровыми статуэтками и вазами на фигурных подставках; на стенах развешаны пейзажи в дорогих рамах и портрет хозяина (холст, масло). Присутствует обязательное пианино, на окнах тюль и тяжелые шторы, в шкафах за стеклом много ценной посуды. На круглом обеденном столе — деликатесы, которые жадно поглощает заскочивший к Горбушкину скупщик «вынесенного» сахара. «Продуктов-то сколько понасыпано», — оглядев снедь, завистливо произносит он.

Жена Горбушкина, Анна Васильевна (Нюша), — миловидная, ухоженная дама, много моложе мужа, проносится по комнатам и коридорам коммуналки в белом китайском расписном халате из шелкового атласа, в ушах серьги, на халате брошь, на левом запястье тонкий золотой браслет. Нюша откровенно презирает своего трусливого толстяка и, пока он «крякает», вычитывая из газеты ужасы о «высшей мере» и «конфискации», она красит ресницы перед ручным зеркальцем и передразнивает муженька. «Дура, идиотка какая-то», — не уступает ей и муж. «На тебе что́?» — гневно кричит он, хватая жену за рукав китайского трофея. Вряд ли Нюша испытывает хоть какие-то нежные чувства к Горбушкину — она не сможет скрыть мечтательной улыбки от перспективы замужества с соседом (Федор Курихин), личностью еще более ничтожной, чем Горбушкин.

И тут звонок — милиционер с повесткой. Горбушкин испуган до заикания, икать он так и не перестанет все время своих испытаний. Уверенный, что его уводят в соответствии с газетными кошмарами, он надевает зимнее пальто с большим меховым воротником; под пальто еще несколько слоев теплой одежды. «Ведите меня, товарищ», — трагически всхлипывает он, размахивая авоськой: в ней продукты со сто-

Ил. 3. Кадр из фильма «Преступление и наказание», режиссер П. Коломойцев, 1940. В ролях: Мария Миронова и Владимир Лепко

ла, которые быстро накидала ему Нюша. Она останется в квартире, кинется судорожно перепрятывать деньги, вызвонит братца, который в фильме получил имя Жора (Владимир Лепко). Проходимец и надувала, он, согласно сценарию, под танцевальную музыку (композитор Борис Ушаков) лихо обчистит квартиру, ограбив и сестру, и соседа.

…Приемная следователя была набита посетителями, вызванными по разным «делам»: у всех с языка слетали одни и те же страшилки: недостача, обыск, конфискация, высшая мера. Насмерть испуганный Горбушкин, слыша обрывки реплик, закатывал глаза, громко икал, не мог унять стук челюсти. В кабинете следователя (Марк Бернес) на вопрос: «Что вы можете сказать по делу Гурского и его сообщников?» — Горбушкин отвечал, что в этом деле не замешан. В пьесе, заметим, проворовавшимся был некто Щукин; в картине по понятной причине его заменили — Б.В. Щукин, орденоносный артист-вахтанговец, создавший образ В.И. Ленина и скончавшийся в 1939 году, не должен был упоминаться в криминальном контексте.

Ил. 4. Кадр из фильма «Не может быть!», режиссер Л. Гайдай, 1975. В ролях: Михаил Пуговкин и Нина Гребешкова

Придя домой и увидев разгром, Горбушкин не на шутку разбушевался, кричал и топал ногами. Сосед, придерживая спадающие брюки, добытые из хозяйского шкафа, выбегает на улицу и зовет милицию. «Григорий Иванович и без вас великолепно сядет, если не сегодня, так завтра», — урезонивает соседа Жора, выжига и пройдоха. «Что же мне делать, граждане? Я несу, несу, несу, ставить было некуда, а они все мое имущество ликвидировали. Чего же мне теперь делать? Розы нюхать? А?» — горестно восклицает Горбушкин.

Эта концовка, как и повторенная заставка про слушания в Народном суде (сигнал зрителю о неотвратимости наказания), были добавлены в фильм сверх текста пьесы. Авторы, видимо, предполагали, что малая доза мелодраматизма смягчит и очеловечит образ расхитителя народного добра.

Но лукавая уловка фильм не спасла — напротив. Кажется, злосчастная концовка как раз и накликала беду: визуальное оказалось коварнее вербального. В 1940 году «Преступление и наказание», по-

вторим, на экраны не вышло. Только весной 1941-го картина, в числе других лент (всего их было десять), была рассмотрена специальной «запретительной» комиссией.

Современный исследователь кинематографа М. Зощенко пишет: «Картина не вышла на экраны, ибо не устроила тогдашнее чиновничье руководство. Какие претензии ей предъявлялись, сейчас уже трудно установить, однако истинные причины, думается, ясны. Отношение к сатире в те годы было крайне неодобрительным» [15].

Установить истинные причины запрета фильма как раз вполне возможно. В фондах Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ) хранится справка заместителя начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д.А. Поликарпова о фильмах, запрещенных в 1940—1941 годах. Картина Павла Коломойцева числится под номером пять.

«5. „Преступление и наказание“, автор сценария М. Зощенко, режиссер Коломойцев, постановка Ленинградской студии малых форм. Сюжет картины построен на переживаниях расхитителя общественной собственности, дожидающегося привлечения к ответственности. Этого ждет и его жена. В один из дней, когда муж был вызван к следователю в качестве свидетеля, жена, будучи уверена в аресте мужа, распродает имущество и выходит замуж за другого. *Вор остается пострадавшим* [курсив наш. — *Л.С.*]» [13][(4)].

Цензурное обоснование жестко опиралось на кадры фильма: испуганный Горбушкин нервно икает, идет на допрос, нахлобучив летом зимнюю одежду и чувствуя себя обреченным. В конце ограбленный и фактически похороненный заживо, он беспомощно жалуется на судьбу — близкие люди его предали и продали. Он вызывает сочувствие, может быть, даже жалость — ведь «несун» будет рано или поздно строго наказан, а его близкие выйдут сухими из воды. Получалось как в известной пословице: вор у вора дубинку украл.

(4) Тем же постановлением запрещалась и картина К. Юдина «Сердца четырех»: «Фильм искаженно изображает жизнь советской интеллигенции и командиров Красной армии как праздное, беспечное времяпровождение. Положительные герои фильма лишены всяких общественных интересов и замкнуты в кругу своих узколичных обывательских интересов» [13]. Фильм вернут на экраны 5 января 1945 года. После смерти Сталина будут изъяты кадры, где на заднем плане присутствуют его портреты и статуи. Полная версия выйдет в прокат только в 1988 году.

Добавление к пьесе эффектных сцен, усиление акцентов, драматизация финала сделали свое «черное дело» — картину запретили.

Справка сопровождалась комментарием: «Запретить газетам, журналам и Комитету по делам кинематографии при СНК СССР публикование рецензий и объявлений на кинокартины до разрешения к выпуску их на экран. Поручить Управлению пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) проследить за выполнением настоящего решения» [13].

Фильм не только запретили показывать, но и запретили упоминать о его существовании. Только в 1989 году, спустя полвека, фильм будет возвращен на экраны, его покажут в кинотеатре «Иллюзион».

Снова на экране: Зощенко-light

Забыть сочинения Михаила Зощенко, в том числе и написанные им для кинематографа, к счастью, не получилось. Не дожидаясь возвращения к зрителю запрещенного «Преступления и наказания», свою версию комедии снял в 1975 году Леонид Гайдай. Картина «Не может быть!» включала три эпизода (все три по произведениям Зощенко) — первый эпизод как раз и был «Преступлением и наказанием».

Действие картины отнесено в 1927 год — то есть к событиям *до* указа 1932 года. Расхитители народного добра, процветающие во всякое время, в 1927-м не слишком горевали и наказаний не страшились — на повестке дня не было еще ни конфискации, ни высшей меры. Не было и десятилетнего срока тюрьмы, которого испугался заведующий магазином Горбушкин, читая за завтраком газету «Известия», стращавшую обывателя «десяткой».

Картина начинается заставкой, как и ее предшественница тридцатью пятью годами ранее: «История, которую мы сейчас расскажем, не какой-нибудь факт, а чистая правда…»

Но, упоминая про «десятку» за расхищение, картина идет как раз против фактов и чистой правды. «За обычную кражу государственного имущества полагалось до двух лет лишения свободы или год принудительных работ, за квалифицированную кражу — до пяти лет» [1]. И никакой конфискации; имущество при любом тюремном сроке должно было остаться в семье, как и дом — Горбушкин у Гайдая живет не в коммуналке, а в частном доме.

Ил. 5. Кадр из фильма «Не может быть!», режиссер Л. Гайдай, 1975. В центре — Вячеслав Невинный в роли брата Анны Горбушкиной

Таким образом, заведующему магазином в картине 1975 года на самом деле не стоило сильно страшиться. В любом случае, в 1927 году он отделался бы или легким испугом, или малым сроком (другое дело, что и спустя пять лет он вряд ли порвал бы со своим промыслом). Картина изначально, с первых титров, с заставки (кипа сатирических журналов во главе с «Крокодилом») под бравурную музыку Александра Зацепина, мыслилась авторами как бурлеск, как комедия трюков и карикатурных сцен.

Горбушкин-1975 (Михаил Пуговкин) совсем не испытывает запредельный страх, каким был полон герой Игоря Ильинского. Горбушкин-Пуговкин тоже собирается к следователю, но раздумывает надевать зимнюю одежду; после нескольких попыток утеплиться он останавливается на легком белом пиджаке и курортной белой кепке. Сложив руки за спиной, как это полагается заключенным, со словами «ведите меня» и узлом сменного белья, собранным женой (Нина Гребешкова), Горбушкин отправляется на допрос: открытая машина и водитель

Ил. 6. Наталия Крачковская и Вячеслав Невинный в фильме «Не может быть!», режиссер Л. Гайдай, 1975

ждут у ворот. Соседи рыдают, свинюшки хрюкают, гуси гогочут, Горбушкин возводит очи на церковный купол, как бы уповая на милость Господа. Проводы сняты в нарочито шутейном духе, обещавшем и впредь одаривать зрителя смехом сквозь хохот.

Обещание сдержали. На Анну Васильевну (она лихорадочно ищет место в доме, где всего безопаснее упрятать сверток с купюрами) слетаются коршуны. Это братец, продавец пива в палатке, знающий толк в пенном напитке, разведенном водой (Вячеслав Невинный лихо исполняет хит всех времен на музыку А. Зацепина и стихи Л. Дербенева «Губит людей не пиво, губит людей вода»). Это и сосед Виталий Борисович (Михаил Светин) — он тоже лезет через забор в расчете полакомиться бросовым добром. Оба вспоминают некого Щукина, у которого таки случилась полная конфискация.

Но откуда? В 1927 году ее еще не применяли, и это значит, что и брат, и сосед грубо обманывают Анну Васильевну. Покупатели картин (Наталья Крачковская и Игорь Ясулович) еще более невеже-

ственны, чем брат Анны Горбушкиной, который гоняется по двору за хрюшкой. Беглая свинья дырявит мордой картины («сухие дрова» и «продукты питания»), сбивает с ног пышнотелую покупательницу, и это, конечно, уже не просто комедия, это фарс и абсурд. Ибо если нет высшей меры, какая же Анна вдова, как ее называет брат? Если нет конфискации, зачем нужна была срочная сплошная распродажа?

В прокуратуре у следователя (Лев Поляков) Горбушкину мерещится Карл Маркс: он строго глядит с портрета на стене и грозит пальцем; у заведующего зуб на зуб не попадает, вода из графина не льется и не пьется. Но узнав, что его вызвали как свидетеля, Горбушкин расцветает, ликует и готов все рассказать по делу Щукина, которого никогда и в глаза не видел. За дачу ложных показаний дают три года — но этот срок (без конфискации) ему нипочем. На этот раз его отпустят.

Горбушкин отсутствовал дома без малого три часа (титры ведут точный хронометраж). За это время все его имущество было распродано, мебель вывезена, живность со двора сведена, жилье выкуплено соседом, отныне женихом Анны Горбушкиной, которая по-быстрому развелась с прежним супругом и вовсю любезничает с будущим. Эту сцену и застает Горбушкин, придя с допроса в свой — и уже не свой — дом. Строчка романса: «Я ехала домой, двурогая луна…» — застревает у него в горле, когда он видит Анну, целующуюся с соседом.

Горбушкин успеет ритуально вскрикнуть: «Это чего в моей камере происходит, а?», а титр подведет итог: «Хорошо это кончилось или плохо — нам неизвестно. А Горбушкина посадили только через неделю…»

Заключение

Почувствовать, что в новой экранизации исчез нерв подлинной жизни, испарились драматические переживания персонажей, нетрудно. Увидеть, что появился цвет на лицах любимых актеров, зазвучал их веселый безмятежный смех, тоже легко. Как справедливо отмечает киновед, «комизм ситуаций становится самоцелью, печаль, лиризм комедий Зощенко почти полностью исчезают. И декорации, и костюмы, да и сами действующие лица выглядят яркими, комедийно-заостренными, но излишне утрированными, карикатурными» [15].

Такую картину цензоры наверняка выпустили бы на экраны и в 1940 году, разве что критики отругали бы ее за безыдейность, поверхностный комизм и откровенное шутовство. От пьесы Зощенко в ней осталась только сюжетная схема, но зато смех в ней заблистал красками бесстрашия. Об особом свойстве народного смеха уничтожать страх писал М.М. Бахтин: «Победа над страхом ощущалась не только как победа над мистическим страхом („страхом Божиим“) и над страхом перед силами природы, — но прежде всего как победа над моральным страхом, сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание человека» [3, с. 104].

Две экранизации пьесы Михаила Зощенко «Преступление и наказание» представили принципиально разные подходы к прочтению литературного первоисточника и разное понимание субстанции комического. В первом случае был *смех сквозь страх*. Во втором — *смех сквозь хохот*.

Список литературы:

1 *Анисимов В.Ф.* Ответственность за хищения социалистической собственности по советскому уголовному кодексу // Вестник Югорского государственного университета. 2008. Вып. 4 (11). С. 5—8. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/otvetstvennost-za-hischeniya-sotsialisticheskoy-sobstvennosti-po-sovetskomu-ugolovnomu-kodeksu (дата обращения 20.02.2022).

2 *Архангельский А.* Пародии. Изд. 6-е, дополненное. М.: Советский писатель, 1939. URL: https://thelib.ru/books/arhangelskiy_aleksandr/parodii_epigrammi-read.html (дата обращения 13.02.2022).

3 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

4 Выступление М.М. Зощенко на собрании Ленинградских писателей. Июнь, 1954 г. (Стенограмма). URL: https://biography.wikireading.ru/175960 (дата обращения 08.02.2022).

5 *Гранин Д.* Страх: Эссе. URL: https://www.litmir.me/br/?b=200170&p=1 (дата обращения 08.02.2022).

6 Докладная записка прокурора СССР А.Я. Вышинского И.В. Сталину, М.И. Калинину, В.М. Молотову о выполнении в срок постановления ЦИК и СНК СССР от 16 января 1936 г. URL: https://stalinism.ru/karatelnaya-politika-1933—1936gg/dokladnaya-zapiska-prokurora-sssr-a-ya-vyshinskogo-i-v-stalinu-m-i-kalininu-v-m-molotovu-o-vypolnenii-v-srok-postanovleniya-tsik-i-snk-sssr-ot-16-yanvarya-1936-g.html (дата обращения 13.02.2022).

7 *Зощенко М.М.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Рассказы (30-е и 40-е годы); Комедии; Перед восходом солнца: Повесть / Коммент. Ю. Томашевского. URL: https://www.litmir.me/br/?b=105245&p=10 (дата обращения 03.02.2022).

8 *Котова М.А.* Драматургия М.М. Зощенко в контексте литературного процесса 1930-х — 1940-х гг.: Автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. URL: https://www.dissercat.com/content/dramaturgiya-mm-zoshchenko-v-kontekste-literaturnogo-protsessa-1930-kh-1940-kh-gg (дата обращения 19.03.2022).

9 *Максудов С.* Потери населения СССР в годы коллективизации // Звенья. Исторический альманах. Вып. 1. М.: Прогресс, Феникс, Atheneum, 1991. С. 65—110.

10 Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года № 274 «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953 / Под редакцией А.Н. Яковлева; сост. А.Н. Артизов и О.В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 587—591.

11 Постановление ЦИК и СНК СССР «Об охране имущества государственных предприятий, колхозов и кооперации и укреплении общественной (социалистической) собственности». 7 августа 1932 г. // Свод законов СССР. 1932. № 62. Ст. 360. URL: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/63789 (дата обращения 10.02.2022).

12 Серапионовы братья. Альманах: 1921. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2012. 448 с.

13 Справка о запрещенных кинофильмах в 1940 и 1941 годах // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 88. Л. 1.

14 СССР — памятные даты и события. 1933 год. URL: http://www.great-country.ru/rubrika_articles/this_day/01.html (дата обращения 13.02.2022).

15 *Филиппова А.* Михаил Зощенко: «В кино надо иметь связи» // Советский экран. 1990. № 1. URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/165/ (дата обращения 13.02.2022).

References:

1 Anisimov V.F. Otvetstvennost' za hishcheniya socialisticheskoj sobstvennosti po sovetskomu ugolovnomu kodeksu [The Responsibility for Plundering Socialist Property According to the Soviet Criminal Code]. *Vestnik Yugorskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, issue 4 (11), pp. 5—8. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/otvetstvennost-za-hischeniya-sotsialisticheskoy-sobstvennosti-po-sovetskomu-ugolovnomu-kodeksu (accessed 20.02.2022). (In Russian)

2 Arhangel'skij A. *Parodii* [Parodies]. Ed. 6th, completed. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1939. Available at: https://thelib.ru/books/arhangelskiy_aleksandr/parodii_epigrammi-read.html (accessed 13.02.2022). (In Russian)

3 Bahtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Popular Culture of Middle Ages and the Renaissance]. 2nd ed. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)

4 *Vystuplenie M.M. Zoshchenko na sobranii Leningradskih pisatelej. Ijun', 1954 g. (Stenogramma)* [M.M. Zoshchenko's Speach at the Meeting of Leningrad Writers. June, 1954. (Transcript)]. Available at: https://biography.wikireading.ru/175960 (accessed 08.02.2022). (In Russian)

5 Granin D. *Strah: Esse* [Fear: An Essay]. Available at: https://www.litmir.me/br/?b=200170&p=1 (accessed 08.02.2022). (In Russian)

6 *Dokladnaja zapiska prokurora SSSR A.Ya. Vyshinskogo I.V. Stalinu, M.I. Kalininu, V.M. Molotovu o vypolnenii v srok postanovlenija CIK i SNK SSSR ot 16 janvarja 1936 g.* [A Report of the USSR Attorney A.Ya. Vyshinsky to I.V. Stalin, M.I. Kalinin, V.M. Molotov about the Realization in Time of the Decree of the Government Issued on the 16th of January, 1936]. Available at: https://stalinism.ru/karatelnaya-politika-1933—1936gg/dokladnaya-zapiska-prokurora-sssr-a-ya-vyshinskogo-i-v-stalinu-m-i-kalininu-v-m-molotovu-o-vypolnenii-v-srok-postanovleniya-tsik-i-snk-sssr-ot-1-6-yanvarya-1936-g.html (accessed 13.02.2022). (In Russian)

7 Zoshchenko M.M. *Sobranie sochinenij*: v 4 t. [Collected Works: in 4 vol.] Vol. 4: *Rasskazy (30-e i 40-e gody); Komedii; Pered voshodom solnca: Povest'* [Short Stories (30s and 40s); Comedies; Before Sunrise: A Novel], comm. Yu. Tomashevsky. Available at: https://www.litmir.me/br/?b=105245&p=10 (accessed 03.02.2022). (In Russian)

8 Kotova M.A. *Dramaturgija M.M. Zoshchenko v kontekste literaturnogo processa 1930-h — 1940-h gg.* [Dramaturgy of M.M. Zoshchenko in the Context of the Literary Process of the 1930s and 1940s]: Thesis for Dissertation for the Degree of PhD in Philology, 10.01.01. Available at: https://www.dissercat.com/content/dramaturgiya-mm-zoshchenko-v-kontekste-literaturnogo-protsessa-1930-kh-1940-kh-gg (accessed 19.03.2022). (In Russian)

9 Maksudov S. Poteri naselenija SSSR v gody kollektivizacii [Population Losses of the USSR During the Years of the Collectivization]. *Zven'ja. Istoricheskij al'manah* [Links. Historical Almanac]. Issue 1. Moscow, Progress, Feniks, Atheneum Publ., 1991, pp. 65—110. (In Russian)

10 Postanovlenie Orgbjuro CK VKP(b) ot 14 avgusta 1946 goda № 274 "O zhurnalah 'Zvezda' i 'Leningrad'" [The Resolution of the Orgbureau of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) Issued on the 14th of August, 1946, № 274 "About the Journals 'Zvezda' and 'Leningrad'"]. *Vlast' i hudozhestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD o kul'turnoj politike. 1917—1953* [The State Power and Artistic Intelligentsia. Documents of the CC of the Communist Party (Bolsheviks) and Security Organs on the Cultural Politics. 1917—1953], ed. A.N. Yakovlev, compl. A.N. Artizov, O.V. Naumov. Moscow, Mezhdunarodnyj fond "Demokratija" Publ., 1999, pp. 587—591. (In Russian)

11 Postanovlenie CIK i SNK SSSR “Ob ohrane imushchestva gosudarstvennyh predprijatij, kolhozov i kooperacii i ukreplenii obshchestvennoj (socialisticheskoj) sobstvennosti”. 7 avgusta 1932 g. [The Resolution of the Central Executive Committee and the Council of People’s Commissars of the USSR “On the Protection of the Property of State Enterprises, Collective Farms and Cooperatives and the Strengthening of Public (Socialist) Property”. August 7, 1932]. *Svod zakonov SSSR* [The Code of Laws of the USSR], 1932, no. 62, article 360. Available at: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/63789 (accessed 10.02.2022). (In Russian)

12 *Serapionovy brat’ja. Al’manah: 1921* [Serapion Brothers. An Almanac. 1921]. St. Petersburg, Limbus Press, OOO “Izdatel’stvo K. Tublina” Publ., 2012. 448 p. (In Russian)

13 Spravka o zapreshchennyh kinofil’mah v 1940 i 1941 godah [The List of Films Banned in 1940 and 1941]. *RGASPI* [Russian State Archive of Socio-Political History], f. 17, inv. 116, unit 88, l. 1. (In Russian)

14 *SSSR — pamjatnye daty i sobytija. 1933 god* [The USSR — the Memorable Dates and Events. 1933]. Available at: http://www.great-country.ru/rubrika_articles/this_day/01.html (accessed 13.02.2022). (In Russian)

15 Filippova A. Mihail Zoshchenko: “V kino nado imet’ svjazi” [Mikhail Zoshchenko: “In the World of Cinema One Must Have Acquaintances”]. *Sovetskij ekran*, 1990, no. 1. Available at: https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/165/ (accessed 13.02.2022). (In Russian)

Сараскина Людмила Ивановна 275

Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность

УДК 791.3
ББК 85.373(2); 85.374.3

Сальникова Екатерина Викторовна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0001–8386–9251
ResearcherID: AAS-2122–2020
k-saln@mail.ru
Ключевые слова: советская кинокомедия, Леонид Гайдай, эксцентрика, фольклор, транзитное пространство, гэг, официальная культура, ирония, пародия, маска, фантастика

Сальникова Екатерина Викторовна

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-276-307

Для цит.: *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.

For cit.: Salnikova E.V. 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)

Salnikova Ekaterina V.
D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000–0001–8386–9251
Researcher ID: AAS-2122–2020
k-saln@mail.ru
Keywords: Soviet comedy film, Leonid Gaidai, eccentrics, folklore, transit space, diegetic trick, official culture, irony, parody, mask, fantastic reality

Salnikova Ekaterina V.

Dog Barbos and Unusual Cross in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"

Аннотация. Статья посвящена комедии советского режиссера Леонида Гайдая. Актуальность темы связана как с близящимся 100-летним юбилеем режиссера (2023), так и с его высокой популярностью на протяжении всех постсоветских лет. Вместе с тем советская критика и киноведение нередко отказывали Гайдаю в смысловой глубине. Новизна подходов автора состоит в непредвзятом детальном семантическом анализе визуального ряда 10-минутного фильма «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), который ранее считался чисто трюковым. Автор статьи исходит из культурологического определения Гайдая как режиссера, ярче других выразившего отказ от дискурса серьезного и героического в популярном киноискусстве 1960—1970-х. Анализ образов природного универсума и их взаимодействия с героями обнаруживает в фильме скрытый сюжет о путешествии в глубины бессознательного и в переходную зону, потустороннюю реальность. Жизнь персонажей в кадре лишь отчасти представляет сатиру на отдельные пороки рядовых граждан и ироническое обыгрывание недееспособности официоза. Фильм создает фантастическую реальность, которая является своего рода привилегией Труса, Балбеса и Бывалого. В статье сделаны выводы о выходе фильма Гайдая за рамки жанра эксцентрической комедии и о глубинных связях его эстетики с мифом и фольклором.

Abstract. The article is devoted to the comedy by the Soviet film director Leonid Gaidai. The relevance of the topic is due to the approaching the 100th anniversary of the director's birth (2023) and his high popularity throughout the post-Soviet years. At the Soviet time, however, criticism and film studies often denied that Gaidai's films had semantic depth. The novelty of the author's approaches consists in a detailed unbiased semantic analysis of the visual imagery of the 10-minute film *Dog Barbos and Unusual Cross* (1961), which previously was considered exclusively as a trick eccentric comedy. The author of the article proceeds from the culturological definition of Gaidai as a director who more explicitly than others rejected the serious and heroic discourse in the popular Soviet cinema of the 1960s and 1970s. The analysis of the images of the natural universe and their interaction with the characters reveals a hidden plot in the film — a journey into the depths of the unconscious and into a transitional zone, an otherworldly reality. The screen life of the characters is only partly a satire on the individual vices of ordinary citizens and an ironic view on the incapacity of the officialdom. The film creates a fantastic reality, which is a kind of privilege of the Coward, the Fool and the Pro. The author comes to the conclusion that Gaidai's film extends beyond the genre of eccentric comedy and that its aesthetics has deep connections with myth and folklore.

Введение

В советские годы в киноведении и кинокритике закрепилось мнение о том, что Гайдай снимал легкие, развлекательные комедии. Спору нет, его комедии великолепно развлекают и сделаны с виртуозным изяществом. А настроение в кадре, как правило, позитивное, веселое. Так что и легкими их тоже называть логично. Легкость ассоциировалась с простотой и даже примитивностью — и в те годы, когда Гайдай только заявил о себе в кинематографе, и много позже. «Сюжет этой кинокарикатуры более чем прост», — констатировал в книге 1964 года Р.Н. Юренев [21, с. 510], посвятивший кинокомедии ряд серьезных работ. В 1990-е И. Фролов о фильме «Иван Васильевич меняет профессию» писал: «получилась легкая, развлекательная, типичная для Гайдая комедия, обыгрывающая главным образом внешние, предметные различия эпох…» [19, с. 125], своего рода «современный киноводевиль» [19, с. 126]. Не отстают в схожих оценках и некоторые современные авторы: «Гайдай уходит от идеологизированных сюжетов в сторону „аттракционов“» [16, с. 284].

В постперестроечный период началось переосмысление творчества Леонида Гайдая. Культурологическое определение эстетики Гайдая дал Н.А. Хренов, увидев в ней реакцию на «взрыв коллективного бессознательного в 1960-е годы, как следствия продолжающегося кризиса и распада культурного канона. Такой взрыв вызвал к жизни творчество Гайдая с его повторяющимися комическими масками… Произошла автономизация стихии комического. Серьезные герои все больше утрачивали свою жизненность и обаятельность. Ими утверждаемые идеалы больше не привлекали» [20, с. 72].

Статьи Е.Я. Марголита и С. Добротворского в журнале «Сеанс» фиксировали драматическую содержательность фильмов Гайдая, в том числе наличие политических подтекстов. «В 1960-е гг. Гайдая терпели за очевидное формальное совершенство и „товарища Саахова“ — очевидного „мини-Сталина“», — писал Марголит [11] (хотя, на наш взгляд, точнее — «мини-Берию»). Очень близко к специфике эстетики Гайдая подошел Сергей Добротворский, когда провел параллель между показом по ТВ «Операции „Ы“…» в моменты важных политических событий и трансляциями «Лебединого озера» в аналогичных ситуациях. «Власть неспроста пыталась сделать балетную

классику формой директивного фольклора. Красиво, пышно, музыка играет, плюс „впереди планеты всей“, но по сути совершенно стерильно, безвредно. Никак. Полая для неэкспертов форма» [6]. Вот такой «полой для неэкспертов формой» — добавим, и для экспертов тоже — остается во многом кинематограф самого Гайдая. Осознать и вербализировать суть многих отдельных гэгов, образов, эпизодов в его фильмах часто не удается. А между тем именно Гайдай гениально предвидел даже сам факт стремления советского официоза гармонизировать и облагораживать свою деятельность посредством балета. Чем занят Саахов после неудачной попытки договориться с «невестой»? Что, тем самым, предваряет разоблачение гражданина Саахова с помощью инсценировки возмездия в духе некоего мистического истерна? Просмотр гражданином Сааховым «Лебединого озера» по домашнему телевизору. Минет чуть меньше 30 лет — и дни ГКЧП в августе 1991 года пройдут в сопровождении телевизионной трансляции того же бессмертного балета, что само по себе являет иронию исторического процесса.

В современной зарубежной науке изучение советской комедии активно развивается, о чем свидетельствуют и работа Марка Липовецкого о феномене позднесоветского трикстерства [25], и исследование о советской сатире [24]. Комедии Гайдая принято анализировать в контексте полемики искусства с официозным дискурсом, как это делают Прохоров [26] и Прохорова [27].

В отечественной науке и критике Гайдая воспринимают прежде всего в контексте понятия эксцентрики; это известное общее место практически всех русскоязычных работ, поэтому мы не будем приводить цитаты.

Прежде чем погружаться в конкретику фильма Гайдая, кратко обозначим отличия эксцентризма от эксцентричности и эксцентрики. Эксцентризм — это род творческой деятельности, в том числе режиссера, создающего особую эстетику фильма. (Но может быть эксцентризм, связанный с акционизмом, эстрадой, театром и пр.) Эксцентричность принадлежит самим людям, неотчуждаема от них. Эксцентрика — художественное качество конкретных приемов, номеров, сцен, жестов, личностных проявлений по ту и эту сторону сцены или экрана.

Эксцентрические проявления в фильмах Гайдая постоянно меняют свое происхождение. Соотношение эксцентризма как эстетики режиссера, эксцентричности как стиля актерской игры и эксцентричности как свойства персонажей изменчиво. Кроме того, не все персонажи, не все сцены и не всегда атмосфера в комедиях Гайдая эксцентричны. Эту неровность и динамику эксцентрического начала следует учитывать.

В «Киноведческих записках» за 1990 год, полностью посвященных ФЭКСам и феномену эксцентризма в кино [9], опубликовано весьма значимое рассуждение польского ученого Рышарда Клющчинского: эксцентризм и эксцентричность «обозначают направление из центра к периферии, отход от общепризнанных моделей, установок, ценностей, привычек, обязательных и в жизни, и в искусстве. <…> Что означает центр в искусстве? Это набор иерархически организованных качеств, несущих в себе идею искусства. На самом верху этой иерархии находятся автономия (означающая отрыв от остального мира), идея внутренней силы, присущей произведениям искусства, идеи формы, выразительности, технэ и мимесиса. Далее следуют разделение на жанры, их материал и формальные характеристики, различия внутри каждого жанра. Чем дальше от центра к периферии, тем слабее признаки искусства… В свете сказанного эксцентризм — это деятельность, лишающая все эти качества их жизненности, влиятельности, игнорирующая их значимость…» [10, с. 152—153].

Гайдай возвращает *эксцентрику* в самый центр и заполняет ею экранную реальность своих фильмов. Тем самым эксцентрика, которая после эпохи революции и авангарда задвигалась на роль «перчинок» и «изюминок», служащих дополнению и оживлению чего-то главного, героического, лирического, эпического или жизнеподобно-нейтрального, возвышенного, срединного, благообразного, нераздражающего[1], — гонимая эксцентрика возвращает себе главенство в творчестве Гайдая.

Новизна наших подходов — в стремлении ответить на вопрос, что кроется за эксцентричностью героев и эксцентризмом режиссера.

(1) Язвительная ирония по поводу «задвигания» эксцентрики и неспособности советского официоза ее адекватно воспринимать содержится в «Карнавальной ночи» (1956) Эльдара Рязанова, в сцене постепенного сведения на нет номера клоунов Бима и Бома.

О чем Гайдай снимает фильм с помощью языка эксцентрики? Вглядимся в художественную ткань короткометражного фильма Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс» (1961). Рассмотрим взаимодействие героев с пространством и неочевидные пласты сюжета. Наша цель — прочесть жизнь в кадре Труса, Балбеса и Бывалого как некий текст, чье богатство смыслов слишком долго ускользало от осмысления.

Несостоявшаяся магия природного универсума

Начальный кадр фильма разворачивает типичный лесной пейзаж средней полосы, спокойный и светлый, не предвещающий никаких опасностей. За спинами Труса (Георгий Вицин), Балбеса (Юрий Никулин) и Бывалого (Евгений Моргунов), бодро и весело шагающих по траве, виднеется золотисто-зеленая роща, образуя естественный декоративный задник, как бы оберегающий героев. Кажется, что герои органично вписаны в мирный пейзаж. Начальная мизансцена совершенно не предвещает дальнейшего браконьерства.

После идиллического общего плана возникает, уже на средних и крупных планах, зрелище остро комедийной внешности персонажей. А также становится очевидна их принадлежность современному городскому, а не сельскому миру. То, как Трус вдыхает свежий воздух и умиляется лесным красотам, явственно изобличает в нем городского жителя. В его эмоциональном настрое пародируется прекраснодушно-сентиментальное отношение человека-«туриста»[(2)], оторванного в повседневности от природного мира и привыкшего воспринимать его умозрительно, как атрибут досуга и наслаждения.

Гайдай сразу предъявляет нам не только троицу своих героев, но и драматический треугольник жанров, стилистик и тонально-

(2) Тема туризма и стороннего взгляда на окружающие реалии и нравы — одна из сквозных у Гайдая. Она воплощается не только в «Бриллиантовой руке». Шурик — турист на Кавказе, падкий на экзотику, и тут Гайдай иронизирует над движением собирателей фольклора, демонстрируя абсурдистский его размах и прагматическое использование в дурных целях. Жорж Милославский в «Иван Васильевич меняет профессию» будет именовать иностранного посла «интуристом» и подарит ему, что тоже гэг, авторучку с эротической картинкой девушки в купальнике и без. Происхождение из будущего позволяет Жоржу Милославскому общаться с западным «интуристом» покровительственно, словно сам он и не «турист» в российском прошлом.

стей: лиро-эпика, фарс, современность (которая изначально жанрово и стилистически нейтральна, но способна оказываться всякой). И этот треугольник будет постоянно динамичен.

Умилительно глядя на яркие грозди рябины, Трус пробует ягодку — и тут же кривится, получив совсем не те вкусовые ощущения, на которые надеялся. Таков эпиграф, некое символическое иносказание и предупреждение о дальнейшем ходе событий, в процессе которого радужные ожидания и предвкушения всех троих героев не будут оправданы. Однако пока есть иллюзия, что кислая рябина — это проблема одного персонажа.

Ведь Балбес тут же с удовольствием объедает ягоды прямо с ветки и ничуть не морщится. Тем самым задана тема индивидуальных различий героев, которые лишь начинаются с внешности и продолжаются во взаимодействии с внешним миром, который оценивается ими в категориях приятно/неприятно, вкусно/невкусно, комфортно/некомфортно. Эти совершенно несоветские «мещанские» категории и далее будут играть важную роль. А пока режиссер обыгрывает забавность человеческих различий, игнорируя официальный советский курс на унификацию, уравниловку в представлениях о человеческих потребностях. Это не осмеяние персонажей, а смех режиссера как проявление повышенного интереса к человеческим различиям персонажей.

Только поначалу кажется, что герои тут всецело фарсовые, зато природа — всецело возвышенная, величественная и прекрасная. Однако и природа может активировать свои китчевые отражения в современной культурной среде. Рябина — один из лейтмотивных образов официальной популярной культуры позднесоветского периода. На открытках, календариках, на обложках популярных журналов, будь то «Огонек» или «Юный натуралист», веточка рябины, с характерными листиками и гроздью ягод или с шапочкой снега, являла активно тиражируемый образ разрешенной красоты, одобряемой декоративности, о чем мы говорили на круглом столе «Эстетика советской кинокомедии» [7, с. 295—296]. Персонажи Гайдая пробуют рябину, тем самым выдергивая ее из официального культурного дискурса и возвращая ей статус реального растения со съедобными ягодами. А яркие эмоциональные реакции, оценивающие вкус,

Ил. 1. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

стряхивают с восприятия веточки рябины созерцательность и клише поэтичности, приобщая к прозе «собирательства».

Возникает и амбивалентный образ березовой рощи. При всей своей идеальной красоте она окажется плацдармом для комической погони. Но фильм спорит не столько с эпическим покоем березовой рощи.

По мере жизни фильма в 60—80-х годах все сильнее укрепляется новое содержание образа березы и березовой рощи — как предельно банализированных «русских красот», отсылающих не к былинам, не к природе средней полосы, а к советским ансамблям народных песен и плясок, к магазинам Beriozka, продававшим дефицитные товары на чеки (для немногих избранных), к общедоступным настенным календарям и модным фотообоям. Клише элегичного красивого пейзажа и отвечающей ему созерцательности восприятия, формирующееся в официальной позднесоветской культуре, будет сметено фарсовым ускорением движения: удирающие и подпрыгивающие персонажи особенно комичны в пространстве стройных березок, служащих помехой спасению. Березки образуют не рощу, а скорее чащу. Их плотная поросль немного напоминает о сказочных непролазных

лесах, вырастающих по магической воле для испытания героев или для замедления погони антагонистов, вредителей.

В «Псе Барбосе…» Гайдай делает акценты на переходных зонах. Показательно, что впервые мы видим рыбака как зыбкое отражение в воде, он «перевернут» — и это как бы взгляд совсем не с ракурса троицы, а взгляд неких надводных или подводных хтонических очей, заставляющих ждать появления из воды какого-нибудь существа. Но ожидание не реализуется, как и многие другие. Тем не менее перевернутое зыбкое отражение визуализирует метафизику обманного, с ног на голову поставленного, перевернутого восприятия жизни, при котором все нормальное и посюстороннее — не нормально и не вполне материально.

Перед нами мир навыворот, мир наоборот, но очень даже посюсторонний. В нем происходит комическое испытание — бега туда и обратно. Герои улепетывают сначала в одну сторону через срубленные деревца, а потом — задом обратно, что обеспечивает ускоренная и обратная съемка. Но прочитывается это не как трюк реальности фильма, а как вынужденное трюкачество бедолаг, спасающих свою шкуру. Так же и обратное движение Барбоса, прячущегося в ямку перед взрывом, прочитывается как умное действие собаки, знающей, что сейчас произойдет, а не как игра монтажа.

Природное пространство оборачивается миром экранного абсурда, предельно десакрализованного бытия, где все шиворот-навыворот. (Вплоть до того, что сачком, погруженным в речную воду, никто не ловится, там охлаждается бутылка самогона). Да и сами лесные угодья, включаясь в трюки, то и дело утрачивают целостность и непрерывность единого пространства, функционируют подетально, как ряд автономных предметов: происходит характерное для эксцентризма «метонимическое смещение экспрессивной значимости предмета», о котором писал Франсуа Альбера [2, с. 168]. Игровые манипуляции с ними втягивают «высокую» образность природного пространства в логику эксцентрического действия, которому нужен свой реквизит. Срубленные березки — препятствия для бега, ствол березки как симуляция удочки, березка, рухнувшая при столкновении с нею Бывалого, шалаш-«раздевалка» и пр.

В процессе бегства все трое по очереди пролезают через расщепленное многоствольное дерево — как будто не пройти через него

Ил. 2. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

Ил. 3. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

нельзя, это своего рода обязательные врата, в которых Бывалый (Евгений Моргунов) рискует застрять. Но прохождение через необычный ствол не придает ни героям, ни их бытию нового качества, хотя и такое могло бы быть[3].

Пробег сквозь куст-шалаш заставляет Труса (Георгий Вицин) только потерять штаны, что является профанной утратой, а не сакральным преображением. Остановка Труса на мостике тоже не дает трансформаций или приращения новых ипостасей — он успевает попить водички и… не превращается в козленочка, не обретает дара говорить на языке животных, но бежит дальше. Однако показательно, что Гайдай все же сочиняет эту приостановку и ставит Труса на четвереньки, предельно приближая к животной позе, что особенно комично ввиду претензий героя на возвышенное восприятие мира.

Режиссер будто испытывает реальность — не произойдет ли с героями чего неожиданного, в духе сказки и предания, не проснутся ли духи леса, ручья… Режиссер как бы постоянно подсовывает героям все новые потенциальные пространства переходности и возможного диалога с магическим универсумом. Но только ради показа того, что природная магия тут не работает, универсум на связь с человеком не выходит. Переходные зоны молчат и никаких знаков героям не подают, в контакт с ними не вступают. Или вступают, но остаются никем не замеченными и не понятыми?

Ведь все-таки на Древе жизни кое-как остались живы Бывалый и Трус. И состоялось — полностью вне кадра, купированное, подразумеваемое — путешествие под землю Балбеса (Юрий Никулин). После взрыва мы видели маленькое отверстие в траве, которое пытался рыть лапками Барбос. От Балбеса в тот момент оставались на поверхности лишь дырявый кед и тюбетейка.

(3) В «Сказке о потерянном времени», снятой Александром Птушко в 1964 году по пьесе Евгения Шварца, школьники, проходя через дупло, оказывались в колдовском лесу, в другом измерении по отношению к советской реальности и школе. В Трусе и Балбесе иногда проявляется что-то очень детское, как будто они остановились в развитии на уровне учеников младших классов, тихоня и хулиган. Этим они опять же немного похожи на старичков-школьников из «Сказки о потерянном времени». Бывалый признаков инфантильности не обнаруживает — в отличие от своих товарищей, так что ему нередко приходится руководить своим «детским садом». Мотив детских повадок взрослых и даже немолодых людей будет воплощаться в других советских комедиях, будь то «Джентльмены удачи» или «Берегись автомобиля!».

Ил. 4. Балбес (Юрий Никулин) в финале фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

Тем не менее из-под земли Балбес появляется живой, невредимый — и снова с улыбкой. Можно сказать, что опыт «небытия», пускай в сниженном варианте, прошел напрасно в том смысле, что «воспитательных функций» он не выполнил, никакого раскаяния и посрамления герой не переживает. Он курит, потешаясь и над мрачной рожей Бывалого, и над плачевным видом впрягшегося в телегу Труса. Но можно посмотреть на улыбающегося и смеющегося Балбеса в контексте архаической функции смеха, о которой писал В.Я. Пропп,— «смех есть магическое свойство создания жизни», смех как сопровождение рождения жизни, знак оживления, возвращения в мир живых [13, с. 236—238]. Тогда совершенно понятно, почему именно Балбес смеется в отличие от менее пострадавших Бывалого и Труса. Герой Никулина единственный побывал по ту сторону жизни, и, соответственно, только он из всей троицы вернулся к жизни, потому и смеется.

Интерес к мотиву игрового «того света», игровой потусторонности уже становился центральным в более раннем фильме Гайдая «Жених с того света» (1958), претерпевшем ряд цензурных коллизий.

В дальнейшем Гайдай не отказывается от этого мотива, но делает его присутствие более завуалированным. «Пес Барбос…» — первая проба работы с мотивом без его доминирования и диегетической вербализации.

Телега в финале фильма идеально совмещает в себе функции мнимой похоронной повозки и мнимой почетной кареты, праздничной телеги, на которой едет, как подразумевали древние обряды и праздничные шествия, само божество, пускай и в виде статуи и/или живого исполнителя роли бога. Игровой характер происходящего профанирует сакральные смыслы, но одновременно возвращает к ним, напоминает об их существовании.

Бывалый же идет с похоронным видом, как будто провожает друга «в последний путь». С одной стороны, это гэг, игровое несовпадение реакции персонажа и последующей картинки. С другой стороны, в этом несовпадении есть намек на то, что «последний путь» уже был, переход от жизни к смерти имел место. Но за ним успело последовать возвращение, переход от смерти к жизни, к чему Бывалый еще эмоционально не готов (или он так хоронит идею рыбного промысла).

Троица являет процессию, профанирующую обряд погребения (вместо усопшего — веселящийся и живехонький Балбес) и в то же время пародирующую триумфальное шествие (опутанный веревкой Балбес попадает на роль мнимого трофея и сидит там, где должна была лежать гора свежей рыбы). В игровом сниженном виде присутствуют тени и переходности, и катастрофы, и циклической организации времени, и ритуала.

О непрямых связях экранных форм с мифом, фольклором и древней обрядовостью много писали ранее, в частности Н.М. Зоркая [8], В.И. Фомин [18]. Как формулировал В.И. Фомин, «подключая… древний мотив к современному сюжету, художник получает возможность выйти из микромира повседневности к широким эпическим берегам» [17, с. 250]. Балбес, Трус и Бывалый собирались всего-навсего глушить рыбу, а вместо этого — встретились с энергией природного макрокосма. Впрочем, этот макрокосм оказался к героям милостив. Он лишь показал им, что не приемлет человеческого доминирования и не позволит себя эксплуатировать, разрушать его естественную гармонию. Герои ретируются из леса, как сказали бы в конце сказ-

ки, «не солоно хлебавши». Интерес режиссера к троице масштабнее задачи сюжета их наказать, потому Гайдай завершает фильм показом благополучного выхода всех троих из природного пространства, а не зрелищем их состояния сразу после взрыва (что было бы эффектнее и «поучительнее»).

В ореоле светлого трюкового «сюра»

В своей статье о Гайдае Сергей Добротворский написал достаточно подробно о связи эстетики Гайдая с американской комической, о коннотациях с художественными принципами Альфреда Хичкока [6]. И не хватает лишь одного важного имени — Жорж Мельес. С ним Гайдая роднит и любовь к трюкам, и общая игровая атмосфера, и мажорность настроения, и театрально-цирковые корни внутрикадрового действа. В «Операции „Ы"…» Бывалый, поворачивающий свой крошечный автомобильчик, явно доставшийся ему по блату или перекупленный у какого-нибудь инвалида («Не шуми, я инвалид!»), отсылает к одной из сцен в фильме Мельеса 1905 года «Рейс Париж — Монте-Карло за два часа» (Le raid Paris — Monte Carlo en deux heures), в которой толстяк-таможенник останавливал своим пузом автомобиль, пытающийся проехать в город [14, с. 181]. Но насколько это действительно реально, ворочать автомобиль в одиночку?.. Грань между реальным и фантастическим бесконечно тонка и у Мельеса, и у Гайдая. И оба они обожали игру внезапных появлений и исчезновений, всяческих метаморфоз тел и предметов, превращений живого в неживое и наоборот.

Уже в «Псе Барбосе и необычном кроссе» заявлен принцип неожиданного и никак не объясняемого фантастического. Внезапно оно возникает, внезапно пропадает. Правила бытия фантастического знает только сама фильмическая реальность. В кадре хозяина у нее нет. Есть лишь выбор тех, у кого фантастическое возникает, срабатывает. Кто же осуществляет выбор? Понятное дело, режиссер. Но выглядит это так, что некая надличная магическая трюковая материя, некий удивительный имперсональный «сюр» выбирает своих трансляторов и общую направленность.

У Балбеса начинаются первые фантастические проявления. Доставание из воздуха бутылки водки — это именно его жест. С первого

раза не получается — появляется кефир, но Балбес подставляет руку второй раз, и эта новая попытка увенчивается нужным результатом. Однако само волшебство как будто и не принадлежит ему, во всяком случае не расценивается друзьями как нечто из ряда вон, как «сверхспособность». Никакого удивления, восторга, уважения незаметно в реакциях Бывалого и даже Труса. Получается, что это не Балбес достает бутылку из воздуха, а бутылка «сама собой» появляется в руке Балбеса. Хотя после первой попытки Балбес делает жест, как после неудачи в фокусе: мол, спокойствие, сейчас повторю без ошибки. Бутылка появляется потому, что Бывалый потребовал и потому, что в их реальности так бывает, а не потому, что Балбес «так умеет».

Когда Трус видит, что Барбос вылез из воды с палкой, к которой привязан динамит, шляпа на голове героя приподнимается, а сам Трус теряет сознание. Смотрится как удивление и ужас самой шляпы. Она реагирует сама по себе, как партнер героя, а не приподнимается потому, что у Труса встали дыбом волосы. Перед нами фантастическая эмоциональная реакция предмета.

Монтаж создает эффект мгновенных перемещений героев на большие расстояния по горизонтали и на малые, но все-таки превышающие человеческие возможности — по вертикали. Только что они были на пригорке — и вот уже видны вдали, в низине, словно перенеслись туда в мгновение ока. Только что сидели в яме — и вот выпрыгивают оттуда, как пробки. Фантастика движения выражает степень ужаса героев, их желание оказаться как можно дальше от Барбоса с динамитом в зубах — и готовность фильмической реальности способствовать их спасению.

Наконец, фантастикой является отсутствие летальных исходов тогда, когда в обычной реальности они состоялись бы. Жанр работает как чудо. Но, повторимся, важно то, что чудо избирательно. Светлый фильмический «сюр» концентрируется только вокруг троицы с их статусом масок, независимых от реалистических законов остального мира и замкнутых на свою особенную компанию. И это то новое, что привносит Гайдай, не просто воскрешая принципы немой комедии, не просто разворачивая эксцентриаду, но делая экранный мир внутренне не единым, подразумевающим новое качество эстетической иерархии.

Ил. 5. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

У троицы масок — особые художественные привилегии. Им больше дано, с ними случается странное и невероятное. Вокруг них мир искрится дополнительными ирреальными вероятностями. (К слову, в последующих фильмах в разряд привилегированных персонажей попадут Шурик, Жорж Милославский, Нина, Спартак Молодцов и несколько эпизодических фигур).

А чуть поодаль — совсем другой мир, правдоподобный, без фантастики, без трюков, с узнаваемыми социальными типами, без пережимов, без идеализации. Даже эксцентрика, уж не говоря о магии, на них не нисходит. В мире Гайдая это либо «ссылка», подчеркивающая малую значимость фигуры, либо — наказание, что будет выражено более последовательно в дальнейших фильмах. В «Самогонщиках» останется нейтрально скучной фигура милиционера, что косвенно укажет на отсутствие его заслуг в поимке нарушителей. В «Операции „Ы“...» лишь чисто эстетически наказан директор Петухов — своей скучностью без единого забавного нюанса, в «Кавказской пленнице» аналогичная участь постигнет дядю Нины (Фрунзик Мкртчян), которому Гайдай не придумывает ни одной остроумной репризы. Те, от кого исходят преступные за-

Ил. 6. Рыбнадзор проезжает мимо браконьеров. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

Ил. 7. Балбес (Юрий Никулин), Бывалый (Евгений Моргунов), Трус (Георгий Вицин) в фильме «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

мыслы «глобального» масштаба, отлучены от эксцентрики и от права на эстетическое обаяние(4).

В «Псе Барбосе…» и пенсионер, и двое лиц рыбнадзора — подчеркнуто нейтральны по своей стилистике. Такой старичок с удочкой может появиться в любом фильме любого жанра, да и в самой советской реальности он — типичный пожилой любитель рыбной ловли. Балбес спугнет ему рыбу, бросив в воду несколько камней. Рыбак только покачает осуждающе головой и плюнет вслед, когда наша троица уже отвернется и продолжит свой путь. В его реакции чувствуется привычка терпеть немотивированные нахальство и хамство. Зачем нужен фильму этот рыбак? Чтобы не только обозначить «вредоносность» троицы, но и поставить в один ряд с пенсионером официальный патруль, состоящий отнюдь не из пожилых и немощных.

Официальный «рыбнадзор» на моторной лодке купится на идиллический вид мнимых рыбаков, дружно и даже с некоторым подобострастием снимающих головные уборы перед проплывающими в лодке «властями». Из лодки ответят, отдав честь, то есть поддержав иллюзию полной гармонии и не заподозрив в мнимых рыбаках дурных намерений. В этом решении мы усматриваем скрытую злую сатиру на официальные власти в их повседневном, внежанровом бытии.

Патруль на катере дан исключительно на дальнем плане, лиц невозможно разглядеть, это тусклое невыразительное пятно. Однако перепад зрительской осведомленности о готовящемся браконьерстве и абсолютной неосведомленности служащих рыбнадзора создает обратный эффект — кажется, что не мы не видим их лиц, а они из катера слишком упорно ничего не видят и не замечают, проявляя нездоровую близорукость. Даже того, что Бывалый держит вместо удочки свежесрубленную березку, патрулю тоже не видно. Рыбнадзор показан как социальный симулякр власти, не способной ни распознать правонарушителей, ни тем более их приструнить. На симулякр власти Трус, Балбес и Бывалый отвечают симулякром

(4) Это не универсальное правило в фильмах Гайдая. Образ жены Джабраила выдержан в исключительно серьезной тональности, но не потому, что она отрицательный персонаж, а потому, что Гайдаю важно дать хотя бы один-единственный намек на то, что комическая ситуация похищения не является чисто жанровой эксцентриадой, а имеет отношение к реальным нравам. Но говорить об этом в полный голос в советской стране нельзя.

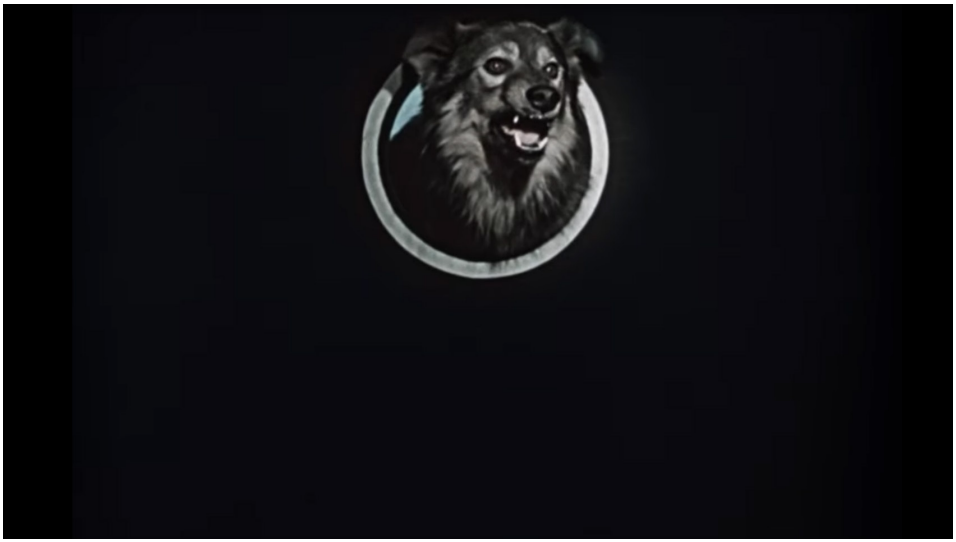
лояльности, таящим насмешку. Идет ритуальное «расшаркивание» при соблюдении безопасной дистанции.

Привычка «наплевизма» и опасливого невмешательства как бы невзначай фиксируется в данном фильме. Понятное дело, нет ни малейшего акцента на этом смысловом нюансе, но он присутствует, хотя выражен исключительно сюжетно и визуально, без музыкально-звукового нажима, без эксцентрических трюков, вообще безо всякой комедийности. Перепад двух реальностей — жизни масок с их трюковой фантастикой и жизни в нейтральной стилистике социальных зарисовок — создает парадоксальное двоемирие. Мир мошенников встречается с миром обычных и честных советских граждан — а конфликта не происходит. И это передает глубокий скепсис Гайдая по поводу реальной советской государственности и общественной атмосферы.

Барбос как проводник и модератор

Есть в фильме конфликт и грань переходности, которые реализуются даже слишком успешно. Фильм начинается с титров, в которых Барбос, выглядывающий из некоего круга, пародирует знаменитую заставку с рычащим львом американской кинокомпании «Метро-Голдвин-Майер» (Metro-Goldwyn-Mayer). Но в отличие от льва, символизирующего великолепие и «королевский» уровень кинокомпании, пес Барбос является активным действующим лицом уже не «паратекста» фильма, а самого текста. В заставке Барбос вроде бы в шутку заявлен как король и хозяин экранной реальности. Но позднее окажется, что это важный поворот событий. Бывалый весело играет с псом, и Барбос весело носится за палочкой. Но после бросания в реку динамита, привязанного к палке, лидерство переходит к Барбосу.

Статус Барбоса окончательно перестает быть однозначным. Это и обычный дворняга, и волшебное существо. Для Барбоса как реального пса беготня с динамитом — продолжение игры, выражение преданности и любви к хозяину, даже подтверждение хорошей дрессуры, ведь ситуация усложнилась и доставать палочку пришлось уже из воды. Пес как модератор экранной реальности выступает инициатором «эффекта бумеранга», а в финале он единственный наконец подает



Ил. 8. Титры фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

человеческий голос: «Вот так всё!» Говорит, надо сказать, вполне по-собачьи, без тени нравоучительности в интонации.

Совершенно очевидно, что Гайдаю претила идея наказания Труса, Балбеса и Бывалого со стороны каких-либо социальных структур или отдельных служащих, людей в униформе. «Это» государство не имеет права кого-либо ловить и наказывать. Разве что принять жуликов, которые сами свалились на территорию милицейского участка через забор («Самогонщики»). Показательно и то, что перевоспитанием Верзилы в первой новелле «Операции Ы…» занимается приватный человек, студент Шурик, а в «Кавказской пленнице» частные граждане, Шурик, Эдик и Нина, исключительно психологическими и эстетическими методами вынуждают Саахова пойти в милицию с повинной. Милиция же в «Бриллиантовой руке» действует в основном «руками» экономиста Семена Семеновича. Одним словом, внутренне Гайдай принципиально против восхваления наших правоохранительных структур и демонстрации их дееспособности. Он — за самоорганизацию гражданского общества.

Так что пес, «друг человека», к тому же заявленный как хозяин фильмической реальности, — идеальная кандидатура для предотвра-

Ил. 9. Первая яма. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

Ил. 10. Вторая яма. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

щения браконьерства. В некотором смысле символично и закономерно то, что все отснятые трюковые эпизоды с другими животными (со стадом, с медведем) Гайдай из фильма вырежет. Тем самым сократится зона контакта с животными, которая могла бы создать большее разнообразие смысловых линий, а животных сделало бы частью гэгов. Но попутно размылся бы основной вектор — преследование людей умным псом, представителем природного мира.

Барбос наказывает своих хозяев как своего рода наместник режиссера в экранном мире. Учитывая, что собака вообще является существом мифологическим, охраняющим что-то важное и даже сакральное, предваряющим вход в особые пространства, в Барбосе прочитывается проводник по разным слоям фильмической реальности. Он инициирует появление и ускоренного ритма, и всей погони, организующей динамику второй части фильма. Барбос акцентирует жанровую особость комедии и вместе с тем некоторую связь диегетического пространства с разверзающимися недрами преисподней. Преследование в «Псе Барбосе…» имеет еще и цель провести троицу на те уровни бытия и сознания, куда обычно герои не захаживают.

Трижды в кадре фигурирует яма, но, что показательно, нам показана лишь внутренность самой первой, большой и глубокой ямы — однако самой бесполезной: не успели герои туда забиться, как приходится выпрыгивать обратно. Это профанная яма — с точки зрения функций спасения. Но эта же яма — символ перепуганного и пребывающего в смятении душевного «нутра» героев, глубин их бессознательного, в котором работают лишь инстинкты, физические реакции. Неслучайно именно в момент единения троицы в яме в диегетическую реальность прорывается их лихорадочное дыхание: загнанные беглецы не способны на человеческую речь.

Иными словами, это яма их душевных недр, где все трое трусы, все вдруг уравниваются в своем ужасе перед перспективой быть взорванными. Есть в этом моменте ироническая символизация предельно сниженной идеи всенародности, человеческой солидарности, общности судьбы в погибели или спасении — нечто, пародирующее не только советский комплекс всенародности, общего сознания, общего героизма, но даже и идею российской ментальности, состоящую в ценности надличного, соборного, общенародного и общечеловече-

ского. Перед нами «ячейка», первоэлемент всего этого — в предельно сниженном, комедийно-апокалиптическом варианте.

Второй раз яма дана издали, как еле заметная выемка в траве, куда прячется Барбос перед самым взрывом. Тут он ведет себя как опытный боец, знающий преимущества окопа, и боец безжалостный по отношению к тройке браконьеров, хотя они являются его хозяевами. Это его яма, символ его нутра, отчасти лишающий Барбоса этической идеальности и непогрешимости, но не взывающий к серьезному осуждению. Ведь перед нами жанровая реальность, где периодически случаются садистические проявления персонажей по отношению друг к другу. Таковы традиции фарса и многих разновидностей комедии, продолживших развиваться в кино.

«Окопная» сцена с Барбосом пародирует высокую военную героику и риторику беспощадности к врагам. (В новелле «Напарник» в «Операции Ы…» тоже есть выход на аналогичное передразнивание военной киногероики, когда Шурик «обстреливает» гору песка, за которой скрывается Верзила. Эстетика Гайдая отрицает обязанность сохранять нечто святое и не подлежащее комикованию).

И наконец, самая загадочная яма — это маленькая дымящаяся лунка в траве, где, по логике нарратива, должен обретаться Балбес после взрыва. У камеры нет туда доступа. Это заповедная территория, загадочное магическое пространство, не подлежащее нашему визуальному проникновению. А впервые абрис округлой ямы/лунки/дупла/окопа/преисподней обещал тот самый круг, из которого выглядывал Барбос перед начальными титрами. Там он высовывался как бы из окошка-иллюминатора, из некоего спасательного круга или дупла. Откуда и куда оно вело, неизвестно, как и то, где при этом располагался сам пес. В некоей абстрактной, неопределенной и, опять же, загадочной темной пустоте, которую можно рассматривать и как таинственное ничто, и как фрагмент тьмы и хаоса, ту самую преисподнюю, куда ненадолго попадет Балбес. Единственный, кого мы видим возле этой ямки-лунки, именно Барбос, роющий лапой землю. Так что он претендует на роль проводника из потусторонности обратно.

Более того, Барбос, по сути, является инициатором появления всех трех ям. Он как бы проводит персонажей по неким слоям их личностных, ментальных, вселенских глубин и фильмических стилистик. Вот это и есть необычный кросс. Принуждение к метафизиче-

Ил. 11. Третья яма. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

ской «экскурсии», к «путешествию через невозможное», когда герои должны столкнуться с неожиданным, с тем, чего они «не заказывали», не планировали — о чем и не помышляли. В некотором смысле это именно та типологическая модель, о которой писала Ю.В. Михеева, рассуждая об «интеллигентной» комедии 60-х: «Режиссер забрасывает героя в какое-то незнакомое ему состояние или пространство-время и дает ему свободу актерски выразить всю комическую неожиданность своего положения», происходит «побег из обыденности» [12, с. 291]. Хотя «Пса Барбоса…» никак не назовешь интеллигентной или интеллигентской комедией, но общая тенденция десятилетия просматривается и сквозь наивную эстетику, отсылающую к немому кино.

Заключение

Словечки «необычный», «необыкновенный», «необычайный», «странный» в названиях фильмов и произведений других искусств служили в советские годы успокоительным обозначением статуса беззубой шуточности истории, отсутствия претензий на серьезную критику советского бытия, на манифестацию открытой условности или на се-

рьезную философию. У Гайдая есть и философичность, и критика, и условность. Но мелькание фигур под веселые комедийные мелодии и сама краткость картины работают на то, чтобы смысловое поле так и осталось зашифрованным и нераскодированным. Нечто подобное происходит и при восприятии фильмов Жоржа Мельеса. Динамика в кадре там столь интенсивна, что зритель просто не способен воспринять ее во всей целостности и семантической плотности, а потому нередко отказывает Мельесу и в нарративности, и в содержательности.

Гайдай нигде не унижает троицу героев, не занимается их человеческой дискредитацией. Он ровен и даже корректен в отношении к ним. Внутренне Гайдай снисходителен к своим героям не только потому, что скептически оценивает власть и общество в целом, но и потому, что его задача вместе с Барбосом — приобщение героев к чему-то гораздо более необычному, масштабному и сложному, нежели они привыкли. Персонажи-маски пробивают брешь в советской реальности и в «неощутимости» формы искусства. А действия Барбоса пробивают брешь в посюстороннем профанном бытии, ведут героев за его пределы. Это символическая сердцевина сюжета невинной короткометражки, предвещающая интересное продолжение в следующих работах Леонида Гайдая.

В материи первого фильма с участием неразлучной троицы есть самые разные формы и качества комического. Есть эксцентрика как мировоззренческая позиция — и как принцип самореализации персонажа. Есть сатира в сочетании с ярко смеховым началом, как выражение критического отношения к определенным общественным явлениям — и есть сатира, практически лишенная смеховой составляющей.

Наконец, комедия Гайдая не равна комизму и комедийности. При подробном анализе в ней обнаруживаются скрытые смысловые пласты, связанные с мифом, фольклором, архаическим сознанием. Многие научные работы разных лет отмечают синтез современных искусств, в том числе кино, с фольклором, прежде всего со сказкой; этому посвящены диссертация О.В. Бутковой [3], недавнее исследование отечественных ученых [15], работы зарубежных исследователей — сборник статей под редакцией П. Гринхилл и С.И. Матрикса [22], коллективный труд «Фильм-сказка по ту сторону Диснея» [23]. И везде речь идет о жанровых особенностях сказки в экранном измерении.

Но в случае «Пса Барбоса…» работает другой принцип — не жанрового, а мотивного синтеза, когда элементы архетипических ситуаций, мотивы переходности, магического универсума, того света, возвращения к жизни находятся в слиянии с сюжетом из современности, но не превращают его в жанровую разновидность, которую можно обозначить как современную «сказочную историю» [1, с. 68]. Вместо этого происходит внутреннее расширение смыслового объема фильмической реальности и размыкание жанра комедии. Анекдотическая история о неудаче браконьеров становится носителем символического «внутреннего» сюжета о путешествии троицы героев за пределы ожидаемого, предполагаемого, рационального и поддающегося контролю.

Список литературы:

1 *Айхенвальд Ю.А.* Сказка: законы и предрассудки // Искусство кино. 1978. № 6. с. 67–81.

2 *Альбера Ф.* От эксцентризма к децентризму // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 165–171.

3 *Буткова О.В.* Трансформация сказочных сюжетов в визуальной культуре 1-й половины XX века: дисс... канд. культурологии: 24.00.01 / Гос. ин-т искусствознания. М., 2013. 240 с.

4 *Власов М.П.* Советская комедия сегодня. М.: Знание, 1970. 32 с.

5 *Волков А.А.* Эксцентрическая комедия. М.: Знание, 1977. 48 с.

6 *Добротворский С.* И задача при нем // Сеанс. 30.01.2008. URL: https://seance.ru/articles/gayday/ (дата обращения 12.04.2022).

7 *Журкова Д.А., Эвальё В.Д.* Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Эксцентрика, авторское начало, официозный контекст // Художественная культура. 2022. № 2. С. 280–307. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2022–2–280–307.

8 *Зоркая Н.М.* Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994. 238 с.

9 Киноведческие записки. 1990. № 7.

10 *Клющчинский Р.* Эксцентризм и эксцентричность. О подвижности границ в искусстве // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 151–154.

11 *Марголит Е.Я.* Узкий круг бытовых проблем // Сеанс. 20.01.2013. URL: https://seance.ru/articles/gayday-90/ (дата обращения 10.04.2022).

12 *Михеева Ю.В.* Несерьезное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х // После оттепели. Кинематограф 1970-х / Отв. ред. А. Шемякин, Ю. Михеева. М.: НИИ киноискусства, 2009. С. 271–295.

13 *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре // *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. С. 220–256.

14 *Сальникова Е.В.* Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса // Художественная культура. 2020. № 2 (33). С. 170–201. https://doi.org/10.24411/2226–0072–2020–00030.

15 Сказка в фольклоре, литературе и искусстве: традиционное и новое: сборник научных статей / Ред.-сост. Л.В. Фадеева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. 416 с.

16 *Сундукова Е.В., Попов Д.А.* Гайдай Л. как феномен русского кинематографа // Развитие личности средствами искусства: Материалы VIII международной научно-практической конференции студентов, бакалавров, магистрантов и молодых ученых / Под общей редакцией Ю.Ю. Андреевой, И.Э. Рахимбаевой. Саратов: Издательство «Саратовский источник», 2021. С. 282–288.

17 *Фомин В.И.* Враги или союзники? (Традиционные жанры фольклора и кино) // Жанры кино: Сборник статей / Отв. ред. В.И. Фомин. М.: Искусство, 1979. С. 222–250.

18 *Фомин В.И.* Правда сказки: кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001. 276 с.

19 *Фролов И.Д.* В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991. 192 с.

20 *Хренов Н.А.* Антиповедение — смеховая стихия: герои кино как фольклорные персонажи // Человек смеющийся: Сборник научных статей / Сост. А.С. Каргин, А.В. Костина, Н.А. Хренов. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2008. С. 56–77.

21 *Юренев Р.Н.* Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 538 с.

22 Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity / Ed. by p. Greenhill, S.E. Matrix, foreword by J. Zipes. Logan, Utah: Utah State University Press, 2010. 263 p.

23 Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives / Ed. by J. Zipes, P. Greenhill, K. Magnus-Johnston. New York, London: Routledge, 2015. 374 p.

24 Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash / Ed. by A. Horton. Cambridge University Press, 1993. 185 p.

25 *Lipovetsky M.* Tricksters in Disguise: The Trickster's Transformations in the Soviet Film of the 1960s-70s // *Lipovetsky M.* Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Academic Studies Press, 2010. P. 195–229.

26 *Prokhorov A.* Cinema of Attractions Versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and Eldar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. Vol. 62. № 3. P. 454–472.

27 *Prokhorova E.* The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // A Companion to Russian Cinema / Ed. by B. Beumers. John Wiley & Sons, Inc. Published, 2016. P. 519–542.

References:

1 Ajhenval'd Yu.A. Skazka: zakony i predrassudki [Fairy Tale: Laws and Prejudices]. *Iskusstvo kino* [Cinema Art], 1978., no. 6, pp. 67–81. (In Russian)

2 Albera F. Ot ekscentrizma k decentrizmu [From Eccentricity to Decentrism]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes], 1990, no. 7, pp. 165–171. (In Russian)

3 Butkova O.V. *Transformaciya skazochnyh syuzhetov v visual'noj kul'ture 1-j poloviny XX veka* [Transformation of Fairy Tale Plots in the Visual Culture of the First Half of the 20th Century:]: Diss. ... Cand. in Culture Studies: 24.00.01, State Institute for Art Studies. Moscow, 2013. 240 p. (In Russian)

4 Vlasov M.P. *Sovetskaya komediya segodnya* [Soviet Comedy Today]. Moscow, Znanie Publ., 1970. 32 p. (In Russian)

5 Volkov A.A. *Ekscentricheskaya komediya* [The Eccentric Comedy]. Moscow, Znanie Publ., 1977. 48 p. (In Russian)

6 Dobrotvorskij S. I zadacha pri nem [And the Task Is with Him]. *Seans*, 30.01.2008. Available at: https://seance.ru/articles/gayday/ (accessed 12.04.2022). (In Russian)

7 Zhurkova D.A., Evallyo V.D. Kruglyj stol "Estetika sovetskoj kinokomedii". Ekscentrika, avtorskoe nachalo, oficioznyj 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)

8 Zorkaya N.M. *Folklor. Lubok. Ekran* [The Folklore. The Popular Print. The Screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 238 p. (In Russian)

9 *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes], 1990, no. 7. (In Russian)

10 Khyushhchinskij R. Ekscentrizm i ekscentrichnost'. O podvizhnosti granic v iskusstve [Eccentrism and Eccentricity. About the Mobility of Borders in Art]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes], 1990, no. 7, pp. 151–154. (In Russian)

11 Margolit E.Ya. Uzkij krug bytovyh problem [A Narrow Range of Everyday Problems]. *Seans*, 20.01.2013. Available at: https://seance.ru/articles/gayday-90/ (accessed 10.04.2022). (In Russian)

12 Mikheeva Yu.V. Neser'eznoe kino. Sovetskaya intelligentciya v komediyah 70-h [A Frivolous Movie. The Soviet Intelligentsia in the Comedies of the 70s]. *Posle ottepeli. Kinematograf 1970-h* [After the Thaw. The Cinema of the 1970s], ed. A Shemyakin, Yu. Mikheeva. Moscow, NII kinoiskusstva Publ., 2009, pp. 271–295. (In Russian)

13 Propp V.Ya. Ritual'nyj smeh v fol'klore [Ritual Laughter in Folklore]. Propp V.Ya. *Problemy komizma i smeha. Ritual'nyj smeh v fol'klore* [Problems of Comicality and Laughter. Ritual Laughter in Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1999, pp. 220–256. (In Russian)

14 Salnikova E.V. Obrazy civilizacii i goroda v fil'mah Zhorzha Mel'esa [The Images of Civilization and City in the Films by Georges Méliès]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2 (33), pp. 170–201. https://doi.org/10.24411/2226–0072–2020–00030. (In Russian)

15 *Skazka v fol'klore, literature i iskusstve: tradicionnoe i novoe: sbornik nauchnyh statej* [Fairy Tale in Folklore, Literature and Art: The Traditional and the New: A Collection of Scientific Articles], ed. L.V. Fadeeva. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija Publ., 2020. 416 p. (In Russian)

16 Sundukova E.V., Popov D.A. Gaidai L. kak fenomen russkogo kinematografa [Gaidai L. as a Phenomenon of Russian Cinema]. *Razvitie lichnosti sredstvami iskusstva: Materialy VIII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii studentov, bakalavrov, magistrantov i molodyh uchyonyh* [Personality Development by Means of Art: Materials of the VIII International Scientific

and Practical Conference of Students, Bachelors, Undergraduates and Young Scientists], ed. Yu.Yu. Andreeva, I.E. Rakhimbaeva. Saratov, Izdatel'stvo "Saratovskij istochnik", 2021, pp. 282–288. (In Russian)

17 Fomin V.I. Vragi ili soyuzniki? (Traditsionnye zhanry fol'klora i kino) [Enemies or Allies? (Traditional Genres of Folklore and Cinema)]. *Zhanry kino: Sbornik statej* [Genres of Cinema Art: A Collection of Articles], ed. V.I. Fomin. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 222–250. (In Russian)

18 Fomin V.I. *Pravda skazki: kino i traditcii fol'klora* [Truth of Fairy Tale: Cinema and Traditions of Folk Art]. Moscow, Materik Publ., 2001. 276 p. (In Russian)

19 Frolov I.D. *V luchah ekscentriki* [In the Rays of Eccentrics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 192 p. (In Russian)

20 Hrenov N.A. Antipovedenie — smehovaya stihiya: geroi kino kak fol'klornye personazhi [Antibehavior is a Laughing Force: Movie Characters as Folklore Characters]. *Chelovek smeyushhijsya: sbornik nauchnyh statej* [The Laughing Man: A Collection of Scientific Articles], compl. A.S. Kargin, A.V. Kostina, N.A. Hrenov. Moscow, Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora Publ., 2008, pp. 56–77. (In Russian)

21 Yurenev R.N. *Sovetskaya kinokomediya* [The Soviet Comedy Films]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 538 p. (In Russian)

22 *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, ed. p. Greenhill, S.E. Matrix, foreword J. Zipes. Logan, Utah, Utah State University Press, 2010. 263 p.

23 *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*, ed. J. Zipes, p. Greenhill, K. Magnus-Johnston. New York, London, Routledge, 2015. 374 p.

24 *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash*, ed. A. Horton. Cambridge University Press, 1993. 185 p.

25 Lipovetsky M. Tricksters in Disguise: The Trickster's Transformations in the Soviet Film of the 1960s-70s. Lipovetsky M. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture.* Academic Studies Press, 2010, pp. 195–229.

26 Prokhorov A. Cinema of Attractions Versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and Eldar Riazanov's Satires of the 1960s. *Slavic Review*, 2003, vol. 62, no. 3, pp. 454–472.

27 Prokhorova E. The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy. *A Companion to Russian Cinema*, ed. B. Beumers. John Wiley & Sons, Inc. Published, 2016, pp. 519–542.

УДК 791.3
ББК 85.374

Михеева Юлия Всеволодовна
Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры,
Всероссийский государственный институт 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: синий цвет в кино, авторский кинематограф, кинодраматургия, музыка фильма, цветозвук, синестетическое восприятие фильма

Михеева Юлия Всеволодовна

Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-308-335

Для цит.: *Михеева Ю.В.* Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету // Художественная культура. 2022. № 3. С. 308–335. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-308-335.

For cit.: Mikheeva Ju.V. The Colour and Sound of Blue in a Film: From Depths to Light. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 308–335. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-308-335. (In Russian)

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: blue color in cinema, author's cinematography, film dramaturgy, film music, color-sound, synesthetic perception of the film

Mikheeva Julia V.

The Colour and Sound of Blue in a Film: From Depths to Light

Аннотация. В статье освещаются приемы создания цветозвукового кинообраза на примере использования одного цвета — синего — в фильмах, где он является не только определяющим в колористической палитре, но становится важнейшим, наряду со звуком, элементом сложной звукозрительной семантической структуры. В этом случае синий цвет, динамически изменяемый на экране и вступающий во взаимодействие со звуком, способствует воплощению смысловой многослойности драматургии картины и ее синестетическому восприятию зрителем. Автора в большей степени интересует анализ синего в фильмах, где он является не просто цветовым маркером *другого* (мира, пространства, персонажа, субъективного состояния героя и т.п.), а включается, во множестве своих колористических нюансов, в *динамику* драматургического развития киноповествования и изменения (преображения) внутреннего мира киногероя. Показывается, что наиболее эффективной и актуальной, учитывая достижения и перспективы современных аудиовизуальных технологий, может стать разработка общего цветосветомузыкального решения как эпизода, так и общей эстетической формы фильма. Основным материалом для представления такого рода взаимодействия цвета и звука стали две киноработы режиссеров, для которых *глубина погружения и высота восхождения* в синий являются не просто метафорой или локальным приемом, но одним из способов воплощения сложной кинодраматургии, а также выражения важнейших основ своего мировоззрения и эстетических принципов («Три цвета: синий», реж. К. Кесьлевский, 1993; «Древо жизни», реж. Т. Малик, 2011). В качестве философско-эстетического и, соответственно, методологического базиса для анализа фильмов были применены тезисы из теоретических работ о цвете и звуке С.М. Эйзенштейна, И.В. Гете, В.В. Кандинского, Л. Витгенштейна, М. Пастуро, Яна Балека, а также подходы философского диалогизма, герменевтической и рецептивной эстетики.

Abstract. The article highlights the techniques of creating a colour-sound cinematic image on the example of the use of one colour, blue, in the films where it is not only the dominant one on the colour palette but, along with sound, becomes an important element of a complex semantic structure. In our case, the blue colour dynamically changing on the screen and interacting with the sound contributes to the expression of the semantic layering of the film drama and its synesthetic perception by the viewer. The author is more interested in the analysis of the blue in the films where it is not just seen as a colour marker of *the different* (world, space, character, subjective state of the character, etc.) but becomes involved, in its multiple coloristic nuances, in the *dynamics* of the development of the film narrative and the change (transformation) of a character's inner world. Considering the achievements and prospects of modern audio-visual technologies, it is the development of a common colour and music solution for both an episode and the overall aesthetic form of the film that can become most effective and relevant. The main material for representing this kind of colour and sound interaction is two films: *Three Colours: Blue* directed by K. Keslevsky (1993) and *Tree of Life* directed by T. Malik (2011). For the directors, *the depth of immersion and the height of ascent* into the blue are not just a metaphor or a local device, but a way to convey a complex film drama and express their worldview and main aesthetic principles. The philosophical, aesthetic and methodological basis for the film analysis is some theses from the theoretical works on colour and sound by S.M. Eisenstein, J.W. Goethe, V.V. Kandinsky, L. Wittgenstein, M. Pastoureau and Jan Baleka, as well as the approaches of philosophical dialogism, hermeneutical and receptive aesthetics.

Введение

Звук и цвет вошли в кинематограф, став неотъемлемыми элементами кинотекста, в конце 1920-х — 1930-х годах, но многочисленные эксперименты по колоризации кинопленки и озвучиванию пространства кинопоказа относятся к более ранним этапам развития киноискусства в черно-белом немом периоде. Этот факт говорит не только о стремлении первых кинодеятелей к произведению более сильного эмоционального эффекта на зрителей, но и о творческом процессе поиска новых выразительных возможностей при создании киноленты, который инспирировался самой природой фильма как «реабилитации физической реальности» (З. Кракауэр). И уже первые кинотеоретики осознавали и осмысливали возможности синтезирования в кинофильме языковых средств других искусств. Французский кинокритик и теоретик кино Эмиль Вюйермоз в 1927 году в статье «Музыка изображений» призывал молодое искусство кинематографа «…изучать музыкальные законы изображения и искать тайные связи, объединяющие „органистов света“ с Бахом, Моцартом, Шуманом, Вагнером или Дебюсси»; по словам автора, «…созданием фильма руководят те же законы, что и созданием симфонии. Это не игра ума — это ощутимая реальность… Синеграфист должен уметь писать на экране мелодии для глаза, оформленные в правильном движении, с соответствующей пунктуацией и в необходимом ритме» [5, с. 149, 156].

С.М. Эйзенштейн, стоявший у истоков звукового и цветного кино, обосновывал закономерное развитие кинематографа по пути создания «звукозрительного» (как эволюции «звукового») и «цветового» (в отличие от «цветного») фильма, что было — и некоторым образом остается — предметом дискуссии среди апологетов «чистого» кинематографического произведения как черно-белого немого изображения, снятого на пленку. Однако общий вектор развития кинематографа по пути технологического и эстетического совершенствования визуальных и звуковых элементов киноформы подтверждает тезис Эйзенштейна о естественности процесса вхождения звука и цвета в кино не как «посторонних стихий», а как органических, необходимых и плодотворных составляющих целостного звукозрительного образа.

Характерно, что в своих теоретических работах Эйзенштейн часто употребляет «синтезийные» и «синестетические» выражения и неологизмы: «хромофонный монтаж» [12, с.199], «цветовое звучание предмета», «линия движения цвета сквозь фильм», «осязательное ощущение линии цвета», «crescendo от куска к куску в движениях их цвета», «цветовой звукоряд», «цветовые лейтмотивы», «цветовая партитура» и пр. [14, с. 579—588]. (Кстати, в отношении немых картин Эйзенштейном также употребляется «синестетическое» определение: «внутренняя „пластическая музыка“ композиции фильма» [13, с. 251].) Говоря о методе создания кинокартины, режиссер прибегает к аналогии с «оркестровкой», призванной к общей гармонизации целого через умелую балансировку отдельных частей, с «выделением» в нужный момент отдельных «партий». При этом акцент делается не просто на внутреннем сходстве составляющих композиционной структуры фильма с элементами музыкальной выразительности, а на том общем, что объединяет музыку и цвет в фильме, — их эмоциональном и драматургическом значении: «…все области кинематографической выразительности должны соучаствовать в [фильме] как элементы драматургические. <…> В этом отношении цвет оказывается целиком в том же положении, в каком оказывается музыка» [14, с. 581].

В течение XX века расширение цветовых и звуковых возможностей во многом происходило симультанно, если принимать во внимание развитие соответствующих технологий, задействованных в кинопроизводстве. В то же время, усложнение киноязыка, появление авторского кинематографа, с его уникальными художественными решениями, дало повод теоретизировать цвет и звук фильма в ракурсах разных эстетических подходов и культурных контекстов, анализировать семантику и символику этих выразительных элементов в художественных параметрах определенных кинематографических направлений или индивидуального режиссерского стиля. В теории кино стали уже привычными соотнесения звука или цвета с эстетикой определенного режиссера в качестве ее выразительных идентификаторов: так, по аналогии с «синим Ива Кляйна» в изобразительном искусстве, в киноведческом дискурсе фигурирует «красный Педро Альмодовара» (хотя испанский режиссер, в отличие от французского художника, не запатентовал «свой» цвет).

В то же время, исследования цвета в кино фокусируются главным образом на истории и технологии воспроизведения цвета, а также на особенностях его психологического восприятия в рамках определенного жанра и соответствующей драматургической структуры фильма [10; 15; 16]. Так, В.Ф. Познин освещает функциональность цвета в кино, эмоционально-эстетическое воздействие цвета на зрителя, символику цвета в фильме, цвет как спецэффект, подчеркивая, что «цветность, создаваемая на экране, благодаря своей многомерности и пластичности рождает множество разнообразных экстраполяций» [10, с. 433].

Актуальность данной статьи состоит в том, что в ней анализируются не только функционально-семантические свойства цвета и звука в отдельности, но целостный звукозрительный художественный образ кинофильма (или его эпизода) как результат сложной динамики эстетического и семантического взаимообогащения его звуковых и цветовых элементов, с учетом особенностей художественного языка режиссера и зрительского интеллектуально-творческого соучастия в восприятии кинопроизведения. Этот результат может быть продемонстрирован на примере использования одного цвета — *синего* — в фильмах, где он не только является определяющим в колористической палитре фильма, но становится важнейшим, наряду со звуковым решением, элементом сложной цветозвуковой семантической структуры, воплощающей в динамике своего экранного осуществления глубокие смыслы драматургии картины.

От цветокоррекции к цветозвуковой драматургии

Звуковое и цветовое решения фильма разрабатываются (в идеале) в подготовительном и съемочном периодах, в монтажно-тонировочном периоде фильм проходит процесс звукового сведéния и процедуру цветокоррекции, что позволяет выстроить, гармонизировать и завершить целостный звукозрительный образ фильма в соответствии с его жанровыми особенностями и общей стилистикой. При этом синий, во множестве своих оттенков, используется для выражения весьма широкого спектра чувственно-эмоциональных переживаний и ментальных состояний киногероя — от меланхолической интроспекции до трансового экстаза. Кроме того,

Ил. 1. Кадр из фильма Blue, режиссер Д. Джармен, 1993

достаточно распространен прием использования «синей» колоризации в картинах, где сюжет предполагает противопоставление реальному миру некоего иномирья — будь то тайная область двойной жизни героя («Матрица», реж. бр. Вачовски, 1999), искусственное игровое пространство («Шоу Трумана», реж. П. Уир, 1998) или образ фантастической планеты («Аватар», реж. Дж. Кэмерон, 2009). В этом случае колоризация кадра с преобладанием синего передает ощущение инаковости, нездешности, чуждости и порой враждебности иных, по отношению к обыденной реальности, пространств или объектов. Иногда для передачи инаковости достаточно одной колористической детали в образе, как, например, ярко-синий цвет глаз фременов — свободолюбивого народа пустынной планеты Арракис из фильма «Дюна» (реж. Дени Вильнёв, 2021). В предельном варианте выражения авторского ви́дения, как в фильме Blue[1] (реж. Д. Джармен, 1993), весь визуальный ряд сводится к ярко-голубому экрану: картина, снятая смертельно больным и почти ослепшим режиссером, проникнута болью прощания с жизнью и внутренним вдением *другого* мира, которому

(1) Название фильма отражает несколько смыслов английского слова «blue» — «голубизна», «печаль», «тоска», а также отсылает к стилю джазовой музыки характерного печального настроения — блюзу.

противопоставлен «здешний» мир, отраженный в многочисленных, но лишь звуковых образах.

Однако в большей степени интересен (и закономерно более сложен) анализ фильмов, где синий является не просто цветовым маркером определенного эмоционального/ментального состояния персонажа или признаком *другого* пространства, а включается в динамику драматургического развития киноповествования и изменения (преображения) киногероя. В этом случае, как правило, драматургические изменения во временно́м развитии действия картины отражаются и в изменениях цветовых нюансов синего: от темно-синего, почти черного — до светло-голубого, уходящего в белизну. Большое значение в этом движении-развитии имеют особенности *света* — от тотальной или акцентной освещенности, частичной затененности внутрикадрового пространства до спорадических световых сполохов в темноте кадра.

Важность внешней освещенности и степени *прозрачности* цветового объекта подчеркивал Л. Витгенштейн в своей последней, неопубликованной при жизни работе «Заметки о цвете» (1950—1951). Безусловно, австрийский философ был не первым, кто обращал внимание на значение света в восприятии цвета: с этой темы начинается предисловие «К учению о цвете» И.В. Гете: «Когда собираешься говорить о цветах, естественно возникает вопрос, не следует ли прежде всего упомянуть о свете» [6, с. 101]. Отвечая на этот вопрос, великий мыслитель пишет, что на сей счет до него было высказано столь много разнообразных мнений, что он считает излишним «повторять сказанное или распространяться о нем» [6, с. 101]. (Впрочем, к теме света Гете далее неоднократно возвращается в своем трактате.) Обращение же к работе Витгенштейна представляет интерес тем, что в качестве примера свето-цветовых отношений автор приводит кинематограф: «В кино события часто можно увидеть так, как будто бы они происходят за экраном, как будто бы через стекло. Одновременно, однако, цвет как будто исчезает из происходящих событий и проступает только белый, серый и черный» [4, с. 92]. Здесь интересно провести параллель и вспомнить об авторском квазибайопике Д. Джармена «Витгенштейн» (1993), в котором жизнь философа представлена в театрализованной стилистике: все действие происходит на условной сцене, на фоне черной стены. И лишь в финале, когда герой умирает, черный

Ил. 2. Кадр из фильма «Витгенштейн», режиссер Д. Джармен, 1993

задник, оказавшийся тяжелым занавесом, отодвигается (в предсмертных видениях-воспоминаниях героя) мальчиком-Витгенштейном: за чернотой открывается розовато-голубое, пронизанное светом безграничное пространство предрассветного (предзакатного?) неба, в которое юный философ всматривается, а затем медленно поднимается на белых крыльях, держась за белые воздушные шары (за кадром звучит мелодия Рондо ля-минор В.А. Моцарта, написанного на смерть друга — тем самым интертекстуально вводится тема круга жизни (rondo) и смерти).

Яркость и смысловая насыщенность света в финале «Витгенштейна» показывают их важнейшую роль в кульминации драматургического развития картины: в соединении с цветом и звуком свет *открывает* визуальную и смысловую пространственность кадра (на контрасте с темнотой и плоскостностью внутрикадрового пространства всего предыдущего действия). Но не меньшее значение, чем интенсивность света «в моменте», имеют и характеристики *световой динамики*, т.е. ритмической организации цвето-световых элементов в киноэпизодах и в переходах между ними. Акцентируя микро- и макро- (внутрикадровый и междукадровый) ритм киноформы, мы уже вплотную подходим к теме создания цветозвуковых динамических образов, воплощенных в кинематографе на основе синего, для чего необхо-

димо обратиться к конкретным примерам. Но прежде чем перейти к собственно анализу *драматургии синего цветозвука* в кинофильмах, необходимо ввести некоторые теоретические основания, на которых во многом будет строиться дальнейшее рассуждение.

Видеть и слышать синий

При всех различиях в методологических подходах разных исследователей, можно выделить положения, объединяющие результаты их изысканий. Среди них — смысловая глубина (многозначность) синего цвета, связанная с его колористической нюансировкой; важность синего в контексте духовной проблематики человеческой жизни (начиная с раннего Средневековья и по сей день); внутренняя связь синего со светом и звуком. Например, французский историк-медиевист Мишель Пастуро, который приобрел известность не только в узкопрофессиональных, но и в широких читательских кругах благодаря своим исследованиям семантики цвета (не только синего, но и черного, красного и др.), поднимается над частными интересами искусствоведения и рассматривает цвет как явление социальное, в контексте истории развития общества, «ведь цвет пронизывает собой весь комплекс жизненных явлений, все виды деятельности» [9, с. 9—10]. Пастуро подчеркивает различия между представлениями о цвете, существующими в разных обществах, при этом обращая внимание, «какую важную роль здесь играют соощущения, перцептивные ассоциации, в создании которых, наряду со зрением, участвуют и другие наши чувства» [9, с. 101]. Так, автор утверждает, что западный исследователь может быть совершенно сбит с толку такими определениями, как «сухой цвет», «грустный цвет», «немой цвет», существующими, например, в африканских социумах. К тому же, при общей объективно-фактологической ориентированности исследования Пастуро, текст автора не лишен субъективно-поэтических утверждений о синем цвете: «Слово „синий“ действует как заклинание, оно завораживает, умиротворяет, переносит в сказочный мир» [9, с. 102].

Чешский исследователь Ян Балека обосновывает особую роль синего цвета в человеческой культуре, возводя его символику к высшим категориальным значениям. Автор пишет о метафизике синего, выводимой из его ассоциативной отнесенности к Небу и Воде — дуа-

листическим образам жизни-смерти. Написав практически историко-культурологическую энциклопедию синего цвета (от технологии изготовления пигментов до символических значений синего в разных эпохах), автор делает примечательное, в синестетическом ракурсе обращения к данной теме, обобщение: «…различные значения синего цвета — меланхолия и желание, верность и целомудрие, отдаленность и призрачность — ранее могли быть выражены с помощью объектов, окрашенных в оттенки синего… Вместе с тем звуки речи и музыкальные тона также способны передать чувства и мысли, которые заключает в себе синий цвет» [1, с. 257].

Одним из важных текстов, посвященных синему цвету, является фрагмент работы В. Кандинского «О духовном в искусстве». При всем субъективном и даже несколько мистическом звучании мысли автора, в нем содержится существенный в приложении к кинематографическому произведению акцент на *динамике и смысловой переходности синего* — от почти черного до бело-голубого — а также соответствующие аналогии со звучанием музыкальных тембров. Как пишет художник, синий обладает «даром углубленности», который «мы находим в синем цвете сначала теоретически в его физических движениях: 1) от человека и 2) к собственному центру. <…> Склонность синего к углублению настолько велика, что она делается интенсивной именно в более темных тонах и внутренне проявляется характернее. Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному и, в конце концов, — сверхчувственному. Это цвет неба, как мы представляем его себе при звучании слова „небо“. Синий — типично небесный цвет. При сильном его углублении развивается элемент покоя. Погружаясь в черное, он приобретает призвук нечеловеческой печали. Он становится бесконечной углубленностью в состояние сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть. Переходя в светлое, к которому синий цвет тоже имеет меньше склонности, он приобретает более безразличный характер и, как высокое голубое небо, делается для человека далеким и безразличным. Чем светлее он становится, тем он более беззвучен, пока не приведет к состоянию безмолвного покоя — не станет белым. Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса;

в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа» [7, с. 96—97].

Эти слова В. Кандинского, написанные в 1911 году, удивительным образом нашли почти дословное воплощение в фильме польского режиссера Кшиштофа Кесьлевского «Синий» (из трилогии «Три цвета»), снятом им в 1993 году в сотрудничестве с постоянным соавтором — композитором Збигневом Прайснером. Но, в качестве предисловия к аргументации этого тезиса в звукозрительном анализе «Синего», необходимо сказать о некоторых общих эстетических принципах режиссера.

Кшиштоф Кесьлевский: Я и Другие в «Синем»

Начав работать в конце 1960-х как режиссер-документалист, Кесьлевский постепенно приближался в своем творчестве к исследованию отдельной личности, ее внутреннего мира, к проблеме «Я и Другие». Игровые картины режиссера 1980—1990-х годов уже отличаются тонким психологизмом, высоким уровнем духовно-нравственной проблематики киноповествования, не прибегающего, тем не менее, к нравоучительности или догматическому тону. Таковы, например, фильмы цикла «Декалог» (1988), снятые как экранизации десяти библейских заповедей, но на современном сюжетном материале. В этих и следующих картинах проявляются характерные черты авторского почерка Кесьлевского: так, режиссер вводит в художественное пространство своих фильмов проявления *нездешности* — образы, звуки и цвета *другого мира*, меняющие направленность взгляда героя, открывающие ему новый смысл жизни.

В этом отношении чрезвычайно важна музыка, которая выполняет (наряду с определенными визуальными образами) функцию проявления *другого мира,* точнее — *иного бытия*. Из фильма в фильм переходит музыка некоего Ван ден Буденмайера (его «роль» играет композитор Збигнев Прайснер, точнее, его музыка), мифического голландского композитора, якобы жившего примерно в одно время с Моцартом. В фильме «Двойная жизнь Вероники» (1991) героиня — преподаватель музыки даже пишет в учебном классе на доске годы жизни Буденмайера: 1755—1803, причем дата рождения «композитора» такая же, как у Кесьлевского (20 мая), но ровно на двести лет раньше, что говорит

об особом отношении режиссера к этому постоянному «закадровому персонажу» его фильмов. Музыка в фильмах Кесьлевского — это не просто звуковая материя и форма, дополняющая (восполняющая) визуальность кадра, выражающая *невыразимое* другими художественными средствами. В отношении метаморфоз, происходящих с фильмом при введении в него музыки, режиссер однажды сказал: «Удивительно, как при сочетании музыки и изображения возникает нечто, чего нет в них по отдельности» [8, с. 96]. В соединении с особым цветовым и световым решением кадра музыка становится способом выражения сверхчувственного в экранном пространстве фильма — как это происходит, например, в «Синем».

Главная героиня Жюли (Жюльет Бинош), потерявшая в автокатастрофе мужа (композитора, писавшего на тот момент грандиозную ораторию в честь объединения Европы) и маленькую дочь, приходит в сознание в больничной палате (заметим, кадры эпизода аварии, как и последующие эпизоды — воспоминания о ней, окрашены в серо-голубой общий тон. Эпизоды «жизни после аварии» имеют контрастную бело-желтую колористику(2)). После неудавшейся попытки самоубийства там же, в больнице, Жюли приговаривает сама себя к внутреннему «ничто» («закрытое Я»). Она продает имущество, переезжает в новую квартиру (ставя условие риелтору: «Я хочу, чтобы в доме не было никаких детей»), цинично-хладнокровно отдается едва знакомому мужчине, жестко пресекает попытки разговора с ней о возможности премьеры музыкального произведения мужа. Как признается Жюли позже, в разговоре с матерью, страдающей деменцией (т.е. фактически не понимающей обращенную к ней речь): «Я поняла, что буду делать только одно — ничего. Я больше не хочу никаких вещей, воспоминаний, друзей, любви или привязанностей». И все-таки одну вещь из прошлого Жюли забирает с собой — люстру со сверкающими *синими кристаллами*, висевшую в детской.

Надо признать, что, оставаясь в рамках восприятия развития сюжета фильма как воплощения логически и психологически мотивированного поведения героини, трудно ответить на целый ряд

(2) Вспомним слова Гёте: «Как желтый цвет всегда несет с собой свет, так про синий можно сказать, что он всегда заключает в себе нечто темное» [3, с. 123].

Ил. 3. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

вопросов по поводу содержательных «нестыковок», которые возникают по ходу действия. Как замечает в своей статье Л.Н. Березовчук, анализирующая фильм с точки зрения кинонарратологии, «на эти вопросы мы (или какой-либо иной киновед) не сможем дать однозначные ответы» [2, с. 97]; впрочем, и сам режиссер признавался, что не знает причин большинства поступков Жюли. Однако если рассматривать фильм в философско-эстетическом и, главное, духовном ракурсе концепции *диалогизма*, все действия героини приобретают совершенно ясное смысловое наполнение. Диалогизм переводит понятие «Другой» из области внеперсональных субъект-объектных отношений — в участника экзистенциального события для Я. «Другой» переводится из «Оно» — в «Ты». Мартин Бубер (пожалуй, наиболее глубокий и влиятельный представитель диалогизма) совершает еще один важнейший шаг — соединяет понятия «Я» и «Ты» в одно слово, в неразрывное единство — «Я-Ты» [3, с. 53]. Способ существования человека, его личность определяется по ощущению своего места в связке «Я-Оно» — или в слове «Я-Ты». Человек слова «Я-Оно» проявляет себя как самодовлеющую и отдельную *субъективность*, в слове же «Я-Ты» человек осознает себя как *личность*, которая проявляется лишь *в отношении к Другому*. Именно в этом экзистенциальном, подлинном понимании Другого как Ты человек обретает полноту и цельность

своего существования, которую он никогда не сможет обрести, будучи погруженным в «монологическое бытие».

Следя за событиями в «Синем», нельзя не заметить, что постепенно и исподволь в сознание героини входят образы и знаки присутствия *Других*. Сначала память Жюли — едва она закроет глаза — мучительными *синими сполохами* пронзают мощные, резкие звуки недописанной оратории ее погибшего мужа-композитора (возвращение сознания героини в реальность происходит через затемнение кадра). Затем, сидя за столиком кафе с привычной чашкой кофе и мороженым, она замечает уличного *флейтиста*, наигрывающего знакомую ей тему. «Откуда вы знаете эту мелодию?» — поинтересуется Жюли. «Я постоянно что-то сочиняю. Я люблю играть», — последует загадочный ответ. Чуть позже Жюли разыщет молодой человек, бывший свидетелем злосчастной аварии, и передаст ей найденную им там же *цепочку с крестом* (метаобраз, лейтмотив фильмов Кесьлевского). «Я забыла о ней», — растерянно скажет женщина и, недолго подержав в руке, отдаст (через затемнение кадра) юноше: «Возьмите себе». В один из моментов в кадре появится согбенная старушка, пытающаяся затолкнуть бутылку в слишком высоко расположенное отверстие мусорного контейнера (еще один постоянный «случайный» персонаж фильмов Кесьлевского). В своей новой квартире Жюли неожиданно обнаружит целое крысиное семейство — при этом на ее лице отразится смена чувств: ужас — отвращение — интерес — жалость — сочувствие… В пансионате для престарелых, где доживает свои дни мать Жюли, она видит, как бы случайно, на экране телевизора кадры «полета» людей на «тарзанке» — длинной веревке, привязанной к ногам человека, прыгающего с высокого моста над водным потоком. Камера запечатлевает человека, как будто парящего *в светло-голубом, почти белом небе*, широко раскинув руки — как птица крылья в бреющем полете.

Так, через, казалось бы, незначительные бытовые детали, без нарочитого смыслового акцентирования («Я не снимаю метафор. Это зрители сами находят в моих картинах нечто метафорическое» [8, с. 104]) в действие вводятся знаки и образы *Других* (как правило, более слабых и уязвимых, чем героиня) — и *иного* бытия. Погрузиться в безысходное, безнадежное переживание своей трагедии — или найти смысл и силы, чтобы «вынырнуть» из бездны отчаяния?

Ил. 4. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

Ил. 5. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

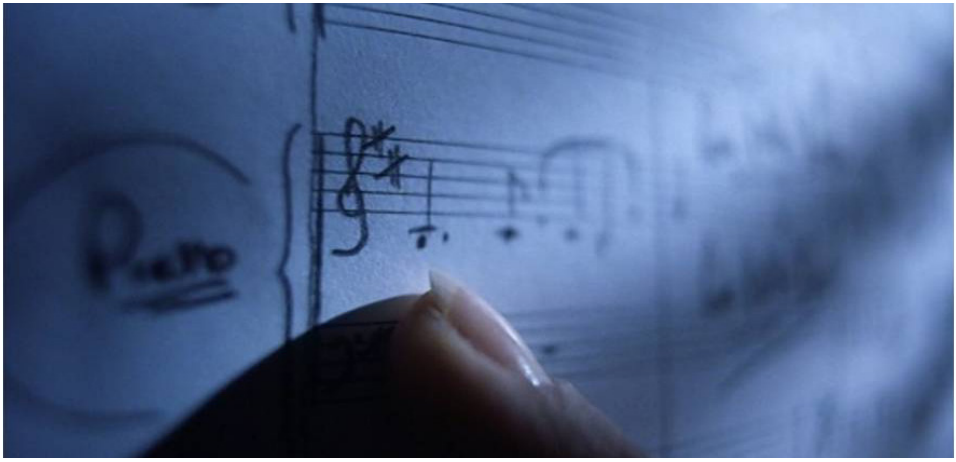
Образным лейтмотивом этого вопроса становится *синий бассейн*, в котором в полном одиночестве и тишине плавает Жюли. Четырежды в течение действия героиня показана в воде бассейна. В первый раз она плывет, доводя себя до изнеможения, не позволяя себе даже передохнуть. В следующий раз она делает попытку вылезти, ухва-

тившись за бортик и подтянувшись, но, будто увидев *нечто страшное* перед собой (в этот момент за кадром, т.е. в сознании героини, происходит «взрывное» явление темы оратории), отпускает руки и с головой уходит под воду. В третьем эпизоде Жюли останавливает свой заплыв, с удивлением увидев на бортике свою соседку (девушку, которую Жюли защитила от выселения из дома из-за ее «аморальной» профессии), а затем — радостную толпу детей, прыгающих в воду. В четвертый раз в кадре видна лишь ровная гладь воды бассейна, но через несколько секунд из ее *темно-синей глубины* выныривает, практически *взлетает* Жюли, с шумом хватая ртом воздух, как еле спасшийся (или новорожденный?) человек.

Это точка принятия решения — *жить*. Жить, помогая *другим*, тем самым — перерождая себя. Это решение в ракурсе экзистенциального диалогизма всецело объясняет поступки героини, нелогичные с точки зрения обыденной психологии или бытового прагматизма, например решение Жюли об отмене продажи огромного фамильного дома и дарении его любовнице своего погибшего мужа, от которого та ждет ребенка. Или дописывание партитуры оратории, листы которой она прежде пыталась уничтожить, выбросив в мусорный контейнер. Придя в квартиру к коллеге супруга (он же — ее почти случайный любовник, ставший *теперь* близким человеком), она решительно приступает к делу: «Покажите, что вы сочинили. Это скрипки? — Альты.— (палец женщины уверенно движется вдоль нотного стана, линии которого уходят *вверх и в свет*. В более раннем похожем эпизоде нотные линии с записанным на них *нисходящим* мотивом, на которые с ужасом на лице смотрела Жюли, расплывались в тумане, становясь похожими на полосы автодороги, затем следовал звук удара крышки рояля как символ катастрофы). — Подождите. Возможно, чуть легче, без ударных. Убираем трубы. Piano. Piano. Sul tasto[3]. Вместо рояля — флейта». Изменяющаяся оркестровка в закадровом звучании иллюстрирует ход композиторского мышления Жюли (в кадре в этот момент — замутненная картинка ее углубленного внутреннего состояния), постепенно «высветляющего» и облегчающего общее звучание оркестра.

(3) Музыкальные итальянские термины: piano — «тихо»; sul tasto — букв. «на грифе», указание исполнителю на струнном инструменте (здесь — на скрипке) играть смычком близко к грифу для извлечения более мягкого, «прикрытого» звука.

Ил. 6. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993



Ил. 7. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

Вспомним слова Кандинского: «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа…». Жюли в финале картины, кажется, проходит обратный путь: из по-

гружения в бездну, оттолкнувшись от дна отчаяния, — к восхождению, от темно-синего — к светло-голубому, от органа[(4)] — к флейте, из глубины — к свету. В финале картины мы слышим хор, поющий текст Послания к Коринфянам св. апостола Павла:

Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею,
то я — медь звенящая, или кимвал звучащий.
Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру,
так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто.
Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует,
любовь не превозносится, не гордится,
Не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла,
Не радуется неправде, а сорадуется истине.
Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит.

Соединение сакрального смысла и звучания музыки (хоровая соборность и ангельски-высокий голос солистки) и цветосветовых характеристик визуального ряда (галерея лиц в синем свете через затемнения) можно назвать звукозрительным *трансцендированием*, если перевести в пространственно-временну́ю ипостась понятие *трансцендентального стазиса*, введенное П. Шрейдером в отношении визуально-статичного объекта в кадре как смысловой кульминации духовного содержания фильма: «Стазис — это статичная, застывающая сцена, следующая за решающим действием и завершающая фильм. <…> Этот статичный кадр репрезентирует „новый мир“, в котором духовное и физическое могут сосуществовать, хотя и не слившись в гармоничном согласии, но как часть некой системы, все феномены которой выражают реальность трансцендентного» [11, с. 193]. Впрочем, в качестве статичного трансцендентального стазиса может быть воспринят сверхкрупный план глаза героини (реприза первого эпизода в больнице), который теперь видит нечто *иное*, а затем — крупный долгий план лица Жюли (из глаз которой текут слезы), постепенно, снизу вверх, окутываемого легким светло-голубым облаком. Но художественный психологизм Кесьлевского не был бы настолько

(4) В саундтреке фильма есть органная «похоронная» музыка З. Прайснера.

Ил. 8. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

тонок, если бы в самом конце фильма, на заключительных титрах, идущих на ярко-голубом фоне, зритель не услышал (через паузу, сразу после надписи: «режиссер — Кшиштоф Кесьлевский») знакомый высокий тембр одинокой флейты, мелодия которой прерывается на неустойчивой седьмой повышенной ступени скорбного си-минора, так и не разрешившись в тонику.

Терренс Малик: трансцендирование цветозвуком

В отличие от Кесьлевского, не приемлющего пафоса и проповеднического тона в творчестве, вполне прозаично и даже иронично рассказывавшего о своей работе в кино, американский режиссер Терренс Малик откровенно, невзирая на возможное зрительское неприятие, использует в своих фильмах «высокий стиль» авторского высказывания. Признанный мастер независимого кино, имеющий философское образование и ведущий затворнический образ жизни (в частности, никогда не дающий интервью и не поясняющий смысл своих фильмов), Малик являет пример метафизического мышления кинематографическими средствами, что выражается, прежде всего, в необыкновенной красоте и величии визуального ряда его картин. Произведения Малика характеризуются трансцендентальной на-

правленностью мысли автора на этапе очень зрелого, если не сказать, позднего творчества — что объяснимо, поскольку и предмет размышлений режиссера, и характер художественного воплощения процесса и результата рефлексии требуют большого, *прожитого и осмысленного* жизненного опыта; это область «предельных вопросов», на которые пытается сам себе (или обращаясь к высшему разуму) ответить человек. Отсюда возможно ощущение *кажущейся* банальности закадровой речи, часто состоящей из риторических фраз-вопросов; догматичности эпиграфов и внутрикадровых цитат из священных текстов, на которые, во избежание непонимания или обвинений в проповедничестве и философском китче, отважится далеко не каждый автор.

В фильме «Древо жизни» (2011), рассказе-воспоминании о детстве и взрослении мальчика Джека, становящемся и рефлексией о рождении и судьбе Вселенной, распознается множество визуальных архетипов, отсылающих к эстетике Андрея Тарковского: вода, дерево, трава, дом, вид планеты из космоса; мать, отец, ребенок. Символический образ, который не раз встречается и в других фильмах Малика — солнце, пробивающееся сквозь кроны деревьев (съемка с нижней точки) — оживляет в памяти «мирные эпизоды» из «Иванова детства» Тарковского, а левитация матери Джека вызывает ассоциацию с похожими кадрами из «Зеркала». Но индивидуализация мира Малика происходит сразу же, с первых кадров, благодаря, в частности, характерному приему «летающей камеры», причем в каждом фильме Малика камера «летает» узнаваемо, но по-разному. В «Древе жизни» ее движение можно иносказательно сравнить с полетом бестелесной души, спустившейся с Небес, чтобы как бы заново просмотреть и пережить, *по-другому увидеть* свое прошлое. Кажущаяся невесомость камеры объясняет ее некоторую «неуправляемость»: она то догоняет, то обгоняет персонажей, иногда зависая на разных уровнях или падая, а иной раз взмывая ввысь.

Переход в пространство памяти уже взрослого главного героя («Я вижу себя мальчишкой») происходит через символический образ свечи, пламя которой мерцает и освещает путь, отражаясь в *темно-синем* прозрачном стекле подсвечника. Далее синий цвет укрупняется в своем значении, воплощая в величии визуальных образов «метафизику жизни и смерти» — на фоне морской глубинной синевы звучат

Ил. 9. Кадр из фильма «Древо жизни», режиссер Т. Малик, 2011

Ил. 10. Кадр из фильма «Древо жизни», режиссер Т. Малик, 2011

слова: «Как же я потерял тебя? Заплутал? Забыл о тебе?» Древние морские рептилии выходят из морской воды на землю, *к свету*, сопровождаемые словами: «Свет моей жизни! Я ищу тебя!»

В отличие от картин Тарковского, музыка в которых (особенно в поздний период) используется очень локально, фильм Малика

имеет почти непрерывное закадровое музыкальное сопровождение (также музыка часто звучит и в кадре). Саундтрек содержит десятки наименований использованных музыкальных фрагментов из произведений И.С. Баха, В.А. Моцарта, Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Берлиоза, Б. Сметаны, М.П. Мусоргского… Но все музыкальные цитаты у Малика, как и у позднего Тарковского, несут весомую смысловую нагрузку. При этом музыкальная семантика в основном соответствует и даже углубляет смысл визуального ряда — например, виды космических тел, врезающихся в Землю метеоритов, взрывы и потоки кипящей лавы, клубы дыма сопровождаются музыкой З. Прайснера Lacrimosa («День плача»). Но есть и семантические звукозрительные «столкновения»: под звуки Сонаты C-dur В.А. Моцарта Джек говорит своему отцу страшные слова: «Это твой дом. Выгони меня, если тебе так хочется. Ты бы хотел меня убить» (трагическая инверсия темы Отца и Сына).

Несмотря на то что по всем признакам главный герой картины — мальчик Джек, наибольшие внутренние изменения происходят с его отцом (Брэд Питт). Причем кульминационный момент *преображения через искреннее раскаяние* показан уже в первых кадрах фильма: история начинается с известия о смерти юноши, брата Джека, которое получает из телеграммы его мать (Джессика Честэйн). Оплакивая потерю сына, отец кается, что так и не попросил у него прощения, вспоминая, как разозлился на мальчика много лет назад за то, что тот неправильно переворачивал страницы партитуры во время его игры на рояле… Мистер О'Брайен — по-своему трагическая личность: в прошлом неудавшийся музыкант, он при любой возможности садится за домашний рояль или играет на церковном органе. По всей видимости, И.С. Бах, В.А. Моцарт и Й. Брамс — его любимые композиторы, что напрямую подчеркивается в кадре (раскрытые клавиры, крупный план конверта грампластинки с записью 4-й симфонии Й. Брамса в исполнении оркестра под управлением А. Тосканини). Но возвышенная гармония и красота этой музыки не приносят покой его душе. Его озлобленность на судьбу вымещается в строгом, порой жестоком отношении к трем сыновьям (особенно к Джеку) и жене. «Ваша мама наивная, — внушает он детям. — В этом мире, чтобы пробиться, надо быть безжалостным. Если хочешь преуспеть, нельзя быть добреньким». Похоже, только смерть сына открывает ему глаза на истинные ценности жизни, о которых знала его «наивная» жена,

произносящая главные слова в финале картины: «Путь к счастью только один — любовь. А без любви жизнь промелькнет бесследно» (по смыслу и интонации ее слова перекликаются с уже упоминавшимся Посланием св. Апостола Павла к Коринфянам).

В этих последних кадрах картины экран заливает светло-голубой цвет неба, рожденный из глубины темно-синих вод, а за кадром звучит хор Agnus Dei («Агнец Божий») из «Реквиема» Гектора Берлиоза: «Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас. Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, даруй нам мир». Финал «Древа жизни», таким образом, также может быть воспринят как продленный в пространственно-временной перспективе кадра трансцендентальный стазис. Терренс Малик через музыкально-цветовой образ эпизода вводит зрителя (в кадре — открытые дверные проемы, за которыми струится голубой свет) в состояние ощущения *небесного покоя* — который есть не смерть, но жизнь вечная.

Заключение

Обобщая представление драматургической роли синего цветозвука в фильме, можно сделать некоторые выводы. Значение в кинематографе синего как *статичного* цветового «маркера» иных, по отношению к реалистическому кинопространству, элементов диегезиса (иных миров, измененных состояний персонажа и пр.) переходит на качественно иной уровень, когда цвет включается в *динамику* звукозрительного развития драматургии картины. Разнообразие цветовых нюансов синего, с соответствующими культурной традиции и эпохе значениями (в том числе символическими и метафорическими), способствует воплощению сложных и неоднозначных по психологической трактовке сценариев, а также перенесению на экран важных эстетических и мировоззренческих принципов режиссера. В этом смысле наиболее эффективной и актуальной, учитывая современный уровень технологий в кинопроизводстве (3D-изображение, многоканальные звуковые форматы), становится разработка общего цветосветомузыкального решения как эпизода, так и общей эстетической формы фильма. Однако не менее значимой остается готовность, *настройка* сознания зрителя на восприятие глубоких смыслов, заложенных создателями фильма в синих цветозвуковых образах. Синий цветозвук

в авторском кино обращен, прежде всего, к человеку, обладающему высокой степенью эмоциональной чувствительности, но еще более впечатляющий эстетический опыт получит зритель, способный во время просмотра фильма проследить интертекстуальные связи между цветовыми и звуковыми значениями, считывая культурные коды в динамике развития экранных образов.

Список литературы:

1 *Балека Я.* Синий — цвет жизни и смерти. Метафизика цвета / Перевод И. Мачульской. М.: Искусство-XXI век, 2008. 408 с.

2 *Березовчук Л.Н.* Функции цвета и музыки в киноповествовании: «план дискурса» (на примере фильмов трилогии Кшиштофа Кесьлевского «Три цвета») // Искусство звука и света. История, теория, практика / Ред.-сост. О.В. Колганова. Вып. 1. СПб.: Российский институт истории искусств, 2021. С. 85—136.

3 *Бубер М.* Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 16—92.

4 *Витгенштейн Л.* Заметки о цвете / Перевод В.А. Суровцева и К.А. Родина. М.: Канон+, 2022. 160 с.

5 *Вюйермоз Э.* Музыка изображений // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911—1933 / Пер. с фр.; предисл. С. Юткевича, сост. М.Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 112—118.

6 *Гете И.В.* К учению о цвете (хроматика) // Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию / Перевод И.И. Канаева. Л.: АН СССР, 1957. с. 101—139.

7 *Кандинский В.* О духовном в искусстве / Перевод А. Лисовского. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967. 160 с.

8 *Кесьлевский К.* О себе: Запись Дануты Сток / Перевод И. Адельгейм, О. Дорман. М.: Новое издательство, 2010. 132 с.

9 *Пастуро М.* Синий. История цвета / Перевод Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 134 с.

10 *Познин В.Ф.* Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11. Вып. 3. С. 410—436. https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.304.

11 *Шрейдер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Перевод Н. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/1997. № 32. С. 182—200.

12 *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в 6 т. Т. 2 / Сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов. М.: Искусство, 1964. С. 189—266.

13 *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа // *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в 6 т. Т. 3 / Сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Л.К. Козлов. М.: Искусство, 1964. С. 251—432.

14 *Эйзенштейн С.М.* Цветовое кино // *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в 6 т. Т. 3 / Сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Л.К. Козлов. М.: Искусство, 1964. С. 579—588.

15 *Misek R.* Chromatic Cinema: A History of Screen Color. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. 227 p.

16 *Wells A.* The Use of Colour in Cinematography: Storytelling & Genre. SAE Institute Oxford — Dissertarion, 2015. 74 p. URL: https://pdfslide.net/documents/the-use-of-colour-in-cinematography-storytelling-genre.html?page=1 (дата обращения 05.03.2022).

References:

1 Baleka Ya. *Sinij — cvet zhizni i smerti. Metafizika cveta* [Blue is the Color of Life and Death. Metaphysics of Color], transl. I. Machul'skaya. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2008. 408 p. (In Russian)

2 Berezovchuk L.N. Funkcii cveta i muzyki v kinopovestvovanii: "plan diskursa" (na primere fil'mov trilogii Kshishtofa Kes'levskogo "Tri cveta") [The Functions of Color and Music in the Film Narrative: "the Plan of Discourse" (on the Example of the Films of Krzysztof Kieslowski's Trilogy "Three Colors")]. *Iskusstvo zvuka i sveta. Istoriya, teoriya, praktika* [The Art of Sound and Light. History, Theory, Practice], ed. O.V. Kolganova. Issue 1. St. Petersburg, Rossijskij institut istorii iskusstv Publ., 2021, pp. 85—136. (In Russian)

3 Buber M. Ya i Ty [Me and You]. Buber M. *Dva obraza very* [Two Images of Faith]. Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 16—92. (In Russian)

4 Vitgenshtejn L. *Zametki o cvete* [Notes on Color], transl. V.A. Surovcev and K.A. Rodin. Moscow, Kanon+ Publ., 2022. 160 p. (In Russian)

5 Vyujermoz E. Muzyka izobrazhenij [Music of Images]. *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino, 1911—1933* [From the History of the French Cinema Thought: Silent Cinema, 1911—1933], transl. from French, foreword S. Yutkevich, compl. M.B. Yampolsky. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, pp. 112—118. (In Russian)

6 Goethe J.W. K ucheniyu o cvete (hromatika) [To the Doctrine of Color (Chromatics)]. Goethe J.W. *Izbrannye sochineniya po estestvoznaniyu* [Selected Works on Natural Science], transl. I.I. Kanaev. Leningrad, AN SSSR Publ., 1957, pp.101—139. (In Russian)

7 Kandinskij V. *O duhovnom v iskusstve* [About the Spiritual in Art], transl. A. Lisovskij. New York, Mezhdunarodnoe Literaturnoe Sodruzhestvo Publ., 1967. 160 p. (In Russian)

8 Keslevskij K. *O sebe: Zapis' Danuty Stok* [About Me: Danuta Stock Record], transl. I. Adelgejm, O. Dorman. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2010. 132 p. (In Russian)

9 Pasturo M. *Sinij. Istoriya cveta* [Blue: the History of Color], transl. N. Kulish. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 134 p. (In Russian)

10 Poznin V.F. Cvet kak element dramaturgii fil'ma [Color in the System of Artistic Means of Cinema]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*, 2021, vol. 11, no. 3, pp. 410—436. https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.304. (In Russian)

11 SHrejder p. Transcendentel'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer [Transcendental Style in Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer], transl. N. Cyrkun. *Kinovedcheskie zapiski*, 1996/1997, no. 32, pp. 182—200. (In Russian)

12 Eisenstein S.M. Vertikal'nyj montazh [Vertical Montage]. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works] in 6 vols. Vol. 2, compl. P.M. Atasheva, N.I. Klejman, Yu.A. Krasovsky, V.P. Mikhajlov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, pp. 189—266. (In Russian)

13 Eisenstein S.M. Neravnodushnaya priroda [Caring Nature]. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works] in 6 vols. Vol. 3, compl. P.M. Atasheva, N.I. Klejman, L.K. Kozlov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, pp. 251—432. (In Russian)

14 Eisenstein S.M. Cvetovoe kino [Color Cinema]. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works] in 6 vols. Vol. 3, compl. P.M. Atasheva, N.I. Klejman, L.K. Kozlov. Moscow, Iskusstvo Publ, 1964, pp. 579—588. (In Russian)

15 Misek R. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color.* Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2010. 227 p.

16 Wells A. *The Use of Colour in Cinematography: Storytelling & Genre.* SAE Institute Oxford — Dissertarion, 2015. 74 p. Available at: https://pdfslide.net/documents/the-use-of-colour-in-cinematography-storytelling-genre.html?page=1 (accessed 05.03.2022).

УДК 791
ББК 85.373(2); 85.374.3

Цунтаева Аминат Данияловна
Аспирант, сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0002–3721–7284
ResearcherID: GLR-5699–2022
sheikhova@gmail.com
Ключевые слова: современное кино, Кавказ, травма, теснота, побег, публичная история

Цунтаева Аминат Данияловна

Образы несвободы в фильмах современных кавказских режиссеров

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-336-363

Для цит.: *Цунтаева А.Д.* Образы несвободы в фильмах современных кавказских режиссеров // Художественная культура. 2022. № 3. С. 336–363. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-336-363.

For cit.: Tsuntaeva A.D. The Lack-of-Freedom Images in the Films of Modern Caucasian Directors. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 336–363. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-336-363. (In Russian)

Tsuntaeva Aminat D.
PhD Student (in Culture Studies), Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000–0002–3721–7284
ResearcherID: GLR-5699–2022
sheikhova@gmail.com
Keywords: modern films, Caucasus, trauma, closeness, escape, public history

Tsuntaeva Aminat D.

The Lack-of-Freedom Images in the Films of Modern Caucasian Directors

Аннотация. Статья посвящена фильмам современных молодых кавказских режиссеров, окончивших мастерскую Александра Сокурова в Кабардино-Балкарском государственном университете (Нальчик). Автор рассматривает художественные особенности картин «Теснота» (режиссер Кантемир Балагов), «Разжимая кулаки» (режиссер Кира Коваленко) и «Глубокие реки» (режиссер Владимир Битоков).

Предметом исследования становятся особенности изображения в художественном пространстве травматических событий прошлого, а также проблем настоящего времени. В статье анализируются исторический и культурный контексты, жанровая специфика работ современных режиссеров. Цель исследования заключается в выявлении образов несвободы в художественных картинах, а также в определении жанровых особенностей фильмов. Автор отмечает, что в работах преобладает реализм, но режиссеры смело обращаются и к натурализму, и к гротеску.

Новизна работы состоит в том, что автор рассматривает кино как один из способов художественного осмысления травматического опыта кавказских народов, где реальные исторические события подаются через исследование личных переживаний героев повествования. В фильмах режиссеры изображают современность, но ее последствия неразрывно связаны с прошлым, что актуализирует разговор о «публичной истории». Историческая память будто вшита в повествование и определяется контекстом, диалогами и визуальным рядом. Режиссеры обращаются к историческому материалу, однако мастерски соединяют в художественном пространстве документальное и вымышленное. Подчеркивается преемственность литературной традиции в изображении Кавказа как отдельного мира со своими ценностями и мировосприятием. Автор приходит к выводу, что переживание несвободы в анализируемых фильмах является главным состоянием отдельных героев и социума. Зажатость между старым патриархальным миром, в котором уже жить невыносимо, и новым, который полон неизвестности, завершается отрицанием, бунтом или побегом.

Abstract. The article is devoted to the films of young Caucasian directors who graduated from Alexander Sokurov studio at Kabardino-Balkarian State University (Nalchik). The author studies the artistic features of the films *Closeness* (director Kantemir Balagov), *Unclenching the Fists* (director Kira Kovalenko), and *Deep Rivers* (director Vladimir Bitokov).

The way the traumatic experiences from the past and problems of the present are reflected in the art field becomes the subject of the research. The article analyses the historical and cultural contexts within the framework of the artistic narrative, and the genre specifics of the modern directors' works. The purpose of the study is to reveal the lack-of-freedom images in the feature films, as well as their genre specifics. The author notes that realism prevails in the films but the directors also boldly turn to naturalism and the grotesque.

The novelty of the study consists in the author's consideration of cinema as a way for artistic understanding of the traumatic experience of the Caucasian people, which presents the real historical events through the analysis of the personal experience of the characters in the narrative. The directors depict modern times, but the outcomes are tightly linked with the past, which actualizes the discussion about the "public history". Historical memory seems to be woven into the narrative and is determined by the context, dialogues and visual imagery. The directors turn to historical material but masterfully combine the documentary and the fiction in the artistic space. The continuity of the literary tradition in depicting the Caucasus as a separate world with its own values and worldview is emphasized. The author comes to the conclusion that experiencing the lack of freedom is the main state of individual characters and society in the analysed films. The state of being caught between the old patriarchal world, where life is unbearable, and the new one, which is full of uncertainty, results in denial, rebellion or escape.

Введение

Нарастающий интерес к прошлому сегодня стал едва ли не определяющим состоянием для человечества. Представители разных наций и народов в надежде понять и осмыслить то, что происходило с ними, подвергают события прошлого пристальному анализу. Они обращаются к истории и ищут ответы, которые помогут им сконструировать или определить собственную идентичность сегодня. Кинематограф становится одним из способов художественного осмысления травматического опыта. Современные режиссеры в попытках понять настоящее все чаще используют исторический материал. Примечательно, что история в этих работах подается через исследование личных переживаний героев без обращения к жанровым особенностям исторического кино. Этим определяется актуальность данной работы, в которой на первый план выходит авторское осмысление больших событий прошлого и ищутся новые способы их репрезентации с помощью художественных средств.

Картины выпускников мастерской Александра Сокурова нельзя отнести к жанровому историческому и тем более костюмно-историческому фильму, однако в них затрагиваются актуальные на сегодняшний день темы, имеющие глубокие исторические корни. Это выводит нас в сферу публичной истории, изучающей различные формы репрезентации прошлого. Новизна работы заключается в художественном анализе работ молодых кавказских режиссеров в контексте исторических событий, которые в разной степени проявляются в фильмах. Способы говорить о травматических событиях прошлого, особенности изображения современных проблем Кавказа в кино — предмет данного исследования.

Все анализируемые фильмы вышли в свет в течение последних пяти лет: «Теснота» (режиссер Кантемир Балагов) в 2017 году, «Глубокие реки» (режиссер Владимир Битоков) в 2018 году, «Дылда» (режиссер Кантемир Балагов) в 2019 году и, наконец, фильм «Разжимая кулаки» (режиссер Кира Коваленко) российской публике был показан в конце 2021 года. Авторы картин — молодые режиссеры, снявшие свои картины до 35 лет, большую часть жизни они прожили на Кавказе. Исторические события, нашедшие отражение в фильмах, произошли задолго до рождения авторов или стали частью раннего

детства, которое оставляет в памяти некоторые обрывочные воспоминания. Так, в «Тесноте», которую Кантемир Балагов снял в 26 лет, речь идет о событиях 1998 года. Таким образом, автору было примерно семь лет, когда произошло похищение молодых людей из еврейских семей, послужившее основой для сюжета фильма. Также в картине особое место занимают события войны в Чечне, во время которых Балагов был ребенком, но ощущает острую необходимость отрефлексировать их в кино.

В фильме «Разжимая кулаки» главная героиня в детстве стала жертвой теракта в Беслане, что стало роковым событием не только в ее судьбе, но и в жизни всей страны. Не событийная, но ощущаемая в разрыве связь настоящего и прошлого присутствует во всех фильмах, но центральной становится в фильме Владимира Битокова. В картине «Глубокие реки» нет отсылок к конкретным историческим фактам, но конфликт старого и нового имеет историческую основу: патриархальные ценности и уклад, сформировавшиеся сотни лет назад, в современном мире переживают стадию глубокого кризиса. Авторы обращаются не только к истории современной России, но и к событиям далекого прошлого. Так, Кантемир Балагов включает в повествование разговор о последствиях Кавказской войны, окончившейся в 1864 году («Теснота»). Режиссер также обращается к теме Великой отечественной войны («Дылда») и ищет новые способы говорить о травмах прошлого.

Понятие «публичная история» многослойно. Как подчеркивают исследователи, это и научно-исследовательская область, изучающая формы репрезентации прошлого, и сфера практической деятельности, в рамках которой создаются подобные репрезентации [3, с. 23]. В данной работе мы рассматриваем ее как область знания, изучающую различные способы репрезентации прошлого.

В связи с этим перед нами стояла цель обратиться к фильмам современных режиссеров с Кавказа и проанализировать, что их объединяет и делает актуальными сегодня, как они работают с историческим материалом и какие художественные средства используют для передачи главных состояний современного кавказского социума. Для этого мы обратились к анализу жанровых особенностей кино, выделили главные образы и основные сюжетные линии, проанализировали, каким образом актуализируется прошлое в современном контексте.

Исследованию форм памяти (в частности, культурной) и осмыслению травматического опыта прошлого посвящены работы Аллейды Ассман [1], которая актуализирует разговор о видах и происхождении индивидуальных и коллективных воспоминаний. По мнению исследователя, они становятся «все менее спонтанным, естественным и или сакральным актом, они во все большей мере опознаются как социальные и культурные конструкты, изменяющиеся во времени и обретающие собственную историю» [1, с. 12]. Особую роль в этом вопросе играют исследования Пьера Нора [11], который противопоставляет понятия памяти и истории. Вслед за ученым мы исходим из того, что история — всегда проблематичная и неполная реконструкция прошлого, тогда как память всегда актуальна, ее носителями являются живые социальные группы, она способна переживать длительные периоды забвения и внезапную актуализацию. О политике памяти в публичном пространстве пишет Сергей Ушакин (Serguei Oushakine, 2013) [17], отмечая, что конкретные факты, осязаемые черты прошлого часто используются в качестве материальных предлогов для создания эмоциональной картины, которая не была испытана на собственном опыте. На наш взгляд, это применимо и к художественным способам осмысления фактов истории в кино.

Теме Кавказской войны в российском коммеморативном пространстве посвящены работы Амирана Урушадзе [10]. Автор рассматривает причины забвения этой темы в общественно-политическом пространстве. В нашем случае тема вновь актуализируется с помощью искусства. Проблеме памяти в культуре посвящен сборник статей «Память как объект и инструмент искусствознания», изданный Государственным институтом искусствознания [8]. В нем обсуждаются проблемы памяти и механизмов функционирования искусства, традиции в искусстве, которые способствуют пробуждению памяти, а также разрушение этих канонов. Эти аспекты работы с памятью и прошлым также помогли в подготовке статьи. Взаимосвязь истории с визуальными медиа исследует Роберт А. Розенстоун (Robert A. Rosenstone, 2012) [19]. Его труды, в частности, посвящены методологии анализа исторического визуального контента как с технической стороны, так и с позиции профессионального историка. Наконец, важным теоретическим трудом для анализа кино с позиций публичной истории стала книга под редакцией Пола Аштона и Хильды Кин

(Paul W. Ashton, Hilda Kean, 2009) [18], где авторы, в частности, рассматривают вопросы становления авторитетов в историческом знании. Активное обращение к критическим статьям в рамках данной работы продиктовано анализом очень современного материала, еще не нашедшего отражение в научной литературе.

В работах Кантемира Балагова, Киры Коваленко, Владимира Битокова и других выпускников мастерской А. Сокурова в Кабардино-Балкарском университете, на наш взгляд, речь идет об особом типе исторических фильмов, которые Егор Исаев характеризует как фильм-прием, где крайне рефлексивно осмысляется как само прошлое, так и язык кинематографа, при помощи которого авторы строят повествование. Исследователь определяет это как прием обнаженного фильма, под которым понимается особое отношение к форме произведения и концентрация на исторической травме или опыте, который невозможно до конца осмыслить, ощутить и проговорить средствами жанрового нарративного кино [4, с. 279—280]. Картины «Теснота», «Дылда», «Разжимая кулаки»[1], «Глубокие реки», а также короткометражные фильмы молодых режиссеров, на наш взгляд, являются примером обнаженного фильма, где авторы остаются в жанре драмы с элементами реализма, натурализма и гротеска, не предлагают новый взгляд на прошлое, но актуализируют его, помещая в современный контекст, отмечая его серьезное влияние на настоящее.

Кино — один из способов создания исторического нарратива. В анализируемых фильмах режиссеры изображают настоящее, но его последствия неразрывно связаны с прошлым. Политика памяти трансформируется: нередко травматичные события прошлого отходят на периферию общественного интереса, но в результате каких-то потрясений в настоящем вновь становятся актуальными и требуют анализа. Память соединяет прошлое и настоящее нелинейно, она делает это с помощью контекста и нарратива [15, p. 4]. Нам также кажется важным в рамках исследования кино, не являющегося историческим в традиционной системе жанров, процитировать Марка Блока: «История — это наука о людях во времени» [2, с. 16]. Здесь историк полеми-

(1) Картина получила специальный приз «Особый взгляд» на Каннском кинофестивале в 2021 году и выдвинута Россией на «Оскар».

зирует с известным определением «история — это наука о прошлом». Мы также согласны с мнением Екатерины Лапиной-Кратасюк, что вопрос о возможности воплотить всю сложность и глубину профессионального исторического знания в экранном произведении утратил свою актуальность. За время своего существования аудиовизуальные медиа сами стали историей, превратившись в одно из наиболее важных средств производства знаний о прошлом [5].

Жанровые особенности в картинах режиссеров

Кантемир Балагов, Владимир Битоков, Кира Коваленко и другие выпускники мастерской Сокурова работают в жанре драмы: в центре картин бытовые сюжеты и частная жизнь человека, который находится в конфликте с социумом и пытается преодолеть внутренние и внешние противоречия. В картинах «Теснота» и «Дылда», «Разжимая кулаки», «Глубокие реки» преобладает реализм, но также очевидно здесь и присутствие натурализма. В картинах Балагова и Коваленко возникают важные, но по сей день табуированные темы подросткового взросления. Молодые режиссеры не избегают темы секса: он в их картинах присутствует натуралистично, а иногда и с элементами гиперреализма, как в случае с главной героиней «Разжимая кулаки» Адой, которая в детстве стала жертвой теракта в школе и вынуждена носить подгузник из-за серьезных физиологических проблем. Начало интимной жизни героини «Тесноты» Иланы выглядит как бунт против патриархальной несвободы: в полуподвальном темном помещении среди груды мусора и коробок камера будто подсматривает за героями сцены. В фильме «Дылда» режиссер, оставаясь в рамках драмы, обращается к гротеску с явным тяготением к сюрреализму, поэтому зритель в какой-то момент перестает видеть грань между реальным и воображаемым. Разрушенный послевоенный Ленинград, его обитатели, которые учатся жить заново, резко контрастируют с особняком аристократии, где время застыло в своем особом пространстве: вокруг прогуливаются породистые собаки, а на столе фарфор. Желание одной из героинь иметь ребенка также доходит до абсурда, и она начинает распоряжаться судьбами близких.

В обоих фильмах режиссер обращается к историческому материалу, однако мастерски соединяет в художественном пространстве

Ил. 1. М. Агузарова в роли Ады. Кадр из фильма «Разжимая кулаки», режиссер К. Коваленко, 2020

документальное и вымышленное, будто бы пытаясь найти новые способы повествования о травмах прошлого, где сугубо реалистических способов изображения уже недостаточно. Великая Отечественная война, как и 90-е годы, в которых происходит действие фильма «Теснота», для молодого режиссера — события далекого, легендарного прошлого. Создавая почти мифический мир, в обоих фильмах Балагов тщательно исследует современность, где не до конца пережитое прошлое служит началом для разговора.

Вопрос исторической достоверности едва ли не главный в разговоре о публичной истории. Тем не менее, если принять во внимание тот факт, что история как наука сама по себе является культурно сконструированной формой знания, где связь с прошлым сильно условна, между этими сферами можно обнаружить много общего. Профессиональная историческая интерпретация фактов, методы, аргументация создают лишь частичное представление о прошлом и не могут претендовать на завершенную истинность [16]. Таким образом, историки и художники заинтересованы в воображаемом прошлом, в том, чтобы создать исторически убедительный контекст вокруг прошлого, даже если это не было так в точности до мельчайших подробностей.

Как мы видим, по жанру картины далеки от классического исторического кино, но они почти всегда историчны. Историческая память

будто вплетена, вшита в повествование, она определяется контекстом, диалогами и визуальным рядом. На наш взгляд, фильмы, о которых речь пойдет далее, можно рассматривать как часть публичной истории.

Отношения публичной истории с разными формами знания вызывают множество вопросов у исследователей. Мы исходим из того, что публичная история не обслуживает искусство, как и искусство не является набором вспомогательных функций для исторического знания. Напротив, между историческим и художественным способами познания существует много общего. История рассказывает о прошлом, опираясь на факты, а не на вымысел или игру. Однако методы исторического знания не исключают обращения к творчеству, эстетике и воображению, что является важной составляющей художественного познания мира. «История всегда была гибридной формой знания, соединяющей в себе прошлое и настоящее, память и миф, письменные источники и устную речь» [20, p. 443], — писал британский историк Рафаэль Самуэль.

Отдельность Кавказа и способы ее репрезентации в кино

Отдельность и ее преодоление — по-прежнему едва ли не главная проблема современного Кавказа. Она является объектом внимания на протяжении нескольких столетий. Традиция восприятия региона как иного, другого мира наиболее ярко выражена в русской литературе XIX века, хотя Кавказ и ранее становился местом действия в произведениях русских писателей [14, p. 79]. Эта традиция была подхвачена в XX веке кинематографом. Так, например, в документальной картине с игровыми элементами «Соль Сванетии» (1930) Михаил Калатозов обращается к теме отдельности, исследуя жизнь общины сванов Ушгули, отрезанной от остальной страны, Грузии, суровой горной грядой. Для живущих по законам родового строя сванов рождение нового человека — проклятие, он изгоняется с матерью из дома, а похороны, напротив, проходят торжественно и празднично. Жизнь в Сванетии застыла и будто бы больше не подвластна времени. Тем не менее обитатели мифологического мира, гармоничного и совершенного по своей форме, отрезаны от «большой земли» и вынуждены преодолевать эту отдельность в попытках добыть соль. Режиссер подробно и с большим напряжением показывает, какой опасный путь должны

преодолеть жители Ушгули, чтобы попасть в страну, еще больше подчеркивая этим инаковость и отдельность общины.

История региона постепенно привлекает внимание современных независимых режиссеров, не связанных с государственным заказом и не стесненных официальной трактовкой тех или иных событий. Объектом творческого осмысления зачастую становятся болезненные события прошлого, оставившие глубокий след в сознании народов, но не отрефлексированные современной культурой. Молодые режиссеры все чаще обращаются к истории своего народа, с разной степенью смелости берутся за сложные темы, о которых многие годы не принято было говорить даже в кругу близких людей. Формирование своей исторической памяти идет через обнаружение и признание травмы, в частности через кино.

Создание режиссерской мастерской Александра Сокурова в Кабардино-Балкарском университете, на наш взгляд, является последовательным шагом на пути преодоления кавказской обособленности в рамках культурного и общественно-политического контекста. Выпускники школы стилистически продолжают путь европейских режиссеров последних лет, в частности, параллели прослеживаются с картинами братьев Дарденн. Съемка ручной камерой, небольшие сюжеты, в центре которых жизнь простых людей, зачастую выбивающихся из категории «нормальности». Как правило, в сюжетном повествовании нет места большим событиям, радикально преображающим судьбу героев, но многое вынесено в контекст. В случае с современными кавказскими режиссерами этот контекст исторический. Он осмысляется и проживается через киноповествование, иногда создавая документальное впечатление. Как и в картинах братьев Дарденн, у выпускников мастерской явное тяготение к камерному изображению персонажей, в них часто наблюдается теплое и даже нежное отношение к своим героям. Так, например, в фильме «Разжимая кулаки», снятом выпускницей мастерской Сокурова Кирой Коваленко, играют непрофессиональные актеры, что придает картине реалистичность, а камера непрерывно фиксирует жизнь «маленького человека», внутренний мир которого на самом деле — большой и сложный.

Разговор о настоящем через незримое присутствие прошлого — еще одна важная черта, стилистически выделяющая работы выпускников мастерской, благодаря которой на Кавказе появилась возможность для

высказывания. К тому же режиссер постарался максимально оградить учеников от собственных работ, чтобы у них появилась возможность найти свой особый кинематографический язык. Так, по мнению Константина Шавловского [12], ученики Сокурова стали первыми свидетелями северокавказского хронотопа и получили саму возможность начать высказываться. По мнению кинокритика, ранее Северный Кавказ был частью имперского опыта, его история рассказывалась победителями. Это мнение отчасти созвучно с позицией историка Джерома Де Гру, который считает, что наше современное отношение к прошлому до некоторой степени является постколониальным, поскольку мы чувствуем, что у нас есть право на прошлое, на контроль над ним [9]. Благодаря мастерской появились 12 новых режиссеров, которые способны рассказать о жизни на Кавказе от первого лица. Программа носила уникальный характер и, по мнению критика, тренд на «кавказское кино» пока не задала. Публичное бытование прошлого в картинах выпускников студии имеет свои особенности, но объединяют их схожие сюжеты.

Сам Александр Сокуров на вопрос, почему он не сделал национальную мастерскую в Москве или Петербурге, отвечал так: «Нельзя отрывать взрослых людей от общества, в котором они родились, от национального уклада. Многие потом не возвращаются. А вернувшись, теряют интерес к жизни на родине и не занимаются художественным творчеством» [7].

Отметим также, что тема отдельности актуальна и для других национальностей, проживающих на территории России или в странах СНГ. Заметный интерес кинокритиков и исследователей в последние годы вызывает, в частности, якутское и монгольское кино. Выход авторских картин национальных режиссеров на уровень мировых кинофестивалей видится как попытка преодолеть изолированность.

Неизбежный процесс глобализации является едва ли не главной причиной изменения традиций, культуры и жизненного уклада современного социума. На протяжении столетий представители малочисленных народов, а также традиционных культур сохраняли идентичность, укорененную в местных традициях и ритуалах. Сегодня они вынуждены выбирать между неопределенным настоящим и ценностями прошлого, которые все чаще вступают в конфликт с современными глобальными трендами. Пытаясь определиться, сохранить или переосмыслить национальную и культурную идентичность,

представители традиционных обществ все чаще обращаются к своему прошлому. Они нуждаются в популярных формах репрезентации исторических персон и событий, переосмыслении семейной и культурной памяти, включении объектов культурного наследия в канву популярных историй о прошлом. Все эти попытки переосмыслить прошлое находятся в области публичной истории, которая является посредником между историческим знанием и публикой и через прошлое говорит о проблемах настоящего времени.

Теснота как образ в художественном повествовании

Кантемира Балагова можно назвать одним из самых ярких и успешных выпускников мастерской Александра Сокурова. Свой дебютный полнометражный фильм («Теснота»), который был представлен на Каннском фестивале в программе «Особый взгляд», молодой режиссер снял в 2017 году. В одном из интервью он сказал следующее: «…теснота есть внутри каждого, кто вырос на Кавказе. Мы все несем ее в себе» [13]. Теснота — это форма несвободы, которую разными художественными способами пытаются передать в своих картинах практически все ученики Сокурова, обращающиеся к кавказской проблематике.

По принципу архитектоники в картине Балагова можно выделить четыре смыслообразующие части: это похищение брата главной героини Иланы, любовная линия девушки и кабардинского парня, конфликт Иланы и Давида с родителями и, наконец, выбор Иланы остаться в Нальчике, несмотря на отъезд отца и матери.

На фоне похищения бандитами молодого парня из еврейской семьи и его невесты мы знакомимся с главной героиней фильма Иланой, родной сестрой похищенного парня. Она совсем не вписывается в представления о девушке из традиционной еврейской семьи: работает у отца в автомастерской, одевается, «как пацан», смеется, когда мать протягивает ей платье на помолвку брата и, что самое поразительное, встречается с кабардинцем. Проблемы с национальной самоидентификацией героини перекликаются и со словами режиссера о самом себе. «Я и до всего этого не чувствовал себя кабардинцем, у меня нет никакой привязанности к этим традициям, к этой культуре. Я же даже кабардинского языка не знаю» [13], — признался Балагов и вызвал шквал критики со стороны соотечественников.

Ил. 2. Д. Жовнер в роли Иланы и Н. Жуков в роли Залима. Кадр из фильма «Теснота», режиссер К. Балагов, 2017

Ощущение несвободы сопровождает героев на протяжении всего фильма. Картина снята в «немом» формате 1,33:1, что усиливает эффект узости, напряженности, которая ощущается физически: герои живут в тесных помещениях, Илана то и дело лезет через окно, кино начинается с кадра, в котором героиня копошится под автомобилем и пр. Теснота не только физическая, ею пропитана жизнь обитателей Нальчика конца 90-х годов.

Тесно героям картины и в рамках традиционных представлений о браке и семье. Отношения Иланы и кабардинца Залима обречены, поскольку он не готов поступиться традициями своего народа и жениться на еврейке. Однако к этому шагу готова сама Илана: она вступает в открытый конфликт не только с родителями, но и с общиной. Как считает сам режиссер, все дело в том, что кавказские мужчины на самом деле слабее женщин [13].

В «Тесноте» конфликт «отцов и детей» уже показан в наиболее острой стадии. Режиссер доводит до предела отношения традиционных родителей и не желающих больше встраиваться в подавляющие

волю рамки патриархального уклада детей. Бунт Иланы очевиден, протест ее брата — тихий, но уверенный. В рамках традиционной этики родителям не остается ничего, кроме побега. Илана их опозорила: лишилась девственности и принесла окровавленную тряпку на застолье с семьей жениха, которого ей прочат родители. Но для Иланы это больше не повод бежать. Она отказывается уезжать, как и Давид, который делает выбор в пользу своего личного счастья. Примечательно и то, что мать требует от дочери жертвы во имя спасения брата. «Нам больше никто не поможет», — говорит она, настаивая на браке с семьей, которая обещала им деньги на выкуп Давида. Но Илана и здесь пытается порвать с ограничивающими представлениями о должном и делает иной выбор.

Очевидно, что все перечисленные конфликты имеют историческую природу. Похищения людей на Кавказе стали следствием двух войн в Чечне, нормы общественной и личной жизни сформировались в далеком прошлом, но по-прежнему играют решающую роль в конфликте с трансформировавшейся действительностью. Именно в столкновении с этой атмосферой притеснения на фоне величественных горных просторов находится поколение молодых людей, больше не желающих мириться с формулировкой «у нас так принято испокон веку».

Работа с историческим материалом в рамках публичной истории всегда находится в зоне интерпретации исторического факта. Не оспаривая историческую достоверность тех или иных событий, современный кинематограф исходит из того, что абсолютизация точности зачастую не дает возможности понять исторический контекст, поскольку ее невозможно воссоздать в полном объеме.

В картине особо подчеркивается, что у этой истории есть конкретный автор. «Меня зовут Кантемир Балагов. Я кабардинец и в этом городе родился. Это город Нальчик, Северный Кавказ. Эта история произошла в 1998 году», — говорится во вступительных титрах. Важно сказать, что у большинства людей с Кавказа найдется как минимум одна известная история похищения в ближайшем окружении. Поэтому подобное вступление не только подчеркивает важность субъективного, очень личного высказывания автора, но в то же время очерчивает контекст, хорошо знакомый жителям региона и страны, для которой Кавказ на многие годы стал олицетворением опасности и беззакония.

Кульминационным моментом картины становится просмотр кассеты с записями казней российских солдат в Чечне, также очевидно исторического события. Таким образом, публичная история становится частью художественного пространства, где непроработанное, непережитое прошлое актуализируется и требует внимания. Балагов едва ли не первым в большом кино начинает разговор о самом трагическом периоде в истории современной России, который практически не осмыслен ни в культуре, ни в искусстве. Хронику, показанную в фильме, режиссер смотрел дома со школьными приятелями и решил включить этот эпизод в картину. Липкий ужас возвращает к новостным программам из 90-х, когда подобные кадры показывали по телевидению с просьбой убрать детей от экранов. Обстановка накаляется еще и с помощью музыкального сопровождения, поскольку звучит песня чеченского барда Тимура Муцураева «Иерусалим» со словами: «Мы тебя освободим, / Богу души отдадим, / Взор к Аллаху обратим, / Будет наш Иерусалим!» Диалог, состоявшийся между товарищами после просмотра, говорит о том, что рана чеченской войны и ее последствий еще очень свежа:

— Неправильно все это.

— Что не правильно?

— Резать человека, как скотину.

— Правильно делают. Землю свою защищают, то, что мы не смогли…

И далее:

— Чеченцы братья наши.

— Они тебе такие же братья, как балкарцы, понял?

Один из ребят спрашивает, слышала ли Илана что-нибудь про геноцид, и говорит: «После русских из 12 наших племен только три остались»[(2)].

(2) Вопрос о геноциде черкесов (адыгов; в группу народов входят адыгейцы, кабардинцы, черкесы и другие субэтносы, говорящие на адыгских языках абхазо-адыгской языковой группы) в ходе Кавказской войны (1817–1864) неоднократно ставился после распада СССР. Дата начала Кавказской войны также по-прежнему служит предметом для дискуссии. По мнению ряда историков, она длилась более ста лет и началась в 1763 году, когда Екатерина II поручила возвести крепость на кабардинской земле в урочище Моздок.

Таким образом, обращение к событиям прошлого оголяет целый пласт нерешенных национальных и межэтнических конфликтов. Вводя документальные съемки в художественное повествование, а далее разговор о событиях еще более ранней истории, режиссер будто бы показывает, что одни непрожитые конфликты приводят к другим и рано или поздно вопрос встанет остро и потребует новых решений. Не менее важным здесь является акцент на внутренних конфликтах между кавказскими народами. Советская административная политика при создании границ этнических образований часто не учитывала интересы проживающих на них народов. Территориальные конфликты на Северном Кавказе сегодня имеют локальный характер, но происходят регулярно с разной степенью интенсивности.

Обращается к творчеству по-прежнему популярного на Кавказе барда Тимура Муцураева и Кира Коваленко. Однако в фильме «Разжимая кулаки» звучит лирическая композиция певца «Твоя нежная походка», когда Ада будто бы вырывается из-под пристального наблюдения отца и отправляется с настойчивым ухажером на сборище местных ребят, дрифтующих на старых «жигулях». Для Ады это глоток свежего воздуха, она по привычке прячет лицо в кофту, но глаза говорят о том, что она в этот момент счастлива.

В финальных кадрах «Тесноты» тьма будто отступает, формат съемки становится шире, и мы видим провожающую родителей Илану на фоне гор. «Мам, тебе некого больше любить», — говорит она, когда мать обнимает ее и накидывает куртку на плечи.

Горы совершенно очевидно олицетворяют свободу, выход за рамки душной провинциальной несвободы. Но они же будто консервируют, сжимают пространство вокруг тех, кто отчаянно хочет вырваться.

Балагову удалось показать контраст между подавляемой волей и безграничными просторами кавказской природы. В картине будто наметился путь к освобождению в самом широком понимании: начиная с освобождения от национальных и религиозных различий, заканчивая прочными семейными устоями и традициями, когда в них становится невыносимо душно. Примечательно, что композиция фильма выстроена по такому же принципу: в первых кадрах Илана копошится под машиной в автосалоне под громкую кабардинскую музыку из радиоприемника, в финале мы видим ее на фоне монументальной природы. Практически все съемки фильма велись либо

в ночное время, либо в закрытых помещениях, и лишь к финалу мы видим героиню на фоне высокого рассветного неба.

Примечательно, что и Кантемир Балагов, и Кира Коваленко вводят в сюжет сцены с местной дискотеки. Для девушек из традиционного общества пойти на дискотеку — смелый шаг, поскольку слухи о таких поступках распространяются быстро. Дискотека становится своеобразной метафорой свободы от вытесняющей внешней среды. Здесь каждый может позволить себе чуть больше смелости и самовыражения. Илана сначала сидит в машине и будто бы сомневается, но потом решается, выходит и танцует одна: сначала под музыку, а потом мы видим только болезненные движения и немой крик героини. На утро она останется без голоса, но на лице будет улыбка. Она будто обрела свободу не только внешнюю, но и внутреннюю. Аду же приводят на дискотеку братья, зная о ее желании. Она долго не отваживается, прячась за волейбольной сеткой, и в итоге хочет сбежать, но старший брат Аким ее возвращает. Они танцуют медленный танец под очередную лирическую песню Муцураева.

Кризис патриархальных ценностей и побег во имя спасения

В тесноте на фоне суровых кавказских гор также живут герои картины «Глубокие реки» Владимира Битокова, другого ученика Александра Сокурова. Фильм снят на родном для режиссера кабардино-черкесском языке с русскими субтитрами и рассказывает о жизни семьи в суровых горах Кавказа, где люди вынуждены зарабатывать на жизнь рубкой леса.

«Глубокие реки» также можно разделить на несколько значимых по смыслу частей: приезд Малого в дом отца, конфликт братьев с односельчанами и предательство младшего брата с финальным бегством.

Молодой человек, которого братья снисходительно называют Малой, возвращается в село, чтобы помочь семье выполнить прибыльный заказ. Мы не знаем, откуда он приехал, его внешний вид вряд ли удивит городских жителей, но нелепо смотрится в горах. Столкновение двух миров болезненно проживается всеми членами семьи, и к середине фильма взаимные колкости и грубость переходят в открытый конфликт.

Ил. 3. Т. Теппеев в роли Малого. Кадр из фильма «Глубокие реки», режиссер В. Битоков, 2018

«У меня была задача показать регион таким, каким я его знаю. Я надеюсь, что разрушил стереотип, что у нас всегда брат за брата и сосед за соседа. К сожалению, абсолютное уважение к старшим и женщинам, послушание младших сейчас уходит в прошлое, этого все меньше и меньше. Мне кажется, это проблема, я считаю, что уважение к женщине и старшему брату — вещи, принципиально важные для семьи» [6], — говорил Владимир Битоков в одном из интервью.

Язык в картине если и не становится полноценным действующим лицом, то явно выполняет целый ряд смысловых функций. В первую очередь, он делит мир традиционный и современный. В первом он живой, органичный, составляющий основу коммуникации. В мире условно современном он разделяет, мешает, ссорит. Отец и старшие братья говорят на родном языке. Малой понимает язык, но плохо, и отвечает всегда по-русски. «Хватит из-за него по-русски говорить, пусть родной язык вспоминает», — говорит по дороге в лес один брат другому. В фильме неоднократно возникают подчеркнутые языковые коллизии. В сцене после семейного ужина братья вступают в перепалку, и впервые Малой, который на протяжении всего фильма

молча сносил насмешки, проявляет характер и старается дать отпор. Сначала он говорит, что не понимает, о чем говорят братья, но после переходит почти на крик, и едва ли не впервые старший брат Бес отвечает ему по-русски.

Понимания нет также между отцом и сыновьями. Отношения с отцом, на первый взгляд, хорошие: в них есть забота и даже постоянный диалог, но в них будто бы нет трудно выразимой словами близости. Безусловно, это часть культурного контекста, который подразумевает эмоциональную сдержанность, дистанцию в отношениях с детьми в принципе. Тем не менее в фильме скупое проявление чувств подчеркнуто критично и отражается на всем образе жизни мужчин.

Враждуют братья и с другими сельчанами. Многолетнее напряжение приводит к трагедии. Конфликт с соседями, которых братья не хотели привлекать к работе, деля с ними заказ на вырубку леса, заканчивается вооруженным нападением. Братья, как мы можем понять по финальным кадрам, погибают, а Малой спасается бегством.

Тема побега, несмотря на очевидные внешние различия, становится ключевой для всех трех братьев. Немногословные диалоги обнажают еще больше противоречий между двумя мирами. Братья ведут их с трудом или вовсе стараются избежать. Конфликт традиционного и нового достигает своей кульминации, когда Малой выходит из дома за Бесом и ждет, что он начнет с ним говорить, но тот убегает все выше и выше в гору:

— Бес, стой, поговори со мной! Бес! Тебе самому не надоело так жить?

— Что ты сюда приехал? Жизни нас научить решил?

— Да!

Однако бежит не только Бес. Побегом Малого заканчивается картина «Глубокие реки». Оставив братьев в смертельной опасности, он придет в тихий дом, где спят отец и невестка Заира, на цыпочках пройдет в свою комнату, соберет в охапку вещи и убежит навсегда.

Образ Малого противоречив. Он совершает предательство, а в контексте патриархальной этики и вовсе смертный грех. В то же время именно он, доставляя бревна на лесопилку, вступает в конфликт с хозяином и требует заплатить адекватную сумму, а не гроши, которые получали за каторжную работу его отец и братья. Эти деньги он передает отцу, который не может скрыть удивления и говорит, что за день

столько они еще не получали. Кажется, будто мир патриархальный вовсе утратил связь с реальностью. Семья выживает, зарабатывает на хлеб тяжелым трудом, но не в состоянии договориться о достойной оплате. Малой ломает эти рамки, выбирая иной путь. Но на этом пути он отказывается и от того, что делало мир горцев мифически великим: благородства, взаимопомощи, уважения к родителям и старшим.

Бесу и Мухе тоже тесно, несмотря на бескрайние горные пейзажи вокруг. Конец старого уклада становится для них очевидным, только признаться себе в этом они не решаются. Подобно чеховским трем сестрам, они тоскуют и мечтают о жизни в городе, пусть и в шутливой форме:

— Может, в город уедем, слышишь?
— Поехали!
— Серьезно?
— Там женщин много, а тут я пухну.
— У тебя одно на уме.
— А у тебя будто другое…

Дом главных героев над обрывом у бурной реки предстает метафорой неустойчивого внутреннего и внешнего мира на Кавказе. Одиноко стоящий на фоне суровых снежных гор, неуклюже залатанный бревнами, он будто вот-вот сорвется и рухнет в ледяную воду. Примечательно, что дом был построен специально для съемок фильма в ущелье Адыл-Су в Национальном парке Приэльбрусье в Кабардино-Балкарии, но сель, сошедший в ущелье после съемок, снес не только его, но и полностью изменил ландшафт местности.

Публичная история в картине Битокова присутствует опосредованно, она затрагивает многовековые устои патриархального общества и обнажает их неминуемую трансформацию. Теснота здесь не столько внешняя, сколько внутренняя: узость представлений о мире в целом и нежелание найти в нем свое место приводят героев к неразрешимым конфликтам. Отдельность патриархального мира, отчаянно сопротивляющегося глобальным изменениям, в картине обретает трагический характер.

Как мы видим, внутренняя несвобода как у Балагова, так и у Битокова живет в контрасте с внешней широтой. Но если Балагов в финале картины осторожно обнадеживает зрителя, примиряя Илану с родителями, позволяя ей сделать выбор — остаться, то у Битокова мы не видим

выхода из тесноты. Младший брат предает старших, мы слышим за кадром слова «один готов», и понимаем, что герои, скорее всего, погибли.

Заключение

Кантемир Балагов, Кира Коваленко, Владимир Битоков и другие режиссеры работают с современным материалом, но точно понимают, что под ним — целый пласт непрожитого прошлого. Оно делает поиски своей культурной идентичности еще более болезненными и трагичными. Зажатость между старым патриархальным миром, в котором жить уже невыносимо, и новым, который пугает своей неизвестностью, часто заканчивается отрицанием или побегом. И тем не менее современный кавказский кинематограф выводит в главные герои людей, которые больше не бегут ни от себя, ни от своей истории. Примечательно, что авторы смело берутся за едва ли не самую острую тему для современного Кавказа — жизнь женщины в патриархальном обществе. Слово «феминистки» на Кавказе имеет отрицательную коннотацию и используется как ругательство. Однако в картинах «Теснота» и «Разжимая кулаки» мы видим искренних, сильных молодых женщин, отчаянно пытающихся раздвинуть границы нормы и вернуть себе право жить свою собственную жизнь. Тем не менее, преодолев внутреннюю тесноту, условные Ада и Илана еще не раз вступят в противостояние с внешней.

Выпускники мастерской в своих работах демонстрируют глубокое понимание общественно-политического контекста и ищут новые художественные способы говорить о событиях прошлого. Они обращаются к теме войны и исторических травм: Великая Отечественная война и блокада Ленинграда, Кавказская война, война в Чечне на рубеже веков и последующие за ней теракты по стране. В современной массовой культуре они представлены в совершенно разных масштабах, однако их объединяет один вопрос: какими способами и с помощью каких выразительных средств возможно говорить о событиях прошлого? Таким образом, публичная история становится частью кинематографического повествования, актуализируя прошлое и вписывая его в современный художественный контекст.

Список литературы:

1 *Ассман А.* Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 323 с.

2 *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка. М.: АСТ, 2020. 256 с.

3 *Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е.* Публичная история: между академическим исследованием и практикой // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017. № 2 (112) С. 22–34.

4 *Исаев Е.* Кинематограф // Все о прошлом: Теория и практика публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Дубиной. М.: Новое издательство, 2021. С. 267–285.

5 *Лапина-Кратасюк Е.Г.* Аффекты истории: рассказы о прошлом в кино и на телевидении // Артикульт. 2014. № 16. С. 6–13. URL: http://articult.rsuh.ru/articult-16–4–2014/e-g-lapina-kratasyuk-the-affects-of-stories-stories-about-the-past-in-film-and-television.php#sdfootnote11anc (дата обращения 15.09.2021).

6 *Михайлова А.* «Тихая ненависть страшнее агрессии»: призер «Кинотавра» о кино и Кавказе // РИА Новости. 18.06.2018. URL: https://ria.ru/20180618/1522784138.html (дата обращения 13.06.2021).

7 Остров Сокурова. Официальный сайт Александра Сокурова. URL: http://sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_mst.html (дата обращения 17.08.2021).

8 Память как объект и инструмент искусствознания: Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. 384 с.

9 «Публичная история — это не дисциплина». Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру // Артикульт. 2013. № 11. С. 9–23. URL: http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/011/ARTICULT-11_(3–2013, P. 9–23)-Jerome_de_Groot.pdf. (дата обращения 20.08.2021).

10 *Урушадзе А.Т.* Помнить-нельзя-забыть: Кавказская война в исторической памяти адыгов и российском пространстве коммеморации // Политическая наука. 2018. № 3. С. 106–128.

11 Франция-память / П. Нора и др.; пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. 328 с.

12 *Шавловский К.* Кавказский хронотоп. История Кабардино-Балкарской мастерской Александра Сокурова // Искусство кино. 28.07.2021. URL: https://kinoart.ru/texts/sokurov-masterskaya-fond (дата обращения 20.09.2021).

13 *Шавловский К.* «Сокуров запрещал нам смотреть его фильмы». Кантемир Балагов о своем фильме «Теснота» и учебе у Сокурова // Коммерсантъ. 21.07.2017. URL: https://www.kommersant.ru/doc/3352555 (дата обращения 07.06.2021).

14 *Barrett T.* Southern Living (in Captivity): The Caucasus in Russian Popular Culture // The Journal of Popular Culture. 1998. № 4. P. 75–93. https://doi.org/10.1111/j.0022–3840.1998.3104_75.x.

15 *Björkdahl A., Buckley-Zistel S., Kappler S., et al.* Memory Politics, Cultural Heritage and Peace: Introducing an Analytical Framework to Study Mnemonic Formations // Research Cluster on Peace, Memory & Cultural Heritage. Working Paper Series № 1. October 2017. URL: https://www.researchgate.net/publication/326700006 (дата обращения 19.12.2021).

16 *Harvey K.* Envisioning the Past: Art, Historiography and Public History // Cultural and Social History. 2016. Vol. 12. № 4. P. 527–543. URL: https://eprints.whiterose.ac.uk/113100/5/Envisioning%20the%20Past%20(C%26SH).pdf (дата обращения 19.07.2021).

17 *Oushakine S.A.* Remembering in Public: On the Affective Management of History // Ab Imperio. 2013. № 1. P. 269–302. https://doi.org/10.1353/IMP.2013.0000.

18 People and Their Pasts: Public History Today / Ed. by Paul W. Ashton and Hilda Kean. Palgrave Macmillian, 2009. 323 p. https://doi.org/10.1057/9780230234468.

19 *Rosenstone R.* History on Film / Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. 240 p.

20 *Samuel R.* Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture. Verso, 2012. 508 p.

References:

1 Assman A. *Dlinnaja ten' proshlogo: memorial'naja kul'tura i istoricheskaja politika* [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 323 p. (In Russian)

2 Blok M. *Apologija istorii, ili Remeslo istorika* [Apology of History, or The Historian's Craft]. Moscow, AST Publ., 2020. 256 p. (In Russian)

3 Zavadskij A., Isaev E., Kravchenko A., Sklez V., Suverina E. Publichnaya istoriya: mezhdu akademicheskim issledovaniem i praktikoj [Public History: Between Academic Research and Practice]. *Neprikosnovennyj zapas. Debaty o politike i kul'ture*, 2017, no. 2 (112), pp. 22–34. (In Russian)

4 Isaev E. Kinematograf [Cinematigraphy]. *Vse o proshlom: Teorija i praktika publichnoj istorii* [All About the Past: Theory and Practice of Public History], ed. A. Zavadskiy, V. Dubina. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2021, pp. 267–285. (In Russian)

5 Lapina-Kratasjuk E.G. Affekty istorii: rasskazy o proshlom v kino i na televidenii [Affects of History: Stories About the Past in Movies and on Television]. *Artikul't* [Art&Cult], 2014, no.16, pp. 6–13. Available at: http://articult.rsuh.ru/articult-16–4–2014/e-g-lapina-kratasyuk-the-affects-of-stories-stories-about-the-past-in-film-and-television.php#sdfootnote11anc (accessed 15.09.2021). (In Russian)

6 Mihajlova A. "Tihaja nenavist' strashnee agressii": prizer "Kinotavra" o kino i Kavkaze ["Quiet Hate Is Worse than Aggression": Kinotavr's Winner about Cinema and Caucasus]. *RIA Novosti*. 18.06.2018. Available at: https://ria.ru/20180618/1522784138.html (accessed 13.06.2021). (In Russian)

7 *Ostrov Sokurova. Oficial'nyj sajt Aleksandra Sokurova* [Sokurov's Island. Alexander Sokurov's Official Website]. Available at: http://sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_mst.html (accessed 17.08.2021). (In Russian)

8 *Pamjat' kak ob'ekt i instrument iskusstvoznanija: Sbornik statej* [Memory as an Object and a Tool of Art Studies: A Collection of Articles], compl. E.A. Bobrinskaja, A.S. Korndorf. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija Publ., 2016. 384 p. (In Russian)

9 "Publichnaja istorija — eto ne disciplina". Interv'ju s professorom Manchesterskogo universiteta Dzheromom de Gru ["Public History Is Not a Discipline". Interview with the Manchester University Professor Jerome de Groot]. *Artikul't* [Art&Cult], 2013, no. 11, pp. 9–23. Available at: http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/011/ARTICULT-11_(3–2013, P. 9–23)-Jerome_de_Groot.pdf) (accessed 20.08.2021). (In Russian)

10 Urushadze A.T. Pomnit'-nel'zja-zabyt': Kavkazskaja vojna v istoricheskoj pamjati adygov i rossijskom prostranstve kommemoracii [Remember-Can't-Forget: Caucasian War in the Adyg's Historical Memory and Russian Space of Commemoration]. *Politicheskaja nauka*, 2018, no. 3, pp. 106–128. (In Russian)

11 *Francija-pamjat'* [France-Memory], p. Nora and oth.; transl. from French D. Hapaeva. St. Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo un-ta Publ., 1999. 328 p. (In Russian)

12 Shavlovskij K. Kavkazskij hronotop. Istorija Kabardino-Balkarskoj masterskoj Aleksandra Sokurova [Caucasian Chronotope. The History of Kabardino-Balkarian Studio of Alexander Sokurov]. *Iskusstvo kino*. 28.07.2021. Available at: https://kinoart.ru/texts/sokurov-masterskaya-fond (accessed 20.09.2021). (In Russian)

13 Shavlovskij K. "Sokurov zapreshchal nam smotret' ego fil'my". Kantemir Balagov o svoem fil'me "Tesnota" i uchebe u Sokurova ["Sokurov Prohibited Us to Watch His Films": Kantemir Balagov

About His Movie “Closeness” and Studies with Sokurov]. *Kommersant*. 21.07.2017. Available at: https://www.kommersant.ru/doc/3352555 (accessed 07.06.2021). (In Russian)

14 Barrett T. Southern Living (in Captivity): The Caucasus in Russian Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, 1998, no. 4, pp. 75–93. https://doi.org/10.1111/j.0022–3840.1998.3104_75.x.

15 Björkdahl A., Buckley-Zistel S., Kappler S., et al. Memory Politics, Cultural Heritage and Peace: Introducing an Analytical Framework to Study Mnemonic Formations. *Research Cluster on Peace, Memory & Cultural Heritage, Working Paper Series № 1*, October 2017. Available at: https://www.researchgate.net/publication/326700006 (accessed 19.12.2021).

16 Harvey K. Envisioning the Past: Art, Historiography and Public History. *Cultural and Social History*, 2016, vol. 12, no 4, pp. 527–543. Available at: https://eprints.whiterose.ac.uk/113100/5/Envisioning%20the%20Past%20(C%26SH).pdf (accessed 19.07.2021).

17 Oushakine S.A. Remembering in Public: On the Affective Management of History. *Ab Imperio*, 2013, no. 1, pp. 269–302. https://doi.org/10.1353/IMP.2013.0000.

18 *People and Their Pasts: Public History Today*, ed. Paul W. Ashton and Hilda Kean. Palgrave Macmillian, 2009. 323 p. https://doi.org/10.1057/9780230234468.

19 *Rosenstone R. History on Film / Film on History*. 2nd ed. Edinburgh, Pearson Education Limited, 2012. 240 p.

20 Samuel R. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. Verso, 2012. 508 p.

УДК 792
ББК 85.3

Кривцун Олег Александрович
Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
ResearcherID: ABE-8667-2021
Oleg_Krivtsun@mail.ru
Ключевые слова: опера «Аида», Джузеппе Верди, Геликон-опера, Дмитрий Бертман, режиссура, исполнение

Кривцун Олег Александрович

Страсть, влекущая смерть

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

Krivtsun Oleg A.
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
ResearcherID: ABE-8667-2021
Oleg_Krivtsun@mail.ru
Keywords: Aida, Giuseppe Verdi, Helikon Opera, Dmitry Bertman, direction, performance

Krivtsun Oleg A.

A Passion That Leads to Death

Аннотация. Статья представляет собой рецензию на премьеру спектакля «Аида» в московском театре «Геликон опера». Автор раскрывает синтетический характер постановки, где воедино сплавлены и перипетии действия, и актерское исполнение солистов и хора, а также многоплановое динамичное декорационное пространство. Обращается внимание на так называемый «кинематографический способ видения», выстраивание одновременного действия в разных планах сцены, присущий режиссеру. Анализируется исполнительская культура солистов. Выявляются общечеловеческие и вневременные мотивы спектакля, заложенные в музыке Джузеппе Верди, а также в режиссерской концепции постановщика спектакля Дмитрия Бертмана.

Abstract. he article is a review of the premiere of the play Aida at the Moscow theater “Helikon Opera”. The author reveals the synthetic nature of the production, where the twists and turns of the action, the acting performance of soloists and chorus, as well as a multifaceted dynamic decorative space are fused together. Attention is drawn to the so-called “cinematic method of vision”, the alignment of simultaneous action in different plans of the scene, inherent in the director. The performing culture of soloists is analyzed. The universal and timeless motives of the performance are revealed, embedded in the music of Giuseppe Verdi, as well as in the director’s concept of the director of the play Dmitry Bertman.

У оперы «Аида» — громкая историческая биография: ее создание было приурочено к завершению строительства Суэцкого канала, и первая премьера состоялась в 1871 году в новом театре в Каире. Спустя полтора месяца премьера с триумфом повторилась в Миланском «Ла Скала». «Аида» относится к одной из самых репертуарных опер в театральном мире, и оттого ставить ее необычайно тяжело: легко соскользнуть на опробованные штампы. Стоит сказать, что в одной только «Метрополитен-опере» спектакль «Аида» исполнялся более 1100 раз.

В новом спектакле «Геликон-оперы» режиссер-постановщик Дмитрий Бертман вновь проявил недюжинное воображение, выстраивая сложные силовые линии в спектакле. Под его руководством в создании представления участвовала блистательная команда соавторов: это музыкальный руководитель и дирижер Валерий Кирьянов, художники Тауно Кангро (Эстония), Ростислав Протасов, петербургский художник по костюмам Ника Велегжанинова, художник по свету Денис Солнцев, хореограф Эдвальд Смирнов, хормейстер Евгений Ильин. Такой сильный и дружный состав позволил создать яркое синтетическое зрелище, где непрестанно находятся во взаимодействии перипетии действия, пластически и драматургически продуманное поведение солистов и хора, выстраивается многоплановое декорационное пространство, демонстрируются захватывающе красивые, стильные костюмы, происходит виртуозная работа со светом. Спектакль наполнен постоянной динамикой — будь то актерская игра солистов и хора, или же почти непрерывное движение, трансформация сценического пространства.

Все это приводит к тому, что психологический объем персонажей в спектакле становится масштабным. Хотя речь в постановке идет о глубоко потаенных, интимных любовных чувствах, полных противоречивых смятений — знакомых каждому безотчетных порывов, борьбе страсти и долга, часто оказывающихся сильнее чувства самосохранения человека.

Представление получилось нарядное, изобретательное, сделанное с любовью к бессмертной музыке Джузеппе Верди. При всей драматической интриге спектакля в нем царствует *театральность как таковая*, что, признаемся, нечастый гость на столичной сцене. После большой череды сценографически нарочито «простых» спектаклей московских театров, когда в моду вошли одни лишь выгородки

и световые эффекты, столь тщательное, нарядное убранство сцены с включением буквально всех ее технологических возможностей, не может не произвести впечатление.

Дмитрий Бертман выстраивает действие, которое развивается одновременно в разных планах. Такой прием можно определить как «кинематографический способ видения», которым нередко пользовались мэтры мировых оперных постановок: Питер Брук, Франко Дзеффирелли, Борис Покровский, Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи, Кристоф Лой и другие звезды оперной режиссуры.

Известному эстонскому художнику Тауно Кангро, приглашенному на оформление спектакля, чрезвычайно пригодился его монументальный опыт: во всех актах он делит сцену на несколько сфер, умело достигает большой глубины пространства, на самом дальнем занавесе воссоздает знаменитую архитектуру Древнего Египта с ее так называемыми «изобразительными колоннами». Замечательны и его тюли с колышущимися листьями лотоса и бутонами цветков во втором действии.

Сегодня «Геликон-опера» обладает замечательной новой генерацией хорошо подготовленных солистов. Успешно работают и корифеи труппы. Благодаря этому режиссер смог выставить для восьми премьерных спектаклей три превосходных состава. В исполнении, которое слышал автор этих строк, особо выделяются Шота Чибиров (Радамес) и Юлия Никанорова (Амнерис). Для обоих не существует технических трудностей, оба обладают сильными голосами и обеспечивают ровное по тембру звучание по всей тесситуре. Это — настоящие звезды в монолите геликоновской труппы.

Величественна и удивительно хороша сцена встречи Радамеса на площади. В этот момент хор захватывает площадь зрительного зала с обеих сторон, расположившись на боковых ступенях, ведущих до самого верхнего яруса зала. Таким образом, фронтальное звучание солистов сопровождается красивым стереофоническим эффектом — сильный живой звук льется со всех сторон, спереди, сбоку и в спину, что производит ошеломляющее впечатление. К этому надо добавить и пение части солистов, размещающихся в боковых балкончиках по разным сторонам на предельной высоте зала. Изобретательство режиссера-постановщика необыкновенно освежает эту хрестоматийную

Сцены из спектакля «Аида», реж. Д. Бертман, «Геликон-опера», 2022. Фото Юлии Осадча

Сцены из спектакля «Аида», реж. Д. Бертман, «Геликон-опера», 2022. Фото Юлии Осадча

сцену, в которой обычно использовали десятки шагающих под музыку статистов и все выстраивалось традиционно.

Разбор критика предполагает и некоторые пожелания. Шероховатостей совсем немного, и со временем, в процессе жизни спектакля, они исчезнут. Выскажу лишь один совет: в знаменитом дуэте Радамеса и Аиды, идущем в хорошем темпе, певице, возможно, стоит сделать более сдержанной пластику, чтобы в тех местах, где голос дважды идет на верхнее форте, показать всю его силу и мощь. Такие ресурсы у Юлии Никаноровой есть. Большие певицы в этом месте всегда задерживали звук на высоком форте, длили его до предела, делали фермату. А оркестр, оттеняя музыкальные возможности певицы, обычно делает в этот момент небольшую цезуру. Такой прием, безусловно, украшает этот дуэт и демонстрирует богатые возможности меццо-сопрано. Так исполняли этот дуэт Елена Образцова, Джульетта Симионато, Агнес Бальтса, Федора Барбьери и многие другие звезды оперы.

В завершении оперы режиссер-постановщик делает сильный ход, радикально переиначивая традиционную концовку, но не задевая при этом музыкальной ткани. Заточенный заживо, Радемес лежит растерзанный на спине в полусознательном состоянии на каменной плите. И здесь возникает его любовь, Аида. Но является она лучом света, то ли реального, то ли кажущегося. И в этот момент звучит знаменитый дуэт Радамеса и Аиды: «Прости, земля, прости, приют всех страданий». Его просветленные, нежные мелодии отличаются редкой красотой, знаменуют встречу и жизнь двух любящих душ в вечности, в бессмертии.

…Пастернак как-то сказал: «Слова у Марка Алданова не отбрасывают тени», — имея в виду важность подтекста, скрытого смысла произведения. Так вот, «Аида» в постановке Дмитрия Бертмана отбрасывает заметную тень: вызывает обилие аллюзий, заставляет размышлять, демонстрирует и силу музыкальной драматургии Верди, ее вневременное значение. Может быть, главное достижение постановщиков спектакля — это создание режиссерскими, музыкальными, изобразительными средствами колоссального эффекта полисемии, то есть широкого поля для смысловых интерпретаций, для нелинейного истолкования всего увиденного и воспринятого.

Прошло более четырех тысячелетий со времен царствования фараонов в Древнем Египте эпохи расцвета, а природа человека

осталась все той же. Человек любит, жертвует собой, ревнует, мстит. Сохраняются и жестокие межгосударственные конфликты. Звучащая в спектакле тема войны, жестоко перемалывающей судьбы людей, имеет вневременное значение.

Большой постановочный и исполнительский успех новой «Аиды» в «Геликон-опере» безусловно подтверждает присутствие этого театра в премьер-лиге лучших оперных театров России.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2022

Теория искусства и культуры

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

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-10-37

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

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

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

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

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

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

Abstract. The article reveals the specificity of Alfred de Vigny's aesthetic views and literary work which illustrates his original position in the context of the aesthetics of French romanticism. Alfred de Vigny shared its basic principles related to the conviction in the inherent value of art, the priority of artistic perfection, idealization and symbolization, and an increased interest in the national

origins of artistic creativity and the character of a romantic hero — sensitive, passionate, melancholic, and at the same time egocentric. However, he gave them the romantic-heroic connotation of the philosophy of stoicism, which defined the semantic dominant of his creative work and the aura of masculine restraint inherent in it. His reflections on the truth and fiction in art, artistic images and symbols, the features of a historical novel, the character of a romantic drama, and the figure of a banished poet largely paved the way for the further development of these subjects both in theory and artistic practice. Most of the characters of his symbolic plays, novels, and poems are self-absorbed, proud loners, marked by a tragic worldview, who stoically endure the adversities that fall to their lot but are unable to avoid fatal outcomes.

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

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

Received 11.02.2022

Accepted 14.04.2022

Индивидуальные художественные миры

Дединкин Михаил Олегович

Заместитель заведующего отделом западноевропейского изобразительного искусства, хранитель коллекции западноевропейских рисунков XIX–XX веков, Государственный Эрмитаж, 190000, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34

ORCID ID: 0000-0003-1759-5728

dedinkin@hermitage.ru

УДК 75; 76; 929

ББК 79.2; 85.103(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-38-63

Создатель Товарищества пролетарского искусства в Берлине Фридрих Вильгельм Брасс: первый опыт биографии

Аннотация. Цель настоящей статьи — исследование жизни и деятельности Фридриха Вильгельма Брасса, основателя Товарищества пролетарского искусства в Берлине (1920). Фридрих Вильгельм Брасс (1873–1931) на протяжении всей жизни стремился сочетать коммерческие интересы торговца произведениями современного искусства с идеями социального переустройства мира. Одним из первых назвавший себя в Германии коммунистом, он создал в 1920 году в Берлине Товарищество пролетарского искусства, коллекция которого стала первым собранием современного искусства, привезенным в Советскую Россию. На основе этой коллекции, хранящейся в Эрмитаже и Российской академии художеств, архивных материалов и работы в музейных собраниях Германии реконструируется история возникновения самого товарищества в Берлине в 1920 году, состав участников и биография его создателя. Актуальность и новизна статьи обусловлена отсутствием научных исследований по данной проблематике, открываемой автором в своих работах.

Последовательно рассматривается жизненный путь Ф.В. Брасса. Получивший ремесленное образование в Крефельде, Брасс предпринимал несколько попыток организовать там художественную торговлю, в первую очередь ориентированную на среду рабочих. Член Социал-демократической партии Германии, он пытался заинтересовать партию перспективой такой просветительской и агитационной работы. Эти начинания оказались финансово несостоятельными. Позже Брасс работал в Немецких мастерских Хеллерау, где фабрикант Карл Шмидт реализовал проект массового производства мебели, разработанной ведущими европейскими дизайнерами и ориентированной на самый широкий и демократический рынок.

В годы Первой мировой войны Брасс был мобилизован, провел несколько лет в плену в России, где встретил революцию, и вернулся в 1919 году в Германию убежденным сторонником коммунистического переустройства мира. После Ноябрьской революции в Берлине возникло несколько художественных организаций, чья деятельность была обращена к пролетариату (Рабочий совет по искусству, Товарищество социали-

стических художников, Союз за пролетарскую культуру, Пролетарский театр Эрвина Пискатора и др.). Среди них было и Товарищество пролетарского искусства коммуниста Брасса, собравшего работы левых художников, преимущественно экспрессионистов первого и второго поколения. Как и большинство этих художественных инициатив, товарищество Брасса не смогло выжить в условиях экономического кризиса. Уникальная коллекция товарищества была приобретена во время поездки в Германию председателя Коминтерна Г. Зиновьева в октябре 1920 года и привезена в Советскую Россию.

В дальнейшем, в годы Веймарской республики, Брасс уже не предпринимал столь амбициозных проектов, продолжая торговлю произведениями левых художников. Он работал в Хагене и Дюссельдорфе, где скончался в 1931 году.

Автор приходит к заключению, что фигура Брасса представляла новый для художественного рынка XX века тип предпринимателя, фокусировавшегося прежде всего на продвижении новейшего искусства в среде рабочих, агитации за новую жизнь языком искусства.

Ключевые слова: Фридрих Вильгельм Брасс, Товарищество пролетарского искусства, экспрессионизм, дадаизм, Социал-демократическая партия Германии, Коммунистическая партия Германии, Веймарская республика, немецкие художественные объединения, пролетарское искусство

Dedinkin Mikhail O.
Deputy Head of the Department of Western European Fine Arts, Curator of the Collection of Western European Drawings of the 19th–20th Centuries, the State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1759-5728
dedinkin@hermitage.ru

Friedrich Wilhelm Brass, Creator of the Genossenschaft for Proletarian Art in Berlin: the First Experience of a Biography

Abstract. The purpose of this article is to study the life and activity of Friedrich Wilhelm Brass, founder of Genossenschaft for Proletarian Art in Berlin (1920). Friedrich Wilhelm Brass (1873–1931) throughout his life sought to combine the commercial interests of a contemporary art dealer with the ideas of the social reorganization of the world. One of the first to call himself a communist in Germany, he created in 1920 in Berlin the Genossenschaft for Proletarian Art, the collection of which became the first contemporary western art brought to Soviet Russia. On the basis of this collection kept in the Hermitage and the Russian Academy of Arts, archival materials and work in museum collections in Germany, the history of the emergence of the Genossenschaft in Berlin in 1920, the composition of the participants and the biography of its creator are reconstructed. The relevance and novelty of the article is due to the lack of scientific research on this issue discovered by the author in his works.

The life path of F.W. Brass is consistently considered. Trained as a craftsman in Krefeld, Brass made several attempts to establish an art trade there, primarily aimed at the workers' milieu. A member of the Social Democratic Party of Germany, he tried to interest the party in the prospect of such educational and agitational work. These initiatives proved to be financially untenable. Brass later worked at the German Workshops Hellerau, where the manufacturer Karl Schmidt implemented a project for the mass production of furniture designed by leading European designers and oriented to the widest and most democratic market.

During the First World War, Brass was mobilized and spent several years in captivity in Russia, where he met the revolution and returned to Germany in 1919 as a convinced supporter of the communist reorganization of the world. After the November Revolution, several artistic organizations arose in Berlin, whose activities were directed towards the proletariat (the Workers' Council for Art, the Association of Socialist Artists, the Union for Proletarian Culture, the Proletarian Theatre of Erwin Piscator, etc.). Among them was the Genossenschaft for Proletarian Art of the communist Brass, who collected the works of left-wing artists, mainly expressionists of the first and second generation. Like most of these artistic initiatives, the Brass Genossenschaft could not survive the economic crisis. The unique collection of the Genossenschaft was acquired during a trip to Germany by Comintern Chairman G. Zinoviev in October 1920 and brought to Soviet Russia.

Later, during the years of the Weimar Republic, Brass no longer undertook such ambitious projects, continuing to trade in the works of left-wing artists. He worked in Hagen and Düsseldorf, where he died in 1931.

The author comes to the conclusion that the figure of Brass represents a new type of entrepreneur for the art market of the 20th century, focused primarily on the promotion of the

latest art among the workers, agitation for a new life in the language of art.

Keywords: Friedrich Wilhelm Brass, Genossenschaft for Proletarian Art, Expressionism, Dadaism, Social Democratic Party of Germany, Communist Party of Germany, Weimar Republic, German art associations, proletarian art
Received 01.03.2022
Accepted 18.04.2022

Субботина Наталия Михайловна
Кандидат философских наук, доцент, кафедра истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, 620014, Россия, Екатеринбург, пр-т Ленина, 26
ORCID ID: 0000-0003-3145-1237
ResearcherID: AFB-0207-2022
natalja_subbotina@mail.ru

УДК 75; 82-6; 82-94
ББК 83.3(2)6; 84(2)6; 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-64-85

Константин Коровин в воплощении своего литературного наследия

Аннотация. Предмет статьи — литературное наследие выдающегося русского художника Константина Алексеевича Коровина (1861–1939): воспоминания, рассказы, письма рубежа XIX–XX веков. Статья представляет собой попытку дополнить исследования творчества живописца, привлекая внимание к его литературному наследию. Выявляется широкий социокультурный контекст рассматриваемых сочинений, а также большой спектр проблем, отразившихся в жизни художника. Акцент сделан на вопросах, непосредственно касающихся развития художественной культуры. В связи с этим в поле зрения автора оказываются философско-психологические причины обращения к жанру воспоминаний как важному компоненту функционирования художественно-культурного пространства.

Анализируется, как в собственных литературных трудах художник постоянно обращался к вопросам природы и сущности искусства, его загадок, необъяснимых тайн, смысла и цели творческого процесса. В статье рассматриваются такие понятия, как артистизм, «наитие», самоценность красоты и художественного творчества. Подчеркивается, что для Коровина, как и для многих его друзей-единомышленников, интуитивные характеристики искусства, артистическое воодушевление не означали отказа от вопросов мастерства, тщательного изучения и точного знания изображаемого предмета. В этом плане особое значение приобретают рассуждения о создании музыкальных и театральных образов современником живописца, выдающимся певцом Федором Шаляпиным, которые содержатся в воспоминаниях Коровина.

Показательно, что размышления о сущности искусства соединяются у Коровина с описанием повседневной жизни дореволюционной России. Особое внимание художник уделяет событиям, связанным с общественным и культурным кризисом, на фоне которого разворачивалось его творчество. Специальное место в статье отводится попыткам осмысления художником сложных социальных процессов начала XX века; выявляется актуальность обращения к данной проблематике для развития современной культуры.

Ключевые слова: Константин Коровин, Федор Шаляпин, воспоминания, искусство, творчество, художественный образ, время, текст, социальный кризис

Subbotina Natalia M.
PhD (in Philosophy), Associate Professor, Department of History and Theory of Performing Arts, M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory, 26 Lenina Av., Yekaterinburg, 620014, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3145-1237
ResearcherID: AFB-0207-2022
natalja_subbotina@mail.ru

Konstantin Korovin's Expression in His Literary Heritage

Abstract. The subject of the article is the literary heritage of the outstanding Russian artist Konstantin Alekseevich Korovin (1861–1939): memoirs, stories, and letters at the turn of the 19th–20th centuries. The article represents an attempt to supplement the studies of the artist's work, drawing attention to his literary heritage. It reveals the broad socio-cultural context of the works under analysis, as well as a wide range of problems that had an impact on Korovin's life. The emphasis in the article is on issues directly related to the development of artistic culture. In this regard, within the view of the author are the philosophical and psychological reasons for turning to the genre of memoirs as an important component of the functioning of the artistic and cultural space.

The author analyses how in his literary works Korovin constantly addressed himself to the questions of the nature and essence of art, its inexplicable mysteries, the meaning and purpose of the creative process. The article deals with such concepts as artistry, intuition, the inherent value of beauty and artistic creativity. It is emphasized that for Korovin, as well as for many of his like-minded friends, the intuitive characteristics of art and artistic inspiration did not mean abandoning the issues of skill, careful study and accurate knowledge of the depicted subject. In this regard, discussions about the creation of musical and theatrical images by the artists' contemporary, the outstanding singer Fyodor Chaliapin, which are contained in Korovin's memoirs, are of particular importance.

It is significant that Korovin combines reflections on the essence of art with descriptions of the everyday life in pre-revolutionary Russia. The artist pays particular attention to events related to the social and cultural crisis against which his work unfolded. A special place in the article is given to the artist's attempts to comprehend the complex social processes of the early 20th century, and the relevance of addressing the issue for the development of modern culture.

Keywords: Konstantin Korovin, Fyodor Chaliapin, memories, art, creativity, artistic image, time, text, social crisis

Received 30.03.2022

Accepted 07.05.2022

Искусство советского времени

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

УДК 7.036

ББК 85.103(2)6; 85.333(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-86-139

Новый театр «Новых художников» и русский авангард

Аннотация. Мультимедийная практика русского авангарда, в которой театральное искусство неотделимо от литературного, изобразительного и музыкального, нашла продолжение через полвека в творчестве группы «Новые художники», основанной Тимуром Новиковым в 1982 году в Ленинграде. Данная статья является первым исследованием так называемого Нового театра «Новых художников», с которым связаны спектакли-хеппенинги «Балет трех неразлучников», «Анна Каренина», «Идиот», а также их предшественница — литературно-шумовая акция «Медицинский концерт».

В статье рассматриваются три элемента авангардной театральной традиции, входящие в резонанс с Новым театром: всеобъемлющая концепция «театра для себя» Николая Евреинова, музыкально-пространственные театральные эксперименты Михаила Матюшина и его последователей, абсурдистский театр Даниила Хармса и ОБЭРИУ. Второй и третий из них, столь несхожие между собой, тем не менее имеют общую границу, где территории зауми (алогизма) и абсурдизма сходятся на общей пограничной полосе. И само пространство этого схождения создает смысловое динамическое напряжение, которым отмечены и творчество Хармса, и искусство Новикова: напряжение между абсурдом возвышающим, устремленным к невыразимому и вневременному, универсальному, и, наоборот, абсурдом понижающим, деструктивным. Очевидно, что различение двух типов абсурдизма — фундаментальная проблема онтологии не только русского авангарда. Новый театр можно рассматривать как длившуюся около трех лет сейсмическую активность этой пограничной полосы авангардного творчества, связанного в начале с символизмом и быстро отошедшего через экспрессионизм к дадаизму и сюрреализму. На этой границе творчество проявляет себя как внеличностный процесс, в котором устанавливается связь человека с ритмами мира или, напротив, демонстрируется распад всех связей, деконструкция и пересборка общества. Автор приходит к выводу, что возникший в ленинградском андерграунде Новый театр явился не подражанием авангардным практикам, но их новым рождением, что доказывает органичность для петербургской культуры этой формы творчества.

Ключевые слова: авангардный театр, «театр для себя», ОБЭРИУ, «Новые художники»

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

The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde

Abstract. The multimedia practice of the Russian Avant-Garde, in which theatrical art is inseparable from literary, visual and musical art, found its continuation half a century later in the work of the New Artists group, founded by Timur Novikov in 1982 in Leningrad. This article is the first study of the so-called New Theatre of the New Artists, which is associated with the following happenings or performances: *The Ballet of the Three Inseparables, Anna Karenina, The Idiot*, and their predecessor, the literary-noise action *The Medical Concert*. The article discusses three elements of the avant-garde theatrical tradition that resonate with the New Theatre: Nikolai Evreinov's comprehensive concept of the "theatre for oneself", the musical-spatial theatrical experiments of Mikhail Matyushin and his followers, and the absurdist theatre of Daniil Kharms and OBERIU. The second and third, despite being so dissimilar to each other, share the borderline, where zaum (alogism) and absurdism converge. This very convergence creates a dynamic semantic tension that marks the ideas of both D. Kharms and T. Novikov: the tension between an uplifting absurdity, striving for the inexpressible, timeless and universal, and, conversely, a lowering, destructive absurdity. It is obvious that the distinction between the two types of absurdism is a fundamental problem of ontology not only of the Russian Avant-Garde. The New Theatre can be considered as a seismic activity that lasted for about three years at the borderline area of the avant-garde art that worked its way from Symbolism through Expressionism to Dadaism and Surrealism. On this borderline, creativity manifests itself as an impersonal or other-than-personal process that establishes a connection of a person with the rhythms of the world or, on the contrary, illustrates disintegration, deconstruction and the reassembly of society. The New Theatre that established in the Leningrad underground was not an imitation of the avant-garde practices but their rebirth, which proves that this form of creativity is organic for the culture of St. Petersburg.

Keywords: avant-garde theatre, "theatre for oneself", OBERIU, the New Artists
Received 07.03.2022
Accepted 26.04.2022

Кондратенко Ирина Юрьевна
Научный сотрудник, аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0109-6556
ResearcherID: GLR-8051-2022
iu-k@mail.ru

УДК 72.01; 7.01; 7.06; 7.072
ББК 11.110; 11.113
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-140-167

Издательский проект Всесоюзной академии архитектуры. Вклад В.П. Зубова в архитектурную теорию 1930-х годов

Аннотация. Статья посвящена издательской и научно-исследовательской деятельности Всесоюзной академии архитектуры, осуществляемой в 1930-е годы в связи с переводом и комментированием архитектурных трактатов Античности, итальянского Возрождения и других текстов по классической архитектурной теории. Всего за шесть-семь лет Академия архитектуры подготовила к выпуску переводы наиболее значимых капитальных западноевропейских трудов по теории и истории архитектуры, большая часть из которых ранее никогда не переводилась на русский язык и не публиковалась в России. Одной из главнейших задач проекта стала работа по установлению подлинных текстов переводимых сочинений, а также подготовка комментариев и примечаний, объясняющих сложные, не всегда очевидные смыслы старинных трактатов по архитектурной теории. Эта деятельность на несколько лет объединила усилия выдающихся представителей отечественного искусствознания, среди которых особое положение занимает ученый-энциклопедист Василий Павлович Зубов. В рамках проекта В.П. Зубов представил наиболее обширные и научно-обоснованные комментарии. Среди них: примечания к трактату «Десять книг о зодчестве» Л.-Б. Альберти и сочинению Д. Барбаро «Комментарий к десяти книгам об архитектуре Витрувия». Труды В.П. Зубова получили самую высокую оценку не только в России, но и за рубежом, а его переводы и комментарии продвинули отечественное искусствознание на новый исследовательский уровень. В научной литературе неоднократно упоминалось об издательском проекте Академии архитектуры, однако систематизированных сведений до настоящего времени представлено не было, и история этого проекта требует дополнительных исследований. Попытка восполнения указанных лакун, в рамках которой также вводятся в научный оборот неопубликованные архивные источники и малоизвестные журнальные публи-

кации 1930-х годов, обуславливает актуальность и новизну данной статьи.
Ключевые слова: В.П. Зубов, Всесоюзная академия архитектуры, издательский проект, программа переводов и комментирования классиков архитектурной мысли

Kondratenko Irina Yu.
Researcher, PhD Student (in Art Studies), Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0109-6556
ResearcherID: GLR-8051-2022
iu-k@mail.ru

The Publishing Project of the All-Union Academy of Architecture. V.P. Zubov's Contribution to the Architectural Theory of the 1930s

Abstract. The article is devoted to the publishing and research activities of the All-Union Academy of Architecture carried out in the 1930s, which consisted in the translation and commentary of architectural treatises of antiquity, the Italian Renaissance, and other texts on classical architectural theory. In just six to seven years, the Academy of Architecture prepared for publication translations of the most significant comprehensive western European works on the theory and history of architecture, most of which had never been translated into Russian before and had not been published in Russia. One of the main tasks of the project was to establish the original texts of the translated works, as well as to prepare commentary and notes explaining the complex, not always obvious meanings of ancient treatises on architectural theory. For several years, this work united the efforts of outstanding representatives of the Russian history of art. A special place among them belongs to the academic encyclopaedist Vasily P. Zubov, who presented the most extensive and scientifically-based comments. Among them are comments on the treatise *The Ten Books on Architecture* by L.B. Alberti and notes to the essay by D. Barbaro *Comment on the Ten Books on the Architecture by Vitruvius*. Zubov's works have been highly appreciated not only in Russia, but also abroad, and his translations and comments have advanced Russian art studies to a new research level. The publishing project of the Academy of Architecture has been repeatedly mentioned in the scientific literature, but no systematic information has been provided and the history of this project requires additional research. The attempt to fill in these gaps, which also introduces into scientific circulation the unpublished archival sources and little-known journal publications of the 1930s, determines the relevance and novelty of this article.
Keywords: Vasily P. Zubov, the All-Union Academy of Architecture, publishing project, program for translation and commentary of classics of architectural thought
Received 28.02.2022
Accepted 14.04.2022

Изобразительное искусство и архитектура

Клюшина Елена Витальевна
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6
ORCID ID: 0000-0002-0006-5010
ResearcherID: N-1715-2015
Scopus ID: 57195929242
klyushina.ev@rggu.ru

Костыря Максим Алексеевич
Кандидат искусствоведения, заведующий отделом ФГБУК Научно-исследовательского музея при Российской Академии художеств «Музей-квартира А.И. Куинджи», 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17
ORCID ID: 0000-0003-3728-4003
ResearcherID: M-4307-2015
Scopus ID: 57195929242
mkostyrya@gmail.com

УДК 75.041.5
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-168-183

К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

Аннотация. В методологическом отношении базирующаяся на принципах сравнительно-иконографического и стилистического анализа, настоящая статья посвящена проблеме установления возможных прототипов одного из наиболее значимых с художественно-эстетической точки зрения произведений Фернана Кнопфа — «Портрета Жанны Кефер», созданного мастером в 1885 году и ныне входящего в собрание Музея Пола Гетти в Лос-Анджелесе. Принимая во внимание историографический аспект изучения портрета Жанны Кефер, а также учитывая актуальные научные подходы,

применяемые современными исследователями бельгийского символизма в отношении изучения портретной концепции Кнопфа, авторы статьи выдвигают гипотезу, согласно которой иконографическим прототипом при создании рассматриваемого произведения (помимо фотографий, автоматонов или фарфоровых кукол, которых чаще всего называют исследователи) могли служить отдельные живописные работы мастеров золотого века нидерландского и фламандского искусства. Портрет Жанны Кефер, а также ряд других детских портретов, созданных художником в период 1880–1890-х годов, сравниваются, в частности, с произведениями Герарда Терборха Младшего, Йоханнеса Верспронка, Корнелиса де Воса. В доказательство выдвигаемых предположений авторы статьи приводят примеры источников, которыми Кнопф потенциально мог воспользоваться, а именно публикации в периодической печати, каталоги и частные собрания. В работе также подчеркивается, что с учетом актуализации дискурса исторической и культурной памяти, которая приходится в Бельгии на вторую половину XIX века, и в условиях необходимости идейного переосмысления национальных истоков бельгийской визуальной культуры, обращение Кнопфа, как и других мастеров бельгийского символизма, к художественному наследию XVII столетия является вполне возможным и оправданным.
Ключевые слова: бельгийский символизм, Кнопф, детский портрет, Кефер, Терборх, Верспронк, Корнелис де Вос

Klyushina Elena V.
PhD (in Art History), Associate Professor of the Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0006-5010
Researcher ID: N-1715-2015
Scopus ID: 57195929242
klyushina.ev@rggu.ru

Kostyrya Maksim A.
PhD (in Art History), Head of the Department of the Research Museum of the Russian Academy of Arts "Museum-Apartment of A.I. Kuindzhi", 17 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3728-4003
Researcher ID: M-4307-2015
Scopus ID: 57195929242
mkostyrya@gmail.com

On the Question of Possible Iconographic Prototypes of the *Portrait of Jeanne Kéfer* by Fernand Khnopff

Abstract. Methodologically based on the principles of comparative iconographic and stylistic analysis, this article is devoted to the problem of establishing possible prototypes of Fernand Khnopff's *Portrait of Jeanne Kéfer*, one of the most significant works created by the master in 1885, now included in the collection of the J. Paul Getty Museum in Los Angeles. Taking into account the historiographic aspect of studying the portrait of Jeanne Kéfer and the current scientific approaches by modern researchers of Belgian Symbolism to the analysis of Khnopff's portrait concept, the authors of the article put forward a hypothesis according to which in the process of creating the work in question (in addition to photographs, automatons or porcelain dolls, which are most often mentioned by researchers) individual paintings by the masters of the golden age of Dutch and Flemish art could have served as an iconographic prototype. The portrait of Jeanne Kéfer, as well as a number of other children's portraits created by the artist in 1880–1890s, is compared, in particular, with the works by Gerard ter Borch the Younger, Johannes Cornelisz Verspronck, and Cornelis de Vos. To prove the assumptions put forward, the authors of the article give examples of the sources that Khnopff could potentially use, namely, the publications in periodicals, catalogues and private collections. The study also highlights that taking into account the actualization of the discourse of historical and cultural memory, which took place in Belgium in the second half of the 19th century, and the need for an ideological rethinking of the national origins of Belgian visual culture, the appeal of Khnopff, as well as of other masters of Belgian Symbolism, to the artistic heritage of the 17th century is quite possible and justified.
Keywords: Belgian Symbolism, Khnopff, child portrait, Kéfer, ter Borch, Verspronck, Cornelis de Vos
Received 30.03.2022
Accepted 04.05.2022

Шульгина Ольга Михайловна
Аспирант, кафедра истории русского искусства, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7/9
ORCID ID: 0000-0002-5449-0258
ResearcherID: AAE-3259-2022
st079243@student.spbu.ru

УДК 745; 688
ББК 85.12
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-184-219

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

Аннотация. В статье прослеживается история становления и развития чукотско-эскимосского косторезного художественного промысла сквозь призму проблемы «далекого» и «близкого», рассматриваемой на основе круга источников, на которые опирался Александр Леонидович Горбунков, художественный руководитесь чукотских косторезных мастерских, при работе с местными мастерами. Новизна темы исследования, введение в научный оборот дневниковых записей Горбункова подтверждают актуальность избранной проблематики, не получившей достаточного освещения в исследовательской литературе.

Привлекая корпус архивных материалов Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), автор изучает процесс становления чукотско-эскимосского косторезного искусства в первой трети XX века не изолировано, а принимая во внимание культурно-исторический контекст, в особенности учитывая достижения и важнейший опыт профессиональных художников и искусствоведов НИИХП, накопленный к 1930-м годам. Анализ «далеких» (рисунки и орнаменты на ритуальных предметах и предметах быта, пикетаж скал Пегтымеля, расписанные шкуры мандарок, материалы этнографических экспедиций, фольклор народов Крайнего Севера) и «близких» (среди которых мелкая пластика североамериканских эскимосов, работы ряда европейских и американских художников) источников чукотского косторезного искусства 1930-х годов позволяет проследить генезис чукотско-эскимосского художественного промысла резной кости первой трети XX века, продемонстрировать соотношение традиций и новаций нового этапа этого искусства. Комплексными задачами исследования обусловлено применение историко-культурного, хронологического подхода, сравнительного метода и формально-стилистического анализа. Автор приходит к выводу о важнейшей роли Горбункова в удачном соединении традиционных и современных тенденций в исследуемом виде искусства: базируясь на национальных художественных практиках, Горбунков актуализировал ассортимент и тематику косторезных изделий в соответствии с новыми запросами эпохи.

Ключевые слова: чукотско-эскимосское косторезное искусство, традиционные промыслы народов Крайнего Севера, А.Л. Горбунков, художественный руководитель, советское искусство 1930-х

Shulgina Olga M.
PhD Student (in Art History), Russian Art History Department, Institute of History, Saint Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5449-0258
ResearcherID: AAE-3259-2022
st079243@student.spbu.ru

A.L. Gorbunkov and Iconographic Sources of the Walrus Ivory Carving Art of the Chukchi and Asian Eskimos in the First Third of the 20th Century

Abstract. This article traces the history of the establishment and development of the walrus ivory carving art of the Chukchi and Asian Eskimos through the lens of the question of “the far” and “the near”. This question is examined based on a range of sources used by A.L. Gorbunkov, the first art director of ivory carving workshops in Chukotka, during his interaction with local artists. The novelty of the research topic and the introduction of Gorbunkov’s diary entries into scientific circulation prove the relevance of the selected problem, which has not been sufficiently covered in the research literature before.

Revealing the materials of the former Scientific Research Institute of Art Industry (NIIKhP), the author attempts to consider the process of the establishment and development of the walrus ivory carving arts and crafts of Chukotka in the first third of the 20th century not in isolation but holistically, taking into account the cultural and historical context and the experience gained by the experts of NIIKhP by the 1930s. The analysis of “the far” (pictures and ornaments on various ritual objects or household items, ancient petroglyphs on a site close to Pegtymel, drawings on walrus skins, materials of ethnographic expeditions, folklore of the peoples of the Far North) and “the near” (among which is the sculpture of American Eskimos and works by a number of American and European artists) origins of the walrus ivory carving art of Chukotka in the 1930s allows representing the genesis of the Chukchi and Asian Eskimo handicraft in the first third of the 20th century and demonstrating the correlation of traditions and innovations in the new phase of this craft. The complex tasks of the research condition the use of

the historical, cultural, and chronological approach, the comparative method and formal stylistic analysis. The author comes to the conclusion about the important role of Gorbunkov in the successful combination of traditional and modern trends in the art form under research: based on national artistic practices, Gorbunkov updated the assortment and themes of ivory carving products in accordance with the new demands of the epoch.
Keywords: walrus ivory carving art of Chukotka, traditional handicrafts of the peoples of the Far North, A.L. Gorbunkov, art director, Soviet art of the 1930s
Received 02.02.2022
Accepted 19.03.2022

Музыкальная культура

Ярош Ольга Владимировна
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Россия, Красноярск, ул. Ленина, 22
ORCID ID: 0000-0002-2184-0012
ResearcherID: GLR-6298-2022
o.yarosh@mail.ru

УДК 78
ББК 85.313(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-220-245

Вокальные сочинения М.П. Мусоргского в жанре музыкального портрета

Аннотация. Одной из удивительных граней творческого дарования М.П. Мусоргского являлась его способность к запечатлению ярких образов конкретных людей, как современников, окружавших его в повседневной жизни, так и образов, связанных с воссозданием исторических личностей и персонажей других эпох. Статья посвящена рассмотрению особенностей претворения жанра музыкального портрета в музыке композитора.

Актуальность темы обусловлена тем, что подобный ракурс в изучении камерно-вокального творчества М.П. Мусоргского до сих пор не привлекал внимание ученых. В первой части статьи раскрывается специфика жанра музыкального портрета при опоре как на музыковедческие труды, так и на работы в области литературы и изобразительного искусства. 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. Выявленные положения образуют методологическую основу для рассмотрения различных вариантов претворения жанра музыкального портрета в камерно-вокальных произведениях композитора, что составляет цель данного исследования.

В статье показано, что главную роль в раскрытии внутреннего мира персонажей М.П. Мусоргского играет речевая интонация, предопределившая обращение композитора к таким жанрам, как монолог, подразумеваемый диалог, внутренний диалог, молитва. Во второй части статьи особенности претворения этих жанров рассматриваются на примере конкретных произведений композитора. Особое внимание уделяется детским портретам.

В результате проведенного исследования делается вывод о том, что М.П. Мусоргский, обладая талантом гениального психолога, сумел запечатлеть в своем камерно-вокальном творчестве потрясающе точные и глубокие портреты своих современников, принадлежащие разным сословиям, среди которых особое место занимают портреты детей. Проникнуть в их психологию ему удалось путем художественного воплощения речевой интонации в опоре на русскую устную речь, народную песенность. Все его портреты отличает удивительная жизненность и правдивость, подчеркивающие уникальность дарования композитора.

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, музыкальный портрет, камерно-вокальное творчество М.П. Мусоргского, речевая интонация

Yarosh Olga V.
PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Music Theory and Composition, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22 Lenina Str., Krasnoyarsk, 660049, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2184-0012
ResearcherID: GLR-6298-2022
o.yarosh@mail.ru

M.P. Mussorgsky's Vocal Compositions in the Genre of Musical Portrait

Abstract. One of the amazing facets of M.P. Mussorgsky's creative talent was his ability to capture vivid images of specific people: those of contemporaries surrounding him in everyday life and those associated with recreating historical figures and characters from other eras. The

article considers the peculiarities of the implementation of the musical portrait genre in the composer's music.
The relevance of the topic is due to the fact that this aspect in the study of M.P. Mussorgsky's chamber-vocal music has not attracted the attention of scholars yet. The first part of the article reveals the specifics of the musical portrait genre based on both musicological works and works in the field of literature and fine arts. The main features in this genre are the following: human image; emphasis on the visible; authenticity; spatial and temporal limitations; generalization of the whole through a part, national and social principles. The revealed statements form the methodological basis for considering various options for the implementation of the musical portrait genre in the composer's chamber-vocal works, which is the purpose of this study.
The article shows that the main role in revealing the inner world of M.P. Mussorgsky's characters is played by speech intonation, which predetermined the composer's appeal to such genres as monologue, implied dialogue, internal dialogue, and prayer. The second part of the article considers the peculiarities of the implementation of these genres on the example of the composer's specific works. Special attention is paid to children's portraits.
The study results in the conclusion that M.P. Mussorgsky, possessing the talent of a genius psychologist, managed to capture in his chamber and vocal music the stunningly accurate and profound portraits of his contemporaries, belonging to different classes. The portraits of children occupy a special place among his works. He succeeded in penetrating into their psychology by means of the artistic embodiment of vocal intonation based on Russian oral speech and folk songs. All his portraits are characterized by their amazing vitality and truthfulness, emphasizing the uniqueness of the composer's talent.
Keywords: M.P. Mussorgsky, musical portrait, M.P. Mussorgsky's chamber-vocal creative work, speech intonation
Received 09.03.2022
Accepted 14.04.2022

Кино и массмедиа

Сараскина Людмила Ивановна
Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
ResearcherID: AAS-8550-2021
Scopus ID: 56936849700
l.saraskina@gmail.com

УДК 791.4
ББК 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-246-275

Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность

Аннотация. В статье анализируется актуальное содержание одноактной пьесы М.М. Зощенко «Преступление и наказание» (1933) и та историческая реальность, которая кроется за громким «достоевским» названием. Обращение к данной проблематике и новизна авторской концепции обусловлены в том числе и отсутствием исследований по заявленной теме. Привлекаются архивные документы и законодательные акты, раскрывающие истинные причины драматических переживаний главного персонажа («несуна», расхитителя народного добра), опасающегося подвергнуться высшей мере наказания с конфискацией имущества. Категории «преступления» и «наказания» под пером драматурга обретают новые смыслы, так что название комедии перестает быть «чужим».
Две одноименные экранизации комедии по-разному воплощают замысел литературного первоисточника. В результате последовательного анализа кинокартин, в том числе соотнесенности социального контекста и художественного текста, автор приходит к следующим выводам об их комедийных лейтмотивах. Короткометражная лента режиссера Павла Коломойцева (1940) была напрямую связана с политическими реалиями времени (постановлением ЦК ВКП(б) 1932 года об охране имущества государственных предприятий, о преступлениях расхитителей и наказаниях для них). Комедийную специфику картины можно определить как *смех сквозь страх*. Выясняется причина цензурного запрета картины («вор остается пострадавшим»), пролежавшей на полке полвека.
Экранизация Леонида Гайдая (в составе картины из трех новелл Зощенко «Не может быть!»), созданная в 1975 году, не была связана с постановлением (позже пересмотренным и отмененным); действие комедии отнесено в 1927 год, то есть еще до постановления, так что «несуны» могли не опасаться за свою жизнь. Персонажи комедии притворно страшатся наказания, страдают «понарошку». Комедийный нерв картины характеризуется как *смех сквозь хохот*.

Ключевые слова: Михаил Зощенко, комедия, смех, страх, преступление, наказание, «несун», народное добро, Павел Коломойцев, Леонид Гайдай

Saraskina Liudmila I.
D.Sc. (in Philology), Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
ResearcherID: AAS-8550-2021
Scopus ID: 56936849700
l.saraskina@gmail.com

***Crime and Punishment*, a Comedy by Mikhail Zoshchenko, and Its Two Soviet Screen Versions: Fiction and Reality**

Abstract. The paper analyses the topical content of M.M. Zoshchenko's one act play *Crime and Punishment* (1933), as well as the historical reality which is implied by the explicitly "Dostoevsky's" title of the play. The appeal to this problem and the novelty of the author's concept are due to, among other things, the lack of research on the declared topic. The author refers to the archival documents and legal acts that explain the real reasons for the emotional sufferings of the central character of the play, who in the slang of the time was called "nesoon" ("the one who carries away"), that is a "plunderer of people's property". He was afraid to be condemned to capital punishment and confiscation of his property. The notions of "crime" and "punishment" in Zoshchenko's play acquire new and, indeed, topical meanings, so that the title of the play ceases to be just an allusion to Dostoevsky.

Two screen versions of the play under the same title present different interpretations of the literary original. Having performed a consistent analysis of the films, including the correlation of the social context and the artistic text, the author comes to the following conclusions about their comedic leitmotivs. The short screen version produced in 1940 by the film director Pavel Kolomoytsev, was obviously associated with the political reality of the time: in 1932, the Central Committee of the Communist Party had issued a Decree concerning the protection of state enterprise property, the crimes of its plunderers and the ensuing punishments. The specific comical effect of this screen version may be defined as *laughter through (in spite of) fear.* It is clear why the film was banned by the censorship and was not shown for half a century: "the thief is depicted as the one who suffers".

The screen version by Leonid Gaidai produced in 1975 (as part of the film in three stories by Zoshchenko, under the title *Ne Mozhet Byt!* (*It Can't Be!*)) had nothing to do with the above mentioned Decree (which had been annulled by that time). The events in this version are placed in the year 1927, before the Decree, so the plunderers did not need to be afraid of capital punishment. The characters in this screen version of the comedy just feign fear of punishment, just make a pretence of suffering. The comic effect of Gaidai's version may be defined as *laughter through (in spite of) roaring.*

Keywords: Mikhail Zoshchenko, comedy, laughter, fear, crime, punishment. "nesoon", people's property, Pavel Kolomoytsev, Leonid Gaidai
Received 09.04.2022
Accepted 18.05.2022

Сальникова Екатерина Викторовна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

УДК 791.3
ББК 85.373(2); 85.374.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-276-307

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»

Аннотация. Статья посвящена комедии советского режиссера Леонида Гайдая. Актуальность темы связана как с близящимся 100-летним юбилеем режиссера (2023), так и с его высокой популярностью на протяжении всех постсоветских лет. Вместе с тем советская критика и киноведение нередко отказывали Гайдаю в смысловой глубине. Новизна подходов автора состоит в непредвзятом детальном семантическом анализе визуального ряда 10-минутного фильма «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), который ранее считался чисто трюковым. Автор статьи исходит из культурологического определения Гайдая как режиссера, ярче других выразившего отказ от дискурса серьезного и героического в популярном киноискусстве 1960–1970-х. Анализ образов природного универсума и их взаимодействия с героями обнаруживает в фильме скрытый сюжет о путешествии в глубины бессоз-

нательного и в переходную зону, потустороннюю реальность. Жизнь персонажей в кадре лишь отчасти представляет сатиру на отдельные пороки рядовых граждан и ироническое обыгрывание недееспособности официоза. Фильм создает фантастическую реальность, которая является своего рода привилегией Труса, Балбеса и Бывалого. В статье сделаны выводы о выходе фильма Гайдая за рамки жанра эксцентрической комедии и о глубинных связях его эстетики с мифом и фольклором.

Ключевые слова: советская кинокомедия, Леонид Гайдай, эксцентрика, фольклор, транзитное пространство, гэг, официальная культура, ирония, пародия, маска, фантастика

Salnikova Ekaterina V.
D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
Researcher ID: AAS-2122-2020
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

***Dog Barbos and Unusual Cross* in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"**

Abstract. The article is devoted to the comedy by the Soviet film director Leonid Gaidai. The relevance of the topic is due to the approaching the 100th anniversary of the director's birth (2023) and his high popularity throughout the post-Soviet years. At the Soviet time, however, criticism and film studies often denied that Gaidai's films had semantic depth. The novelty of the author's approaches consists in a detailed unbiased semantic analysis of the visual imagery of the 10-minute film *Dog Barbos and Unusual Cross* (1961), which previously was considered exclusively as a trick eccentric comedy. The author of the article proceeds from the culturological definition of Gaidai as a director who more explicitly than others rejected the serious and heroic discourse in the popular Soviet cinema of the 1960s and 1970s. The analysis of the images of the natural universe and their interaction with the characters reveals a hidden plot in the film — a journey into the depths of the unconscious and into a transitional zone, an otherworldly reality. The screen life of the characters is only partly a satire on the individual vices of ordinary citizens and an ironic view on the incapacity of the officialdom. The film creates a fantastic reality, which is a kind of privilege of the Coward, the Fool and the Pro. The author comes to the conclusion that Gaidai's film extends beyond the genre of eccentric comedy and that its aesthetics has deep connections with myth and folklore.

Keywords: Soviet comedy film, Leonid Gaidai, eccentrics, folklore, transit space, diegetic trick, official culture, irony, parody, mask, fantastic reality
Received 21.03.2022
Accepted 14.05.2022

Михеева Юлия Всеволодовна
Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры, Всероссийский государственный институт 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: 10.51678/2226-0072-2022-3-308-335

Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету

Аннотация. В статье освещаются приемы создания цветозвукового кинообраза на примере использования одного цвета — синего — в фильмах, где он является не только определяющим в колористической палитре, но становится важнейшим, наряду со звуком, элементом сложной звукозрительной семантической структуры. В этом случае синий цвет, динамически изменяемый на экране и вступающий во взаимодействие со звуком, способствует воплощению смысловой многослойности драматургии картины и ее синестетическому восприятию зрителем. Автора в большей степени интересует анализ синего в фильмах, где он является не просто цветовым маркером *другого* (мира, пространства, персонажа, субъективного состояния героя и т.п.), а включается, во множестве своих колористических нюансов, в *динамику* драматургического развития киноповествования и изменения (преображения) внутреннего мира киногероя. Показывается, что наиболее эффективной и актуальной, учитывая достижения и перспективы современных аудиовизуальных технологий, может стать разработка общего цветосветомузыкального решения как эпизода, так и общей эстетической формы фильма. Основным материалом для представления такого рода взаимодействия цвета и звука стали две киноработы режиссеров, для которых *глубина погружения и высота восхождения* в синий являются не просто метафорой или локальным приемом, но одним из способов воплоще-

ния сложной кинодраматургии, а также выражения важнейших основ своего мировоззрения и эстетических принципов («Три цвета: синий», реж. К. Кесьлевский, 1993; «Древо жизни», реж. Т. Малик, 2011). В качестве философско-эстетического и, соответственно, методологического базиса для анализа фильмов были применены тезисы из теоретических работ о цвете и звуке С.М. Эйзенштейна, И.В. Гете, В.В. Кандинского, Л. Витгенштейна, М. Пастуро, Яна Балека, а также подходы философского диалогизма, герменевтической и рецептивной эстетики.

Ключевые слова: синий цвет в кино, авторский кинематограф, кинодраматургия, музыка фильма, цветозвук, синестетическое восприятие фильма

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

The Colour and Sound of Blue in a Film: From Depths to Light

Abstract. The article highlights the techniques of creating a colour-sound cinematic image on the example of the use of one colour, blue, in the films where it is not only the dominant one on the colour palette but, along with sound, becomes an important element of a complex semantic structure. In our case, the blue colour dynamically changing on the screen and interacting with the sound contributes to the expression of the semantic layering of the film drama and its synesthetic perception by the viewer. The author is more interested in the analysis of the blue in the films where it is not just seen as a colour marker of *the different* (world, space, character, subjective state of the character, etc.) but becomes involved, in its multiple coloristic nuances, in the *dynamics* of the development of the film narrative and the change (transformation) of a character's inner world. Considering the achievements and prospects of modern audio-visual technologies, it is the development of a common colour and music solution for both an episode and the overall aesthetic form of the film that can become most effective and relevant. The main material for representing this kind of colour and sound interaction is two films: *Three Colours: Blue* directed by K. Keslevsky (1993) and *Tree of Life* directed by T. Malik (2011). For the directors, *the depth of immersion and the height of ascent* into the blue are not just a metaphor or a local device, but a way to convey a complex film drama and express their worldview and main aesthetic principles. The philosophical, aesthetic and methodological basis for the film analysis is some theses from the theoretical works on colour and sound by S.M. Eisenstein, J.W. Goethe, V.V. Kandinsky, L. Wittgenstein, M. Pastoureau and Jan Baleka, as well as the approaches of philosophical dialogism, hermeneutical and receptive aesthetics.

Keywords: blue color in cinema, author's cinematography, film dramaturgy, film music, color-sound, synesthetic perception of the film
Received 12.05.2022
Accepted 09.06.2022

Цунтаева Аминат Данияловна
Аспирант, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-3721-7284
ResearcherID: GLR-5699-2022
sheikhova@gmail.com

УДК 791
ББК 85.373(2); 85.374.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-336-363

Образы несвободы в фильмах современных кавказских режиссеров

Аннотация. Статья посвящена фильмам современных молодых кавказских режиссеров, окончивших мастерскую Александра Сокурова в Кабардино-Балкарском государственном университете (Нальчик). Автор рассматривает художественные особенности картин «Теснота» (режиссер Кантемир Балагов), «Разжимая кулаки» (режиссер Кира Коваленко) и «Глубокие реки» (режиссер Владимир Битоков).

Предметом исследования становятся особенности изображения в художественном пространстве травматических событий прошлого, а также проблем настоящего времени. В статье анализируются исторический и культурный контексты, жанровая специфика работ современных режиссеров. Цель исследования заключается в выявлении образов несвободы в художественных картинах, а также в определении жанровых особенностей фильмов. Автор отмечает, что в работах преобладает реализм, но режиссеры смело об-

ращаются и к натурализму, и к гротеску.
Новизна работы состоит в том, что автор рассматривает кино как один из способов художественного осмысления травматического опыта кавказских народов, где реальные исторические события подаются через исследование личных переживаний героев повествования. В фильмах режиссеры изображают современность, но ее последствия неразрывно связаны с прошлым, что актуализирует разговор о «публичной истории». Историческая память будто вшита в повествование и определяется контекстом, диалогами и визуальным рядом. Режиссеры обращаются к историческому материалу, однако мастерски соединяют в художественном пространстве документальное и вымышленное. Подчеркивается преемственность литературной традиции в изображении Кавказа как отдельного мира со своими ценностями и мировосприятием. Автор приходит к выводу, что переживание несвободы в анализируемых фильмах является главным состоянием отдельных героев и социума. Зажатость между старым патриархальным миром, в котором уже жить невыносимо, и новым, который полон неизвестности, завершается отрицанием, бунтом или побегом.
Ключевые слова: современное кино, Кавказ, травма, теснота, побег, публичная история

Tsuntaeva Aminat D.
PhD Student (in Culture Studies), Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3721-7284
ResearcherID: GLR-5699-2022
sheikhova@gmail.com

The Lack-of-Freedom Images in the Films of Modern Caucasian Directors

Abstract. The article is devoted to the films of young Caucasian directors who graduated from Alexander Sokurov studio at Kabardino-Balkarian State University (Nalchik). The author studies the artistic features of the films *Closeness* (director Kantemir Balagov), *Unclenching the Fists* (director Kira Kovalenko), and *Deep Rivers* (director Vladimir Bitokov).
The way the traumatic experiences from the past and problems of the present are reflected in the art field becomes the subject of the research. The article analyses the historical and cultural contexts within the framework of the artistic narrative, and the genre specifics of the modern directors' works. The purpose of the study is to reveal the lack-of-freedom images in the feature films, as well as their genre specifics. The author notes that realism prevails in the films but the directors also boldly turn to naturalism and the grotesque.
The novelty of the study consists in the author's consideration of cinema as a way for artistic understanding of the traumatic experience of the Caucasian people, which presents the real historical events through the analysis of the personal experience of the characters in the narrative. The directors depict modern times, but the outcomes are tightly linked with the past, which actualizes the discussion about the "public history". Historical memory seems to be woven into the narrative and is determined by the context, dialogues and visual imagery. The directors turn to historical material but masterfully combine the documentary and the fiction in the artistic space. The continuity of the literary tradition in depicting the Caucasus as a separate world with its own values and worldview is emphasized. The author comes to the conclusion that experiencing the lack of freedom is the main state of individual characters and society in the analysed films. The state of being caught between the old patriarchal world, where life is unbearable, and the new one, which is full of uncertainty, results in denial, rebellion or escape.
Keywords: modern films, Caucasus, trauma, closeness, escape, public history
Received 09.10.2021
Accepted 15.03.2022

Рецензии

Кривцун Олег Александрович
Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
ResearcherID: ABE-8667-2021
Oleg_Krivtsun@mail.ru

УДК 792
ББК 85.3

Страсть, влекущая смерть

Аннотация. Статья представляет собой рецензию на премьеру спектакля «Аида» в московском теа-

тре «Геликон опера». Автор раскрывает синтетический характер постановки, где воедино сплавлены и перипетии действия, и актерское исполнение солистов и хора, а также многоплановое динамичное декорационное пространство. Обращается внимание на так называемый «кинематографический способ видения», выстраивание одновременного действия в разных планах сцены, присущий режиссеру. Анализируется исполнительская культура солистов. Выявляются общечеловеческие и вневременные мотивы спектакля, заложенные в музыке Джузеппе Верди, а также в режиссерской концепции постановщика спектакля Дмитрия Бертмана.
Ключевые слова: опера «Аида», Джузеппе Верди, Геликон-опера, Дмитрий Бертман, режиссура, исполнение

Krivtsun Oleg A.
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
ResearcherID: ABE-8667-2021
Oleg_Krivtsun@mail.ru

A Passion That Leads to Death

Abstract. The article is a review of the premiere of the play Aida at the Moscow theater “Helikon Opera”. The author reveals the synthetic nature of the production, where the twists and turns of the action, the acting performance of soloists and chorus, as well as a multifaceted dynamic decorative space are fused together. Attention is drawn to the so-called “cinematic method of vision”, the alignment of simultaneous action in different plans of the scene, inherent in the director. The performing culture of soloists is analyzed. The universal and timeless motives of the performance are revealed, embedded in the music of Giuseppe Verdi, as well as in the director’s concept of the director of the play Dmitry Bertman.
Keywords: Aida, Giuseppe Verdi, Helikon Opera, Dmitry Bertman, direction, performance
Received 30.06.2022
Accepted 05.07.2022