

УДК 00:75  
ББК 85.103(2)

**Бобринская Екатерина Александровна**

Доктор искусствоведения, заведующая сектором искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0001-9708-245X  
ResearcherID: ABE-2703-2021  
ekaterina173@gmail.com

**Ключевые слова:** Михаил Ларионов, лучизм, лучистая материя, беспредметная живопись, наука и авангард, иконография невидимого

Бобринская Екатерина Александровна

# Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-452-525**

**Для цит.:** Бобринская Е.А. Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука // Художественная культура. 2024. № 4. С. 452–525. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-452-525>.

**For cit.:** Bobrinskaya E.A. Radiant Painting, Radiant Matter and Radiant Energy: Science and Parascience. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 452–525. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-452-525>. (In Russian)

**Bobrinskaya Ekaterina A.**

D. Sc. (in Art History), Head of the Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0001-9708-245X  
ResearcherID: ABE-2703-2021  
ekaterina173@gmail.com

**Keywords:** Mikhail Larionov, Rayonism, radiant matter, non-objective painting, science and the avant-garde, iconography of the invisible

**Bobrinskaya Ekaterina A.**

Radiant Painting, Radiant Matter and Radiant Energy:  
Science and Parascience

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука

**Аннотация.** В статье рассматривается лучизм Михаила Ларионова в контексте широкого круга научных и околонучных представлений о лучистой материи, излучениях и невидимых флюидах. Лучизм — одно из первых живописных течений, в рамках которого была поставлена задача визуализировать научное знание о невидимом: об излучениях, рентгеновских лучах, лучах радиоактивных, ультрафиолетовых, инфракрасных, а также о лучах мысли. Многочисленные взаимодействия или прямые пересечения текстов Ларионова с распространенными в культуре его времени представлениями о лучистой материи дают основание рассматривать изобретение лучизма не как экстравагантный жест, провоцирующий и эпатажирующий публику, но как сознательную попытку синтеза рассеянных в атмосфере тех лет идей, как попытку облечь в новое «стилевое» единство актуальную проблематику своего времени. В начале XX века распространение научных, оккультных, теософских и просто фантастических представлений, связанных с невидимыми излучениями, лучистой материей и лучами мысли, действительно, было столь повсеместным, что могло наводить на размышления о создании «стиля лучей», о появлении новой формообразующей «художественной воли».

**Abstract.** The article examines Mikhail Larionov's Rayonism in the context of a wide range of scientific and pseudoscientific ideas about radiant matter, radiation and invisible fluids. Rayonism is one of the first pictorial movements within the framework of which the task was set to visualize scientific knowledge about the invisible: radiation, X-rays, radioactive, ultraviolet, and infrared rays, and the rays of thought. Numerous interactions or direct intersections of Larionov's texts with the ideas of radiant matter that were widespread in the culture of his time give reason to consider the invention of Rayonism not as an extravagant gesture provoking and shocking the public but as a conscious attempt to synthesize ideas scattered in the atmosphere of those years, as an attempt to clothe the current problems of his time in a new 'stylistic' unity. At the beginning of the 20th century, the spread of scientific, occult, theosophical, and simply fantastic ideas related to invisible radiation, radiant matter and the rays of thought was indeed so widespread that it could lead to thoughts about the creation of a 'ray style', about the emergence of a new formative 'artistic will'.

## Введение

В статье «Глаз это орган разума» (1952) Лео Стайнберг, размышляя о беспредметном искусстве, задавался вопросом: «Откуда берутся пластические символы его безграничной субъективности?» Указывая на невозможность однозначного ответа, он тем не менее в качестве варианта предлагал обратить внимание на «свидетельства художников и критиков, отмечавших влияние науки на современное искусство. Влияние это действует на нескольких уровнях и принимает различные формы. Во-первых, непрерывный поток подсказок исходит из лабораторий. Сознательно или бессознательно значительную часть своей иконографии создатель беспредметной живописи черпает из визуальных данных науки [здесь и далее курсив наш. — Е.Б.] — из увеличений мельчайших природных текстур, из телескопических перспектив, подводных пейзажей и рентгеновских снимков. Нельзя сказать, что он ставит перед собой задачу изобразить определенную культуру бактерий или структуру преломленного света. Он добросовестно отбирает формы за их суггестивность и смутное соответствие его внутреннему состоянию» [Стайнберг, 2018, с. 446].

Для историка искусства важно понять, какого рода суггестивность притягивает внимание художника в разнообразных типах научной иконографии, из каких «визуальных данных науки» он делает свой отбор суггестивных форм. «Внутреннему состоянию» Михаила Ларионова (1881–1964) оказалась близка суггестия излучений, лучей или лучистой материи. Сразу отмечу важную характеристику этого материала: в начале XX века это была область самых актуальных и радикальных научных теорий, передового знания, находящегося на границе разных культурных и интеллектуальных пространств. Лучистая материя интересовала физиков и спиритуалистов<sup>(1)</sup>, химиков и теософов, биологов и оккультистов. Кроме того, различные типы излучений и лучей стали модной темой, популярным сюжетом массо-

вой культуры тех лет. Именно в этой пограничной области Ларионов искал «соответствие его внутреннему состоянию».

В начале XX века о перевороте в мышлении и восприятии мира, связанном с научными открытиями, писали многие художники. Хорошо известны высказывания на эту тему В. Кандинского. Например, такое: «Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким» [Кандинский, 2001, с. 274]. Историки искусства относятся к этому свидетельству с должным уважением и вниманием, справедливо учитывая его в исследованиях генезиса беспредметности в творчестве художника. Ларионову в этом отношении не повезло. В своих текстах о лучизме он с еще большей прямолинейностью, чем его коллега, подчеркивал актуальность новейших научных открытий для своей концепции: «Официально Лучизм исходит из следующих положений: Излучаемость благодаря отраженному свету (в межпредметном пространстве это образует как бы цветную пыль). Учение об излучаемости. Радиоактивные лучи. Ультрафиолетовые лучи. Рефлективность» [Ларионов, 1913, с. 17]. Ларионов ссылался также на специфическую научную «оптику» — на видение-знание, способное убеждать в существовании невидимого: «Если мы относительно некоторых вещей будем знать, что они должны быть такими благодаря тому, что это нам открывает наука, — несмотря на то, что мы своими чувствами непосредственно этого воспринять не можем, все-таки у нас остается уверенность, что это так, не иначе» [Ларионов, 1913, с. 17]. Однако ссылки Ларионова на научные открытия, лишённые литературной эффектности текста Кандинского, лапидарные и прямые, либо вызывали иронию<sup>(2)</sup>, либо игнорировались в исследованиях о художнике. На мой взгляд, недооценка научных или, точнее, околонучистых контекстов в изучении творчества Ларионова значительно обедняет

(1) В использовании слов «спиритизм» и «спиритуализм» я опираюсь на исследование истории русского спиритуализма В. Раздьяконова, подчеркивающего их взаимозаменяемость в культурной практике начала XX века: «Несмотря на попытки различения „спиритуализма“ и „спиритизма“, слова „спиритизм“ и „спиритуализм“ использовались в русской спиритуалистической периодике как синонимы» [Раздьяконов, 2022, с. 42].

(2) Например, Я. Тугенхольд: «Широкая натура М.Ф. Ларионова одержима какой-то глубоко русской чертой — во всем доходить до последней черты. Если народность — так уж забор; если научность — так уж, по меньшей мере, четвертое измерение, ультрафиолетовые лучи и сообщение с Марсом» [Тугенхольд, 1913, с. 58].

представления как о живописном лучизме, так и, шире, о генезисе беспредметной живописи в русском искусстве.

«К началу XX столетия многие научные исследования вышли за пределы лабораторий и публикаций в узко профессиональных изданиях. Массовая пресса и жанр публичных лекций, увлекавший публику в начале прошлого века, способствовали не только распространению научных знаний, но также создавали особую среду и формы бытования этого знания. Броские газетные или журнальные заголовки и увлекательные пересказы для широкой публики (порой превращавшиеся в фантастические романы) упрощали, а часто радикализировали научные идеи, трансформируя предположения в установленные факты, а осторожные гипотезы в абсолютные истины. Именно на такой территории чаще всего происходил контакт художников или литераторов с передовыми научными исследованиями» [Бобринская, 2022, с. 13–14]. Поэтому не так важно, изучал ли Ларионов с академическим вниманием научные или паранаучные теории излучений, читал ли теософские сочинения, практиковал ли (как многие его современники художники и поэты) спиритические сеансы, — важно, что все это составляло культурный фон, влияло на интеллектуальную атмосферу времени, находилось в зоне внимания его коллег, обсуждалось в прессе не только научной, но и в массовой, наконец, было темой разговоров и дискуссий в художественных кружках и салонах. Эти слои массового сознания и информационной индустрии, порой существенно «преображавшие» научные идеи, должны учитываться при изучении истоков многих художественных концепций начала XX века.

«Многочисленные взаимодействия или прямые пересечения текстов Ларионова с распространенными в культуре его времени представлениями о лучистой материи дают основание рассматривать изобретение лучизма не как экстравагантный жест, провоцирующий и эпатажирующий публику, но как сознательную попытку синтеза рассеянных в атмосфере тех лет идей, как попытку облечь в новое „стилевое“ единство актуальную проблематику своего времени» [Бобринская, 2022, с. 31]. В одном из поздних текстов Ларионов предлагал рассматривать лучизм, а точнее — лучи-линии как стилеобразующий элемент. Он говорил об особом «стиле лучей», где луч будет определять облик целостной культуры: «...стиль лучей, использованных таким

образом, как, например, готика использовала удлиненные формы, растущие кверху; рококо — формы извилистые раковины и растений» [История, 2009, с. 122]. «В начале XX века распространение научных, оккультных, теософских и просто фантастических представлений, связанных с невидимыми излучениями, лучистой материей и лучами мысли, действительно, было столь повсеместным, что могло наводить на размышления о создании „стиля лучей“, о появлении новой формообразующей „художественной воли“» [Бобринская, 2022, с. 31].

«Луч условно изображается на плоскости цветной линией» [Ларионов, 1913, с. 19], — писал Ларионов. С одной стороны, прямая линия — самый простой и банальный способ изображения луча света. Например, так изображается свет и солнечные лучи на рисунках детей. С другой стороны, линия-луч — своеобразный архетип, имеющий многовековую историю и поистине неисчерпаемую иконографию: лучи-штрихи ассиста на иконах, лучи в сакральных изображениях разных времен и народов, в иллюстрациях к эзотерическим и естественнонаучным сочинениям, а также в массовой научно-популярной или оккультной изобразительной продукции начала XX века. Иконографически лучизм, *изобретенный* Ларионовым, оказывается подключен ко множеству смысловых контекстов и изобразительных традиций. Архаическая и мифологизированная форма луча света могла существовать в разных культурных и исторических перспективах. Элементарный знак, обладающий непосредственностью примитива, и сложная система метафизических построений в равной мере оказывались связаны с прямой линией — лучом света. Линия-луч могла представлять научную реальность и метафизическую: репрезентировать божественный свет и быть частью естественнонаучных схем; лучами, исходящими из рук гипнотизера на картинке в массовом журнале, и «лучом созерцания», связывающим человека и Бога в размышлениях христианских мистиков<sup>(3)</sup>.

Авангардный язык лучизма, при всем его радикализме и новаторстве, оказывается вписан в устойчивую и широко распространенную изобразительную традицию. Лучизм как будто зависает между полюсами архаичного, традиционного, массового, с одной стороны,

(3) Выражение «луч созерцания» см.: [Гуго Сен Викторский, 2008, с. 345].



и остро актуального, современного и научного, с другой. Это свойство лучизма, оставаясь, условно говоря, фоновым, не сформулированным в стройную теорию, тем не менее принципиально важно для версии беспредметности Ларионова. «Подвешенность» лучизма — между научным знанием и спекуляциями на границе научного, между радикальным новаторством и традиционным визуальным знаком — не случайный эффект, но существенное свойство изобретения Ларионова. Такая двойственная природа лучизма, на мой взгляд, не столько рождалась в теоретических построениях самого художника, сколько была предопределена всей атмосферой культуры начала XX века.

### Лучистая материя: наука и паранаука

«Рубеж веков в европейской и русской культуре был отмечен ошеломительными открытиями, которые изменили привычные оптические режимы, позволили проникнуть на территорию невидимого и пересмотреть многие устоявшиеся представления. X-лучи Рентгена, радиоактивность, беспроводный телеграф, хронофотография и микрофотография размывали привычные границы внутреннего и внешнего, видимого и невидимого, создавали новые модели коммуникации. Важно отметить, что граница между строгой наукой и различными формами оккультного и паранаучного знания на рубеже веков была значительно менее очевидной и устойчивой, чем в наши дни» [Бобринская, 2018, с. 281]. Естественнонаучные методы и лабораторные эксперименты активно вторгались в «темные» области метафизики, религии и, шире, всего необъяснимого и парадоксального. Само научное знание оказывалось часто в том же «подвешенном» состоянии, что и живописный лучизм Михаила Ларионова. Территорией такого «подвешенного» знания в начале века был широкий круг теорий и экспериментальных исследований, проводившихся и в научных лабораториях, и в спиритических или теософских кружках<sup>(4)</sup>.

(4) Взаимодействие с этой «территорией» в творчестве Ларионова иногда было прямым и непосредственным, а иногда можно говорить лишь о типологических параллелях, о своего рода искусствоведческих метафорах, позволяющих точнее понять природу живописных экспериментов художника.

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука

В начале прошлого столетия о новом, пограничном статусе естественных наук размышляли многие авторы. Не будет преувеличением сказать, что это была одна из самых острых и обсуждаемых тем, к которой обращались повсеместно. Известный английский ученый Уильям Крукс писал о новом состоянии реальности, открывшемся в лучистой материи: «Мы фактически коснулись границы, где материя и сила, кажется, переходят одна в другую, коснулись тени между известным и неизвестным» [Крукс, 1889, с. 25]. Аналогичные суждения высказывались в кругу теософов и спиритуалистов: «Наши обычные представления о веществе, об энергии и об ее неуничтожаемости начинают колебаться <...> мы подошли к границе весомости материи и в новом учении об электронах находим уже новый вид недоумения: материя исчезает от нашего наблюдения и как-то странно превращается в поток движущейся энергии. <...> Мы стоим на пороге совершенно нового понимания окружающей нас природы; все явления материального мира мы стали рассматривать как призрачное многообразие проявлений нематериальных сил» [Чистяков, 1906, с. 3]. Эта особенность научного контекста начала XX века нашла отражение в ларионовской версии беспредметного искусства. Соратник Ларионова Илья Зданевич не случайно подчеркивал двойственную, пограничную природу ларионовского изобретения: «лучизм обогащается еще тем, что принимает во внимание не только внешнюю излучаемость, но и внутреннюю спиритуалистическую» [Зданевич, 2014, с. 115].

К началу XX столетия сложилась особая мифология излучений, наблюдаемых и в лабораториях ученых, и во время спиритических сеансов. Конечно, представления об излучениях и невидимых лучах существовали задолго до громких открытий рубежа веков. Эта предыстория накладывала определенный отпечаток на восприятие научных фактов. Отчетливый или только смутно угадывающийся шлейф таинственного, мистического, возвышенного сопутствовал естественнонаучным исследованиям излучений или света. В 40-е годы XIX века немецкий естествоиспытатель Карл Рейхенбах занимался исследованиями излучений, доступных для восприятия особо чувствительным людям — сенситивам. Эти излучения Рейхенбах связывал со специфической силой, близкой к животному магнетизму Ф. Месмера, которую он называл «од». Еще одной областью, где интерес к излучениям предвзвешивал открытия В. Рентгена и радиоактивности, были

и практические, и теоретические исследования гипноза. Феномен гипноза интересовал многих ученых и профессиональных медиков. Он не раз становился темой академических дискуссий и одновременно сенсационных публикаций в массовой прессе, попадая то в раздел передовых открытий науки, то в уголовную хронику. Воздействие гипнотизера на подопытного посредством особых лучей, исходящих из рук или глаз, стало устойчивой темой не только в теоретических описаниях природы гипноза, но и в иконографии гипноза, причем не только в иллюстрациях к научным, медицинским сочинениям, но и в массовой изобразительной продукции в XIX — начале XX века. Объяснение феномена гипноза с помощью особой «лучистой силы», исходящей от гипнотизера, было популярной версией. Доктор медицины, профессор Харьковского университета Александр Шилтов еще в 1885 году прочитал в Петербурге доклад «О лучистой силе человека», где писал о способности «лучистой силы» воздействовать на мысли и поведение: «Лучистая сила одного человека действует на нервные центры другого таким образом, что заставляет испытываемого субъекта против его воли двигаться, чувствовать те или другие желания экспериментатора, писать требуемые цифры или буквы, произносить то или иное слово» [Речь доктора, 1885, с. 32].

Проникновение оккультного в сферу научного в начале XX века имело свои особенности. «Оно воспринималось не как отступление рации под натиском иррационального, но напротив, как окончательный триумф позитивистской науки, обретшей наконец возможность исследовать самые таинственные сферы материи, мышления и человеческой психики. В свою очередь, оккультисты и спиритуалисты стремились использовать научные открытия для рационализации своих объяснений таинственных феноменов<sup>(5)</sup>.

(5) «Говоря о „научности“ своих суждений, спиритуалисты обычно имели в виду опытное происхождение получаемого ими знания. Многие лица „обращались“ в спиритуализм через „экспериментирование“ с разными практиками, например через столоверчение, гадание при помощи блюдца, использование автоматического письма и гипноз. Сама практика зачастую определялась в бытовых разговорах при помощи дискурса, например „заниматься спиритизмом“ означало „заниматься опытами“. В „век науки“ такая апелляция к личному опыту исследователя и научной практике создавала вокруг спиритуализма научный ореол, который могли эксплуатировать участники движения» [Раздьяонов, 2022, с. 51–52].

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука

На рубеже веков увлечение научными, позитивистскими методами в исследовании „материализации духа“ на спиритических сеансах было повсеместным. Помещения, где проводились сеансы, часто напоминали научные лаборатории, напичканные различной аппаратурой (радиометры, электроскопы, динамометры и проч.), а также фотооборудованием, с помощью которого фиксировались процессы излучений и материализаций во время сеансов» [Бобринская, 2018, с. 281]. Массовая доступность научно-оккультных экспериментов облегчалась также широкой рекламной кампанией на страницах изданий, связанных с теософией или спиритуализмом. Рекламные страницы популярного журнала «Спиритуалист» были полны предложениями разнообразных аппаратов и технических приспособлений для проведения экспериментальных исследований медиумов и организации спиритических сеансов.

В исследования излучений и лучистой материи были вовлечены крупнейшие ученые самого разного профиля (физики, химики, врачи, биологи и психологи). Нередко они же глубоко погружались в исследования медиумизма и спиритизма. Уильям Крукс — один из первых исследователей лучистой материи<sup>(6)</sup> и убежденный последователь спиритизма — описывал постепенное убывание материальных свойств при переходе от твердого к жидкому, газообразному и, наконец, к лучистому состоянию материи. Катодные лучи, открытые Круксом, часто становились аргументом не только в научных доказательствах, но и в многочисленных исследованиях таинственных излучений во время спиритических сеансов. Как утверждалось в одной из статей журнала «Ребус», «медиумические радиации по существу своему однородны с излучениями радия и катодическими лучами круксовской трубки» [Природа радиаций, 1908, с. 5]<sup>(7)</sup>.

(6) Считается, что Фарадей еще в 1816 году впервые описал четвертое — лучистое состояние материи.

(7) В статье были описаны опыты с электроскопом д-ра Имода, проводившиеся Ч. Ломброзо с медиумом Евзипией Палладино: «На медиумическом сеансе с Палладино вечером 10 апреля 1908 года в квартире инженера Ф. (Турин) мне удалось получить экспериментальное доказательство того, что из медиума исходят радиации, схожие с радиациями радия и с излучениями катодическими. Доказательный феномен заключался в быстром разрядении электроскопа без всякого прикосновения к нему» [Природа радиаций, 1908, с. 4].

После открытий конца XIX столетия: X-лучей Рентгеном, явления радиоактивности А.А. Беккерелем, излучений радия и полония Марией и Пьером Кюри — появляется множество концепций, связанных с излучениями человеческого тела и различных объектов. Известный социолог Густав Лебон утверждал: «Любое тело есть постоянный источник лучеиспусканий, видимых или невидимых, но зато всегда световых» [Лебон, 1909, с. 15]. «Некоторые из популярных в те годы теорий лишь актуализировали старые концепции универсального флюида Месмера или одического света Рейхенбаха. Однако одновременно рождалось множество версий, базирующихся на позитивистских научных принципах и новых технологиях. N-лучи Рене Blondlo и V-лучи Луи Дарже, „темный свет“ или „темные лучи“ Густава Лебона, Y-лучи Сергея Юрьевича, излучаемые человеческим организмом, „мозговые лучи“ Наума Котика, связанные с процессом мышления, „жесткие лучи“ Юлиана Охоровича, которые он трактовал как магнитное поле, излучаемое живыми организмами, или „физиологическая полярная энергия“ петербургского врача Месселя Погорельского — вот далеко не полный спектр гипотез и мифологий, связанных с феноменом излучений и лучистой материей. Гипотез, легко пересекающих границу научного и паранаучного знания» [Бобринская, 2018, с. 281–282].

В начале XX столетия складывается массовая мифология о лучах и лучистой материи, обладавшая одновременно характеристиками естественнонаучного знания и «тайных наук». По мнению многих авторов, лучистая материя, невидимая человеческим глазом, но фиксирующаяся аппаратурой, окутывает все организмы и все предметы. Известный московский спиритуалист Павел Чистяков утверждал: «Невидимые лучи есть всюду и везде. Они окружают нас всегда и являются постоянной составной частью всяких видимых лучей света» [Чистяков, 1907, с. 169]. «Лучистая материя» и «лучистая энергия» становятся популярными понятиями, их используют для интерпретации множества явлений, не поддающихся привычному рациональному объяснению.

Размытые границы между академической наукой и экспериментальными исследованиями спиритуалистов, теософов и оккультистов были характерной особенностью интеллектуальной атмосферы на рубеже веков и в 1910-е годы. Так, в программе проходившего

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука

в 1906 году в Москве Первого Всероссийского съезда спиритуалистов был выделен отдельный тематический блок, явно ориентированный на использование естественнонаучных подходов: «Лучистая энергия человеческого организма — внетелесные ее обнаружения и действие на расстоянии». Для обсуждения на съезде предлагалось рассмотреть ряд вопросов, связанных с экспериментальным исследованием излучений: «...фотография мысли; фотография невидимых излучений человеческого тела; различные способы и методы их получения... Различные аппараты и приборы для демонстрации и обнаружения невидимых излучений... Новейшие опыты и научные теории о радиоактивности человеческого организма» [Первый в России, 1906, с. 6]. Окружающий мир в начале XX века оказался наполнен невидимой для глаза жизнью — движением или вибрацией лучистой материи, токами лучистой энергии. Как писали в те годы: «Все живущее, все сущее оказывается погруженным в океан лучистой энергии» [Павлов, 1910, с. 19]; «Все тела обладают лучеиспусканием и таким образом вся вселенная перерезывается волнами лучей» [Новая форма, 1907, с. 12].

В контексте таких воззрений живописный лучизм Ларионова воспринимается уже не как случайный каприз художника. В своем изобретении лучистой живописи он опирается на хорошо известные в те годы разнообразные и многочисленные теории лучистой материи, на практические опыты визуализации невидимых излучений. Ученые, занимавшиеся исследованием невидимого (от атомов до различных лучей), и в конце XIX, и в начале XX века должны были использовать не только рациональные построения, не только очевидные для глаза опытные данные, но и воображение, опыт визуализации (умозрительной или с помощью технических средств). Дж. Тиндаль, много писавший о «роли, играемой воображением в решении естественнонаучных вопросов» [Тиндаль, 1873, с. 9], один из первых указал на значение опыта визуализации в научном исследовании: «...жизнь философа-экспериментатора двояка. ...Он живет жизнью чувств, используя свои руки, глаза и уши в экспериментах; но вопрос, который сейчас стоит перед нами, выводит его за пределы чувств. Он не может даже обсуждать, а тем более ответить на вопрос, что такое свет, не переносясь в мир, лежащий в основе чувственного мира, из которого возникают все оптические явления. Чтобы осознать этот подчувственный мир, разум должен обладать определенной изобрази-

зительной силой» [Tyndall]. Воображение или «изобразительная сила», необходимые в новейших исследованиях невидимого, к которым обращались ученые, создавали предпосылки для взаимодействия научного воображения и художественного.

Ларионов в русском искусстве начала XX века один из первых проявил чувствительность к таким пересечениям научного и художественного воображения. Именно визуализация невидимых излучений представлялась ему главной задачей художника-лучиста. В одном из самых ранних интервью о лучизме, осенью 1912 года он рассказывал: «Я выставляю полотна, написанные по новому методу. Это будет „лучистая“ живопись. Ее основание: мы получаем представление о внешнем мире при посредстве лучей, которые идут от каждого предмета к нашему глазу. Все, что мы видим, излучается. *И вот это излучение и будет на моих полотнах*» [Mezzo, 1912, с. 3]. Представление об окружающем пространстве, наполненном множеством пересекающихся лучей, образующих новые формы, становится одним из основных пунктов в концепции лучизма: «Имея в виду не самые предметы, а суммы лучей от них, мы можем строить картину таким образом: сумма лучей от предмета А пересекается суммой лучей от предмета Б, в пространстве между ними образуется некая форма, выделенная волею художника» [Ларионов, 1913, с. 19].

На научном генезисе лучизма и его связи с различными видами излучений Ларионов настаивал на протяжении всей жизни. В 1936 году в письме к Альфреду Барру, директору музея современного искусства в Нью-Йорке, он также подчеркивал связь лучизма с разнообразными излучениями: «Rayonisme не разбирает вопросов пространства и движения вовсе. Он имеет в виду Свет как начало материальное само по себе и всякого рода излучаемость вообще: радио, инфракрасные, ультрафиолетовые и т.д. <...> Излучаемость всех родов имеет в виду Rayonisme: радиоактивность, излучение мысли человеческой» [Ларионов, Лучизм, 2003, с. 97–98].

В русском искусстве 1910-х годов Ларионов оказался одним из первых, кто в теории и живописной практике сформулировал новый творческий метод, основанный на научном (точнее — околонаучном) знании своего времени. При этом важно отметить, что и сциентизм, и спиритуализм представляли в теоретических размышлениях художника в «смазанном», не до конца проговоренном виде. Тем не менее

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука

научные, паранаучные открытия и гипотезы позволили Ларионову выйти к новому пониманию живописи, дали возможность осуществить радикальный отрыв от предметного мира. Представления о лучистой материи, невидимых лучах, о крайних, недоступных для глаза человека зонах светового спектра, о радиоактивности, материальной и весомой природе света стали точкой отсчета для новой живописной концепции, для изобретения беспредметности. Ларионов, вступив на территорию научного знания и связав искусство с широким кругом идей, обсуждавшихся в то время, предвосхитил поиски и открытия многих художников, обратившихся к этим темам лишь в конце 1910-х и в 1920-е годы.

### Иконография излучений

К началу XX века складывается новая научная, а также околонаучная иконография световых излучений человека и различных тел. Ее источники были разнообразны: массовые журналы, иллюстрации в научной литературе, обширный архив фотографий, сделанных во время спиритических сеансов, фотографии излучений человека Ипполита Барадюка и Луи Дарже, Я. Наркевича-Йодко и др. Этот пласт изображений обладал важным свойством. Он был связан с научным знанием, и потому воспринимался как документальные свидетельства о невидимом.

«Ранний этап лучизма в творчестве Ларионова часто непосредственно следует за распространенной иконографией излучений. Пучки лучей, выходящие из глаз, носа, ушей или рта человека, — один из самых устойчивых мотивов в иллюстративных материалах, сопровождавших различные исследования» [Бобринская, 2018, с. 285]. В «реалистическом лучизме» — так называл его сам Ларионов — такие мотивы появляются неоднократно: «Голова быка» (1912, Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ), «Мужской портрет (лучистское построение)» в книге А. Крученых «Помада» (1913), «Лучистский портрет» в книге А. Крученых «Полуживой» (1913), «Портрет Гончаровой» в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» (1913). Лучизм создает новую концепцию «разомкнутого», пронизываемого человеческого тела, а лучистый человек, появляющийся в произведениях Ларионова, соответствует тем смещениям в позитивистской



антропологии, которые сформировались в экспериментах в научных лабораториях и на спиритических или гипнотических сеансах.

Упомяну еще один мотив ларионовского лучизма, отсылающий к популярной иконографии излучений. Альберт де Роша в книге «Световые излучения человека и перемещение чувствительности внаружу» на примере опытов разных исследователей утверждал: «Различные части тела имеют неодинаковый цвет... правые руки сияют голубоватым светом, левые темно-красным»; «правая сторона человеческого тела имеет вообще голубую окраску. Глаза, уши, ноздри, зубы выделяют излучения такого же цвета... Левая сторона выделяет красные излучения через органы чувств» [Роша, 1915, с. 4, 6–7]. Подобные воззрения были широко распространены в кругах спиритуалистов. Отсылки к теориям красно-голубого излучения встречаются у многих авторов<sup>(8)</sup>. Например, автор статьи «Излучения человеческого тела и применение их к лечению болезней», опубликованной в Трудах съезда спиритуалистов и рассказывавшей о создании «флюидической фотографии», утверждал: «Следует отметить еще одну подробность, которая исчезает на отпечатках: наблюдалось, что негативы, вышедшие из под правой руки, окрашены в красный цвет, а вынутые из под левой руки имеют голубой оттенок. Это как бы до некоторой степени подтверждает теорию Рейхенбаха о полярности человеческого тела» [Кудрявцев, 1907, с. 211].

Полярное красно-голубое или красно-синее деление пространства картины присутствует в ряде лучистых работ Ларионова. Самый яркий пример такого полярного цветового построения — «Лучистые линии» (1912, Башкирский государственный художественный музей им. М. Нестерова, Уфа). Красно-голубая лучистая картина, напоминает также о крайних зонах спектра, недоступных для восприятия человеческим глазом. Иными словами — указывает на невидимую реальность инфракрасных и ультрафиолетовых излучений, к которой отсылал Ларионов в своих теориях.

Отмечу еще одну интерпретационную возможность в связи с «Лучистыми линиями». Кандинский не раз обращался в своих текстах к сочетанию красного и синего, называя его «душевым аккордом»,

(8) У разных авторов расположение синего и красного иногда может меняться местами.

в наибольшей степени соответствующим современности. В трактате «О духовном в искусстве» (бесспорно, известном Ларионову) он размышлял о «соседстве красного и синего, этих ни в каком физическом отношении не сродных красок, которые, однако же, благодаря большому духовному противоположению выбираются нынче как наиболее воздействующие и наиболее пригодные к гармонии. Наша гармония покоится главным образом на принципе противоположения, этом величайшем принципе в искусстве во все времена» [Кандинский, 2019, с. 127]<sup>(9)</sup>.

Ларионов в красно-синем лучизме как будто пробует создать всеобъемлющую конструкцию, основанную на мотивах, воспринятых из мифологии излучений (красно-синяя полярность в организме человека), из научных теорий ультракрасного и ультрафиолетового невидимого света, из традиционной символики или современных ее трактовок. «Лучистые линии» — это проект целостного, синтетического образа, построенный «на принципе противоположения» (невидимые человеческим глазом полюса световых излучений, символические полярности небесного и земного, материального и духовного). Эти полюса художник соединяет на одном холсте в диссонирующем «душевом аккорде».

«И наконец, еще один аспект иконографии излучений. Электричество и лучистая материя или лучистая энергия в начале века нередко связывались непосредственным образом. В России известным исследователем в этой области был Яков Наркевич-Йодко, разработавший собственный „метод регистрации энергии, испускаемой живым организмом при воздействии на него электрического поля“. Этот метод он назвал электрографией.

(9) Исследователь творчества художника Н. Подземская пишет в связи с этим текстом: «Начало интереса Кандинского к этому сочетанию цветов, игравшему все возрастающую роль в его живописи в годы до Первой мировой войны, относится к более раннему времени. Ср. текст, трактующий утраченную картину „Скорбь небесная и земная“ (ок. 1904), известную только по рисунку к ней: „<...> красное и синее = земля и небо = тяжесть и даль“» [Кандинский, 2019, с. 128]. Кандинский в тексте «О духовном в искусстве» указывает, кроме того, на значимость сопоставления этих цветов в примитивном искусстве: «сопоставление красного и синего так было излюблено примитивами» [Кандинский, 2019, с. 129]. В книге «Мыслеформы» А. Безант и Ч. Ледбитер предлагали свою интерпретацию полярных свойств красного и синего: «Красный, всех оттенков от кирпично-красного до ярко-алого, означает гнев... <...> Различные оттенки синего свидетельствуют о религиозном чувстве» [Безант, Ледбитер, Мыслеформы].

Фотографии Наркевича-Йодко в начале века были хорошо известны и в России, и в Европе. Они часто демонстрировались на фотовыставках, во время публичных выступлений ученого и воспроизводились не только в специальных изданиях, но и в массовых журналах. Полученные без фотоаппарата изображения электрических разрядов Йодко считал „микрографическими следами электрических токов“, исходящих из тела человека [Бобринская, 2018, с. 287–288]. «В роли рисовальщика, — писал Йодко, — здесь выступает само электричество, которое заставляет частички (или наимельчайшие атомы вещества) распространяться в определенном порядке» [Киселев, 2007, с. 303].

«В 1899 году петербургский врач Мессель Погорельский в своем сочинении „Электрофотосфены и энергография“ [Погорельский, 1899] разработал систему фиксации электрических излучений человеческого тела — энергограмм, и особую азбуку энергографии, основанную как на собственных изображениях, так и на фотографиях Йодко. Древоподобные формы, „световые кисти“, прямые или зигзагообразные лучи на многих энергограммах создают причудливые абстракции или своеобразные ландшафты невидимого» [Бобринская, 2018, с. 288]. Некоторые мотивы и композиционные принципы этих изображений сопоставимы с лучистыми пейзажами Ларионова и Н. Гончаровой, в которых пучки лучей, «световые кисти» и ветвящиеся древоподобные формы отсылают к иконографии электрических токов (Н. Гончарова: «Электрическая люстра», 1913, ГТГ; «Море. Лучистая композиция», 1912–1913, Стеделик-музей, Амстердам; М. Ларионов: «Лучистый пейзаж», 1912–1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее — ГРМ; «Море. Лучистая композиция», 1912–1913, частное собрание, Милан).

К 1910-м годам мифология лучей и излучений превратилась в заметный элемент массовой культуры, стала модной темой, к которой обращались уже не только на страницах научных изданий, но также в газетных заметках и в популярных журналах<sup>(10)</sup>. Многие научные

открытия, связанные с излучениями и лучистой материей, также переместились на территорию массовой культуры и превратились в своего рода научные аттракционы. Так, открытие X-лучей Рентгена спровоцировало массовое увлечение «посмертными» фотографиями тела — рентгеновскими снимками, позволявшими заглянуть в будущее и увидеть собственный скелет. В апреле-мае 1912 года, буквально за несколько месяцев до первого упоминания лучизма, в Петербурге проходила большая Международная фотовыставка. На выставке экспонировался новейший рентгеновский аппарат и был организован специальный аттракцион для просвечивания невидимыми X-лучами всех желающих. Еще одной популярной темой стало открытие радиоактивности. Излучения радия в фантазиях людей тех лет входят в повседневный обиход и связываются с чудесами бытового комфорта и грядущими чудесами медицины. Обыденной реальностью становится реклама различных радиоактивных товаров (от косметической продукции, зубной пасты до лечебной радиоактивной воды и специальных аппаратов для ее изготовления в домашних условиях).

В модернистской живописи 1910-х годов иконография современности нередко прямым образом оказывалась связана с различными видами лучей, с излучениями. Яркий пример — картины итальянских футуристов: «Идол современности» (1911, Коллекция современного итальянского искусства Э. Эсторика, Лондон) и «Смех» (1911, Музей современного искусства (MoMA), Нью-Йорк, далее — MoMA) У. Боччони, «Восстание» (1911, Гемеентмузеум, Гаага) Л. Руссола, где световые лучи разной природы (электрические или спиритуальные) предстают как важный знак новой реальности. Аналогичные мотивы можно отметить у Макса Эрнста («Парижская улица», 1912, собрание города Брюль) или Сони Делоне («Бульвар Сен Мишель» (1913, частное собрание). Различные типы излучений, световых лучей часто становились мотивом рекламы или появлялись в массовых иллюстрациях и фотографиях.

Ранний этап лучизма, «реалистический лучизм», свидетельствует об использовании Ларионовым модной темы излучений, о связи ларионовского изобретения с массовой культурой его времени. Игровой, ироничный, даже наивный и прямолинейно иллюстративный характер ряда его работ, конечно, лишен патетики итальянских художников. «Лучистая колбаса и скумбрия» (1912, Музей Людвиг, Кельн), «Голова быка» (1912), «Петух (лучистый этюд)» (1912, ГТГ)

(10) См., например, публикации в газетах: *Г-е Н. Человек источник N лучей.* // Петербургская газета. 1911. № 355. 27 декабря. С. 3; *Нетю. Человек испускает N лучи.* // Раннее утро. 1912. № 4. 5 января. С. 4. О фотографии мысли Л. Дарже: *Граденвиц А. Жизненные лучи* // Вестник знания. 1910. Приложение к № 5. С. 549–551. Статья об И. Барадюк с фотографиями: *Флюидные болезни и их лечение* // Нива. 1908. № 5. С. 89–91.



и даже приближенный к беспредметности «Лучистый пейзаж» (1912, ГРМ) продолжают в какой-то мере стратегии примитивистского периода. Хотя и подключают к прежним источникам вдохновения (вывеска и лубок) мотивы, пришедшие из научной и околонучной иконографии излучений.

Кроме того, Ларионов сознательно использует в это время стратегии массовой культуры (конкретнее — рекламы) для популяризации «стиля лучей». В 1912 и особенно в 1913 году он буквально атаковал публику своими интервью, в которых изъяснял принципы лучистской живописи и описывал проекты лучистских театра, моды и даже кухни<sup>(11)</sup>. Например, театральные костюмы лучистского театра Ларионов представлял, отсылая к модным научным темам (X-лучи Рентгена) и новым технологиям массовой культуры (кинематограф): «Костюм будет просвечивать. Возбудившие такую бурю гнева за границей платья икс-лучи преследуют идею оголения, прозрачности, которую проводит футуризм. Наши костюмы будут напоминать эти платья. Большую роль будут играть при этом световые эффекты и кинематограф. Или сзади прозрачной ткани будет помещаться источник света или же на нагую фигуру будет набрасываться световой костюм посредством кинематографа» [Футуристы и предстоящий сезон, 1913, с. 5].

Конечно, ларионовский лучизм не просто повторяет, но синтезирует и преобразует различные иконографические источники в новую художественную структуру, где мифологии излучений, научных и паранаучных исследований становятся лишь точкой отсчета. Лучистая живопись сохраняет только следы популярной иконографии излучений, никогда не следуя буквально за какими-либо источниками. Тем не менее именно эти следы позволяют восстановить контекст, в котором формировалась живописная концепция Ларионова [см.: Бобринская, 2018, с. 288–289], реконструировать и уточнить генезис его версии беспредметной живописи.

(11) Ларионовский проект лучистской кухни существенно опередил итальянский «Манифест футуристской кухни» (1930). Помимо описания различных кулинарных парадоксов из лучистского меню, газетчики сообщали о скором выходе «сборника рецептов Ларионовского „подарка лучистым хозяйкам“» [Раскрашенные москвичи, 1913, с. 5]. К сожалению, сборник так и не вышел.

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука

## Лучистская антропология

Еще один важный аспект лучизма связан с новой лучистской антропологией, а также новой трактовкой творческого процесса и самой фигуры художника. Исследования излучений человеческого тела, его радиоактивности были в центре внимания многих ученых, а публикации на эту тему размещались и в солидных научных изданиях, и на страницах массовых газет. Человеческое тело рассматривалось как парадоксальный аппарат, одновременно испускающий и принимающий лучи. Физик Н. Павлов писал, что человека надо признать «сложной и совершенной динамо-электрической машиной, излучающей психическую эманацию и лучистые колебания, подобно излучению радия» [Павлов, 1910, с. 31–32]. Человек в произведениях Ларионова не только излучает лучи вовне. Все его тело теряет твердость, материальность, а вместо привычных анатомических форм часто остаются только пучки лучей или отдельные лучи-линии («Женщина за столиком» в книге «Мирсконца» 1912; «Женщина в шляпе» в книге А. Крученых «Помада», 1913).

И спиритуалистический, и теософский человек — пронизываемый лучами, сам лучащийся и погруженный в пространство, наполненное невидимыми лучами, — понимался в контексте эволюционизма. При этом духовный прогресс и развитие связывались с переходом ко все более тонкой материальности — к лучистому состоянию<sup>(12)</sup>. Уменьшение телесной составляющей — одна из основных характеристик лучистого человека у Ларионова. В работах «Лучистская композиция № 8», «Лучистская композиция: Головы» (обе — 1913, МоМА), «Равновесие танца» (лист из альбома пошуаров Gontcharova, Larionow, L'Art Décoratif Théâtral Moderne, Paris, 1919) вся телесность сводится к нескольким линейным росчеркам и пучкам лучей, вырывающимся за едва уловимые контуры тела.

(12) Исследователь антропологических концепций теософов отмечает характерную особенность — связь идей о наличии «тонкого тела» у человека с открытием лучистой материи У. Круксом: «Главным „научным аргументом“ в пользу существования тонких тел многие теософы считали исследования Уильяма Крукса» [Шевчук, 2020, с. 78]. Лучистская антропология получает свое развитие в 1920–1930-е годы. Например, в концепции К. Циолковского о «лучистом человечестве» или у В. Хлебникова (люд-лучи).

Концепция человека, лучащегося и пронизываемого для излучений, отсылает также к распространенным интерпретациям тела медиума — источника и воспринимающего лучистую материю. Именно феномен медиума — в его научно-окультурной интерпретации — оказывался нередко новым прототипом для самого художника. Представление о художнике как о медиуме, способном улавливать вибрации эфира, считывать невидимые глазом отпечатки образов в эфире и передавать их на своих картинах, становится одним из важнейших в процессе формирования модернистского искусства.

Лучизм предполагает также изменение привычных представлений о самом процессе творчества. Создание лучистской картины похоже одновременно на «материализацию духа» на спиритических сеансах и на материализацию невидимых излучений в научных лабораториях. Пространство, окружающее нас, наполнено невидимыми формами, пронизано лучами. Усилием воли и воображения художник-лучист может «увидеть», визуализировать их и перенести на холст. Вот как пишет об этом Ларионов в одном из текстов: «Этих форм бесконечное количество... Скажем, между домом, стеной и садом находится пустой кусок воздуха, называемый небом. Без всякого облака, без ничего. Артист воображает в этом пространстве некую форму и изображает ее на бумаге или холсте, форму, не имеющую общего ни с садом, ни с домом, ни со стеной. Артист предполагает, что в этом пространстве находится бесконечное количество лучей различных предметов, ему известных и неизвестных, пришедших... из пространства космического. Он предполагает, что все так называемое пространство наполнено неизвестными нам формами. ...Артисту только надо захотеть, и он ее (форму) может выудить из бесконечного пространства. Эти формы порядка районистического» [Ларионов, О современных, 2003, с. 102]. В такой интерпретации художник-лучист оказывается подобен медиуму, с помощью которого происходит материализация невидимого или, по словам Ларионова, — «материализация духа»<sup>(13)</sup>. Однако лучистская

(13) О «материализации духа» как важном компоненте лучизма Ларионов писал А. Барру: «Обычно мне безразлично, что и как думается о разных вопросах и обо мне самом. Так как весьма мало меня занимает вопрос, давно ли или недавно я заговорил о лучизме. О нем все равно и по сие время никто не говорит, а если что говорят об этом, то Вы, я думаю, видите, что это не о лучизме — *беспредметная живопись вовсе не лучизм еще*. Потому я к Вам и обращаюсь, что думаю, что вопросы *материализации духа* могут Вас интересовать» [Ларионов, Лучизм, 2003, с. 98].

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука

картина черпает образы не только из невидимых эфирных архивов форм. Она возникает также в процессе взаимодействия внешних лучей и излучений мысли художника<sup>(14)</sup>. Представления о том, что лучистая материя излучается в процессе мышления или психической деятельности, активно тиражировались в научно-популярной литературе начала века. Вот характерное утверждение из книжки тех лет: «Работа высших нервных центров, работа умственная влечет за собой излучение эн-лучей» [Эльпе, 1904, с. 317]<sup>(15)</sup>. Из пересечений лучистой материи мысли и невидимых лучистых форм, наполняющих пространство, рождаются лучистские картины. Ларионов утверждал: «Если материальные лучи света, лучи радио и другие и если наша мысль — тоже излучение известного рода, то только нужно найти взаимоотношение одного и другого излучения, и то, о чем я говорю, осуществится» [Ларионов, Лучизм, 2003, с. 98]. Именно этот аспект лучизма, превращавший художника в медиума, связывающего невидимый и видимый мир, мысль и материю, скорее всего, имел в виду Ларионов, когда писал А. Барру о присутствии в лучизме чего-то сверх обычной беспредметной живописи («*беспредметная живопись вовсе не лучизм еще*»). Лучизм, по его словам, позволял говорить о «материализации духа», «материализации вдохновения», «о переведении области чисто философской в область чисто физическую» [Ларионов, Лучизм, 2003, с. 98].

«Подобно тому как другие излучения могут фиксироваться на фотопластинах, так и мысль (родственная радиации) может оставлять свои следы на светочувствительных поверхностях. Эксперименты, посвященные поискам способов с помощью современной аппаратуры улавливать и визуализировать мысли и чувства, проводились на рубеже веков самыми разными исследователями. Луи Дарже и Ипполит Барадюк создали целый компендиум различных фотофиксаций невидимого» [Бобринская, 2018, с. 292]. Для поимки невидимых флюидов они даже спроектировали специальный аппарат

(14) О том, что такие представления были в ходу среди художников и поэтов ларионовского круга, свидетельствует, например, выражение «лучи мысли» из манифеста И. Зданевича «Многовая поэзия»: «Наша поэзия походит на гул вокзалов и рынков, многогранный и многоликий ропот, куда врываются лучи всех мыслей» [Зданевич, 1914].

(15) Ср. у Н. Котика: «...мозг выделяет лучистую психофизическую энергию, т.е. что он принадлежит к разряду радиоактивных субстанций» [Котик, 1907, с. 75].

(«портативный радиограф»), позволявший фотографировать мысли. Точнее — без использования камеры непосредственно улавливать на фотопластину, помещенную на голове человека, невидимые излучения и вибрации. Луи Дарже так описывал процесс возникновения отпечатков мысли на фотопластине: «В процессе мышления душа заставляет атомы вибрировать, а люминофор, находящийся в мозге, светиться. Это светящееся излучение проецируется во вне. Если сосредоточить свои мысли на каком-нибудь объекте с простыми контурами, таком как бутылка, то флюидический мысленный образ проявляется через глаза и посредством своих излучений отпечатывается на фотопластине» [Darget, 1911, S. 121]. Это описание вполне сопоставимо с ларионовскими теориями о невидимых формах или лучах, которые усилием воли и воображения способен вылавливать «из бесконечного пространства» и материализовать художник-лучист.

## Заключение

Обращение к научным или околонучным теориям и мифологиям лучистой материи, к ее «пластическим символам», распространены в культуре начала XX века, бесспорно, включало живописный лучизм в круг проблематики современного, актуального. Лучизм — одно из первых живописных течений, в рамках которого была поставлена задача визуализировать научное знание о невидимом — об излучениях, рентгеновских лучах, лучах радиоактивных, ультрафиолетовых, инфракрасных, а также о лучах мысли. В то же время сама сфера знания о лучистой материи обладала очевидной двойственностью. С одной стороны, она была обращена к «тайным наукам», к неподвижной вневременности, включающей лучи-линии в бесконечный ряд архаических символов и знаков, мифологий и метафизических спекуляций. В культуре, современной Ларионову, эта двойственность была представлена в движении спиритуализма, в экспериментах и опытах, граничащих с «древним» и ультрасовременным. Не случайно упоминание спиритуализма в связи с лучизмом возникает и у Ларионова, и у его соратника Ильи Зданевича. С другой стороны, лучизм был обращен к новейшим теориям и технологиям. Скорее всего, выбор «суггестивных форм» из этой двойственной сферы со стороны Ларионова был бессознательным, по принципу «смутного

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука

соответствия его внутреннему состоянию». В то же время его можно считать знаковым для русской культуры — так же, как и лучизм, в те годы обращенной и к архаике, и к модерну.

Настойчивое желание Ларионова меняться вместе с изменением жизни делало художника особо чувствительным к трансформациям привычного, устойчивого и в культуре, и в жизни. «Моя задача, — говорил Ларионов, — не утверждать новое искусство, так как после этого оно перестает быть новым, а стараться ... делать так, как делает сама жизнь, она ежесекундно рождает новых людей, создает новый образ жизни, и из этого без конца рождаются новые возможности» [Черри, 1911, с. 5]. Эта чувствительность к актуальности, изменчивости, неустойчивости (в какой-то мере связанная или пришедшая вслед за импрессионистической чувствительностью к движению света) и позволила Ларионову поставить свою подпись под гимном современности: «Мы восклицаем: весь гениальный стиль наших дней — наши брюки, пиджаки, обувь, трамваи, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы — такое очарование, такая великая эпоха, которой не было ничего равного во всей мировой истории» [Лучисты и будущники, 1999, с. 240]. Вместе с тем пограничное положение лучистской живописи помешало Ларионову продлить историю своего изобретения в культурной ситуации, когда искусство сделало определенный выбор, стало не предчувствовать, приветствовать и отражать, но активно созидать модернизм. Супрематизм и особенно конструктивизм, освободившиеся от пограничного статуса, приступили к энергичному переустройству пространства культуры, шагая в ногу с политическими, научными и социальными новациями. В этом культурном ландшафте лучизм с его «открытостью», «скольжением», двойственностью научного и спиритуального едва ли мог последовать за «новыми возможностями», которые предлагала жизнь.

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука

## Источники:

- 1 *Зданевич И.* Манифест всёчества. Многовая поэзия: 1914 // ОР ГРМ. Ф.177. Ед. хр. 22..

## Список литературы:

- 2 *Безант А. Ледбитер Ч.* Мыслеформы: [1901] // Theosophy.ru. URL: <http://www.theosophy.ru/lib/myslform/myslform.htm> (дата обращения 02.07.2024).
- 3 *Бобринская Е.* Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку: Сборник материалов Второго международного конгресса историков искусства им. Д.В. Сарабьянова / Сост. Е. Бобринская, А. Корндорф. М.: ГИИ, 2018. С. 279–293.
- 4 *Бобринская Е.А.* Лучизм Михаила Ларионова и итальянский футуризм. Материя и пустота // Искусствознание. 2020. № 3. С. 10–39.
- 5 *Бобринская Е.* Михаил Ларионов: зрение/воображение // Искусствознание. 2022. № 3. С. 10–61.
- 6 *Гуго Сен Викторский.* О созерцании и его видах // Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья: В 2 т. / Науч. ред. С.С. Неретина. Т. 1. СПб.: Изд-во РХГИ; Амфора, 2008. С. 342–351.
- 7 *Зданевич И.М.* Футуризм и всёчество, 1912–1914: В 2 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. Е.В. Баснер, А.В. Крусанова, Г.А. Марушиной, общ. ред. А.В. Крусанова. Т. 1: Выступления, статьи, манифесты. М.: Гилея, 2014. 320 с.
- 8 История «Русского балета», реальная и фантастическая, в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / Науч. ред. Е. Суриц, Г. Поспелов. М.: Интерроса, 2009. 432 с.
- 9 *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Ред. коллегия и сост. Н.Б. Автономова, Д.В. Сарабьянов, В.С. Турчин. Т. 1: 1901–1914. М.: Гилея, 2001. 391 с.
- 10 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. Полное критическое издание: В 2 т. / Ред.-сост. Н. Подземская. Т. 1. М.: БуксМАрт, 2019. 687 с.
- 11 *Киселев В.Н.* Парадоксы «электрического человека»: Жизнь и деятельность белорусского ученого Якова Оттоновича Наркевича-Йодко. Минск: Белорусская наука, 2007. 315 с.
- 12 *Котик Н.Г.* Эманация психофизической энергии. М.: Издание В.М. Саблина, 1907. 78 с.
- 13 *Крукс У.* Лучистая материя, или Четвертое состояние тел. Новгород: Типография А.С. Федорова, 1889. 26 с.
- 14 *Кудрявцев К.* Излучения человеческого тела и применение их к лечению болезней // Труды Первого Всероссийского съезда спиритуалистов и лиц, интересующихся вопросами психизма и медиумизма в Москве, 20–27 октября 1906 г. М.: Типография К.Л. Меньшова, 1907. С. 207–218.
- 15 *Ларионов М.* Лучизм. М.: Изд. К. и К., 1913. 21 с.
- 16 *Ларионов М.* Лучизм: [1936] // Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации / Редкол. Г.Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2003. С. 97–99.
- 17 *Ларионов М.* О современных направлениях в искусстве: [1950-е] // Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации / Редкол. Г.Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2003. С. 101–104.
- 18 *Лебон Г.* Зарождение и исчезновение материи. СПб.: Типография «Т-ва Андерсона и Лойцянского», 1909. 27 с.
- 19 Лучистые и будущники // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 239–241.
- 20 *Mezzo.* «Мишень»: Беседа с М.Ф. Ларионовым // Вечерние известия газеты «Коммерсант». 1912. № 26. 1 ноября. С. 3.
- 21 Новая форма лучистой энергии / Составлено и издано редакцией «Деревенской газеты», в С.-Петербурге. СПб.: Типография «Деревенской газеты», 1907. 16 с.
- 22 *Павлов Н.А.* Лучистая беспроводная передача мысли: Публичная лекция. М.: Типография К.Л. Меньшова, 1910. 32 с.
- 23 Первый в России съезд спиритуалистов и лиц, интересующихся вопросами психизма, медиумизма и мистики // Ребус. 1906. № 16–17. С. 6.
- 24 *Погорельский М.В.* Электрофотосфены и энергография как доказательство существования физиологической полярной энергии, или так называемого животного магнетизма, и их значения для медицины и естествознания. СПб.: Типография В. Демакова, 1899. 105 с.
- 25 Природа радиаций медиумической энергии // Ребус. 1908. № 25. С. 5.
- 26 *Раздьяконов В.С.* Русское спиритуалистическое движение второй половины XIX – начала XX века: Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук: 5.7.9 / Российский государственный гуманитарный университет. М., 2022. 526 с. URL: [https://iphros.ru/uplfile/diss/razdyakonov/razdyakonov\\_dissertatsiya.pdf](https://iphros.ru/uplfile/diss/razdyakonov/razdyakonov_dissertatsiya.pdf) (дата обращения 02.06. 2024).
- 27 Раскрашенные москвичи // Московская газета. 1913. № 274. 16 сентября. С. 5.
- 28 Речь доктора медицины Шилтова о лучистой силе человека, произнесенная на съезде врачей в Петербурге 30 декабря 1885 // Ребус. 1886. № 3. С. 32.
- 29 *Роша А., де.* Световые излучения человека и перемещение чувствительности внаружу. Пг.: Новый человек, 1915. 82 с.
- 30 *Стайнберг Л.* Глаз это орган разума / Пер. с англ. А. Завьяловой // Мир образов. Образы мира: Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Мазур. СПб.; М.: Новое издательство, 2018. С. 435–447.
- 31 *Тиндаль Дж.* Роль воображения в развитии естественных наук. Вятка: Печатня Красовского, 1873. 60 с.
- 32 *Тугенхольд Я.* Московские письма. Выставки // Аполлон. 1913. № 4. С. 5–61.
- 33 Футуристы и предстоящий сезон. Из беседы с М.Ф. Ларионовым // Раннее утро. 1913. № 211. 12 сентября. С. 5.
- 34 *Черри.* Ссора «Хвостов» с «Валетами» // Голос Москвы. 1911. № 285. 11 декабря. С. 5.
- 35 *Чистяков П.* Современная наука и спиритуализм // Ребус. 1906. № 43–44. С. 1–6.
- 36 *Чистяков П.* О фотографии невидимого // Труды Первого Всероссийского съезда спиритуалистов и лиц, интересующихся вопросами психизма и медиумизма в Москве, 20–27 октября 1906 г. М.: Типография К.Л. Меньшова, 1907. С. 167–169.
- 37 *Шевчук А.И.* Антропологические учения русских теософов начала XX века // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2020. № 4. С. 69–81.

- 38 Эльпе. Радий и его спутники: Лучистая энергия. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1904. 340 с.
- 39 Darget L. Verschiedene Methoden zur Erzielung fluido-magnetischer und spiritistischer Photographien // Die Übersinnliche Welt. April, 1911. № 19. S. 121–135.
- 40 Tyndall J. Six Lectures on Light: Delivered in the United States in 1872–1873 // Gutenberg.org. URL: [https://www.gutenberg.org/files/14000/14000-h/14000-h.htm#LECTURE\\_II](https://www.gutenberg.org/files/14000/14000-h/14000-h.htm#LECTURE_II) (дата обращения 02.07. 2024).

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука

## Sources:

- 1 Zdanevich I. Manifest vsechestva. Mnogovaya poeziya: 1914 [The Manifesto of Vsechestvo. Mnogovaya Poetry: 1914]. *OR GRM* [Manuscripts' Department of the State Russian Museum], f. 177, storage unit 22. (In Russian)

## References:

- 2 Besant A., Leadbeater C. Mysleformy: 1901 [Thoughtforms: 1901]. *Theosophy.ru*. Available at: <http://www.theosophy.ru/lib/myslform/myslform.htm> (accessed 02.07. 2024). (In Russian)
- 3 Bobrinskaya E. Mikhail Larionov: luchizm i luchistaya materiya [Mikhail Larionov: Radiance and Radiant Matter]. *Istorija iskusstva i otvergnutoe znanie: ot germeticheskoi traditsii k XXI veku: Sbornik materialov Vtorogo mezhdunarodnogo kongressa istorikov iskusstva im. D.V. Sarab'yanova* [The History of Art and Rejected Knowledge: From the Hermetic Tradition to the 21<sup>st</sup> Century: Collection of materials from the D.V. Sarabyanov Second International Congress of Art Historians], comp. E. Bobrinskaya, A. Korndorf. Moscow, GII Publ., 2018, pp. 279–293. (In Russian)
- 4 Bobrinskaya E.A. Luchizm Mikhaila Larionova i ital'yanskii futurizm. Materiya i pustota [Mikhail Larionov's Rayonism and Italian Futurism. Matter and Emptiness]. *Iskusstvoznanie*, 2020, no. 3, pp. 10–39. (In Russian)
- 5 Bobrinskaya E. Mikhail Larionov: zrenie/voobrazhenie [Mikhail Larionov: Vision/Imagination]. *Iskusstvoznanie*, 2022, no. 3, pp. 10–61. (In Russian)
- 6 Hugh of Saint Victor. O sozertsanii i ego vidakh [About Contemplation and Its Types]. *Antologiya srednevekovoi mysli: Teologiya i filosofiya evropeiskogo Srednevekov'ya: V 2 t.* [Anthology of Medieval Thought: Theology and Philosophy of the European Middle Ages: In 2 vols.], sc. ed. S.S. Neretina. Vol. 1. St. Petersburg, Izd-vo RKHGI Publ., Amfora Publ., 2008, pp. 342–351. (In Russian)
- 7 Zdanevich I.M. *Futurizm i vsechestvo, 1912–1914: V 2 t.* [Futurism and Vsechestvo, 1912–1914: In 2 vols.], comp., texts' prep., com. E.V. Basner, A.V. Krusanov, G.A. Marushina, ed. A.V. Krusanov. Vol. 1: Vystupleniya, stat'i, manifesty [Speeches, Articles, Manifestos]. Moscow, Gileya Publ., 2014. 320 p. (In Russian)
- 8 *Istoriya "Russkogo baleta", real'naya i fantasticheskaya, v risunkakh, memuarakh i fotografiyakh iz arkhiva Mikhaila Larionova* [The History of The Russian Ballet, Real and Fantastic, in Drawings, Memoirs and Photographs from the Archive of Mikhail Larionov], sc. eds. E. Surits, G. Pospelov. Moscow, Interrosa Publ., 2009. 432 p. (In Russian)
- 9 Kandinsky V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 t.* [Selected Works on the Theory of Art: In 2 vols.], ed. board, comp. N.B. Avtonomova, D.V. Sarabyanov, V.S. Turchin. Vol. 1: 1901–1914. Moscow, Gileya Publ., 2001. 391 p. (In Russian)
- 10 Kandinsky V. *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie: V 2 t.* [About the Spiritual in Art. The Complete Critical Edition: In 2 vols.], ed., comp. N. Podzemskaya. Moscow, BuksMArt Publ., 2019. 687 p. (In Russian)



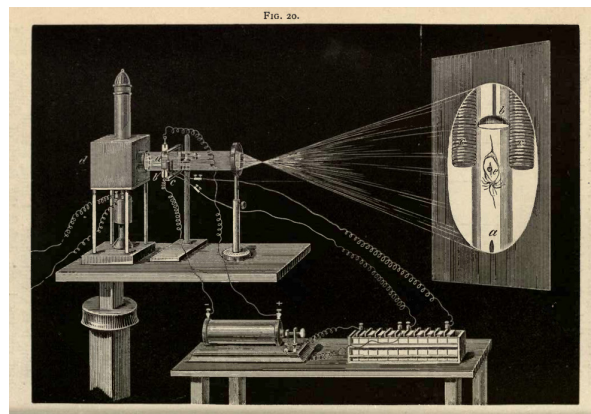
Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука

- 11 Kiselev V.N. *Paradoksy "elektricheskogo cheloveka": Zhizn' i deyatel'nost' belorusskogo uchenogo Yakova Ottonovicha Narkevicha-Iodko* [Paradoxes of the "Electric Man": The Life and Work of the Belarusian Scientist Yakov Ottonovich Narkevich-Iodko]. Minsk, Belorusskaya nauka Publ., 2007. 315 p. (In Russian)
- 12 Kotik N.G. *Emanatsiya psikhofizicheskoi energii* [The Emanation of Psychophysical Energy]. Moscow, Izdanie V.M. Sablina Publ., 1907. 78 p. (In Russian)
- 13 Crookes W. *Luchistaya materiya, ili chetvertoe sostoyanie tel* [Radiant Matter, or the Fourth State of Bodies]. Novgorod, Tipografiya A.S. Fedorova Publ., 1889. 26 p. (In Russian)
- 14 Kudryavtsev K. *Izlucheniya chelovecheskogo tela i primeneniye ikh k lecheniyu boleznei* [Radiation of the Human Body and Their Application to the Treatment of Diseases]. *Trudy Pervogo Vserossiiskogo s'ezda spiritualistov i lits, interesuyushchikhsya voprosami psikhizma i mediumizma v Moskve, 20–27 oktyabry 1906 g.* [Proceedings of the First All-Russian Congress of Spiritualists and Persons Interested in Issues of Psychism and Mediumship in Moscow, October 20–27, 1906]. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1907, pp. 207–218. (In Russian)
- 15 Larionov M. *Luchizm* [Rayonism]. Moscow, Izd. K. i K. Publ., 1913. 21 p. (In Russian)
- 16 Larionov M. *Luchizm: [1936] [Rayonism: 1936]. N. Goncharova, M. Larionov: Issledovaniya i publikatsii* [N. Goncharova, M. Larionov: Research and Publications], ed. board G.F. Kovalenko et al. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 97–99. (In Russian)
- 17 Larionov M. *O sovremennykh napravleniyakh v iskusstve: [1950–e] [About Modern Trends in Art: 1950s]. N. Goncharova, M. Larionov: Issledovaniya i publikatsii* [N. Goncharova, M. Larionov: Research and Publications], ed. board G.F. Kovalenko et al. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 101–104. (In Russian)
- 18 Le Bon G. *Zarozhdenie i ischeznovenie materii* [The Origin and Disappearance of Matter]. St. Petersburg, Tipografiya "T-va Andersona i Loitsyanskago" Publ., 1909. 27 p. (In Russian)
- 19 Luchisty i budushchniki [Rayonists and Budushchniki]. *Russkii futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* [Russian Futurism: Theory. Practice. Criticism. Memoirs], A.M. Gorky Institute of World Literature, comp. V.N. Terekhina, A.P. Zimenkov. Moscow, Nasledie Publ., 1999, pp. 239–241. (In Russian)
- 20 Mezzo. "Mishen": Beseda s M.F. Larionovym ["Target": Conversation with M.F. Larionov]. *Vechernie izvestiya gazety "Kommersant"*, 1912, no. 26, November 01, p. 3. (In Russian)
- 21 *Novaya forma luchistoi energii* [A New Form of Radiant Energy], compiled and published by *Derevenskaya gazeta* editorial board, in St. Petersburg. St. Petersburg, Tipografiya "Derevenskoi gazety" Publ., 1907. 16 p. (In Russian)
- 22 Pavlov N.A. *Luchistaya besprovolochnaya peredacha mysl'i: Publichnaya lektsiya* [Radiant Wireless Transmission of Thought: Public Lecture]. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1910. 32 p. (In Russian)
- 23 Pervyi v Rossii s'ezd spiritualistov i lits, interesuyushchikhsya voprosami psikhizma, mediumizma i mistiki [The First Congress of Spiritualists and People Interested in Psychism, Mediumship and Mysticism in Russia]. *Rebus*, 1906, no. 16–17, p. 6. (In Russian)
- 24 Pogorelsky M.V. *Elektrofotosfery i energografiya kak dokazatel'stvo sushchestvovaniya fiziologicheskoi polyarnoi energii, ili tak nazyvaemogo zhiivotnogo magnetizma, i ikh znacheniya dlya meditsiny i estestvoznaniya* [Electrophotospheres and Energography as Evidence of the Existence of Physiological Polar Energy, or So-called Animal Magnetism, and Their Significance for Medicine and Natural Science]. St. Petersburg, Tipografiya V. Demakova Publ., 1899. 105 p. (In Russian)
- 25 *Priroda radiatsii mediumicheskoi energii* [The Nature of Radiations of Mediumistic Energy]. *Rebus*, 1908, no. 25, p. 5. (In Russian)
- 26 Razd'yakonov V.S. *Russkoe spiritualisticheskoe dvizhenie vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [The Russian Spiritualist Movement of the Second Half of the 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century], Dis. ... Doctor of Philosophy, 5.7.9, Russian State University for the Humanities. M., 2022. 526 p. Available at: [https://iphras.ru/uplfile/diss/razdyakonov/razdwyakonov\\_dissertatsiya.pdf](https://iphras.ru/uplfile/diss/razdyakonov/razdwyakonov_dissertatsiya.pdf) (accessed 02.06.2024). (In Russian)
- 27 Raskrashennyye moskvichi [Painted Muscovites]. *Moskovskaya gazeta*, 1913, no. 274, September 16, p. 5. (In Russian)
- 28 Rech' doktora meditsiny Shiltova o luchistoi sile cheloveka, proiznesennaya na s'ezde vrachei v Peterburge 30 dekabrya 1885 [The Speech of Doctor of Medicine Shilov on the Radiant Power of Man, Delivered at the Congress of Doctors in St. Petersburg on December 30, 1885]. *Rebus*, 1886, no. 3, p. 32. (In Russian)
- 29 Rochas A., de. *Svetovye izlucheniya cheloveka i peremeshchenie chuvstvitel'nosti vnaruzhu* [Human Light Emissions and the Movement of Sensitivity to the Outside]. Petrograd, Novyi chelovek Publ., 1915. 82 p. (In Russian)
- 30 Steinberg L. *Glaz eto organ razuma* [The Eye Is a Part of the Mind], transl. from English A. Zavyalova. *Mir obrazov. Obrazy mira: Antologiya issledovaniy vizual'noi kul'tury* [The World of Images. Images of the World: Anthology of Visual Culture Research], ed., comp. N. Mazur. St. Petersburg, Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2018, pp. 435–447. (In Russian)
- 31 Tyndall J. *Roľ' voobrazheniya v razvitií estestvennykh nauk* [The Role of Imagination in the Development of Natural Sciences]. Vyatka, Pechatnyya Krasovskogo Publ., 1873. 60 p. (In Russian)
- 32 Tugenkhold Ya. *Moskovskie pis'ma. Vystavki* [Moscow Letters. Exhibitions]. *Apollon*, 1913, no. 4, pp. 5–61. (In Russian)
- 33 Futuristy i predstoyashchii sezon. Iz besedy s M.F. Larionovym [Futurists and the Upcoming Season. From a Conversation with M.F. Larionov]. *Rannee utro*, 1913, no. 211, September 12, p. 5. (In Russian)
- 34 Cherry Ssora "Khvostov" s "Valetami" [The Quarrel of "The Tails" with "The Jacks"]. *Golos Moskvy*, 1911, no. 285, December 11, p. 5. (In Russian)
- 35 Chistyakov P. *Sovremennaya nauka i spiritualizm* [Modern Science and Spiritualism]. *Rebus*, 1906, no. 43–44, pp. 1–6. (In Russian)
- 36 Chistyakov P. *O fotografii nevidimogo* [About the photo of the Invisible]. *Trudy Pervogo Vserossiiskogo s'ezda spiritualistov i lits, interesuyushchikhsya voprosami psikhizma i mediumizma v Moskve, 20–27 oktyabry 1906 g.* [Proceedings of the First All-Russian Congress of Spiritualists and Persons Interested in Issues of Psychism and Mediumship in Moscow, October 20–27, 1906]. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1907, pp. 167–169. (In Russian)
- 37 Shevchuk A. *Antropologicheskie ucheniya russkikh teosofov nachala XX veka* [The Anthropological Teachings of Russian Theosophists of the Early 20<sup>th</sup> Century]. *Studia Religiosa Rossica: nauchnyi zhurnal o religii*, 2020, no. 4, pp. 69–81. (In Russian)
- 38 Elpe. *Radii i ego sputniki: Luchistaya energiya* [Radium and Its Satellites: Radiant Energy]. St. Petersburg, Izdanie A.S. Suvorina Publ., 1904. 340 p. (In Russian)
- 39 Darget L. *Verschiedene Methoden zur Erzielung fluído-magnetischer und spiritistischer Photographien. Die Übersinnliche Welt*, April, 1911, no. 19, S. 121–135.
- 40 Tyndall J. *Six Lectures on Light: Delivered in the United States in 1872–1873*. *Gutenberg.org*. Available at: [https://www.gutenberg.org/files/14000/14000-h/14000-h.htm#LECTURE\\_II](https://www.gutenberg.org/files/14000/14000-h/14000-h.htm#LECTURE_II) (accessed 02.07. 2024).





**Ил. 1.** Саша Шнайдер. Гипнотизм  
1904. Литография, изданная  
Брайткопфом и Хартелем  
в Лейпциге. 50 × 40 см. Коллекция  
Ханса-Герда Редера  
**Fig. 1.** Sascha Schneider. Hypnotism  
1904. Lithograph published by  
Breitkopf and Hartel in Leipzig.  
50 × 40 cm. Collection of Hans-Gerd  
Raeder



**Ил. 2.** Иллюстрация из  
книги У. Крукса «Лучистая  
материя, или Четвертое  
состояние тел» (Новгород: тип.  
А.С. Федорова, 1889)  
**Fig. 2.** Illustration from the book by  
W. Crookes *Radiant Matter or The  
Fourth State of Bodies* (Novgorod:  
Printing House of A.S. Fedorov, 1889)

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука



**Ил. 3.** Аппаратура, использовавшаяся  
во время сеансов в Институте  
общей психологии в Париже. 1906.  
Фотография  
**Fig. 3.** Equipment used during sessions  
at the Institute of General Psychology in  
Paris. 1906. Photograph



**Ил. 4.** Иллюстрации из книги А. де-  
Роша «Световые излучения человека  
и перемещение чувствительности  
внаружу» (Петроград: Новый человек,  
1915)  
**Fig. 4.** Illustrations from the book by  
A. de Rochas *Luminous Radiations of  
Man and the Exteriorization of Sensitivity*  
(Petrograd: Novy Chelovek Publ., 1915)



Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука



**Ил. 5.** М. Ларионов. Мужской портрет (лучистское построение). 16 л., 15,4 × 10,9 см. Иллюстрация из книги А. Крученых «Помада» (М.: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, 1913)

**Fig. 5.** M. Larionov. Male Portrait (Rayonist Construction). 16 p., 15.4 × 10.9 cm. Illustration from the book by A. Kruchenykh *The Lipstick* (Moscow: Publishing House of G.L. Kuzmin and S.D. Dolinsky, 1913)



**Ил. 6.** М. Ларионов. Лучистский портрет. Литография. 18,4 × 15,2 см. Иллюстрация из книги А. Крученых «Полуживой» (М.: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, 1913)

**Fig. 6.** M. Larionov. Rayonist Portrait. Lithograph. 18.4 × 15.2 cm. Illustration from the book by A. Kruchenykh *Half-Dead* (Moscow: Publishing House of G.L. Kuzmin and S.D. Dolinsky, 1913)





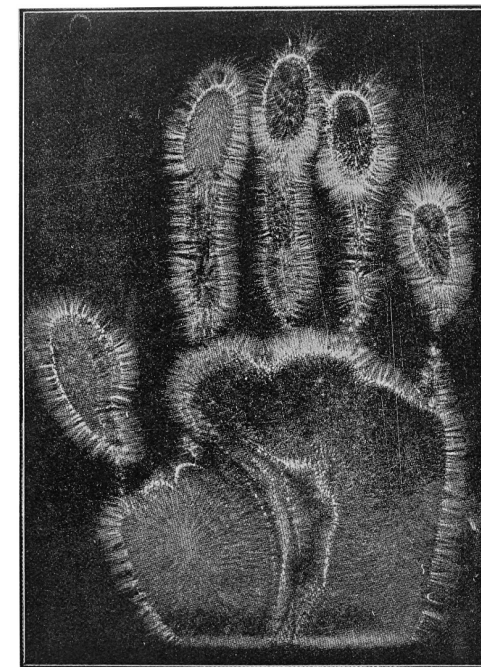
**Ил. 7.** Цветная литография. Иллюстрация из книги А. де-Роша «Световые излучения человека и перемещение чувствительности внаружу» (Петроград: Новый человек, 1915)  
**Fig. 7.** Colour lithograph. Illustration from the book by A. de Rocha *Luminous Radiations of Man and the Exteriorization of Sensitivity* (Petrograd: Novy Chelovek, 1915)

**Ил. 8.** М. Ларионов. Лучистые линии. 1912. Холст, масло. 52,5 × 78,5 см. Башкирский государственный художественный музей им. М. Нестерова, Уфа  
**Fig. 8.** M. Larionov. *Rayonist Lines*. 1912. Oil on canvas. 52.5 × 78.5 cm. M. Nesterov Bashkir State Art Museum, Ufa



Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука

**Ил. 9.** Я. Наркевич-Йодко. Излучения человеческих рук на фотопластине. 1896. Фотография  
**Fig. 9.** J. Narkevich-Yodko. *Radiation of Human Hands on a Photographic Plate*. 1896. Photograph



**Ил. 10.** Я. Наркевич-Йодко. Разряд статического электричества. Ок. 1896. Фотография  
**Fig. 10.** J. Narkevich-Yodko. *Discharge of Static Electricity*. Circa 1896. Photograph





**Ил. 11.** Н. Гончарова. Море. Лучистая композиция. 1912–1913. Холст, масло.  
49 × 67,7 см. Стеделик-музей, Фонд Н. Харджиева, Амстердам

**Fig. 11.** N. Goncharova. The Sea. Rayonist Composition. 1912–1913. Oil on canvas. 49 × 67.7 cm. Stedelijk Museum, N. Khardzhiev Foundation, Amsterdam

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука



**Ил. 12.** М. Ларионов. Лучистый пейзаж.  
1912. Холст, масло. 71 × 94,5 см. ГРМ,  
Петербург

**Fig. 12.** M. Larionov. Rayonist Landscape.  
1912. Oil on canvas. 71 × 94.5 cm. State  
Russian Museum, St. Petersburg



**Ил. 13.** У. Боччони. Идол современности.  
1911. Холст, масло. 58,4 × 59,7 см. Коллекция  
современного итальянского искусства  
Эрика Эсторика. Лондон

**Fig. 13.** U. Boccioni. Modern Idol. 1911.  
Oil on canvas. 58.4 × 59.7 cm. Eric Estorick  
Collection of Modern Italian Art. London

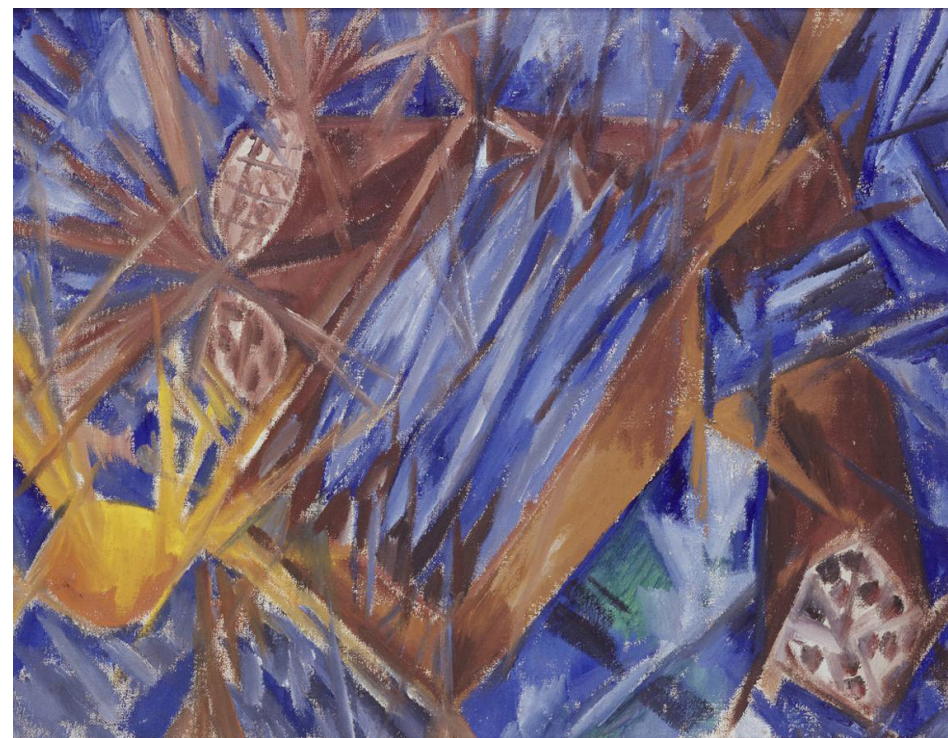




**Ил. 14.** М. Эрнст. Парижская улица. 1912. Бумага, акварель. 34 × 44 см. Музей Макса Эрнста, Брюль

**Fig. 14.** M. Ernst. Paris Street. 1912. Watercolor on paper. 34 × 44 cm. Max Ernst Museum, Brühl

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука



**Ил. 15.** М. Ларионов. Лучистая колбаса и скумбрия. 1912. Холст, масло. 46 × 61 см. Музей Людвига, Кельн

**Fig. 15.** M. Larionov. Rayonist Sausage and Mackerel. 1912. Oil on canvas. 46 × 61 cm. Ludwig Museum, Cologne



Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука



**Ил. 16.** М. Ларионов. Лучистская композиция № 8. Бумага, чернила, акварель, гуашь. 50,8 × 37,5 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

**Fig. 16.** M. Larionov. Rayonist Composition No. 8. Ink, watercolor, gouache on paper. 50.8 × 37.5 cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York



**Ил. 17.** М. Ларионов. Лучистская композиция: Головы. 1913. Бумага на картоне, гуашь, масло. 69,3 × 52,1 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

**Fig. 17.** M. Larionov. Rayonist Composition: Heads. 1913. Gouache and oil on paper mounted on cardboard. 69.3 x 52.1 cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York



UDC 00; 75  
LBC 85.103(2)

**Bobrinskaya Ekaterina A.**

D.Sc. (in Art History), Head of the Modern and Contemporary Art Department,  
State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0001-9708-245X

ResearcherID: ABE-2703-2021

ekaterina173@gmail.com

**Keywords:** Mikhail Larionov, Rayonism, radiant matter, non-objective painting,  
science and the avant-garde, iconography of the invisible



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-452-525**

**For cit.:** Bobrinskaya E.A. Radiant Painting, Radiant Matter and  
Radiant Energy: Science and Parascience. *Hudozhestvennaya  
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 452–525.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-452-525>.

**Для цит.:** Бобринская Е.А. Лучистая живопись, лучистая материя  
и лучистая энергия: наука и паранаука // Художественная культура. 2024.  
№ 4. С. 452–525. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-452-525>.

Bobrinskaya Ekaterina A.

# Radiant Painting, Radiant Matter and Radiant Energy: Science and Parascience

**Бобринская Екатерина Александровна**

Доктор искусствоведения, заведующая сектором искусства Нового  
и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания,  
125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0001-9708-245X

ResearcherID: ABE-2703-2021

ekaterina173@gmail.com

**Ключевые слова:** Михаил Ларионов, лучизм, лучистая материя,  
беспредметная живопись, наука и авангард, иконография невидимого

**Бобринская Екатерина Александровна**

Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия:  
наука и паранаука

**Abstract.** The article examines Mikhail Larionov's Rayonism in the context of a wide range of scientific and pseudoscientific ideas about radiant matter, radiation and invisible fluids. Rayonism is one of the first pictorial movements within the framework of which the task was set to visualize scientific knowledge about the invisible: radiation, X-rays, radioactive, ultraviolet, and infrared rays, and the rays of thought. Numerous interactions or direct intersections of Larionov's texts with the ideas of radiant matter that were widespread in the culture of his time give reason to consider the invention of Rayonism not as an extravagant gesture provoking and shocking the public but as a conscious attempt to synthesize ideas scattered in the atmosphere of those years, as an attempt to clothe the current problems of his time in a new 'stylistic' unity. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the spread of scientific, occult, theosophical, and simply fantastic ideas related to invisible radiation, radiant matter and the rays of thought was indeed so widespread that it could lead to thoughts about the creation of a 'ray style', about the emergence of a new formative 'artistic will'.

**Аннотация.** В статье рассматривается лучизм Михаила Ларионова в контексте широкого круга научных и околонучных представлений о лучистой материи, излучениях и невидимых флюидах. Лучизм — одно из первых живописных течений, в рамках которого была поставлена задача визуализировать научное знание о невидимом: об излучениях, рентгеновских лучах, лучах радиоактивных, ультрафиолетовых, инфракрасных, а также о лучах мысли. Многочисленные взаимодействия или прямые пересечения текстов Ларионова с распространенными в культуре его времени представлениями о лучистой материи дают основание рассматривать изобретение лучизма не как экстравагантный жест, провоцирующий и эпатазирующий публику, но как сознательную попытку синтеза рассеянных в атмосфере тех лет идей, как попытку облечь в новое «стилевое» единство актуальную проблематику своего времени. В начале XX века распространение научных, оккультных, теософских и просто фантастических представлений, связанных с невидимыми излучениями, лучистой материей и лучами мысли, действительно, было столь повсеместным, что могло наводить на размышления о создании «стиля лучей», о появлении новой формообразующей «художественной воли».

## Introduction

In his article *The Eye Is a Part of the Mind* (1952) Leo Steinberg, reflecting on abstract art, posed the following question: “Whence come the plastic symbols of the artist’s unconditioned subjectivity?”. Stressing the impossibility of giving an absolute answer, he nevertheless suggested paying attention to the “testimony of those artists and critics who have pointed to the impact of science on contemporary art. The impact operates on several levels and takes various forms. There is, first, the original stream of suggestion issuing from the laboratories. *Wittingly, or through unconscious exposure, the non-objective artist may draw permissions for his imagery from the visual data of the scientist* [emphasis added henceforward. — E.B.] — from magnifications of infinitesimal textures, from telescopic vistas, submarine scenery, X-ray photography. Not that he renders a particular bacterial culture or cloud chamber event. The shapes of his choice are recruited in good faith *for their suggestiveness as shapes, and for their obscure correspondence to his inner state*” [Steinberg, 2018, p. 446].

For an art historian it is critical to understand what kind of suggestiveness attracts the artist’s attention in various types of scientific iconography and what ‘visual data of science’ he selects suggestive forms from. What appeared to be close to the ‘inner state’ of Mikhail Larionov (1881–1964) was the suggestion of radiation, rays or radiant matter. It should be immediately noted that at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, that was the field of the most urgent and radical scientific theories and advanced knowledge at the intersection of different cultural and intellectual frameworks. Radiant matter attracted physicists and spiritualists<sup>(1)</sup>, chemists and theosophists, biologists and occultists. Moreover, various types of radiation and rays became a much-debated topic and a popular subject in mass culture at the beginning of the century. It was in that borderline area that Larionov sought ‘*correspondence to his internal state*’.

(1) In using the terms ‘spiritism’ and ‘spiritualism’, we rely on the study of the history of Russian spiritualism by V. Razdyakonov, who emphasizes their interchangeability in the cultural practice of the early 20th century: “Despite attempts to distinguish between ‘spiritualism’ and ‘spiritism’, these terms were used in Russian spiritualist periodicals as synonyms” [Razdyakonov, 2022, p. 42].

The revolution in thinking and perception of the world associated with scientific discoveries was much written about by numerous artists at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Among them was W. Kandinsky, whose statements on this topic are well-known, for example, the following one: “One of the key obstacles on my way was removed itself thanks to a purely scientific event. It was nuclear fission. It echoed in me like the sudden destruction of the entire world. Suddenly, thick vaults collapsed. Everything became uncertain, wobbly and soft” [Kandinsky, 2001, p. 274]. Art historians treat this statement with due respect and attention, rightfully referring to it in studies on the genesis of non-objectivity in the artist’s work. Larionov, however, was unlucky in this regard. In his texts on Rayonism, even more straightforwardly than Kandinsky, he emphasized the relevance of the latest scientific discoveries for his concept: “Officially, Rayonism stems from the following provisions: Radiation due to reflected light (in the inter-object space this forms a kind of coloured dust). The doctrine of radiation. Radioactive rays. Ultraviolet rays. Reflectivity” [Larionov, 1913, p. 17]. Larionov also referred to specific scientific ‘optics’ — the knowledge-visibility capable of convincing us of the existence of the invisible: “If we know about some things that they must be such because science reveals it, despite the fact that this cannot be directly perceived with our senses, we still remain certain that this is so and not otherwise” [Larionov, 1913, p. 17]. However, devoid of the literary effect of Kandinsky’s text, Larionov’s references to scientific discoveries, lapidary and direct, either caused irony<sup>(2)</sup> or were ignored in studies about the artist. From our perspective, underestimation of scientific or, more precisely, pseudoscientific contexts in the study of Larionov’s work considerably impoverishes the understanding of pictorial Rayonism and, in broader terms, the genesis of abstract painting in Russian art.

“By the beginning of the 20<sup>th</sup> century, many scientific research had expanded beyond laboratories and publications in domain specific journals. Non only did the mass media and the genre of public lectures, which captivated the audience at the beginning of the last century, contribute to

(2) For instance, J. Tugenhold: “The broad nature of M. Larionov is obsessed with some deeply Russian trait — going to extremes in everything. When it comes to folk — it is painting on walls; if it is science — it is the fourth dimension, ultraviolet rays and communication with Mars at the very least” [Tugenhold, 1913, p. 58].

the dissemination of scientific knowledge, but they also created a special environment and forms of its existence. Catchy newspaper and magazine headlines and fascinating retellings for a wide audience (which at times turned into science fiction novels) simplified and often radicalized scientific ideas, transforming assumptions into established facts, and cautious hypotheses — into absolute truths. Such was the territory where artists and writers most often came into contact with advanced scientific research” [Bobrinskaya, 2022, pp. 13–14]. Therefore, it is not that important whether or not Larionov studied scientific or parascientific theories of radiation with academic focus, read theosophical works or took part in séances (like many of his contemporary artists and poets did); what is important is that it all formed the cultural background, influenced the intellectual atmosphere of the time, was in the focus of his colleagues’ attention, was discussed in the press (not only in scientific but also in the mass media), and ultimately, was the topic of conversation and debate in artistic circles and salons. The mentioned layers of mass consciousness and the information industry, which at times notably transformed scientific ideas, should be taken into account when studying the origins of numerous artistic concepts of the early 20<sup>th</sup> century.

“Numerous interactions or direct intersections of Larionov’s texts with the ideas of radiant matter that were widespread in the culture of his time give grounds for considering the invention of Rayonism not as an extravagant gesture provoking and shocking the audience, but as a conscious attempt to synthesize ideas scattered in the atmosphere of those years, as an attempt to clothe the current problems of his time in a new ‘stylistic’ unity” [Bobrinskaya, 2022, p. 31]. In one of his later texts, Larionov suggested considering line-rays, as a style-forming element. He proposed a special ‘style of rays’ in which a ray would determine the image of an integral culture: “using rays in much the same way as, for example, the Gothic style applies the elongated upgrowing forms, or Rococo employs the winding forms of shells and plants” [The History of the Russian Ballet, 2009, p. 122]. “At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the spread of scientific, occult, theosophical and simply fantastic ideas related to invisible radiation, radiant matter, and rays of thought was indeed so widespread that it could lead to thoughts about the creation of a ‘ray style’, about the emergence of a new formative ‘artistic will’” [Bobrinskaya, 2022, p. 31].

“A ray is conventionally depicted in the plane as a coloured line” [Larionov, 1913, p. 19], wrote Larionov. On the one hand, a straight line is the simplest and most trivial way of depicting a ray of light. This is how, for instance, light and sun rays are depicted in children’s drawings. On the other hand, a ray-line is a peculiar archetype with a centuries-old history and truly inexhaustible iconography: rays-strokes in gold hatching on icons, rays in sacred images of different time and different peoples, in illustrations to esoteric and natural science works, as well as in popular science or occult visual products of the early 20<sup>th</sup> century. In terms of iconography, Rayonism *invented* by Larionov is connected to a multitude of semantic contexts and pictorial traditions. The archaic and mythologized form of a ray of light could exist in different cultural and historical perspectives. An elementary sign possessing the immediacy of the primitive and a complex system of metaphysical constructions appeared to be equally connected with a straight line — a ray of light. A ray-line could express both scientific and metaphysical reality: it could represent the divine light, be part of scientific schemes, show rays coming from the hands of a hypnotist in a picture from a popular magazine, and express a ‘ray of contemplation’ connecting man and God in the reflections of Christian mystics<sup>(3)</sup>.

The avant-garde language of Rayonism with all its radicalism and innovation appears to be inscribed in a steady and widespread pictorial tradition. Rayonism seems to be suspended between the poles of the archaic, traditional, and popular on the one hand, and the relevant, modern and scientific on the other. This property of Rayonism, despite remaining background and unformulated into a coherent theory, is fundamentally important for Larionov’s version of non-objectivity. The ‘suspendedness’ of Rayonism — between scientific knowledge and speculation at the frontier of the scientific, between radical innovation and traditional visual signs — is not an accidental effect but a key property of Larionov’s invention. Such a dual nature of Rayonism, from our perspective, was predetermined by the entire atmosphere of culture at the beginning of the 20<sup>th</sup> century rather than it emerged in the theoretical constructs of the artist himself.

(3) On the expression ‘ray of contemplation’ see: [Hugh of Saint Victor, 2008, p. 345].

## Radiant Matter: Science and Parascience

“The turn of the 20<sup>th</sup> century in European and Russian culture was marked by groundbreaking discoveries that changed the usual optical modes and allowed entering the invisible and reconsidering many of the established notions. Roentgen’s X-rays, radioactivity, wireless telegraphy, chronophotography and microphotography blurred the boundaries between the internal and the external, the visible and the invisible, and created new communication models. It should be acknowledged that the boundaries between science and various forms of occult and parascientific knowledge at the turn of the century were less strict and persistent than they are today” [Bobrinskaya, 2018, p. 281]. Scientific methods and laboratory experiments actively interfered in the ‘dark’ areas of metaphysics, religion and, to put it more broadly, everything inexplicable and paradoxical. Scientific knowledge itself often appeared to be in the same ‘suspended’ state as Mikhail Larionov’s pictorial Rayonism. What formed the territory of such ‘suspended’ knowledge at the beginning of the century was a wide range of theories and experimental studies carried out in scientific laboratories and spiritualistic or theosophical circles<sup>(4)</sup>.

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, many authors reflected on the new, borderline status of natural sciences. It would not be an exaggeration to say that it was one of the most acute and debated issue. The famous English scientist William Crookes wrote about the new state of reality that was discovered in radiant matter, “We have actually touched here the borderland where Matter and Force seem to merge into one another, the shadowy realm between Known and Unknown” [Crookes, 1889, p. 25]. Similar opinions were expressed by theosophists and spiritualists: “Our usual ideas about matter, about energy and its indestructibility are beginning to waver <...> we have approached the boundary of the ponderability of matter and in the new doctrine of electrons we find different bewilderment: matter escapes from our observation and strangely transforms into a flow of moving energy. <...> we find ourselves on the threshold of a completely new understanding of the nature around us; we have begun to regard all phenomena of the

material world as a ghostly diversity of manifestations of immaterial forces” [Chistyakov, 1906, p. 3]. This feature of the scientific context of the early 20<sup>th</sup> century found expression in Larionov’s version of non-objective art. It is no coincidence that Ilya Zdanevich, Larionov’s associate, emphasized the dual, borderline nature of his (Larionov’s) invention: “Rayonism is further enriched by the fact that it takes into account not only external radiance but also internal spirituality” [Zdanevich, 2014, p. 115].

By the beginning of the 20<sup>th</sup> century, there had developed a certain mythology of radiations observed both in scientific laboratories and during séances. Undoubtedly, the ideas about radiations and invisible rays had existed long before the major discoveries of the turn of the century, which left a certain mark on the perception of scientific facts. A distinct or obscure trail of the mysterious, mystical, and sublime accompanied scientific research into radiation and light. In the 1840s, the German naturalist Carl Reichenbach was engaged in research into radiations perceptible to particularly sensitive people — sensitives. Reichenbach associated those radiations with a specific force, close to F. Mesmer’s ‘animal magnetism’, which he (Reichenbach) called ‘the odic force’. Another area where the interest in radiations preceded the discovery of X-rays and radioactivity was practical and theoretical research into hypnosis. The phenomenon of hypnosis attracted scientists and medical professionals. It was a subject of discussion both in academic circles and in the mass media, sometimes featuring in the advanced scientific discoveries section, and sometimes — in the crime news. The influence of a hypnotist on a subject by means of rays coming from the hands or eyes became a recurrent topic not only in the theory of hypnosis but also in its iconography — in illustrations for scientific, medical works and in popular visual products of the 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries. A popular explanation for the phenomenon of hypnosis was through a special ‘radiant force’ emanating from the hypnotist. In 1885 in St. Petersburg, Doctor of Medicine, professor of the Kharkov University Alexander Shiltov delivered a report *On the Radiant Force of Man*, in which he mentioned the ability of the ‘radiant force’ to influence thoughts and behaviour: “The radiant force of one person affects the nerve centres of another one in such a way that it makes the subject under test move against their will, feel certain desires of the experimenter, write the required numbers or letters, and say certain words” [The Speech of Doctor of Medicine, 1885, p. 32].

(4) The interaction with this ‘territory’ in Larionov’s work was sometimes direct and immediate, and sometimes just implied typological parallels and art history metaphors that allowed understanding the nature of the artist’s pictorial experiments more clearly.



The penetration of the occult into science at the beginning of the 20<sup>th</sup> century had its own peculiarities. “It was perceived not as a retreat of the rational before the irrational but as the ultimate triumph of positivist science which had finally reached the grounds of the most mysterious spheres of matter, thought and the human psyche. Occultists and spiritualists, in their turn, sought to apply scientific discoveries in order to rationalize their explanations of mysterious phenomena<sup>(5)</sup>.”

At the turn of the century, the fascination with scientific, positivist methods in studying ‘materialization of spirit’ at séances was remarkably wide. The venues where séances took place often resembled scientific laboratories equipped with radiometers, electroscopes, dynamometers, etc., as well as with photographic equipment used to capture the processes of radiation and materialization during séances” [Bobrinskaya, 2018, p. 281]. General availability of scientific and occult experiments was also facilitated by mass advertising in publications on theosophy and spiritualism. The pages of the popular magazine *The Spiritualist* advertised various devices for conducting experimental research on mediums and organizing séances.

Prominent scientists of various fields (e.g. physicists, chemists, doctors, biologists, and psychologists) were involved in the study of radiation and radiant matter. They often delved deeply into studies on mediumship and spiritualism. William Crookes, one of the first researchers of radiant matter<sup>(6)</sup> and a convinced follower of spiritualism, described the gradual decrease of material properties in the transition from solid to liquid, gaseous and, finally, to the radiant state of matter. Cathode rays discovered by Crookes often became an argument not only in scientific evidence, but also in numerous studies of mysterious radiations during séances. As one of the articles in *The Rebus* magazine stated, “mediumistic radiations are

essentially homogeneous with the radiations of radium and the cathode rays of the Crookes tube” [The Nature of Radiations, 1908, p. 5]<sup>(7)</sup>.

After the discoveries of the late 19<sup>th</sup> century — X-rays by W. Roentgen, the phenomenon of radioactivity by H. Becquerel, the radiation of radium and polonium by Marie and Pierre Curie — there appeared many concepts related to the radiation of the human body and various objects. The famous sociologist Gustave Le Bon claimed, “Any body is a constant source of radiation, visible or invisible, but always luminous radiation” [Le Bon, 1909, p. 15]. “Some of the theories popular in those years simply updated the old concepts of F. Mesmer’s universal fluid or Reichenbach’s odic force. At the same time, many versions emerged based on positivist scientific principles and new technologies. There existed various hypotheses and mythologies associated with the phenomenon of radiation and radiant matter: Prosper-René Blondlot’s N-rays and Louis Darget’s V-rays, Gustave Le Bon’s ‘dark light’ or ‘dark rays’, Sergei Yuryevich’s Y-rays emitted by the human body, Naum Kotik’s ‘brain rays’ associated with the thinking process, Julian Ochorowicz’s ‘rigid rays’ which he interpreted as a magnetic field generated by living organisms, or Messola Pogorelsky’s ‘physiological polar energy’, just to mention a few, — hypotheses crossing the borderline between scientific and parascientific knowledge” [Bobrinskaya, 2018, pp. 281–282].

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, a mass mythology about rays and radiant matter was formed, which possessed characteristics of both scientific knowledge and ‘secret sciences’. According to many authors, radiant matter, invisible to the human eye but recordable by equipment, envelops all organisms and all objects. The famous Moscow spiritualist Pavel Chistyakov stated that “invisible rays are found anywhere. They always surround us and are a constant element of all visible rays of light” [Chistyakov, 1907, p. 169]. ‘Radiant matter’ and ‘radiant energy’ became popular concepts and were used to interpret many phenomena that defied conventional rational explanation.

(5) “Speaking of the ‘scientific nature’ of their judgments, spiritualists usually meant the empirical origins of the knowledge they acquired. Many turned to spiritualism through ‘experimenting’ with various practices, such as table-turning, fortune-telling on a saucer, the use of automatic writing, and hypnosis. The practice itself was often defined in everyday conversations through discourse, for example, ‘engagement in spiritualism’ meant ‘engagement in experiments’. In the ‘age of science’, such an appeal to the researcher’s personal experience and scientific practice created a scientific aura around spiritualism, which could be exploited by the members of the movement” [Razdyakonov, 2022, pp. 51–52].

(6) It is believed that back in 1816, Faraday for the first time described the fourth state of matter — the radiant one.

(7) The article described the experiments with Dr. Imoda’s electroscope conducted by C. Lombroso with the medium Eusapia Palladino: “During a mediumistic séance with Palladino on the evening of April 10, 1908 in the apartment of engineer F. (Turin), I managed to obtain experimental proof that the medium generates radiation similar to radium and cathodic radiation. The argument consisted in a rapid discharge of the electroscope without any contact” [The Nature of Radiation, 1908, p. 4].



The blurred boundaries between academic science and experimental research of spiritualists, theosophists, and occultists were a characteristic feature of the intellectual atmosphere at the turn of the century and in the 1910s. Thus, in the program of the First All-Russian Congress of Spiritualists held in Moscow in 1906 there was a separate thematic unit “The radiant energy of the human organism — its out-of-body detection and action at a distance”, clearly oriented towards the application of the scientific approach. A number of issues related to the experimental study of radiation were proposed for discussion at the congress, including “the photography of thought, photography of the invisible radiation of the human body and various methods and techniques for its generation; various devices for demonstrating and detecting invisible radiation; the latest experiments and scientific theories on the radioactivity of the human body” [The First Congress, 1906, p. 6]. The visual environment at the beginning of the 20<sup>th</sup> century appeared to be full of life invisible to the eye — the movement or vibrations of radiant matter and currents of radiant energy: “All living things, everything that exists appears to be immersed in a sea of radiant energy” [Pavlov, 1910, p. 19]; “All bodies generate rays, and therefore, the entire Universe is pierced by waves of rays” [A New Form, 1907, p. 12].

In the context of such views, Larionov’s pictorial Rayonism is no longer perceived as an accidental whim of the artist. In his invention of Rayonist painting, he relied on the numerous and diverse theories of radiant matter, well-known in those years, as well as on practical experiments in the visualization of invisible radiation. Scientists studying the invisible (from atoms to various rays) both in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries had to use not only rational constructs, not only experimental data obvious to the eye, but also imagination and the experience of visualization (contemplative or by technical means). J. Tyndall, who wrote much about “the role of imagination in resolving the issues of natural science” [Tyndall, 1873, p. 9], was one of the first to point out the importance of visualization in scientific research, “the life of the experimental philosopher is twofold. He lives, in his vocation, a life of the senses, using his hands, eyes, and ears in his experiments: but such a question as that now before us carries him beyond the margin of the senses. He cannot consider, much less answer, the question, ‘What is light?’ without transporting himself to a world which underlies the sensible one, and out of which all optical phenomena spring. To realise this subsensible world the mind must possess a certain pictorial

power” [Tyndall]. The imagination or ‘pictorial power’, necessary in the new studies of the invisible to which scientists turned, predetermined the interaction of scientific and artistic imagination.

Larionov was one of the first in the Russian art of the early 20<sup>th</sup> century to demonstrate sensitivity to such overlaps of scientific and artistic imagination. It was the visualization of invisible radiation that he considered to be the main task of a Rayonist artists. In the autumn of 1912, in one of his earliest interviews on Rayonism, he said, “I am displaying the works painted in accordance with a new method. This will be ‘radiant’ painting. Here is what it is based on: we gain an impression of the external world through rays that come from each object to our eye. Everything we see gives off rays. And *it is these rays that will be depicted in my works*” [Mezzo, 1912, p. 3]. The idea of the surrounding space being filled with overlapping rays shaping new forms becomes a key point in the theory of Rayonism. “Considering the sums of rays coming from the objects rather than the objects themselves, we can construct a painting the following way: the sum of rays from object A is crossed by the sum of rays from object B, and between them there emerges a certain form driven by the artist’s will” [Larionov, 1913, p. 19].

Throughout his entire life, Larionov insisted on the scientific origins of Rayonism and its connection with various types of radiation. In a 1936 letter to Alfred H. Barr Jr, the director of the Museum of Modern Art in New York, Larionov highlighted the connection between Rayonism and different kinds of radiation. “Rayonism is not engaged with the issues of space or motion at all. It considers the Light and any rays, be it radio, infrared, ultraviolet, etc., as a physical element as such”. <...> “Rays of any kinds, including radioactivity and the radiation of human thought, are the subject of Rayonism” [Larionov, Rayonism, 2003, pp. 97–98].

Larionov was one of the first in the Russian art of the 1910s to establish a new creative method in the theory and painting practice based on the scientific (or rather pseudoscientific) knowledge of his time. It should be emphasized that in the artist’s theoretical speculations both scientism and spiritualism had a ‘blurred’, not fully articulated form. Nevertheless, scientific and parascientific discoveries and hypotheses allowed Larionov to come to a new understanding of painting and to lift off the objective world. The concepts of radiant matter, invisible rays, extreme zones of the light spectrum inaccessible to the human eye, radioactivity, and the material and ponderable nature of light became the pivot point for a new

painting concept, for the invention of non-objectivity. Having entered the subfield of scientific knowledge and linked art with a wide range of popular ideas of the time, Larionov anticipated the creative search and discoveries of many artists who would turn to those themes only in the late 1910s and 1920s.

### Iconography of Rays

By the beginning of the 20<sup>th</sup> century there had developed a new scientific and pseudoscientific iconography of light radiation from the human body and various objects. Its sources varied: popular magazines, illustrations in scientific literature, an extensive archive of photographs taken during séances, photographs of human radiation by Hippolyte Baraduc, Louis Darget, J. Narkevich-Iodko, and others. This layer of images had an important property: it was connected with scientific knowledge and therefore was perceived as documentary evidence of the invisible.

“Larionov’s early Rayonism often directly followed the widespread iconography of rays. Beams of light from a person’s eyes, nose, ears or mouth are a persistent motif in the illustrations that accompanied various studies” [Bobrinskaya, 2018, p. 285]. Such motifs are recurrent in ‘realistic Rayonism’, as Larionov himself called it: *The Head of a Bull* (1912, State Tretyakov Gallery, Moscow), *Male Portrait (Rayonist Construction)* in A. Kruchenykh’s book *The Lipstick* (1913), *Rayonist Portrait* in A. Kruchenykh’s book *Half-Dead* (1913), *Portrait of Goncharova* in the collection *Donkey’s Tail and Target* (1913). Rayonism created a new concept of the ‘extended’, permeable human body, and the Rayonist man in Larionov’s works reflects the shifts in positivist anthropology that were formed in scientific laboratories and at spiritualistic or hypnotic séances.

We should mention another motif of Larionov’s Rayonism that contains a reference to the popular iconography of rays. In the book *Luminous Radiations of Man and the Exteriorization of Sensitivity* Albert de Rochas based on the experiments of various researchers stated the following: “Different body parts have different colours... the right hand generates the bluish light, the left one — the dark red”; “the right side of the human body is generally blue in colour. The eyes, ears, nostrils, teeth emit rays of the same colour... The left side emits red rays through the sense organs” [de Rochas, 1915, pp. 4, 6–7]. Similar views were widespread in spiritualist

circles, and the references to the theories of red and blue rays are found in the works of many authors<sup>(8)</sup>. For instance, the author of the article *Human Radiations and Their Application in the Treatment of Diseases*, which was published in the Proceedings of the Congress of Spiritualists and discussed the creation of ‘fluidic photography’, claimed: “We should stress another detail that disappears in the prints: it has been found that the photographic negatives that were taken out by the right hand were coloured red, while those taken out by the left one had a blue shade. This appears to support to a certain degree Reichenbach’s theory of the polarity of the human body” [Kudryavtsev, 1907, p. 211].

The polar red and blue division of the pictorial space is seen in several Rayonist works by Larionov. The most illustrative example of such a polar colour scheme is *Rayonist Lines* (1912, M. Nesterov Bashkir State Art Museum, Ufa). The red and blue Rayonist painting possibly reminds of the extreme areas of the spectrum inaccessible to the human eye. In other words, it reflects the invisible reality of infrared and ultraviolet rays which Larionov referred to in his theories.

Let us point out another interpretation opportunity in connection with *Rayonist Lines*. Kandinsky repeatedly addressed the combination of red and blue in his texts, calling it a ‘spiritual accord’ that best suits modern times. In his treatise *On the Spiritual in Art* (undoubtedly familiar to Larionov), he discussed this combination of colours: “red and blue side by side, which as colours have no physical relationship, yet achieve the strongest effect through their great spiritual contrast, which is our day’s choice of harmony, relying on the principle of contrast, a most important principle in art at all time” [Kandinsky, 2019, p. 127]<sup>(9)</sup>.

(8) The position of blue and red may vary with different authors.

(9) The researcher of the artist’s work N. Podzemskaya writes in connection with this text: “Kandinsky’s interest in this combination of colours, which played an ever-increasing role in his painting in the years before the World War I, dates back to an earlier time. Cf. the commentary on the lost painting *The Heavenly and Earthly Sorrow* (abt. 1904) known only from the drawing for it: “<...> red and blue = earth and sky = heaviness and distance” [Kandinsky, 2019, p. 128]. In the text *On the Spiritual in Art*, Kandinsky also points out the significance of the comparison of these colours in primitive art: “the combination of red and blue, equally beloved by the primitives” [Kandinsky, 2019, p. 129]. In the book *Thought-forms*, A. Besant and C. Leadbeater offered their interpretation of the polar properties of red and blue: “Red, of all shades from lurid brick-red to brilliant scarlet, indicates anger <...> The different shades of blue all indicate religious feeling” [Besant, Leadbeater, Thought-forms].

In his red and blue Rayonism, Larionov seems to make an attempt to create a comprehensive structure based on different motifs — from the mythology of radiation (the red and blue polarity in the human body), from scientific theories of ultra-red and ultraviolet invisible light, and from traditional symbolism and its modern interpretations. *Rayonist Lines* is a project of a holistic, synthetic image, built on the ‘principle of contrast’ (poles of light rays invisible to the human eye, symbolic polarity of the heavenly and the earthly, the material and the spiritual). The artist combines these poles in one work in a dissonant ‘spiritual accord’.

“And finally, yet another aspect of the iconography of rays. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, electricity and radiant matter or radiant energy were often directly linked. A prominent researcher in this field in Russia was Iakov Narkevich-Iodko, who developed a ‘method of recording the energy emitted by a living object being exposed to the electric field’ and called it electrography.

The photographs by Nardkevich-Iodko were well known both in Russia and in Europe. They were often displayed at photo exhibitions, during his public talks, and were published in specialized journals as well as in popular magazines. The images of electrical discharges made without a camera were considered by Nardkevich-Iodko as ‘micrographic traces of electrical currents’ generated by the human body” [Bobrinskaya, 2018, pp. 287–288]. “What acts as an illustrator here is electricity itself which makes particles (or the smallest atoms of matter) spread in a certain order” [Kiselev, 2007, p. 303].

“In 1899, in his work *Electrophotosphenes and Energography* [Pogorelsky, 1899] St. Petersburg doctor Messola Pogorelsky developed a system of energograms for recording electric radiation of the human body and a special energographic alphabet based on his own images and photographs by Nardkevich-Iodko. Tree-like forms, ‘light clusters’, straight or zigzag rays create bizarre abstract forms and unique landscapes of the invisible in energograms” [Bobrinskaya, 2018, p. 288]. Some motifs and compositional principles of these images are comparable to the Rayonist landscapes by Larionov and Goncharova, in which light beams, or ‘light clusters’ and branching tree-like forms make a reference to the iconography of electric currents (N. Goncharova: *Electric Lamp*, 1913, State Tretyakov Gallery; *The Sea. Rayonist Composition*, 1912–1913, Stedelijk Museum, Amsterdam; M. Larionov: *Rayonist Landscape*, 1912–1913, State Russian

Museum, St. Petersburg; *The Sea. Rayonist Composition*, 1912–1913, private collection, Milan).

By the 1910s, the mythology of rays and radiation had become a remarkable element of popular culture, a trending topic addressed not only in scientific publications, but also in newspaper articles and popular magazines<sup>(10)</sup>. Many scientific discoveries related to radiation and radiant matter became part of popular culture and a kind of scientific attractions. For instance, Roentgen’s discovery of X-rays inspired fascination with ‘post-mortem’ photographs of the body — X-ray images that allowed getting a glimpse of the future and seeing one’s own skeleton. In April and May 1912, just a few months before the first mention of Rayonism, a large International Photo Exhibition was held in St. Petersburg, which featured the latest X-ray machine and a special attraction of X-raying anyone who wanted. Another popular issue was the discovery of radioactivity. Radiation in the fantasies of people of those years was part of life and was associated with everyday comfort and the coming medical marvels. Advertisements of various radioactive goods (from cosmetics and toothpaste to radioactive medicinal water and special devices for its home-based production) became an everyday reality.

In modernist painting of the 1910s, the iconography of the modern was often immediately linked to various types of rays and radiations. An illustrative example is the paintings of the Italian Futurists: *Modern Idol* (1911, Estorick Collection of Modern Italian Art, London) and *Laughter* (1911, Museum of Modern Art, New York) by U. Boccioni; *The Revolt* by L. Russolo (1911, Gemeentemuseum, The Hague) where light rays of different nature (electric or spiritual) appear as an important symbol of the new reality. Similar motifs can be found with Max Ernst (*Paris Street*, 1912, the collection of Brühl) or Sonia Delaunay (*Boulevard Saint-Michel*, 1913, private collection). Different types of radiation and light rays often were the motif employed in advertising, popular illustrations and photographs.

(10) See, for example, newspaper publications: Man as the source of N-rays // Petersburg Newspaper. 1911, No. 355, December 27, P. 3; Nemo. Man emits N-rays. // Early Morning. 1912, No. 4, January 5, p. 4. On L. Darget’s photography of thought: Gradenwitz A. Vital rays // Herald of Knowledge. 1910, Supplement to No. 5, p. 549–551. Article about H. Baraduc with photographs: Fluid Diseases and Their Treatment // Niva. 1908, No. 5, p. 89–91.

The early Rayonism, or ‘realistic Rayonism’, is indicative of Larionov’s appeal to the trending topic of radiation and of the connection between his artistic invention and the popular culture of his time. Playful, ironic, naive and straightforwardly illustrative, some of his works, of course, are devoid of the pathos of Italian artists. Such works as *Rayonist Sausage and Mackerel* (1912, Ludwig Museum, Cologne), *The Head of a Bull* (1912), *Rooster (Rayonist Sketch)* (1912, State Tretyakov Gallery, Moscow), and even *Rayonist Landscape* (1912, State Russian Museum, St. Petersburg), which is close to non-objectivity, somewhat follow the strategies of the primitivist period, even though they add the motifs coming from the scientific and pseudoscientific iconography of rays to the previous sources of inspiration (signboard and lubok).

Additionally, to promote the ‘ray style’, Larionov consciously made use of the strategies of popular culture of the time (more specifically, of advertising). In 1912 and especially in 1913, he gave numerous interviews in which he explained the principles of Rayonist painting and described the projects of Rayonist theatre, fashion, and even cuisine<sup>(11)</sup>. For example, speaking of theatrical costumes for the Rayonist theatre, Larionov referred to trending scientific topics (Roentgen’s X-rays) and new technologies of popular culture (cinema): “The costume will be transparent. The X-ray dresses that excited anger abroad pursue the idea of nudity and transparency, which is advanced by futurism. Our costumes will resemble these dresses. Lightning effects and cinematography will play a key role. Either a light source will be placed behind the transparent fabric, or a dress of light will be put on a naked figure by means of cinematography” [Futurists and the Upcoming Season, 1913, p. 5].

It is no doubt that Larionov’s Rayonism does not simply repeat various iconographic sources — it synthesizes and transforms them into a new artistic structure, where mythologies of rays, scientific and parascientific experiments are just a starting point. Rayonist painting bears traces of the popular iconography of rays but never follows any

(11) Larionov’s project of the Rayonist cuisine was significantly ahead of the Italian Manifesto of Futurist Cuisine (1930). Apart from describing culinary paradoxes on the Rayonist menu, the press reported on the coming release of ‘a collection of recipes from Larionov’s ‘present for Rayonist housewives’” [Painted Muscovites, 1913, p. 5]. Unfortunately, the collection was never published.

sources blindly. Yet, these traces allow better understanding the context in which Larionov’s painterly system was formed [See: Bobrinskaya, 2018, pp. 288–289], reconstructing and clarifying the origins of his version of abstract painting.

## Rayonist Anthropology

The next important aspect of Rayonism is connected with the new Rayonist anthropology, as well as a new interpretation of the creative process and the figure of the artist. Research into the radiation of the human body and its radioactivity were the focus of many scientists’ attention, and works on the topic were published both in reputable scientific journals and in popular newspapers. The human body was considered to be a paradoxical machine, simultaneously generating and receiving rays. According to physicist N. Pavlov, man should be recognized as “a complex and perfect dynamo-electric machine producing psychic emanation and radiant vibrations, similar to the radiation of radium” [Pavlov, 1910, pp. 31–32]. Man in Larionov’s works not only emanates rays. His entire body loses solidity and materiality; what is left instead of the usual anatomical forms is often clusters of rays or individual ray-lines (*Woman at a Table* in the book *Mirskontsa* 1912; *Woman in a Hat* in the book *The Lipstick* by A. Kruchenykh, 1913).

The spiritualistic and theosophical man — radiating himself and immersed in space with invisible rays — was comprehended through evolutionism. Spiritual progress and development were associated with the transition to an increasingly subtle substantivity — a radiant state<sup>(12)</sup>. The reduced bodily component is an essential characteristic feature of Larionov’s radiant man. In the works *Rayonist Composition No. 8*, *Rayonist Composition: Heads* (1913, Museum of Modern Art, New York), and *Balance of Dance* (sheet from the pochoir album Gontcharova, Larionow, L’Art Décoratif Théâtral

(12) A researcher of the theosophists’ anthropological concepts highlights an important characteristic feature — the relation of ideas about a ‘subtle body’ in man with the discovery of radiant matter by W. Crookes: “The main ‘scientific argument’ in favour of the existence of subtle bodies for many theosophists was the research of William Crookes” [Shevchuk, 2020, p. 78]. Rayonist anthropology developed in the 1920s and 1930s, for example, in K. Tsiolkovsky’s concept of the ‘radiant humanity’ or in V. Khebnikov’s concept of ‘people-rays’.



Moderne, Paris, 1919) corporeality is reduced to a few linear strokes and ray clusters that go beyond the barely perceptible body contours.

The concept of man, radiating and permeable to radiation, also contains a reference to the common interpretations of a medium's body — generating and receiving radiant matter. It is the phenomenon of the medium in its scientific and occult interpretation that often created a new prototype for the artist himself. The idea of an artist as a medium, capable of capturing the vibrations of the ether, perceiving the invisible to the eye imprints of images in the ether, and depicting them in their paintings, becomes essential in the formation of modernism.

Rayonism also implies changing the traditional view of the creative process itself. The creation of a Rayonist painting is similar both to the 'materialization of spirit' at séances and to the materialization of invisible radiation in scientific laboratories. The surrounding space is filled with invisible forms and pierced with rays. By an effort of will and imagination, a Rayonist artist can 'see' them, visualize them, and bring them on canvas. Here is how Larionov described it in one of his texts: "These forms are infinite in number... Say, between the house, the wall, and the garden there is an empty portion of air called the sky. Without clouds, or anything. The artist imagines a certain form within this space, which has nothing in common with the garden, the house or the wall, and depicts it on paper or canvas. The artist assumes that this space contains an infinite number of rays from various objects he is or is not aware of, reflected from out of space. He assumes that the so-called space is filled with forms we are not aware of. What it takes the artist is simply to want it, and he will be able to extract the form out of infinite space. These are Rayonist forms" [Larionov, *On Modern Trends*, 2003, p. 102].

In such an interpretation, a Rayonist artist resembles a medium who helps materialization of the invisible, or in Larionov's words — 'the materialization of spirit'<sup>(13)</sup>. However, a Rayonist painting draws images

(13) Larionov wrote about the 'materialization of spirit' as a key element of Rayonism to A. Barr: "I am usually quite indifferent to what people think about various things and about my own self. Thus, it does not matter whether I started talking about Rayonism long ago or recently. No one else yet talks about it anyway, and even if they do, I believe, you see it is not Rayonism that they are talking about, since abstract painting is by no means Rayonism yet. That is why I am writing to you, because I believe that the issues of the materialization of spirit may interest you" [Larionov, *Rayonism*, 2003, p. 98].

not only from the invisible ethereal archives of forms. It is also formed in the interaction of external rays and the rays of the artist's thought<sup>(14)</sup>. The idea of radiant matter being emitted in the process of thinking or mental activity circulated in popular science literature at the beginning of the century. Here is a typical statement from a book of those years: "The work of the higher nerve centres, mental work, implies the emission of N-rays" [Elpe, 1904, p. 317]<sup>(15)</sup>. The intersections of the radiant matter of thought and the invisible radiant forms that fill space, give rise to Rayonist paintings. Larionov claimed: "If light, radio, and other rays are material, and if our thoughts are a certain form of radiation too, then we just need to find the intersection between them and then what I am talking about will come to life" [Larionov, *Rayonism*, 2003, p. 98]. It was this aspect of Rayonism, turning the artist into a medium who connects the invisible and the visible worlds, thought and matter, that Larionov most likely had in mind when writing to Alfred H. Barr Jr about the presence in Rayonism of something beyond ordinary abstract painting ("abstract painting is by no means Rayonism yet"). Rayonism, according to him, allowed for the 'materialization of spirit', 'materialization of inspiration', and "the transfer of the purely philosophical realm to the purely physical one" [Larionov, *Rayonism*, 2003, p. 98].

"In much the same way that other radiations can be recorded on photographic plates, thought (related to radiation) can leave its trace on light-sensitive surfaces. Experiments on ways to capture and visualize thoughts and feelings with the use of modern equipment were conducted at the turn of the century by numerous researchers. Louis Darget and Hippolyte Baraduc created a compendium of photographs of the invisible" [Bobrinskaya, 2018, p. 292]. To capture invisible fluids, they even designed a special device ('portable radiograph') that allowed photographing thoughts, or more precisely, directly capturing invisible radiation and vibrations on a photographic plate located on a person's head without using a camera. Louis Darget described the process of thought imprinting

(14) What proves the fact that such ideas were widespread in Larionov's circle is, for example, the expression 'rays of thought' from I. Zdanevich's manifesto *Multiple Poetry*: "Our poetry resembles the din of train stations and markets, a complex rumble that rays of all thoughts rush in" [Zdanevich, 1914].

(15) Cf. N. Kotik: "the brain generates radiant psychophysical energy, i.e. it falls into the category of radioactive substances" [Kotik, 1907, p. 75].



on a photographic plate as follows: “In the process of thinking, the soul makes the atoms vibrate and the phosphor located in the brain — glow. This glowing radiation is projected outward. If one concentrates their thought on an object with simple contours, such as a bottle, the fluidic mental image comes out through the eyes and, by means of its radiations, is imprinted on the photographic plate” [Darget, 1911, p. 121]. This description is quite compatible with Larionov’s theories about invisible forms or rays, which a Rayonist artist can extract from the ‘infinite space’ and materialize by an effort of will and imagination.

## Conclusion

The appeal to scientific or pseudoscientific theories and mythologies of radiant matter and to its ‘plastic symbols’ widespread in the early 20<sup>th</sup>-century culture, undoubtedly included pictorial Rayonism in the range of problems of the modern and current. Rayonism is considered one of the first pictorial trends within which a task was set to visualize scientific knowledge about the invisible — radiation, X-rays, radioactive rays, ultraviolet, infrared, and the rays of thought. Meanwhile, the domain of knowledge about radiant matter itself had an obviously dual nature. On the one hand, it appealed to the ‘secret sciences’ and the motionless timelessness which incorporated ray-lines in an endless series of archaic symbols and signs, mythologies and metaphysical speculations. In the culture contemporary to Larionov, this duality found form in spiritualism, in experiments and experiences on the borderline between the ‘ancient’ and the ultra-modern. Thus, it is no coincidence that spiritualism was mentioned in connection with Rayonism both by Larionov and by his associate Ilya Zdanevich. On the other hand, Rayonism addressed the newest theories and technologies. Most likely, Larionov’s choice of ‘suggestive forms’ from this dual sphere was unconscious and followed the principle of ‘obscure correspondence to his inner state’. This choice, however, can be considered significant for Russian culture, which in those years was directed towards both the archaic and the modern — just like Rayonism itself.

Larionov’s strong urge to change along with the changes of life made him particularly sensitive to the transformations of the familiar and stable, both in culture and in life. Larionov stated: “My task is not to establish new art, since once established it ceases to be new, but to try to do as life

itself does: every second it brings new people and creates a new way of life, thus endlessly providing new opportunities” [Cherry, 1911, p. 5]. That sensitivity to relevance, changeability, and instability (which, to a certain extent, was connected with or coming after the impressionistic sensitivity to the movement of light) empowered Larionov to be among those to create the hymn of modernity: “We exclaim: the whole brilliant style of modern times — our trousers, jackets, shoes, trolleys, cars, airplanes, railways, grandiose steamships — is fascinating, is a great epoch, one that has known no equal in the entire history of the world” [Rayonists and Budushchniki, 1999, p. 240]. Meanwhile, the borderline status of Rayonist painting did not let Larionov continue the story of his artistic invention in the cultural context when art made a certain choice and began not to anticipate, welcome or reflect, but to actively shape modernity. Suprematism and especially Constructivism, freed from their borderline status, engaged in active reorganization of the cultural space, keeping pace with political, scientific, and social innovations. In such a cultural landscape, Rayonism with its openness and the dualism of the scientific and spiritual could hardly seize the ‘new opportunities’ that life offered.

**Sources:**

- 1 Zdanevich I. Manifest vsechestva. Mnogovaya poeziya: 1914 [The Manifesto of Vsechestvo. Mnogovaya Poetry: 1914]. *OR GRM* [Manuscripts Department of the State Russian Museum], f. 177, storage unit 22. (In Russian)

**References:**

- 2 Besant A., Leadbeater C. Mysteriism: 1901 [Thoughtforms: 1901]. *Theosophy.ru*. Available at: <http://www.theosophy.ru/lib/myslform/myslform.htm> (accessed 02.07. 2024)/ (In Russian)
- 3 Bobrinskaya E. Mikhail Larionov: luchizm i luchistaya materiya [Mikhail Larionov: Radiance and Radiant Matter]. *Istoriya iskusstva i otvergnutoe znanie: ot germeticheskoi traditsii k XXI veku: Sbornik materialov Vtorogo mezhdunarodnogo kongressa istorikov iskusstva im. D.V. Sarab'yanova* [The History of Art and Rejected Knowledge: From the Hermetic Tradition to the 21<sup>st</sup> Century: Collection of materials from the D.V. Sarabyanov Second International Congress of Art Historians], comp. E. Bobrinskaya, A. Korndorf. Moscow, GII Publ., 2018, pp. 279–293. (In Russian)
- 4 Bobrinskaya E.A. Luchizm Mikhaila Larionova i ital'yanskii futurizm. Materiya i pustota [Mikhail Larionov's Rayonism and Italian Futurism. Matter and Emptiness]. *Iskusstvoznanie*, 2020, no. 3, pp. 10–39. (In Russian)
- 5 Bobrinskaya E. Mikhail Larionov: zrenie/voobrazhenie [Mikhail Larionov: Vision/Imagination]. *Iskusstvoznanie*, 2022, no. 3, pp.10–61. (In Russian)
- 6 Hugh of Saint Victor. O sozertsanii i ego vidakh [About Contemplation and Its Types]. *Antologiya srednevekovoi mysli: Teologiya i filozofiya evropeiskogo Srednevekov'ya: V 2 t.* [Anthology of Medieval Thought: Theology and Philosophy of the European Middle Ages: In 2 vols.], sc. ed. S.S. Neretina. Vol. 1. St. Petersburg, Izd-vo RKHGI Publ., Amfora Publ., 2008, pp. 342–351. (In Russian)
- 7 Zdanevich I.M. *Futurizm i vsechestvo, 1912–1914: V 2 t.* [Futurism and Vsechestvo, 1912–1914: In 2 vols.], comp., texts' prep., com. E.V. Basner, A.V. Krusanov, G.A. Marushina, ed. A.V. Krusanov. Vol. 1: Vystupleniya, stat'i, manifesty [Speeches, Articles, Manifestos]. Moscow, Gileya Publ., 2014. 320 p. (In Russian)
- 8 *Istoriya "Russkogo baleta", real'naya i fantasticheskaya, v risunkakh, memuarakh i fotografiyakh iz arkhiva Mikhaila Larionova* [The History of The Russian Ballet, Real and Fantastic, in Drawings, Memoirs and Photographs from the Archive of Mikhail Larionov], sc. eds. E. Surits, G. Pospelov. Moscow, Interrosa Publ., 2009. 432 p. (In Russian)
- 9 Kandinsky V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 t.* [Selected Works on the Theory of Art: In 2 vols.], ed. board, comp. N.B. Avtonomova, D.V. Sarabyanov, V.S. Turchin. Vol. 1: 1901–1914. Moscow, Gileya Publ., 2001. 391 p. (In Russian)
- 10 Kandinsky V. *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie: V 2 t.* [About the Spiritual in Art. The Complete Critical Edition: In 2 vols.], ed., comp. N. Podzemskaya. Moscow, BuksMArt Publ., 2019. 687 p. (In Russian)
- 11 Kiselev V.N. *Paradoksy "elektricheskogo cheloveka": Zhizn' i deyatel'nost' belorusskogo uchenogo Yakova Ottonovicha Narkevicha-Iodko* [Paradoxes of the "Electric Man": The Life and Work of the Belarusian Scientist Yakov Ottonovich Narkevich-Iodko]. Minsk, Belorusskaya nauka Publ., 2007. 315 p. (In Russian)
- 12 Kotik N.G. *Emanatsiya psikhofizicheskoi energii* [The Emanation of Psychophysical Energy]. Moscow, Izdanie V.M. Sablina Publ., 1907. 78 p. (In Russian)
- 13 Crookes W. *Luchistaya materiya, ili chetvertoe sostoyanie tel* [Radiant Matter, or the Fourth State of Bodies]. Novgorod, Tipografiya A.S. Fedorova Publ., 1889. 26 p. (In Russian)
- 14 Kudryavtsev K. *Izlucheniya chelovecheskogo tela i primeneniye ikh k lecheniyu boleznei* [Radiation of the Human Body and Their Application to the Treatment of Diseases]. *Trudy Pervogo Vserossiiskogo s'ezda spiritualistov i lits, interesuyushchikhsya voprosami psikhizma i mediumizma v Moskve, 20–27 oktyabry 1906 g.* [Proceedings of the First All-Russian Congress of Spiritualists and Persons Interested in Issues of Psychism and Mediumship in Moscow, October 20–27, 1906]. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1907, pp. 207–218. (In Russian)
- 15 Larionov M. *Luchizm* [Rayonism]. Moscow, Izd. K. i K. Publ., 1913. 21 p. (In Russian)
- 16 Larionov M. *Luchizm*: [1936] [Rayonism: 1936]. *N. Goncharova, M. Larionov: Issledovaniya i publikatsii* [N. Goncharova, M. Larionov: Research and Publications], ed. board G.F. Kovalenko et al. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 97–99. (In Russian)
- 17 Larionov M. *O sovremennykh napravleniyakh v iskusstve: [1950–e]* [About Modern Trends in Art: 1950s]. *N. Goncharova, M. Larionov: Issledovaniya i publikatsii* [N. Goncharova, M. Larionov: Research and Publications], ed. board G.F. Kovalenko et al. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 101–104. (In Russian)
- 18 Le Bon G. *Zarozhdenie i ischeznovenie materii* [The Origin and Disappearance of Matter]. St. Petersburg, Tipografiya "T-va Andersona i Loitsyanskago" Publ., 1909. 27 p. (In Russian)
- 19 Luchisty i budushchniki [Rayonists and Budushchniki]. *Russkii futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* [Russian Futurism: Theory. Practice. Criticism. Memoirs], A.M. Gorky Institute of World Literature, comp. V.N. Terekhina, A.P. Zimenkov. Moscow, Nasledie Publ., 1999, pp. 239–241. (In Russian)
- 20 Mezzo. "Mishen": Beseda s M.F. Larionovym ["Target": Conversation with M.F. Larionov]. *Vechernie izvestiya gazety "Kommersant"*, 1912, no. 26, November 01, p. 3. (In Russian)
- 21 *Novaya forma luchistoi energii* [A New Form of Radiant Energy], compiled and published by *Derevenskaya gazeta* editorial board, in St. Petersburg. St. Petersburg, Tipografiya "Derevenskoi gazety" Publ., 1907. 16 p. (In Russian)
- 22 Pavlov N.A. *Luchistaya besprovolochnaya peredacha mysli: Publichnaya lektsiya* [Radiant Wireless Transmission of Thought: Public Lecture]. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1910. 32 p. (In Russian)
- 23 Pervyi v Rossii s'ezd spiritualistov i lits, interesuyushchikhsya voprosami psikhizma, mediumizma i mistiki [The First Congress of Spiritualists and People Interested in Psychism, Mediumship and Mysticism in Russia]. *Rebus*, 1906, no. 16–17, p. 6. (In Russian)
- 24 Pogorelsky M.V. *Elektrofotosfery i energografiya kak dokazatel'stvo sushchestvovaniya fiziologicheskoi polyarnoi energii, ili tak nazываемого zhivotnogo magnetizma, i ikh znacheniya dlya meditsiny i estestvoznaniya* [Electrophotospheres and Energography as Evidence of the Existence of Physiological Polar Energy, or So-called Animal Magnetism, and Their Significance for Medicine and Natural Science]. St. Petersburg, Tipografiya V. Demakova Publ., 1899. 105 p. (In Russian)
- 25 *Priroda radiatsii mediumicheskoi energii* [The Nature of Radiations of Mediumistic Energy]. *Rebus*, 1908, no. 25, p. 5. (In Russian)
- 26 Razdyakonov V.S. *Russkoe spiritualisticheskoe dvizhenie vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [The Russian Spiritualist Movement of the Second Half of the 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century], Dis. ... Doctor

- of Philosophy, 5.7.9, Russian State University for the Humanities. M., 2022. 526 p. Available at: [https://iphras.ru/upfile/diss/razdyakonov/razdwyakonov\\_dissertatsiya.pdf](https://iphras.ru/upfile/diss/razdyakonov/razdwyakonov_dissertatsiya.pdf) (accessed 02.06.2024). (In Russian)
- 27 Raskrashennye moskvichi [Painted Muscovites]. *Moskovskaya gazeta*, 1913, no. 274, September 16, p. 5. (In Russian)
- 28 Rech' doktora meditsiny Shiltova o luchistoi sile cheloveka, proiznesennaya na s'ezde vrachei v Peterburge 30 dekabrya 1885 [The Speech of Doctor of Medicine Shilov on the Radiant Power of Man, Delivered at the Congress of Doctors in St. Petersburg on December 30, 1885]. *Rebus*, 1886, no. 3, p. 32. (In Russian)
- 29 Rochas A., de. *Svetovye izlucheniya cheloveka i peremeshchenie chuvstvitel'nosti vnaruzhu* [Human Light Emissions and the Movement of Sensitivity to the Outside]. Petrograd, Novyi chelovek Publ., 1915. 82 p. (In Russian)
- 30 Steinberg L. Glaz eto organ razuma [The Eye Is a Part of the Mind], transl. from English A. Zavyalova. *Mir obrazov. Obrazy mira: Antologiya issledovaniy vizual'noi kul'tury* [The World of Images. Images of the World: Anthology of Visual Culture Research], ed., comp. N. Mazur. St. Petersburg, Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2018, pp. 435–447. (In Russian)
- 31 Tyndall J. Rol' voobrazheniya v razvitiy estestvennykh nauk [The Role of Imagination in the Development of Natural Sciences]. Vyatka, Pechatnya Krasovskogo Publ., 1873. 60 p. (In Russian)
- 32 Tugenhold Ya. Moskovskie pis'ma. Vystavki [Moscow Letters. Exhibitions]. *Apollon*, 1913, no. 4, pp. 5–61. (In Russian)
- 33 Futuristy i predstoyashchii sezon. Iz besedy s M.F. Larionovym [Futurists and the Upcoming Season. From a Conversation with M.F. Larionov]. *Rannee utro*, 1913, no. 211, September 12, p. 5. (In Russian)
- 34 Cherry. Ssora "Khvostov" s "Valetami" [The Quarrel of "The Tails" with "The Jacks"]. *Golos Moskvy*, 1911, no. 285, December 11, p. 5. (In Russian)
- 35 Chistyakov P. Sovremennaya nauka i spiritualizm [Modern Science and Spiritualism]. *Rebus*, 1906, no. 43–44, pp. 1–6. (In Russian)
- 36 Chistyakov P. O fotografii nevidimogo [About the photo of the Invisible]. *Trudy Pervogo Vserossiiskogo s'ezda spiritualistov i lits, interesuyushchikhsya voprosami psikhizma i mediumizma v Moskve, 20–27 oktyabrya 1906 g.* [Proceedings of the First All-Russian Congress of Spiritualists and Persons Interested in Issues of Psychism and Mediumship in Moscow, October 20–27, 1906]. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1907, pp. 167–169. (In Russian)
- 37 Shevchuk A. Antropologicheskie ucheniya russkikh teosofov nachala XX veka [The Anthropological Teachings of Russian Theosophists of the Early 20<sup>th</sup> Century]. *Studia Religiosa Rossica: nauchnyi zhurnal o religii*, 2020, no. 4, pp. 69–81. (In Russian)
- 38 Elpe. *Radii i ego sputniki: Luchistaya energiya* [Radium and Its Satellites: Radiant Energy]. St. Petersburg, Izdanie A.S. Suvorina Publ., 1904. 340 p. (In Russian)
- 39 Darget L. Verschiedene Methoden zur Erzielung fluideo-magnetischer und spiritistischer Photographien. *Die Übersinnliche Welt*, April, 1911, no. 19, S. 121–135.
- 40 Tyndall J. Six Lectures on Light: Delivered in the United States in 1872–1873. *Gutenberg.org*. Available at: [https://www.gutenberg.org/files/14000/14000-h/14000-h.htm#LECTURE\\_II](https://www.gutenberg.org/files/14000/14000-h/14000-h.htm#LECTURE_II) (accessed 02.07.2024).

## Источники:

- 1 *Зданевич И.* Манифест всёчества. Многовая поэзия: 1914 // ОР ГРМ. Ф.177. Ед. хр. 22.

## Список литературы.

- 2 *Безант А. Ледбитер Ч.* Мыслеформы: [1901] // Theosophy.ru. URL: <http://www.theosophy.ru/lib/myslform/myslform.htm> (дата обращения 02.07.2024).
- 3 *Бобринская Е.* Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку: Сборник материалов Второго международного конгресса историков искусства им. Д.В. Сарабьянова / Сост. Е. Бобринская, А. Корндорф. М.: ГИИ, 2018. С. 279–293.
- 4 *Бобринская Е.А.* Лучизм Михаила Ларионова и итальянский футуризм. Материя и пустота // Искусствознание. 2020. № 3. С. 10–39.
- 5 *Бобринская Е.* Михаил Ларионов: зрение/воображение // Искусствознание. 2022. № 3. С. 10–61.
- 6 *Гуго Сен Викторский.* О созерцании и его видах // Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья: В 2 т. / Науч. ред. С.С. Неретина. Т. 1. СПб.: Изд-во РХГИ; Амфора, 2008. С. 342–351.
- 7 *Зданевич И.М.* Футуризм и всёчество, 1912–1914: В 2 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. Е.В. Баснер, А.В. Крусанова, Г.А. Марушиной, общ. ред. А.В. Крусанова. Т. 1: Выступления, статьи, манифесты. М.: Гилея, 2014. 320 с.
- 8 История «Русского балета», реальная и фантастическая, в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / Науч. ред. Е. Суриц, Г. Поспелов. М.: Интерроса, 2009. 432 с.
- 9 *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Ред. коллегия и сост. Н.Б. Автономова, Д.В. Сарабьянов, В.С. Турчин. Т. 1: 1901–1914. М.: Гилея, 2001. 391 с.
- 10 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. Полное критическое издание: В 2 т. / Ред.-сост. Н. Подземская. Т. 1. М.: БуксМАрт, 2019. 687 с.
- 11 *Киселев В.Н.* Парадоксы «электрического человека»: Жизнь и деятельность белорусского ученого Якова Оттоновича Наркевича-Йодко. Минск: Белорусская наука, 2007. 315 с.
- 12 *Котик Н.Г.* Эманация психофизической энергии. М.: Издание В.М. Саблина, 1907. 78 с.
- 13 *Крукс У.* Лучистая материя, или четвертое состояние тел. Новгород: Типография А.С. Федорова, 1889. 26 с.
- 14 *Кудрявцев К.* Излучения человеческого тела и применение их к лечению болезней // Труды Первого Всероссийского съезда спиритуалистов и лиц, интересующихся вопросами психизма и медиумизма в Москва, 20–27 октября 1906 г. М.: Типография К.Л. Меншова, 1907. С. 207–218.
- 15 *Ларионов М.* Лучизм. М.: Изд. К. и К., 1913. 21 с.

- 16 Ларионов М. Лучизм: [1936] // Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации / Редкол. Г.Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2003. С. 97–99.
- 17 Ларионов М. О современных направлениях в искусстве: [1950-е] // Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации / Редкол. Г.Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2003. С. 101–104.
- 18 Лебон Г. Зарождение и исчезновение материи. СПб.: Типография «Т-ва Андерсона и Лойцянского», 1909. 27 с.
- 19 Лучисты и будущники // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 239–241.
- 20 Mezzo. «Мишень»: Беседа с М.Ф. Ларионовым // Вечерние известия газеты «Коммерсант». 1912. № 26. 1 ноября. С. 3.
- 21 Новая форма лучистой энергии / Составлено и издано редакцией «Деревенской газеты», в С.-Петербурге. СПб.: Типография «Деревенской газеты», 1907. 16 с.
- 22 Павлов Н.А. Лучистая беспроводная передача мысли: Публичная лекция. М.: Типография К.Л. Меньшова, 1910. 32 с.
- 23 Первый в России съезд спиритуалистов и лиц, интересующихся вопросами психизма, медиумизма и мистики // Ребус. 1906. № 16–17. С. 6.
- 24 Погорельский М.В. Электрофотосфены и энергография как доказательство существования физиологической полярной энергии, или так называемого животного магнетизма, и их значения для медицины и естествознания. СПб.: Типография В. Демакова, 1899. 105 с.
- 25 Природа радиаций медиумической энергии // Ребус. 1908. № 25. С. 5.
- 26 Раздьяконов В.С. Русское спиритуалистическое движение второй половины XIX – начала XX века: Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук: 5.7.9 / Российский государственный гуманитарный университет. М., 2022. 526 с. URL: [https://iphras.ru/upload/diss/razdyakonov/razdyakonov\\_dissertatsiya.pdf](https://iphras.ru/upload/diss/razdyakonov/razdyakonov_dissertatsiya.pdf) (дата обращения 02.06. 2024).
- 27 Раскрашенные москвичи // Московская газета. 1913. № 274. 16 сентября. С. 5.
- 28 Речь доктора медицины Шилтова о лучистой силе человека, произнесенная на съезде врачей в Петербурге 30 декабря 1885 // Ребус. 1886. № 3. С. 32.
- 29 Роша А., де. Световые излучения человека и перемещение чувствительности внаружу. Пг.: Новый человек, 1915. 82 с.
- 30 Стайнберг Л. Глаз это орган разума / Пер. с англ. А. Завьяловой // Мир образов. Образы мира: Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Мазур. СПб.; М.: Новое издательство, 2018. С. 435–447.
- 31 Тиндаль Дж. Роль воображения в развитии естественных наук. Вятка: Печатня Красовского, 1873. 60 с.
- 32 Тугенхольд Я. Московские письма. Выставки // Аполлон. 1913. № 4. С. 5–61.
- 33 Футуристы и предстоящий сезон. Из беседы с М.Ф. Ларионовым // Раннее утро. 1913. № 211. 12 сентября. С. 5.
- 34 Черри. Ссора «Хвостов» с «Валетами» // Голос Москвы. 1911. № 285. 11 декабря. С. 5.
- 35 Чистяков П. Современная наука и спиритуализм // Ребус. 1906. № 43–44. С. 1–6.
- 36 Чистяков П. О фотографии невидимого // Труды Первого Всероссийского съезда спиритуалистов и лиц, интересующихся вопросами психизма и медиумизма в Москва, 20–27 октября 1906 г. М.: Типография К.Л. Меньшова, 1907. С. 167–169.
- 37 Шевчук А.И. Антропологические учения русских теософов начала XX века // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2020. № 4. С. 69–81.
- 38 Эльпе. Радий и его спутники: Лучистая энергия. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1904. 340 с.
- 39 Darget L. Verschiedene Methoden zur Erzielung fluido-magnetischer und spiritistischer Photographien // Die Übersinnliche Welt. April, 1911. № 19. S. 121–135.
- 40 Tyndall J. Six Lectures on Light: Delivered in the United States in 1872–1873 // Gutenberg.org. URL: [https://www.gutenberg.org/files/14000/14000-h/14000-h.htm#LECTURE\\_II](https://www.gutenberg.org/files/14000/14000-h/14000-h.htm#LECTURE_II) (дата обращения 02.07. 2024).

УДК 7.01; 72.01  
ББК 85.11; 85.118

**Дуцев Михаил Викторович**

Доктор архитектуры, доцент, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды и профессор кафедры архитектурного проектирования Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ); профессор кафедры архитектуры, реставрации и дизайна Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы (РУДН), Москва; ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства – филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» (НИИТИАГ); советник Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), академик Национальной академии дизайна, член-корреспондент Международной академии культуры и искусства, член Союза художников России, 603950, Россия, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65  
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841  
ResearcherID: O-3458-2018  
nn2222@bk.ru

**Ключевые слова:** современная архитектура, архитектурная среда, архитектор, индивидуальность, художественная интеграция, коммуникация

Дуцев Михаил Викторович

# Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-526-555**

**Для цит.:** Дуцев М.В. Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города // Художественная культура. 2024. № 4. С. 526–555. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-526-555>.

**For cit.:** Dutsev M.V. Contemporary Language of Architecture. The Individuality of an Architect in the Space of a Modern City. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 526–555. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-526-555>. (In Russian)

**Dutsev Mikhail V.**

Doctor of 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; Professor of the Architecture, Restoration and Design Department of the Engineering Academy, Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, Moscow; Leading Researcher of the Department of Problems of the Theory of Architecture, Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Development; Councilor of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Academician of the National Academy of Design, Corresponding Member of the International Academy of Culture and Art, Member of the Union of Artists of Russia, 65 Ilinskaya Str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia  
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841  
ResearcherID: O-3458-2018  
nn2222@bk.ru

**Keywords:** contemporary architecture, architectural environment, architect, individuality, artistic integration, communication

**Dutsev Mikhail V.**

Contemporary Language of Architecture.  
The Individuality of an Architect in the Space of a Modern City



**Аннотация.** Актуальная коммуникация архитектора и его адресата (пользователя среды) посредством архитектурных произведений, различных творческих пространственных практик, утопий и манифестов существенно затруднена наличием серьезного разрыва в культурной традиции восприятия архитектурного искусства. С особой силой это заметно сегодня в ситуации растущего многообразия персональных авторских подходов, социальных, технологических, экологических и, конечно, эстетических поворотов. Однако данную острую проблему, коммуникативный кризис, будет неверно считать «бедой» или однозначным упадком зодчества, равно как и крахом культуры цивилизации. Некоторая озадачивающая автономность профессии, еще чаще — отдельных ее представителей, рождение пограничных архитектурно-художественных инициатив, альтернативных «странных» течений, а также индивидуальный выбор «зрителя» этого «спектакля» обуславливают развитие новых паттернов мышления внутри самой современной архитектуры, на ее границах и за ее пределами. Точнее будет сказать, что для сегодняшнего цивилизационного этапа характерно сосуществование замкнутых и открытых систем, уникальных «личных» стилей и сложных «гибридов» на стыке функциональных, контекстных, интерактивных и художественных сценариев.

В исследовании предлагается поразмышлять над возможностью сориентироваться в многомерном настоящем и немного заглянуть в будущее, собрать в едином блуждающем поле новые мысли, языки, формы, увидеть некие вероятные константы, которые позволят произойти продуктивной встрече разного, наметят пути появления новых форм средового консенсуса и способов преодоления столь частой отчужденности новой архитектуры.

*Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных научных исследований Российской академии архитектуры и строительных наук и Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации на 2024 год.*

**Abstract.** The current communication between the architect and their addressee (the user of the environment) through architectural works, various creative spatial practices, utopias and manifestos is significantly hampered by the presence of a serious gap in the cultural tradition of architectural art perception. This is especially noticeable today in the situation of a growing variety of personal author's approaches, social, technological, environmental and, of course, aesthetic turns. However, it will be incorrect to consider this acute problem, the communicative crisis, a 'disaster', an unambiguous decline of architecture, or the collapse of the culture of civilization. Some puzzling autonomy of the profession, or even more often, of its individual representatives, the birth of borderline architectural and artistic initiatives, 'strange' alternative trends, as well as the individual choice of the 'spectator' of this 'performance', determine the development of new patterns of thinking within the most contemporary architecture, on its borders and beyond. It would be more accurate to say that today's civilizational stage is characterized by the coexistence of closed and open systems, unique 'personal' styles and complex 'hybrids' at the junction of functional, contextual, interactive, and artistic scenarios.

The study suggests reflecting on the possibility of orienting oneself in the multidimensional present and looking a little into the future, collecting new thoughts, languages, and forms in a single wandering field, seeing some probable constants that will allow the productive encounter of the different and outline the ways for the emergence of new forms of the environmental consensus and the ways to overcome such frequent alienation of the new architecture.

*The article was prepared within the framework of the 2024 Program of Fundamental Scientific Research of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences and the Ministry of Construction, Housing and Utilities of the Russian Federation.*

*The author of the article expresses his deepest gratitude to the Teacher and colleague Oleg Alexandrovich Krivtsun, who left us last year, for the research vectors he had outlined in contemporary art criticism and philosophy of art, for inspiration and invaluable support.*

## Введение. Встреча понятий: индивидуальное и средовое

Архитектор и среда постоянно находятся в непростых отношениях — как на уровне реальных взаимосвязей, так и на уровне понятий. Архитектор во многом обязан среде своим существованием, своей профессиональной деятельностью, но в то же самое время противостоит тому многообразию вероятностей (а иной раз, наоборот, унификации), к чему зачастую подталкивает среда. Автор желает сберечь и воплотить личную индивидуальность, собственным путем обнаруживая и возвращая ее внутри своей творческой лаборатории. Этот индивидуальный путь сопряжен с ошибками и заблуждениями, завышенными ожиданиями, кризисами и, конечно, помимо творческих исканий, наполнен множеством испытаний технического и организационного характера, то есть весом проблем встречи с реальной жизнью, заказчиком, строителем, в итоге пользователем и адресатом — со всем, чем и отличается архитектурная практика от чистого искусства. В свою очередь, мы можем предположить, что и среда в разные моменты пространства и времени «ожидает» метаморфоз, трансформаций, развития и тех личностей, кто эти действия осуществит. Сегодня представления о среде существенно трансформировались и уходят от признания исключительной роли антропного начала и соответствующей исследовательской оптики. И это тоже знак времени. Среда намного шире, объемнее, чем дело рук человека, и испытывает воздействие многих сил, в том числе и за границами наших сегодняшних представлений... Мы допускаем и будем использовать несколько упрощенную трактовку диалога человека (художника, архитектора) и среды, осознавая при этом сложность и туманность истинного количества и качества связей, влияний и взаимных превращений.

Есть еще ряд причин прибегнуть к выбранным опорным словам: «индивидуальность» и «среда». В нашем выборе присутствует определенная дань сегодняшней моде, возникшей, безусловно, не на пустом месте. Индивидуальность начинает максимально цениться в век глобализации, и особенно в период, когда видны потери и кризисы, вызванные ею. О среде постоянно говорят в профессиональном сообществе и, шире, — как о возможности учета социальной и экологической проблематики при проектировании всевозможных истинных,

здоровых, целостных условий жизни человека. С этих позиций оба понятия сходятся на человеке и внимании к его проявлениям — будь то архитектор, «создающий» среду, или ее пользователь. Похожая логика просматривается и в мировоззренческой плоскости, когда актуализируются неиерархические системы, сетевые структуры, существующие без давления единого центра. Пожалуй, в таком ракурсе рассматриваемые значения помогают адресату сориентироваться в культурном пространстве вне понятия стиля, жанра, концепции или иного «главного» начала — найти именно свое в этом многообразном поле сегодняшних лиц архитектуры. К примеру, именно так собирает сегодня свои личные коллекции пользователь интернета — одного из ключевых проводников глобального мира. Признаем, что ситуация небесспорная и крайне запутанная в вопросе выбора критериев художественного качества.

Стоит ли вообще преследовать цель оценить качество архитектуры, архитектора или среды, корректно ли это в нынешних условиях? Не вполне: нам затруднительно дать окончательную оценку даже происходящим процессам, тем более — результатам. Представляется, что выбранная тема во многом освобождает исследователя от подобных обязательств. Целью может послужить именно анализ коммуникации архитектора и пространства его реализации, поиск точек соприкосновения со средой, обнаружение органичных союзов или «споров», контрастов, диссонансов.

Тонкая сонатройка архитектора с окружением — конечно, один из приоритетов рассматриваемой темы. Существенно то, как автор здания или средового комплекса может не просто вжиться в конкретный контекст (это вполне ожидаемое профессиональное условие), а вырастить в себе такое отзывчивое творческое начало, которое способно реагировать на смыслы, голоса, эманации среды в ее наиболее полном значении и наполненном звучании. Умение вести средовой диалог, сохраняя уникальный тембр своего голоса, станет одной из гипотез в ходе наших размышлений. В любом случае, мы постараемся не терять из вида тот факт, что архитектор, как художник, входит со своими художественными задачами, поисками, сомнениями в пространство самой жизни, наполненное и обусловленное витальными и невитальными обстоятельствами [Дуцев, 2022]. Отсюда ответственность, риски, непредсказуемые повороты

и особенно ценное — реально возникающие комбинации формы и материала, памяти и воображения, замысла и судьбы.

### Актуальные реалии средовой коммуникации

Рассмотрим некоторые примеры встречи творческого мира архитектора и средового поля в современной архитектуре. При этом нас будут в большей степени интересовать не проявления вычурной оригинальности, навязчивой неординарности предложенной архитектурной формы, а многообразие сегодняшних языков, громких и тихих, а также способность зодчего не только высказаться, но и «услышать» среду. Для систематизации повествования воспользуемся рядом условных опорных обозначений как актуальных на сегодняшний день направлений мысли или контекстов работы архитектора: история, инновации, ощущение, структура, искусство, провокация, философия, интеграция современных тенденций.

Начнем с истории — в этой области профессиональных архитектурных интересов традиционно обнаруживается множество споров: что и как сохранять, каким образом интерпретировать, наконец, каким путем зодчий способен проявить индивидуальность. Итальянский архитектор Чино Дзукки (Cino Zucchi) приобрел известность благодаря своей работе в Венеции, в районе Джудекка, что по другую сторону известного канала. В этом чуть менее историческом месте разрешено новое строительство — созданные по проекту Дзукки жилые дома соединили качества современного аскетичного подхода в объеме и в декоре с удачной интерпретацией венецианского приема обрамления оконных проемов. Существенно, что язык, который был найден автором, прочитывается как современный и не чуждый истории одновременно. Сегодня Дзукки — востребованный архитектор, реализующий коммерческие объекты в Милане и за его пределами. Однако в большинстве работ прослеживается какой-то неуловимый след совершенного им в Венеции открытия — возможности быть мягче и живописнее в условиях потребительского мира. Фасады его актуальных объектов, словно мозаика, покрывают нерегулярные текстуры, привнося долю хаоса в строгую геометрию линий, а исконные членения и детали фасада (к примеру, цоколь, карниз, пилястра, оконный проем, балкон) присутствуют в качестве деликатных намеков. Это

уже не работа в историческом контексте, а создание определенной временной непрерывности среды, когда традиционные паттерны восприятия намеренно сохраняются в современных морфотипах.

В рассмотренном случае такому авторскому взгляду есть объяснение: уже не один год Дзукки, являясь профессором технического университета Милана, занимается исследованиями особенностей формирования традиционных миланских дворов «кортиле» (cortile) в структуре кварталов. В 2018 году он стал куратором Итальянского павильона на Венецианской архитектурной биеннале, посвятив его памяти миланского архитектора Луиджи Каччи Доминиони (1913–2016) и назвав «Повседневное чудо архитектуры». В изданной по итогам выставки небольшой монографии автор подчеркивает значение именно ежедневного проживания среды жизни, городского обихода без излишнего пафоса, используя говорящие выражения «единая бытовая ментальность» или «домашняя монументальность». Вместе с этим Дзукки затрагивает важные темы в работе с традицией — это, в первую очередь, ее не очевидная, не прямолинейная преемственность. Примечательно, что архитектор ссылается на высказывания художника Э. Дега о рисунке танца, указывающего на предназначение истинного творчества: «Что может быть прекраснее, чем язык парусного спорта и язык охоты? Последний, например, содержит только названия того, что можно увидеть и сделать на охоте... Эти языки, как правило, выражают с точностью каждую мелочь, в то время как великое искусство всегда нацелено на вечные неопределенности и непозволительные двусмысленности» [цит по: Zucchi, 2018, p. 107]<sup>(1)</sup>.

Работы китайского архитектора, лауреата Притцкерской премии (самой престижной в области архитектуры) Ван Шу (Wang Shu) всегда соприкасаются с традицией. В образовательных комплексах по его проекту воспроизводятся характерные очертания крыш, применяются местные материалы, включается природа в форме каналов и даже мха на стене здания. Обратим внимание на музей Нингбо (Ningbo History Museum, Ningbo, 2008), который представляет собой суровый монолит, рассеченный на верхнем уровне на несколько блоков. Первое, что привлекает внимание, это материал стен, вернее, наружная

(1) Перевод автора статьи.



отделка, «беспорядочно» собранная из фрагментов разнокалиберных и разноцветных кирпичей и черепицы, оставшихся от разрушенных в окрестностях старых построек и повторно использованных. Второе — «танец» окон. Хаотичное расположение щелевидных проемов откликается сразу несколькими традициям. Первое прочтение — эстетика рукотворного, подобие анонимной, вернакулярной архитектуры, созданной руками жителей. В этом приеме прочитывается даже некоторая аллюзия на пластику Ле Корбюзье — вспомним перфорацию стены Капеллы в Роншане (1950–1955). Но что еще интереснее, предложенные фактура и аранжировка поверхностей вводят объект в интеллектуальную традицию XX и начала XXI века с манифестациями теории сложности, полевой логики, самоорганизации живой и неживой материи. Вот так встречается локальный материал и глобальное сознание человека современности. В случае Шу мы имеем дело с индивидуальностью, возвращенной в теснейшей связи не только с культурным контекстом среды, но и с пучком «новых» традиций актуальной формы мышления.

Показательным примером самоопределения архитектора в среде служит Музей искусства XXI века (MAXXI) в Риме (1998–2009) — известное произведение Захи Хадид (Zaha Hadid), уже вошедшей в мировую историю своим узнаваемым чувственным стилем. Казалось бы, единственным ожидаемым способом коммуникации амбициозного автора с окружением Вечного города мог стать только контраст на грани дозволенного. Но на деле оказалось иначе — достигнута высокая степень органики, что еще раз подтвердило уровень мастера. Характерные текучие формы продолжают геометрию улиц и рифмуются с изгибом реки — это хорошо видно на фото сверху. Во дворе музея и особенно в интерьере извивающиеся объемы и ленты действительно создают многосложную и столь характерную для Захи пространственную структуру, но в сторону улицы напор авторской стихии стихает, не конфликтуя с историческим окружением. Гармония в решении подтверждает здесь честность проектной философии: важным пунктом параметрической доктрины [Patrik Schumacher], примененной здесь, считается «отзывчивость», то есть следование силовым линиям контекста. Другое дело, что обязательным также мыслится и некоторое обострение композиции, особое нелинейное формообразование,



**Ил. 1.** Национальный музей искусств XXI века (MAXXI), Рим, Италия. 1998–2009. Архитектор Заха Хадид. Фото: М.В. Дуцев  
**Fig. 1.** The National Museum of the 21st Century Arts MAXXI, Rome, Italy. 1998–2009. Zaha Hadid Architects. Photo: M.V. Dutsev

заведомо новое по отношению к истории. Поле напряженности задает основной нерв архитектуры, ее образную интригу.

Продолжая тему инноваций, во многом контрастных истории, обратимся к двум высокотехнологичным примерам, в которых архитекторы проявляют себя как художники и исследователи пространства. Музей Сумайя (Soumaya Museum, LAR + Fernando Romero) в Мехико (2010) посвящен крупнейшей частной коллекции скульптур О. Родена. Мексиканский архитектор Фернандо Ромеро (Fernando Romero) предложил здание-скульптуру, гиперболическую безопорную оболочку, формирующую впечатляющее внутреннее пространство для экспозиции. Так стараниями городских властей, кураторов проекта и архитектора завязался примечательный диалог в среде города. На площади это не единственный объект с музейной функцией (в непосредственной близости выстроен музей по проекту Д. Чипперфилда), но точно единственный по эксклюзивному характеру формообразования, что безошибочно маркирует его уникальность. Пластичная форма отсылает к скульптурности, только вряд ли к роденовской, столь богато интерпретирующей выразительность человеческого тела. Архитектором предьявлена пластика иной природы — заведомо техногенной, высокотехнологичной, но от этого не менее содержательной и эмоционально наполненной. Впечатление дополняет блестящая «чешуя» сегментов, из которых снаружи собрана оболочка.

Криволинейная форма по-своему переосмыслена в следующем объекте — в новом мультидисциплинарном образовательном пространстве кампуса EPFL в Швейцарии. Так называемый Rolex-центр (в названии отразилось имя небезызвестной компании-спонсора) в Лозанне по проекту японских архитекторов из бюро SANAA (2007–2009) предлагает пользователям единое перетекающее пространство, в котором только отдельные зоны выделены стеклянными перегородками. Пространственное решение стало ответом на задачи, поставленные высшим руководством университета: создать единое пространство междисциплинарной коммуникации [учебный центр]. Главная особенность примененной именно здесь модернистской по духу идеи состоит в искривлении пола, по которому перемещаются посетители, что сообщает не только зрительные, но и специфические телесные ощущения. Текучая, «прозрачная» среда делает возможными несколько сценариев поведения: занятия в выделенных уровнями

рабочих зонах, прогулки и отдых практически в любом приглянувшемся месте. Равномерно рассеянный естественный свет в нейтрально серовато-белом интерьере служит общей концепции максимального физического и эмоционального комфорта. Все вышесказанное может вызвать предположение, что архитекторы полностью «растворились» в созданной ими среде и в пользовательских потребностях, не проявив индивидуальности...

Такое суждение будет явно поверхностным, хотя одной из творческих задач зодчих, по всей вероятности, было «остаться в тени». Но именно «тень» — и есть сердцевина художественного замысла. Чтобы лучше это понять, следует ознакомиться с другими произведениями SANAA, а также немного вспомнить традиционную японскую философию, в которой «похвала тени» (культовый трактат Дзюньитиро Танидзаки, 1933) означает принципиальную недостижимость, сокрытость истины. По этому принципу издавна строится японское жилище, содержащее множество предварительных пространств или «полупространств», затрудняющих или делающих невозможным для гостя доступ к центру дома, где находится спальня хозяев. Рю Нишизава (Ryue Nishizawa) и Казуо Седжима (Kazuyo Sejima) последовательно разрабатывают упомянутый мотив в своих проектах в Японии и за ее пределами. В Rolex-центре ими скорее создано не учебное учреждение, ожидаемо содержащее кабинеты или аудитории, а некая промежуточная среда, пространство тени или полутени для чтения, размышлений, обмена мнениями, разросшееся до масштабов целого здания. Таким образом, индивидуальное начало предьявлено архитекторами сквозь призму этнической ментальности и осознанного следования собственной культурной традиции.

От декларации инноваций и их возможностей перейдем к другому полюсу, отчасти уже обозначенному в предыдущем примере, — к работе архитектора с ощущением человека в пространстве и времени. Признанным лидером движения архитектуры в сторону целостного восприятия по праву выступает Петер Цумтор (Peter Zumthor), который ясно обозначает свою позицию в лекциях и публикациях, к примеру в статье «Атмосфера» или в книге *Thinking Architecture* (1998), и имеет множество последователей по всему миру, в том числе и в России. Цумтор размышляет о «теле архитектуры» и его необходимых качествах с помощью характерных словосочетаний —



назовем некоторые из них: «совместимость материалов», «звучание пространства», «температура пространства», «окружающие объекты», «душа пространства», «уровни интимности», «свет на объектах» [Вытулева, 2013]. Зафиксированные тезисы не стоит объяснять только климатическими свойствами, художественной символикой или проявлением антропоморфизма — автор говорит в первую очередь о реальной физической связи человека и пространства за пределами зрения или литературных ассоциаций.

Интегративный взгляд на союз материальности и сознания красиво переводит реальность в метафизическое измерение, как это случилось с часовней брата Клауса в Вахендорфе в Германии (2007, архитектор П. Цумтор). Этот крошечный объект вовсе не привлекает внимания снаружи, но завораживает внутри. Эффект, производимый интерьером, связан с фиксацией запечатленного действия, перформативности, то есть своего рода «исполнения» архитектуры. Обугленные черные стены хранят следы от сожженной деревянной опалубки, сверху струится небесный свет, а вокруг — горят как свечи лампочки. Каждый прихожанин заново переживает стихию огня и силу вертикали (Божественную, исходящую из алтаря, и стихийную силу тяги, вызванную подобием печной трубы), позволившей в свое время совершиться процессу. Здесь реализовано не то синестезийное восприятие церковного действия в моменте литургии, о котором писал Павел Флоренский, а нечто еще более загадочное — каждый раз возникающий в сознании адресата устойчивый образ, рождаемый непосредственно формой пространства и самим строительным материалом, словно прошедшим ритуальное причастие пламенем. Внимание к архитектурной «телесности» Цумтор проносит через все свои работы, отдавая предпочтение атмосферным качествам и ремесленному, рукотворному началу в противовес индустриальной или медийной обусловленности создаваемой среды.

Вполне объяснимо стремление архитекторов адресовать к сложной сумме чувств пользователей общественных, тем более сакральных или мемориальных пространств. На этом пути совершается множество открытий новых способов коммуникации, часть из которых нами уже рассмотрена. Есть ли смысл говорить о художественной коммуникации применительно к другой архитектурной типологии? Каким образом осуществляется художественный диалог в сегодняшней жилой среде,

когда основой выступает удачное градостроительное решение или комфорт квартиры, а местом общения — растражированная жилая ячейка? В этом вопросе мы приходим к значимости одного из главных профессиональных оснований творчества — структуры объекта. Для архитектора успешно найденная структура — принцип компоновки и взаимосвязи всех элементов архитектурного объекта или среды — может означать успех и содержать исчерпывающие ответы на многие вопросы. Сегодня структура окончательно вытеснила тектонику, демонстрируя множество убедительных атектоничных приемов и примеров, и все больше сближается с понятием «диаграмма». Первое есть закон организации, а второе — репрезентация закона (в частном случае — его визуализация). На языке диаграмм современные авторы часто обмениваются опытом и приходят к своим высшим достижениям, что характерно для команд OMA, BIG или MVRDV. Последние экспериментируют с современными жилыми структурами, смешивая разные типы квартир в одном доме и создавая функциональные гибриды на грани провокации.

Бюро MVRDV получило известность на взлете голландской архитектурной школы 2000-х, успешно поучаствовав в реновации портового района Борнео Споренбург в Амстердаме. Тогда архитекторов вдохновили транспортные контейнеры для грузов, сложенные друг на друга и ставшие прототипом жилых блоков. Само здание приобрело вид грузового судна — беспощадно суровый, но актуальный, чего и требовало время. В Европе назревала новая эстетика аскетичного минимализма, отказа от постмодернистских заигрываний, сориентированная на активно развивающийся дизайн, рекламу, медиа, а также на наследие поп-арта. Активный цвет на лаконичной форме стал средством образной коммуникации, что в полной мере восприняли MVRDV.

Жилой дом «Мирадор» (Mirador) в Мадриде (2001–2005, MVRDV в сотрудничестве с мадридским архитектором Blanca Lleó) выглядит как конструктор, собранный из крупных «деталей». Очевидны отголоски темы контейнеров, исполненной в более деликатной манере. Функциональное мышление авторов проекта во многом определило художественные качества: выделенные оттенками серого прямоугольные части на фасаде четко соответствуют разной типологии квартир внутри, а связывающие их коммуникации окрашены в насыщенный



**Илл. 2.** Жилой дом «Мирадор», Мадрид, Испания. 2001–2005. Архитектурная студия MVRDV, Blanca Lleó. Фото: М.В. Дуцев

**Fig. 2.** The Mirador Housing Building, Madrid, Spain. 2001–2005. MVRDV Architects, Blanca Lleó. Photo: M.V. Dutsev

красный цвет. Цветом архитекторы выявили и «объяснили» структуру объекта, что не исчерпывает его смыслов и достоинств. Еще одной знаковой структурной новацией стало наличие отверстия, пустоты в объеме, словно один из прямоугольных пазлов выпал и утерян. Конечно, в таком решении прослеживается трансформация известного издавна морфотипа здания-арки, но авторы находят другое объяснение. По их замыслу, здание представляет квартал из разных домов вокруг открытого двора, только не в горизонтальной плоскости, а «поставленный» вертикально. Именно этот возникший на высоте «двор» MVRDV интерпретируют как пространство отдыха и общения для жильцов во многих своих реализациях.

В жилом комплексе «Селосия» (Мадрид, 2009, MVRDV) количество отверстий умножается, что позволяет «дышать» получившейся «дырявой» структуре, замкнутой по периметру. Наиболее интересным представляется развитие темы незаполненного пространства в жилом комплексе Parkrand (Амстердам, 2007, MVRDV), где сама пустота превращается в полноправную структуру, пронизывающую объем по всем координатам. Архитекторы и дизайнеры подошли к решению с добрым юмором, разместив «мебель», расставив гипертрофированные по размеру «горшки» с высаженными в них деревьями, развесив «люстры», то есть воссоздали обстановку жилой комнаты. Получившиеся общедомовые гостиные вписываются в канву нового урбанизма и дружелюбной среды, согласуются с идеями Яна Гейла (Jan Gehl), мечтающего о городе, в котором человек чувствует себя уютно, как в своей квартире.

Особой ценностью в нашем обзоре обладают примеры, в которых случается счастливая интеграция, органичное слияние чаяний архитектора и средовых образов, специфики языка и возможностей его услышать со стороны пользователей среды, а также проявляется та тонкая настройка зодчего и его отклики на вечные мотивы и вызовы окружающей действительности, о нехватке которых сокрушаются многие мыслители в сфере пространственного искусства. Так, теоретик архитектуры А.Г. Раппапорт традиционно сожалеет об утрате современным архитектором подлинных мотиваций, сакрального измерения своего дела и непосредственной связи со своим произведением, что было характерно для зодчества прошлых веков и ремесленного рукотворного чувства формы [Раппапорт, 2012]. К сетованиям уважаемых ученых, безусловно, следует прислушаться, но принять их только отчасти, критически. Сегодня существуют тенденции и отдельные авторы, для которых поиски истинных связей человека и пространства стоят в центре их творческого подхода. Свои ответы дает и набравшая силу феноменологическая проектная стратегия, которая по-разному прослеживается в работах С. Холла (Steven Hall), П. Цумтора, М. Ботта (Mario Botta), Ж. Нувеля (Jean Nouvel), Ж. Херцога (Jacques Herzog) и П. де Мёрона (Pierre de Meuron), опираясь как раз на самосознание человека в своем окружении во взаимосвязи с факторами естественного мира.



Весьма показательны сегодня творческие судьбы Ж. Нувеля, Ж. Херцога и П. де Мёрона, которые изначально причастны к современной философии, архитектурной феноменологии, актуальному искусству и медиа. Указанные авторы достаточно вольно обращаются с фактурой материала, преследуя рождение сложных иллюзий или особых, почти кинематографических эффектов. Практически повсеместно данные приемы позволяют добавить еще одно измерение, связанное с категорией времени, придать процессуальность решениям, в каждый конкретный момент, в каждом новом ракурсе восприятия приобретающим полноправный и уникальный образ. При этом авторы программно не чужды провокации! Жан Нувель буквально растворяет свои архитектурные объекты в окружении, используя стекло в русле авторской концепции дематериализации с целью показать ценность концепции, а не стены, сместить акценты в восприятии от отдельного сооружения к интегрированной среде [Невлютов, 2017].

В свежих постройках мастер несколько отходит от некогда обязательной для его почерка прозрачности, а склоняется к поиску новых метафорических образов, но с обязательным применением ультрасовременной внешней отделки в виде хитрых переливающихся композитов, зеркальных паттернов, многослойных сеток, орнаментальных фактур (башня «Акбар» в Барселоне, 1999–2005; Парижская филармония, 2007–2015; комплекс «Марсельеза» в Марселе, 2015–2018). Создается впечатление, что поверхность или оболочка объекта для автора представляют самостоятельный выразительный и даже концептуальный ресурс, словно кожа, одновременно реагирующая на внутреннее содержание здания и внешний мир. При этом остается присущее Нувелю внимание к культурным кодам места и идентичности (как в знаменитом Национальном музее в Катаре «Роза пустыни», 2019).

Музей культур Базеля (2008–2011, архитекторы Ж. Херцог и П. де Мёрон) с первого взгляда настраивает на диалог, озадачивая и не оставляя равнодушным ни профессионала, ни рядового пользователя. Трактовка городского контекста Базеля осуществляется в гротескной манере, с помощью странной ломаной «крыши», обобщенно воспроизводящей силуэты скатных кровель. Сверкающие поверхности, по утверждению авторов, должны напоминать распространенный

Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города



**Ил. 3.** Музей культур Базеля, Швейцария. 2008–2011. Архитекторы Жак Херцог и Пьер де Мёрон. Фото: М. В. Дуцев  
**Fig. 3.** The Museum of Cultures, Basel, Switzerland. 2008–2011. Herzog & de Meuron. Photo: M. V. Dutsev

в городе традиционный керамический материал отделки. Однако, выслушав пояснения, мы обязаны признать, что они не исчерпывают всей сути. Архитекторы, уроженцы Базеля, осмеливаются на игру, пограничную с художественным китчем, поп-артовским коллажем, цель которого — привлечь внимание именно к двусмысленности примененных приемов: сделать прочтение такой игровой мимикрии «неуютным» для адресата. Авторский средовой театр и развлекает, и склоняет к философским размышлениям, сталкивая старое и новое вне критериев обязательной гармонии или единства. В остальном архитектура соответствует среде по масштабу и пространственным характеристикам, дружит со старыми зданиями и двусмысленно заигрывает с публикой, приглашая посетителей.

Как мы уже видим из некоторых рассмотренных примеров, в современной архитектуре, как и в прежние времена, есть место искусству в разных проявлениях, в том числе и в его высоком значении. К архитекторам, ценящим прекрасное, можно смело отнести Сергея Чобана, успешно практикующего не только в России, но и за ее пределами. Творческий путь архитектора всегда связан с искусством как таковым, будь то его собственная графика либо произведения коллег и великих предшественников. Чобаном собрана коллекция графических произведений от Маурица Эшера до Александра Бродского, для которой он сам спроектировал музей в Берлине (2011–2013). Музей архитектурной графики объединяет несколько выставочных залов и вестибюль, совмещенный с импровизированной библиотекой по искусству и информационной стойкой. Сценарий внутренних пространств этого компактного здания впечатляет стройной логикой и завершенностью: при входе посетителя встречает уютное место с элитарными книгами, а по завершении экспозиции, на самом верху — небольшая зона релаксации с видом на город. История, рассказываемая архитектурой, очень личная, и она, конечно, об искусстве, вернее, об архитектурном рисунке: на фасадах рельефными бороздами воспроизведены графические сюжеты, которые продолжают и на первом этаже в интерьере, но уже в другом материале. Выбранный прием аллегорически адресует к древности, возможно, к письменности ранних цивилизаций, фризам или воротам, покрытым изображениями. Ведущий пластический образ был найден еще в авторском эскизе будущей постройки, который, как талисман, хра-



**Ил. 4.** Музей архитектурного рисунка, Берлин, Германия. 2011–2013. Архитекторы Сергей Чобан, Сергей Кузнецов. Фрагмент. Фото: М.В. Дуцев  
**Fig. 4.** The Museum for Architectural Drawing, Berlin, Germany. 2011–2013. Tchoban Voss Architekten. Fragment. Photo: M.V. Dutsev



нится и выставлен в музее. Город вокруг совсем небольшого здания, тем более пристроенного, живет своей жизнью, однако театрализованными фасадами оно очень деликатно, вполголоса напоминает о романтическом и хрупком мире графического искусства, который тоже имеет свои права в среде существования человека.

Культурный центр Жан-Мари Тжибау в городе Нумеа, столице острова Новая Каледония (1991–1998), отмечен неординарным единством природы, местной культурной традиции и авторского подхода. Предложенные итальянским архитектором Ренцо Пьяно (Renzo Piano) причудливые структуры-формы живут одновременно в нескольких масштабах. Во-первых, они дополняют пейзаж и постройки острова, не привнося чужеродного в данном контексте оттенка «цивилизации» — они абсолютно со-природны и выглядят выросшими вместе с могучими деревьями. Вместе с тем их высота соизмерима с размахом и силой окружающей стихии, что позволяет увидеть выразительный силуэт даже с дальних перспектив. Но если заглянуть внутрь, то мы будем удивлены и одновременно впечатлены находчивостью и тактом архитектора. Все выставочные помещения, залы для занятий и прочие функции организованы на одном этаже — только на уровне земли — и представляют пространства, сомасштабные человеку. Наконец, в масштабе всего творчества мастера рассматриваемое творение олицетворяет возможность встречи архитектуры высоких технологий, естественных сил окружающего мира и социальной этики — тех параметров, которые Пьяно, признанный лидер хай-тека, стремится соединять в продуктивном диалоге. Высотехнологичные конструкции рождают запоминающийся и вовсе не техногенный образ, а дерево в качестве материала излучает тепло и рифмуется с окружающими зарослями. Помимо этого, архитектурные формы могут быть восприняты в качестве арт-объектов, наследующих эстетику и характерную материальность арте повера, столь ценимого в Италии, откуда родом сам их автор. Достаточно вспомнить схожие по духу концептуальные вариации на тему традиционного жилища эскимосов иглу художника Марио Мерца (Mario Merz) (о чем свидетельствовала монографическая выставка в культурном центре Ангаре Бикокка, Милан, 2019). Предложенной Пьяно архитектуре, и правда, сообщается вовсе не насильственное двойное (множественное) коди-

Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города



**Ил. 5.** Проекция на фасад «Академии Маяк» (бывший банк Рукавишниковых по проекту Ф.О. Шехтеля). Международный фестиваль аудиовизуального искусства INTERVALS 2023, Нижний Новгород, 2023. Медиахудожник Filip Roca. Фото: М.В. Дуцев

**Fig. 5.** 3D mapping on the facade of the Mayak Academy (former Rukavishnikov Bank designed by F.O. Schechtel). International Media Art Festival INTERVALS 2023, Nizhny Novgorod, 2023. Filip Roca, digital media artist. Photo: M.V. Dutsev

рование постмодернизма, а вполне органичное свойство «открытой формы» художественного произведения [Ступин, 2012].

В дополнение к рассмотренным архитектурным примерам представляется важным сказать о тех приемах, что сегодня возникают на стыке дисциплин, объединяя дизайнера, художника и их адресата в среде города. К подобным тенденциям относится праздничное и фестивальное оформление, паблик-арт, городская скульптура и «игрушка», различные интерактивные объекты и мультимедийные шоу. Одним из востребованных направлений выступает искусство световых проекций в городских пространствах (видеомэппинг). Оно не является архитектурой, но может быть признано «архитектурным» не только по причине использования архитектуры в качестве своего «носителя», но и вследствие применения схожего пластического языка. На сегодняшний день мы можем достаточно полно оценивать





**Илл. 6.** Динамическая световая инсталляция на архитектуру объекта, Стрелка Волги и Оки. Международный фестиваль аудиовизуального искусства INTERVALS 2023, Нижний Новгород. 2023. Студия светового дизайна Dreamlaser. Фото: М.В. Дуцев

**Fig. 6.** Dynamic light installation on the architecture of the object, the Spit of the Oka and the Volga rivers. International Media Art Festival INTERVALS 2023, Nizhny Novgorod. 2023. Multimedia production company Dreamlaser. Photo: M.V. Dutsev

успешный отечественный опыт бытования этой разновидности художественной коммуникации.

Ежегодный фестиваль медиаискусства INTERVALS в Нижнем Новгороде демонстрирует разнообразие подходов и языков, которыми разговаривают художники [Программа]. Самый распространенный — это разговор с публикой, когда на стене архитектурного объекта транслируется, условно, кино, мультфильм, клип. Другой, более интегральный по задумке, говорит не только с собравшимися зрителями, но с самой архитектурой, ее тектоникой и смыслами. Оба варианта предполагают кардинальную трансформацию образа реальности (на время инсталляции), что можно назвать основной чертой данного способа самовыражения. Однако в русле второго варианта может быть предложена более интригующая игра — пересборка фасада, его динамическая интерпретация во времени, его полное или частичное исчезновение или появление новых элементов.

Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города

Таковы работы медиахудожника Filip Rosa (проекции 2023 года на фасад «Академии Маяк», бывшего банка Рукавишниковых по проекту Ф.О. Шехтеля, Нижний Новгород).

Пожалуй, наибольшее погружение зрителя наступает в случае объемных проекций, наполняющих определенную локацию световой материей, как, например, в работе 2023 года световой студии Dreamlaser, реализованной в своеобразном тоннеле спуска к воде практически на самой оконечности нижегородской Стрелки, вблизи собора Александра Невского. Инсталляция, пульсирующая, словно материализованный Солярис А. Тарковского, охватывала ступени и стены лестницы, а также фигуры самих пришедших зрителей и даже просвет неба над их головой. Включенность адресата, который становится невольным соучастником действия, безусловно, сильная сторона актуального городского спектакля.

### **Заключение. Архитекторы в поиске своей среды...**

Ситуация многоголосия, характерная для культуры постмодерна, преломляется в архитектурном искусстве особым образом. На сегодняшний момент нет давления того или иного крупного стиля, стиля эпохи, как было прежде. Надо отметить, что логика стилей как таковая зачастую поставлена под сомнение. Стилиевые направления, подходы, течения, тенденции — все это находится на одной чаше весов, бурлит и взаимодействует, но на единой «онтологической плоскости», вне иерархии. К тому же, крайне сложно становится изобретать новые «измы», играть с приставками «пост» или «нео»... В доказательство этому — относительно свежая попытка манифестации постпостмодернизма (метамодернизма или альтермодернизма), когда уже доподлинно не ясно, какому из предыдущих новый стиль следует, а какой — опровергает. Впрочем, это общекультурное явление. Вероятно, каждой творческой личности тесно в заведомо обозначенных рамках, тем более что современным авторам свойственно примерять различные «одежды» и пробовать разные языковые конструкции. Профессиональное сознание во многом усложнилось с проникновением блоков технических (инженерных, мультимедийных, цифровых), социальных и экологических тенденций, несколько оттеснивших художественную сторону архитектуры. «Меньше эстетики, больше

этики», — так звучал программный манифест одной из Венецианских биеннале (предложил куратор VII Венецианской биеннале архитектуры Массимилиано Фуксас, 2000), а это уже совсем иной язык и иной диалог. Междисциплинарность диктует и универсализацию коммуникации.

В архитектуре издавна с высказываниями архитектора соревнуются многие голоса: заказчика, строителя, пользователя. Полезно заметить, что «разговаривает» (громко или чуть слышно) и непосредственно сама среда, ее материальные и нематериальные проявления. Ее реплики желательно слышать тому, кто с ней и в ней работает, совершая тончайшую внутреннюю профессиональную настройку своего «слуха». Отсюда произрастает дополнительное и извечное умножение языков в архитектуре, а вот возможность воспринять и принять эту сложность — вероятно, диктует само время, текущая формация мышления. Так случилось, что сегодня нам невозможно уйти от осознания диалогичности времени и пространства культуры человека. Вследствие этой фатальной данности актуальный язык архитектуры не до конца принадлежит исключительно архитектору. Корректнее говорить об интегрированной коммуникации, о сплетении ее форм и источников, о ее динамических узлах, в которых как раз и рождаются истинные произведения, отмеченные актуальной не во всем завершенной и не вполне «цельной» целостностью.

Казалось бы, арсенал работы современного архитектора с пространством и формой к данному историческому моменту освоил и смешал все: от классических канонов до новых параметрических изводов, от регулярных решеток до самоорганизующихся спонтанных комбинаций, от иллюзорных миражей до осязаемой материальности, от интеллектуальных игр до чувственного проживания эмоциональных сценариев, от ответов на социальные вызовы до внимания к экологической проблематике, от рациональной функциональной обусловленности до гео- или биоподобия. Вынеся многообразие пластических кодов новейшей архитектуры [Дуцев, 2019] за скобки, мы постарались зафиксировать и обосновать на примерах те точки, в которых фокусируется взаимосвязанный потенциал архитектора (как художника) и среды. Еще раз вернемся к пересечениям актуальных сдвигов и новых поворотов в профессиональном поле вокруг выбранных позиций, перечень которых был предложен в начале статьи.

История все чаще выступает не архаичным наставником с назидательным опытом или музеем неприкосновенных древностей, а мудрой витальной энергией, сопричастной действительности. Концепция «живой истории» предполагает выстраивание многомерных отношений между прошлым и настоящим, позволяющих сосуществовать современности и следам прошлого в диалогическом единстве. Уважение к прошлому как к старшему товарищу дополняется рассказом личных историй архитектора или его адресата. Другой полюс — устремленность к новизне и новации — сегодня сам по себе практически не жизнеспособен без взаимосвязи с контекстом, средой, авторской индивидуальностью или чувствами человека. Да, в архитектуре выделяется этот мотив ощущений, продленный за границы визуального опыта, как в плане работы феноменов сознания, так и области непосредственных физических реакций и телесности. Ориентиром здесь во многом становится мотив природы как самый честный проводник органической концепции, метаморфируемой формы, идей роста и развития.

Архитектура с готовностью берет бионические формы в свой словарь, стараясь воплотить мечту о деянии рук человека, равному творчеству самой природы. Естественному началу часто следует и структура архитектурного объекта, интерпретируя качества биомиметики, ландшафтинга, ветвления, фрактальности. Структуры новейшей архитектуры многообразны: вышеупомянутые относительно новые и вольные приемы соседствуют с академическими осевыми построениями и регулярной основой плана, классическими представлениями об объемно-пространственной композиции здания. Функционально-мотивированная архитектура чаще останавливается на рациональных структурных построениях, подобных сборному конструктору из фабричных элементов. Однако есть два аспекта, структурно отличающих новое от зодчества прошлого: гибридизация как вполне легитимная коллажная форма сочетания элементов (функциональных, композиционных, художественных) и включение доли хаоса наряду с привычной категорией порядка. Такое возросшее доверие к неиерархическим системам, безусловно, спровоцировано специфическим самосознанием человека конца XX — начала XXI века и, конечно, теориями постнеклассической науки и их влиянием на все области культуры. Беспорядочные

архитектурные построения, вызывающие комбинации, вихревое или «самоорганизующееся» формообразование, становятся зеркалом личности.

Архитектурная философия, вместе с принятием сложности, существенно расширила свои границы, предоставляя мировоззренческую платформу для неординарных форм сближения мира истории и инноваций, техники и природы, природы и человека, материального и идеального. Такие симбиотические союзы чаще несут черты «гибридов», в которых оба начала одновременно реализуют свои самостоятельные качества, но вместе помогают приблизить столь желаемые «решения» неразрешимых противоречий современности, хотя бы на уровне мысленной или образной конструкции. Иной раз гибридная форма приобретает свой осязаемый, материальный след. К примеру, трансляция отзвуков прошлого и наслоений историй достигается с помощью высоких технологий (позволяющих сегодня беспрепятственно сочетать старое и новое), которые осмыслены и имеют ценность сами по себе. Идеи непротиворечивого сосуществования городской цивилизации и естественных начал побудили к трансформации образа героя и его эталонного поведения. Концепт борьбы (человека с природой или техногенного и природного), ранее столь культивируемый в культуре, сменился вектором бережного накопления органических ценностей в багаж человечества и его экологической ответственностью. Искусственное, техническое не противопоставляется натуральному.

Симптоматичной выглядит актуализация новых теорий объектно-ориентированной, или «плоской», онтологии. Их влияние ощущается в преобразовании отношений архитектора и пользователя в сторону признания (насколько это сейчас доступно человеческому сознанию и науке) равноправия всех участников — каждого из возможных актантов: людей, представителей живой и неживой природы, техники, стихии, разных видов материальности, силовых полей и т.д. Кстати, указанная метаморфоза уже видна на таком простом примере, как трактовка фасадной поверхности здания, когда характер отделки допускает включение материалов разной природы: от традиционных до инновационных. Вместе могут применяться материалы иллюзорные, обладающие медийными свойствами, адаптивные поверхности, словно живущие своей жизнью, «дышащие» под влия-

Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города

нием влажности и температуры, а также непосредственно растения, вода, естественный свет.

На более глубоком уровне признать состоявшейся и состоятельной тенденцию совмещения «природ» пока преждевременно; правда, представители архитектурной феноменологии, такие как Стивен Холл, мыслят именно в данном направлении. Их стараниями в архитектуре актуализируются не только идеи наличия «жителей» помимо человека, но и перформативно переосмысливается сама «жизнь» дома, начиная от его возведения и бытия вместе с обитателями — до постепенного старения, разрушения, исчезновения. Естественно, даже в столь развернутом многоосновном эпохальном сюжете пока невозможно избежать перспективы человеческого взгляда, но в этом и нет необходимости. Заметим, что художественная сторона архитектурного творчества открывает и в этой области возможности для экспериментов, более свободных от функциональных средовых сценариев и потребительских обязательств.

Таким образом, наблюдаемая весомая доля провокации (обозначенное явление со-природно всему актуальному искусству) побуждает не только к беспокойству, но и к полезным размышлениям о судьбе профессии, искусств, работающих с пространственной средой жизни. Философский подход часто определяет своего рода пограничное или переходное состояние архитектурного произведения на границе содержания и формы, на стыке с визуальным или звуковым искусством, с дизайном или перформансом. При этом часто пересматривается функциональное наполнение и масштаб, смещаясь к функции арт-объекта или сценария средовых пространств, целью которых становится не предоставление комфорта, а погружение посетителя в некую метафизическую атмосферу сопереживания, аффекта, воображения, памяти [Бакшутова, 2021]. Так, мы обнаруживаем, что архитектура как искусство, несмотря на нивелирование многих идеалов красоты, гармонии или тектоники, продолжает жить, выращивать и совершенствовать свои новые качества в окружении противоречивого потребительского мира. Глобальный мир предъявляет вызов локальному, персональному, личному! При этом художественная интеграция [Дуцев, 2020] существует как путь взаимодействия авторской индивидуальности и всего спектра условий, сред, сегодняшних тенденций, а также понятий вневременного вечного порядка.

## Список литературы:

- 1 Бакшутова Д.В. Подходы к выражению феномена памяти в новейшей архитектуре // Архитектон: известия вузов. 2021. № 1 (73). URL: [http://archvuz.ru/2021\\_1/1/](http://archvuz.ru/2021_1/1/) (дата обращения 18.04.2024). [https://doi.org/10.47055/1990-4126-2021-1\(73\)-1](https://doi.org/10.47055/1990-4126-2021-1(73)-1).
- 2 Вьтулева К.О. «Мерцательность» как принцип репрезентации современной архитектуры // Вопросы теории архитектуры: Архитектура в диалоге с человеком / Сост., отв. ред. И.А. Добрицына. М.: URSS; ЛЕНАНД, 2013. С. 128–143.
- 3 Дуцев М.В. Основания пластической целостности в новейшей архитектуре // Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 143–181. (Серия Humanitas).
- 4 Дуцев М.В. Пути художественной интеграции в новейшей архитектуре // Художественные миры XXI века: Пути интеграции архитектуры и арт-практик: Коллективная монография / Авт.-сост. и отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: БуксМАрт, 2020. С. 12–46.
- 5 Дуцев М.В. Витальность архитектурной среды современного города // Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. С. 58–80. (Серия Humanitas).
- 6 Невлютов М.Р. Жан Нувель. За пределами архитектуры // Вопросы теории архитектуры. Архитектура: современный опыт профессиональной саморефлексии: Сб. науч. тр. и докладов на Девятых и Десятых Иконниковских чтениях / Сост., отв. ред. И.А. Добрицына. М.: ЛЕНАНД, 2017. С. 299–310.
- 7 Программа фестиваля INTERVALS 2023 // Intervalsfest.com. URL: <http://intervalsfest.com/program.html> (дата обращения 12.06.2023).
- 8 Раппапорт А.Г. Пространство и субстанция. Ч. 1. От функции к пространству // Academia. Архитектура и строительство. 2012. № 2. С. 20–23.
- 9 Ступин С.С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 312 с.
- 10 Учебный центр для Лозанны // Archi.ru. 15.12.2004. URL: <https://archi.ru/world/22707/uchebnyi-centr-dlya-lozanny> (дата обращения 19.05.2024).
- 11 Patrik Schumacher // Parametricism.com. URL: <https://www.parametricism.com/patrik-schumacher> (дата обращения 18.04.2024).
- 12 Zucchi C. Everyday Wonders: Meraviglie Quotidiane. Luigi Caccia Dominioni and Milano: The Corso Italia Complex / Catalogue of the Installation at the 16<sup>th</sup> International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia Everyday Wonders. Corraini, 2018. 128 p.

## References:

- 1 Bakshutova D.V. Podkhody k vyrazheniyu fenomena pamyati v noveishei arkhitekture [Approaches to the Expression of the Memory Phenomenon in the Contemporary Architecture]. *Arkhiteton: izvestiya vuzov*, 2021, no. 1 (73). Available at: [http://archvuz.ru/2021\\_1/1/](http://archvuz.ru/2021_1/1/) (accessed 18.04.2024). [https://doi.org/10.47055/1990-4126-2021-1\(73\)-1](https://doi.org/10.47055/1990-4126-2021-1(73)-1). (In Russian)
- 2 Vytuleva K.O. "Mertsatel'nost'" kak printsip reprezentatsii sovremennoi arkhitekтуры ["Twinkle" as a Principle of Representation of Contemporary Architecture]. *Voprosy teorii arkhitekтуры: Arkhitektura v dialoge s chelovekom* [Questions of Architecture Theory: Architecture in Dialogue with a Man], comp., ed. I.A. Dobritsyna. Moscow, URSS Publ., LENAND Publ., 2013, pp. 128–143. (In Russian)
- 3 Dutsev M.V. Osnovaniya plasticheskoi tselostnosti v noveishei arkhitekture [The Foundations of Plastic Integrity in the Contemporary Architecture]. *Plasticheskoe myshlenie v zhivopisi, arkhitekture, kino i fotografii* [Plastic Thinking in Painting, Architecture, Cinema and Photography], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2019, pp. 143–181. (Seriya Humanitas [Humanitas Series]). (In Russian)
- 4 Dutsev M.V. Puti khudozhestvennoi integratsii v noveishei arkhitekture [Ways of Art Integration in Contemporary Architecture]. *Khudozhestvennye miry XXI veka: Puti integratsii arkhitekтуры i art-praktik: Kollektivnaya monografiya* [Artistic Worlds of the 21<sup>st</sup> Century: Ways of Integration of Architecture and Art Practices: Collective Monograph], comp., ed. T.G. Malinina. Moscow, BuksMART Publ., 2020, pp. 12–46. (In Russian)
- 5 Dutsev M.V. Vital'nost' arkhitekturnoi sredy sovremennogo goroda [The Vitality of the Architectural Environment of a Modern City]. *Vital'nost' iskusstva. Sovremennye proyavleniya. Analitika* [The Vitality of Art. Modern Manifestations. Analytics], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2022, pp. 58–80. (In Russian)
- 6 Nevlyutov M.R. Zhan Nuvel'. Za predelami arkhitekтуры [Jean Nouvel. Beyond Architecture]. *Voprosy teorii arkhitekтуры. Arkhitektura: sovremenniy opyt professional'noi samorefleksii: Sb. nauch. trudov i dokladov na Devyatykh i Desyatykh Ikonnikovskikh chteniyakh* [Questions of the Theory of Architecture. Architecture: Modern Experience of Professional Self-reflection: Collection of Scientific Papers and Reports at the Ninth and Tenth Ikonnikov's Readings], ed. I.A. Dobritsyna. Moscow, LENAND Publ., 2017, pp. 299–310. (In Russian)
- 7 Programma festivalya INTERVALS 2023 [The Program of the INTERVALS 2023 Festival]. *Intervalsfest.com*. Available at: <http://intervalsfest.com/program.html> (accessed 12.06.2023). (In Russian)
- 8 Rappaport A.G. Prostranstvo i substantsiya. Ch. 1. Ot funktsii k prostranstvu [Space and Substance. Part 1. From Function to Space]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo*, 2012, no. 2, pp. 20–23. (In Russian)
- 9 Stupin S.S. Fenomen otkrytoi formy v iskusstve XX veka [The Phenomenon of Open Form in the Art of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 312 p. (In Russian)
- 10 Uchebnyi tsentr dlya Lozanny [Training Center for Lausanne]. *Archi.ru*, 15.12.2004. Available at: <https://archi.ru/world/22707/uchebnyi-centr-dlya-lozanny> (accessed 19.05.2024). (In Russian)
- 11 Patrik Schumacher. *Parametricism.com*. Available at: <https://www.parametricism.com/patrik-schumacher> (accessed 18.04.2024).
- 12 Zucchi C. *Everyday Wonders: Meraviglie Quotidiane. Luigi Caccia Dominioni and Milano: The Corso Italia Complex* / Catalogue of the Installation at the 16<sup>th</sup> International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia Everyday Wonders. Corraini, 2018. 128 p.



УДК 73.03  
ББК 85.133

**Гаврилова Екатерина Александровна**

Искусствовед, зав. отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Музей Московского Художественного академического театра, 125009, Россия, Москва, Камергерский переулок, 3А  
ORCID ID: 0009-0000-0501-3538  
katyagavrilova@mail.ru

**Ключевые слова:** граф Н.П. Шереметев, Екатерина II, генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев, усадьба Останкино, Ф.И. Шубин, П. Трискорни

Гаврилова Екатерина Александровна

# Образы Екатерины II в собрании Шереметевых: о двух скульптурах из Останкинского дворца



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-556-577**

**Для цит.:** Гаврилова Е.А. Образы Екатерины II в собрании Шереметевых: о двух скульптурах из Останкинского дворца // Художественная культура. 2024. № 4. С. 556–577. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-556-577>.

**For cit.:** Gavrilova E.A. Images of Catherine the Great in the Sheremetev Collection: On Two Sculptures from the Ostankino Palace. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 556–577. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-556-577>. (In Russian)

**Gavrilova Ekaterina A.**

Art Historian, Head of the Department of Fine and Applied Arts, Moscow Art Academic Theater Museum, 3A Kamerger'sky Lane, Moscow, 125009, Russia  
ORCID ID: 0009-0000-0501-3538  
katyagavrilova@mail.ru

**Keywords:** Count N.P. Sheremetev, Catherine the Great, Field Marshal General P.A. Rumyantsev, the Ostankino estate, F.I. Shubin, P. Triscornia

**Gavrilova Ekaterina A.**

Images of Catherine the Great in the Sheremetev Collection: On Two Sculptures from the Ostankino Palace



Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

**Аннотация.** В конце XVIII — начале XIX века статуя и скульптурная группа с изображением Екатерины II авторства Ф.И. Шубина и П. Трискорни вносили важный смысловой идейный акцент в обстановку Останкинского театра-дворца, подмосковной увеселительной резиденции графа Н.П. Шереметева. Относясь к числу прижизненных изваяний императрицы, они выражали одну из характерных черт эпохи, заключающуюся в прославлении главы государства. История бытования статуи и скульптурной группы примечательна и связана со многими перемещениями: между именными и домами по воле графов Шереметевых, а также вследствие трагических событий российской истории. Выполненные выдающимися русским и итальянским скульпторами, они были бережно хранимы своими владельцами. В рамках данной статьи статуя и скульптурная группа с изображением Екатерины Великой впервые рассмотрены вместе. Многолетнее изучение автором собрания скульптуры Шереметевых, в том числе материалов описей и архивных документов, позволило осветить вопросы, связанные с художественными особенностями, атрибуцией и провенансом указанных скульптур.

**Abstract.** At the end of the 18<sup>th</sup> — the beginning of the 19<sup>th</sup> centuries, the statue and the sculptural group by F.I. Shubin and P. Tricornia depicting Catherine the Great added an important semantic and ideological accent to the decor of the Ostankino Theatre-Palace, the residence of Count N.P. Sheremetev near Moscow. Created during the lifetime of the Empress, those statues expressed one of the characteristic features of the era, which was the glorification of the head of state. The history of the existence of the statue and the sculptural group is remarkable and is associated with changes and relocation: between estates and houses at the will of the Sheremetev counts, as well as due to the tragic events of Russian history. Made by outstanding sculptors, Russian and Italian, they were carefully preserved by their owners. In this article, the statue and the sculptural group depicting Catherine the Great are for the first time considered together. The author's long-term study of the Sheremetev sculpture collection, including inventory materials and archival documents, made it possible to highlight issues related to the artistic features, attribution and provenance of the sculptures under consideration.

Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

## Введение

Счастливо сохранившийся до наших дней Останкинский театр-дворец уникален. Построенный с подлинной страстью к искусствам и театру по воле графа Николая Петровича Шереметева (1751–1809), поражающий современников новизной театральной машинерии и великолепием декора, переживший нашествие Наполеона, потрясения, произошедшие в стране в начале XX века, Великую Отечественную войну, дворец несколько не утратил свою аутентичную атмосферу и избежал неудачных реставрационных вмешательств. На рубеже XVIII–XIX веков он был наполнен новомодными предметами убранства и произведениями искусства, среди которых значительную роль играла русская и западноевропейская скульптура: только в залах дворца насчитывалось около двухсот произведений пластики. В западных интерьерах и особенно в Итальянском павильоне скульптуры было особенно много. Два изваяния, статуя «Екатерина II — законодательница» и скульптурная группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» до сих пор не получили достаточного отражения в искусствоведческой литературе<sup>(1)</sup>. Эта статья посвящена художественным и иконографическим особенностям данных произведений, насыщенной истории их бытования и роли в системе обстановочного комплекса Останкинского дворца.

## Скульптурная группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев»

В северо-восточном «кабинетце» Итальянского павильона первой останкинской описью 1802 года зафиксирована «группа мраморная белая изображающая викторию императрицы Екатерины второй сидящую въ креслахъ, и въ левой руке на печати держитъ російской гербъ, и перед ней съ стороны стоячей Марсъ на овальномъ такомъ жъ мрамора мрамора <...>» [Опись, 1802, л. 82]. В описи 1809 года со-

держится уточнение, что перед императрицей стоит «фельдмаршалъ делающий донесение объ одержанной победе» [Опись, 1809–1810, л. 38 об.]. Описаниям соответствует и разъясняющая надпись на подножии группы: «Le feld General faisant Hommage a sa Majeste de la victoire qu'il vient de remporter»<sup>(2)</sup>.

О группе «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» (или «Румянцев возвещает Екатерине II о своих победах») упоминал в последней четверти XIX века Д.А. Ровинский, не только в точности процитировавший вышеуказанную надпись, но и сообщивший ее продолжение — «Paolo Triscorni fecit a Carrara» [Ровинский, 1889, с. 239]. Из надписи следует, что группа принадлежит авторству Паоло Трискорни (1757–1833), прославленного скульптора из Каррары, который на рубеже XVIII–XIX веков вместе с братом Агостино Трискорни (1761–1824) интенсивно работал над русскими заказами и был чрезвычайно востребован у именитых заказчиков. Подножие группы имеет значительные фрагменты реставрационных вставок, самая крупная из которых — за фигурой фельдмаршала: именно там и помещалась не сохранившаяся до настоящего времени надпись «Paolo Triscorni fecit a Carrara» (об этом свидетельствуют записи, сделанные в инвентарных книгах ГМЗ «Царское Село», где в настоящее время хранится данная скульптура<sup>(3)</sup>). Исследователи наследия братьев-ваятелей из Каррары также причисляют рассматриваемую группу к работам Трискорни [Пирютко, 1993, с. 170].

Высота группы составляет 91 см. Екатерина II с едва заметной улыбкой величественно восседает на троне с изображением двуглавого орла и искусно проработанной детализировкой декора. Ее голову венчает лавровый венок как символ верховной власти и славы, волосы перевиты жемчужной нитью. Императрица облачена в легкое платье, отделанное кружевом и струящимися складками напоминающее античную тунику; с плеча ниспадает горностаевая мантия. На ее груди

(1) На рассматриваемые скульптуры обращали внимание в своих исследованиях Г.В. Вдовин [Вдовин, 2005, с. 87, 95], О.А. Холоднова [Холоднова, 2010, с. 68; Холоднова, 2020, с. 139], Ю.В. Фомин [Фомин, б.г., с. 2, 7–8], Е.В. Уханова [Образ усадьбы, 2020, с. 35]. В остальных случаях относительно этих произведений авторы ограничивались упоминанием о них.

(2) «Генерал-фельдмаршал воздает должное Ее Величеству за только что одержанную победу» (пер. с фр. яз.).

(3) Трискорни П. Скульптурная группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев». Конец XVIII века. Мрамор каррарский. Дл. 73 см; ш. 55 см; в. 91 см. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник „Царское Село“». Инв. № ЕД-3-VIII.

орденская лента и звезда, а также Орден Святого апостола Андрея Первозванного — высшая награда Российской империи.

Взор Екатерины II обращен на графа Петра Александровича Румянцева, главнокомандующего русской армией в ходе Русско-турецкой войны (1768–1774), принесшей ему громкую славу и титул «Задунайский». Победа над Портой Оттоманской не только означала военный триумф России, но и укрепляла авторитет Екатерины II.

Генерал-фельдмаршал изображен в виде молодого воина в героизирующем античном облачении, попирающим турецкое знамя с полумесяцем; у его ног турецкие военные трофеи. Отметим, что руки и ноги фельдмаршала обнажены, то есть не защищены доспехами, как и полагалось у римских легионеров. По аналогии вспоминается несохранившийся бронзовый памятник П.А. Румянцеву-Задунайскому работы Ж.-Д. Рашетта, выполненный по заказу графа П.В. Завадовского, и его уменьшенное повторение в мраморе<sup>(4)</sup>. Сопоставляя эти работы Трискорни и Рашетта, нельзя не отметить сходство одеяний: в обоих случаях генерал-фельдмаршал предстает в виде римского победителя. Как известно, для изображения полководцев в русской скульптуре конца XVIII века использовались две разновидности атрибутивного облачения: античного типа и типа парадного западноевропейского доспеха XVII века, ассоциирующегося со средневековым вооружением. В трактовке и Трискорни, и Рашетта генерал-фельдмаршал изображен в одеяниях античного типа — в римских доспехах.

Анализируя памятник авторства Рашетта, И.В. Рязанцев указал на эстетический дискомфорт, вызываемый внешним обликом П.А. Румянцева: «...к простому, очень русскому... решительному и умному, „солдатскому“ лицу военачальника не „идут“ римские доспехи, в которые его одел скульптор. Особенно странно выглядят ноги генерал-фельдмаршала с голыми коленями.... Не верится, чтобы русский скульптор той поры мог так изобразить русского полководца. Наверное, лишь иностранец был способен на это» [Рязанцев, 2003, с. 382]. Как мы отметили выше, облачение фельдмаршалов очень схоже, чего нельзя сказать в отношении трактовки головы. Овалу и чертам

(4) Рашетт Ж.-Д. Уменьшенное повторение памятника П.А. Румянцеву-Задунайскому. 1793. Мрамор. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Инв. № Ск-409.

Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

лица Румянцева-Задунайского в исполнении Рашетта присуще портретное сходство с изображаемой моделью, вызывающее зрительный диссонанс с его не русским одеянием, о котором писал И.В. Рязанцев. И напротив, мраморная голова фельдмаршала авторства Трискорни, на наш взгляд, лишена индивидуальных черт и имеет отвлеченный классицизированный вид, вызывающий ассоциации с традицией изображения античных богов и более соответствующий выбранному скульптором варианту облачения полководца в виде римских доспехов.

Важно также отметить следующее. В 1775 году по случаю успешного завершения военной кампании и заключению Кючук-Кайнарджийского мира с Оттоманской Портой (1774) в Москве и других городах империи были развернуты грандиозные торжества, подобные военным триумфам, устраиваемым в честь полководцев в Древнем Риме. В сценарии празднеств 1775 года наряду с императрицей главным героем был главнокомандующий, и, таким образом, впервые одержанная победа стала отождествляться не только с монархом, как это было принято ранее, но и с полководцем [Махотина, 2011, с. 96]. Особенно подчеркнем, что на триумфальных вратах в Москве П.А. Румянцев-Задунайский был представлен в образе Марса и предполагалось, что в римском облачении он торжественно въедет в Москву на колеснице. Таким образом, можно говорить о складывании во второй половине XVIII века иконографического типа русского воина-победителя в облике римского воина-триумфатора. В этом контексте показательно, что сам Румянцев-Задунайский сравнивает русскую армию с римским легионом. В переписке с Вольтером Екатерина II отмечает: «Граф Румянцев... уведомляет, что войска мои, подобно древним римлянам, никогда не спрашивают, как велико число неприятелей, но только, где они?» [Переписка, 1803, с. 96]. Значит, внешний облик Румянцева-Задунайского в трактовке Трискорни соответствовал общепринятому в то время амплу полководца и отражал ориентацию эпохи на наследие античного мира.

Пластически фигура фельдмаршала решена таким образом, что в ней отсутствуют контрастные движения, вносящие динамику в образную структуру статуи и свойственные изображениям военных деятелей. Поза трискорниевского Румянцева-Задунайского лишена порывистости и выражает скорее предстояние перед Екатериной II: его фигура вторична по сравнению с образом императрицы. Фельдмаршал



Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

преподносит ей турецкий полумесяц<sup>(5)</sup> (не сохранился) — знак победы над турками — и выступает здесь в качестве не только победителя, но и исполнителя мудрой воли государыни, иначе говоря, как «воин, Екатерина избрания достоин» [Петров, 1775, с. 3].

Из архивных документов удалось выяснить, что рассматриваемая скульптурная группа была куплена Н.П. Шереметевым в мае 1792 года у Павла Споля, французского скульптора-резчика, декоратора, носителя европейского стиля, значительно повлиявшего на формирование обстановочного комплекса Останкинского дворца<sup>(6)</sup>.

На протяжении большей половины XIX века «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» располагались в одном из четырех угловых объемов Итальянского павильона — в северо-восточном «кабинетце». «Кабинетцы» были обставлены мебелью, осветительными приборами и произведениями пластики, продолжающими «галерею скульптуры» центрального зала. В 1875 году после раздела имущества между сыновьями графа Д.Н. Шереметева группа в числе многих других вещей была отправлена в петербургский Фонтанный дом (городскую усадьбу Шереметевых) [Опись, 1871, л. 12 об.], где она находилась в Белой гостиной, о чем свидетельствует упоминание в описи<sup>(7)</sup> и фотография 1910-х годов<sup>(8)</sup>. В стенах Фонтанного дома группа благополучно пережила потрясения, происходившие в стране в первой четверти XX века: мы узнаем ее запечатленной все в том же интерьере на фотоснимке 1930-х годов<sup>(9)</sup>. В 1930-е годы

в ходе распределения имущества Фонтанного дома, последовавшего после закрытия в нем Музея быта, многие предметы передавались в разные музеи Ленинграда и Москвы. Скорее всего, именно таким образом группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» оказалась в Государственном музее-заповеднике «Царское Село».

### Статуя «Екатерина II — законодательница»

К числу предметов первоначального обстановочного комплекса Останкинского дворца относилась также мраморная «Екатерина II — законодательница» — статуя с чрезвычайно насыщенной историей бытования. К сожалению, до настоящего времени от нее сохранилась лишь голова, но благодаря фотографиям можно представить, как выглядела эта скульптура. Императрица была изображена «в рост, но несколько меньше натуры» [Вейнер, 1910, с. 49], в свободном античного типа одеянии, подбитом около пояса горностаевой мантией, с орденской лентой и орденской звездой на груди. Ее голова украшена диадемой и лавровым венком. Жест вытянутой вперед правой руки самодержицы носит указующий характер. Слева от нее — постамент, по центру которого в лавровом венке помещена надпись на латинском языке «Victoriis potens, largitate victrix, legibus magna», которую можно перевести примерно так: «Очевидная для побед, Побеждающая благодаря щедрости, Великая своими законами». На постаменте — орден Святого Георгия и, скорее всего, маршалский жезл. Д.А. Ровинский причислил это величественное и торжественное изображение императрицы к работам Ф.И. Шубина [Ровинский, 1889, с. 239].

Иконография Екатерины II весьма обширна. В скульптурных изображениях она нередко предстала в аллегорических образах, отождествляясь чаще всего с Минервой, реже — с Фемидой и другими античными богинями. Мифологические претворения образа российской монархини отражали аллегоризм мышления второй половины XVIII века, когда иносказательность изображений была привычным инструментом при создании произведений искусства. Посредством вариативных ипостасей венценосной модели в ее лице для общественного сознания формировался образ идеального просвещенного правителя — мудрого, щедрого, милосердного. Наряду с «божественно-мифологическими «облачениями» [Рязанцев, 2003,

- (5) «...Предъ нею съ правой стороны стоить фельдмаршалъ, делающей донесение объ одержанной победе и въ правой руке держитъ полумесяцъ» [Опись, 1837, л. 68].
- (6) «Щет Его Сиятельству Графу Николаю Петровичу Шереметеву от скульптера Павла Споля <...> В май 1792 года товары забранные Его Сиятельством в Санкт-Петербург <...> Группа из двух фигур представляющая ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО сидящую на троне и получающую с одной руки от победителя Полунна в знак победы над турками. 1600 руб.» [Счета скульптора, л. 13, 14 об.].
- (7) «Перед дверью, ведшей на балкон, мраморная группа, изображающая Румянцева, приносящего Екатерине II весть о победе. Работы Паолоо Трискорни в Карраре» [Станюкович, 1923, с. 35].
- (8) Функ А. Шереметевский дворец (Фонтанный дом). Белая гостиная. 1910-е. Фотография. Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории Санкт-Петербурга». Инв. № -II-A-10239 ф.
- (9) Фонтанный дом графов Шереметевых в Санкт-Петербурге. Парадная анфилада. 1930-е. Фотография. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». Инв. № ФТ-31.

Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

с. 95] императрицы существовал также тип программного ампула «Екатерина II — законодательница»: самодержица то указывает на раскрытую книгу законов, то бодрствует, сжигая цветы мака; в ее руках скипетр или свиток рукописи, у ног — рог изобилия или победоносный орел. Важно отметить, что статуи, соответствующие тому или иному типу ампула, не были однообразными. Индивидуальная манера одного скульптора отличалась от почерка другого, кроме того, учитывались пожелания заказчиков, особенности пространственной среды, для которой предназначались создаваемые монументы. Так, рассматриваемая останкинская «Екатерина II — законодательница», приписываемая авторству Ф.И. Шубина, стоит в одном ряду с одноименной статуей того же скульптора, выполненной по заказу князя Г.А. Потемкина и происходящей из убранства Таврического дворца, но при этом образное решение данных скульптур существенно различается.

Из архивных источников известно, что Н.П. Шереметев придавал большое значение изваянию императрицы в пространстве Останкинского театра-дворца. В начале 1790-х годов он писал: «Подданическая моя приверженность и благоговение к ней побудили меня вытесать статую, изображающую лик ее, и поместить оную в приличном храме, который нарочно для сего имел я намерение соорудить, но не исполнил последнего за отсутствием моим из Москвы и до времени поставил изображение оно в Останкове в Египетском павильоне» [цит. по: Вдовин, 2005, с. 87]. Из приведенных строк следует, что граф изначально предполагал включить в ансамбль театра-дворца храм Екатерине II, о чем свидетельствуют хранящиеся в фондах Государственного дворцово-паркового музея-заповедника «Останкино и Кусково» проектные чертежи. В 1796 году Н.П. Шереметевым было решено воплотить замысел храма благодарности в виде пристройки к Итальянскому павильону Ротонды, представлявшей собой открытую беседку и выходившую в так называемый Собственный садик. В центре Ротонды предполагалась установка скульптуры государыни, в связи с чем граф повелел «для пола штушного сделать покрепче фундамент, чтобы от тяжести той статуи, которая будет посредине поставлена, пол не провис бы» [цит. по: Вдовин, 2005, с. 87]. Пристройка Ротонды осуществлялась по проекту И.Е. Старова, и здесь нельзя не сказать о том, что чуть ранее, в 1789–1790 годах по его же проекту был отстроен храм-ротонда в Зимнем саду Таврического

дворца, принадлежавшего князю Г.А. Потемкину. Центральное положение в нем занимала статуя «Екатерины II — законодательницы»: мраморная императрица, у ног которой рог изобилия, изливающий милости, держит скипетр и указывает на книгу законов<sup>(10)</sup>. Разъясняющая надпись на жертвеннике, служащем подножием изображению императрицы, гласила: «Матери отечества и моей благодетельнице». Статуя была выполнена Ф.И. Шубиным по заказу Г.А. Потемкина специально для ротонды Зимнего сада. Известны и другие аналогичные монументальные претворения образа российской государыни, исполненные для частных лиц. В 1788 году Ж.-Д. Рашетт выполнил бронзовую статую Екатерины II в облике богини Цибелы (Кибелы), считавшуюся покровительницей городов и государства, для Ротонды в парке загородного дома вице-канцлера А.А. Безбородко в Полюстрово. Следовательно, проект останкинской Ротонды со статуей Екатерины II не был исключительным архитектурным прецедентом, но находился в русле художественных процессов своего времени. Установка статуи Екатерины II в имениях высокопоставленных вельмож была напрямую связана с темой почитания известных и великих людей, или мемориальной темой, широко распространенной на виллах древних римлян и эпохи Возрождения. В культуре рубежа XVIII — начала XIX века изображение монаршей особы было почти равнозначно самой особе и потому заменяло собой ее присутствие в том или ином пространстве — так называемом «почетном пространстве» [Вдовин, 2003, с. 259], выполняющем функцию замещения тронного зала. Так, 28 апреля 1791 года во время небывалого по размаху и роскошеству празднества, устроенного Г.А. Потемкиным в Таврическом дворце, его гости, включая императрицу, согласно сценарию торжества попадали в восьмиколонный портик с куполом, устроенный в саду-оранжерее. В центре этого «античного святилища» стояла вознесенная на постамент статуя «божества» — Екатерины II, перед которой в присутствии самой государыни князь Потемкин пал на колени, возблагодарив за благодеяния [Потемкинский праздник,

(10) Шубин Ф.И. Екатерина II — законодательница. 1789. Мрамор. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Инв. № Ск-306.

Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

1852, с. 29] и тем самым продемонстрировав «сакральный характер восприятия им ее статуи» [Петров, 2021, с. 69].

С кончиной императрицы, к слову, так и не посетившей Останкина, необходимость ее изваяния в Ротонде отпала и по воле Н.П. Шереметева статуя была вынесена из Ротонды и установлена «въ дверяхъ, что выходъ в садъ» [Опись, 1802, л. 91] Итальянского павильона. В Ротонде ее сменила скульптурная группа «Три грации», закрепившая «трансформацию пространства из „благодарственного храма“ в подобие паркового павильона» [Останкино, 1994, с. 110]. Но и в Итальянском павильоне «Екатерина II» простояла недолго: 19 февраля 1798 года Н.П. Шереметев отдал распоряжение о том, чтобы «...имеющуюся в Останкове в круглой пристройке фигуру покойной Императрицы перевезть в Кусково и поставить в круглую каменную беседку, что на углу сада, противу театра, и наблюдать, чтобы сохранена была в целости...» [Отголоски XVIII века, 1905, с. 123]. Однако перевозка в Кусково не состоялась, так как последовало новое распоряжение графа, по которому статую государыни переместили в Египетский павильон и установили по центру [Фомин, б.г., с. 8]. В Египетском павильоне она простояла довольно долго — до середины XIX века, а далее, по-видимому, к приезду Александра II в Останкино в 1856 году, была переставлена в Проходную галерею к Египетскому павильону, где и запечатлена на фотографии 1868–1870 годов<sup>(11)</sup>.

В 1885 году статую вывезли в Петербург [Приемо-сдаточная Опись, 1887, л. 16 об.]: по сообщению В.К. Станюковича согласно разделу имущества, последовавшему после смерти графа Дмитрия Николаевича Шереметева в 1871 году, изваяние Екатерины II досталось его младшему сыну, графу Александру Дмитриевичу Шереметеву [Станюкович, 1923, с. 26]. В интерьере принадлежавшего ему петербургского дома на Гагаринской (Французской) набережной и зафиксирована скульптура государыни на фотоснимке начала XX века<sup>(12)</sup>. История бытования этого

произведения также связана и с Фонтанным домом<sup>(13)</sup>, отошедшим графу Сергею Дмитриевичу Шереметеву, где после национализации в 1919 году был открыт музей дворянского быта, просуществовавший до 1929 года. В 1930 году статуя императрицы в числе некоторых других предметов из Фонтанного дома поступила в Екатерининский корпус Петергофа, а далее ее судьба трагична: скульптура погибла во время Великой Отечественной войны, со значительными повреждениями уцелела голова статуи, которая была отреставрирована в 2006 году и ныне экспонируется в вестибюле Екатерининского корпуса [Холоднова, 2020, с. 139].

В ходе исследования чрезвычайно интересные сведения удалось почерпнуть из письма князя Алексея Борисовича Куракина брату, Александру Борисовичу [Восемнадцатый век, 1904, с. 14]. В письме князь Алексей Борисович делится впечатлением о посещении Кускова 1 августа 1779 года: в тот день в увеселительной усадьбе графа Петра Борисовича Шереметева был устроен роскошный прием по случаю престольного праздника домово́й церкви Кускова, традиционно широко отмечаемого хозяином усадьбы, куда стремилась попасть «вся Москва». Князь Куракин восторженно отзываясь об устроенном празднестве и упоминает, что прием был также приурочен к «торжественному открытию статуи, которую ему подарила Ее Императорское Величество [перевод с фр. яз. наш. — Е.Г.]» [Восемнадцатый век, 1904, с. 14]. В примечаниях содержится следующий комментарий: «Эта статуя Екатерины II в Останкине, работы Шубина, из белого мрамора; на пьедестале надпись: “Victoriis patens, largitate victrix, legibus magna”» [Восемнадцатый век, 1904, с. 453].

Из письма А.Б. Куракина и приведенного примечания к письму следует, что статуя Екатерины II работы Ф.И. Шубина была дарована самой императрицей графу П.Б. Шереметеву<sup>(14)</sup>. Если это действительно было так и речь в письме шла именно о рассматриваемом нами памятнике, то эти сведения имеют колоссальное значение в контексте изучения не только статуи Екатерины II, но также собрания произведе-

(11) Останкинский дворец. Проходная к Египетскому павильону. 1868–1870. Фотография. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». Инв. № ФТ-192/17.

(12) Статуя Екатерины II в доме А.Д. Шереметева на Гагаринской (потом Французской) набережной в С.-Петербурге. Начало XX века. Фотография. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». Инв. № ФТ-9/2.

(13) Статуя стояла на нижней площадке лестницы в вестибюле [Станюкович, 1923, с. 26].

(14) Как следует из архивных документов, постамент к статуе мог доделываться или перделываться уже при Н.П. Шереметеве в 1796 году [см.: Вдовин, 2017, с. 566].



дений пластики Шереметевых и истории отечественной скульптуры XVIII века. Попробуем оценить, насколько это могло быть возможным.

Екатерина II охотно посещала загородные дома своих подданных. Последние стремились следовать традициям императорских дворцов, устраивая разнообразные празднества. Императрица любила бывать в Кускове; в ознаменование одного из ее посещений на партере парка в 1779 году была установлена колонна со статуей Минервы, олицетворявшей государыню. Известно, что для украшения строящейся усадьбы Екатерина II прислала ее владельцу, графу П.Б. Шереметеву, статуи и мраморы. В 1786 году там же на парковом партере воздвигнули обелиск, выполненный из дарованного императрицей мрамора. Открытие памятных монументов, сопровождавшееся праздником, состоялось 28 июня 1786 года [Екатерина Великая и Москва, 1997, с. 169].

Таким образом, описываемый А.Б. Куракиным эпизод о торжественном открытии статуи, подаренной Екатериной II хозяину Кускова, видится в русле происходивших в то время событий и вполне может иметь место быть. Допустимо предположить, что некоторое время скульптура находилась в Кускове, а ко времени складывания обстановочного комплекса в театре-дворце была перевезена в Останкино.

Не менее любопытен вопрос об авторстве Ф.И. Шубина. К работам выдающегося русского скульптора останкинскую статую Екатерины II отнес, как мы упоминали выше, Д.А. Ровинский. Коллеги из Государственного музея-заповедника «Петергоф», хранящие уцелевшую голову скульптуры в настоящее время, придерживаются такого же мнения [Холоднова, 2020, с. 139]. Между тем в литературе, посвященной наследию Ф.И. Шубина, не встречается информация о выполнении им рассматриваемой нами статуи. Принято считать, что тип программного ампула «Екатерина II — законодательница», предложенный французским скульптором Э.-М. Фальконе в 1767–1768 годах и сохранившийся в виде эскиза, был воплощен Ф.И. Шубиным впервые в 1789–1790 годы при создании статуи императрицы для Таврического дворца. Но сведения из письма А.Б. Куракина позволяют предположить, что данный тип был использован скульптором десятью годами ранее и, что важно, для другого заказчика — графа П.Б. Шереметева. Последний, нельзя не отметить, для убранства дворца в Кускове заказал Ф.И. Шубину четыре скульптурных портрета двух поколений Шереметевых:

Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

бюсты Анны Петровны и Бориса Петровича, Варвары Алексеевны и Петра Борисовича были исполнены скульптором в 1782–1784 годах.

## Заключение

Итак, обобщая сказанное, суммируем основные выводы. Скульптурная группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» и статуя «Екатерина II — законодательница» относятся к числу прижизненных изваяний императрицы и потому наглядно передают идейный пафос эпохи, в данном контексте заключающийся в создании целой галереи олицетворений с целью прославления российской государыни. В обоих случаях соблюдено следование уже сложившемуся к этому времени привычному типу изображения Екатерины II — черты ее лица узнаваемы и реалистичны; индивидуальность сочетается с парадной и величавой трактовкой образа. В группе «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» перед императрицей в героическо-мифологическом ампула предстает полководец, что отражает сложившуюся мизансцену в «государственном пантеоне» того времени, когда Екатерина II вывела на видный план своих сподвижников и фаворитов. В статуе «Екатерина II — законодательница» воплощена роль самодержицы как творительницы законов, известная по многим скульптурным и живописным произведениям. Вкрапление надписи на латинском языке, помещенной на лицевой стороне пьедестала, сообщает скульптуре дополнительный семантический аспект, понятный просвещенным зрителям второй половины XVIII века.

Рассмотренные скульптурная группа и статуя стоят в одном ряду с другими претворениями образа российской монархини в скульптуре во второй половине XVIII века (работы Ж.-Д. Рашетта, И.П. Прокофьева, М.И. Козловского) и в этом смысле выражают одну из характерных черт времени, связанную с феноменом сакрализации монарха в целом и культом Екатерины II в частности. Помещаая во дворцах и имениях статуи и живописные произведения с изображением главы государства, вельможи имели схожие мотивы, отзываясь на задачи государственной пропаганды, и часто заимствовали друг у друга те или иные художественные находки и решения. Известно, что Н.П. Шереметев посылал своих управляющих в дома А.А. Безбородко и Н.Н. Демидова с тем, чтобы те ненароком подмечали «нет ли каких новостей или

редкостей, как-то в убранстве и прочем» [цит. по: Останкино, 1994, с. 29, 30] и доносили графу.

«Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» и «Екатерина II — законодательница» были выполнены итальянским и русским скульпторами, и это принципиально важно: два ключевых произведения из собрания Шереметевых, запечатлевших образ государыни в камне, таким образом, принадлежали западноевропейской и отечественной школам ваяния, в одинаковой степени превосходно представленным произведениями пластики в коллекциях Шереметевых.

Насыщенную историю бытования «Екатерины II — законодательницы» можно считать уникальной в своем роде, и все же случаи перевозок и перестановок тех или иных предметов, в частности скульптур, из интерьера в интерьер, из дома в дом были нередкими, о чем свидетельствуют материалы описей и архивные документы. Перемещения по воле Н.П. Шереметева статуи Екатерины II и другой скульптуры — чрезвычайно дорогостоящей, хрупкой и тяжеловесной — подразумевают существование проблемы экспонирования произведений пластики в дворцовых интерьерах конца XVIII — начала XIX века, указывают на возросшую «говорящую» роль изваяний, когда посредством того, где и как стояла скульптура, обозначались важные смысловые акценты. Не будучи коллекционером скульптуры, Н.П. Шереметев отводил произведениям пластики важную роль в системе обстановочных комплексов своих домов, распоряжаясь о покупке тех или иных изваяний, вникая в нюансы их размещения и проявляя, таким образом, личную инициативу в складывании скульптурного убранства обустройстваемых им зданий.

Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

## Источники:

- 1 Опись в селе Останкове: 1802 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». ПИ/2997. 279 л.
- 2 Опись селу Останкову: 1809–1810 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». ПИ/2998. 285 л.
- 3 Опись села Останкина: 1837 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». ПИ/2999. 497 л.
- 4 Опись дворца Останкино: 1871 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». ПИ/3021. 40 л.
- 5 Приемно-сдаточная Опись имущества Останкинского дворца: 1887 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». ПИ/3027. 46 л.
- 6 Счета скульптора Павла Споля гр. Н.П. Шереметеву на оплату работ, произведенных Сполем для Московского дома и сел Кускова и Останкина // РГИА. Ф. 1088. Оп. 9. Ед. хр. 2784. Л. 13, 14 об.
- 7 Фомин Ю.В. История строительства Ротонды в Останкинском дворце-музее: Научная справка // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». Инв. № 1143. 35 л., прил.

## Список литературы:

- 8 Вдовин Г.В. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологемы (на примере Останкинского усадебного комплекса) // Искусствознание. 2003. № 2. С. 245–271.
- 9 Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 244 с.
- 10 Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское»: опыт позитивизма в изучении русской культуры конца XVIII века (на примере Итальянского павильона дворца в Останкине) // *Amant altera catenaе*: Сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова / Ред.-сост. М.А. Лопухова, Е.С. Кочеткова. М.: Изд. Степаненко, 2017. С. 530–587. (Труды Исторического факультета МГУ; Т. 89).
- 11 Вейнер П.П. Жизнь и искусство в Останкине // Старые годы: ежемесячник для любителей искусства и старины. 1910. Май-июнь. С. 38–72.
- 12 Восемнадцатый век: Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива Почетным Членом Археологического Института князем Федором Алексеевичем Куракиным / Под ред. В.Н. Смольянинова. Т. I. М.: Типо-литография Н.И. Гросман и Г.А. Вендельштейн, 1904. 508 с.
- 13 Екатерина II. Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год / Пер.с. фр. И. Фабиян. Часть первая. М.: В вольной типографии Гария и Компании, 1803. 348 с.

Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

- 14 Екатерина Великая и Москва: [Кат. выст., июль–сент. 1997] / Государственная Третьяковская Галерея; [авт.-сост. О.А. Алленова и др.]. М., 1997. 189 с.
- 15 *Махотина А.А.* Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II: Дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 2011. 249 с.
- 16 Образ усадьбы в фотографиях и воспоминаниях графов Шереметевых. В собрании музей-усадьбы Останкино / Авт.-сост. Е.В. Уханова, О.И. Еремина. М.: Кучково поле Музеон, 2020. 248 с.
- 17 Останкино: Театр-дворец: Альбом / Авт.-сост., авт. текста Г.В. Вдовин, Л.А. Лепская, А.Ф. Червяков. М.: Русская книга, 1994. 320 с.
- 18 Отголоски XVIII века. Выпуск XI: Время императора Павла. 1796–1800 годы. М.: Типография Т-ва И.Д. Сытина, 1905. 307 с.
- 19 *Петров В.П.* Его сиятельству графу Петру Александровичу Румянцову, на притеснение турков в разных городах за Дунаем и впоследствии от того заключение мира: Писано в Лондоне 1774 года. [М.]: Печатано при Императорском Московском университете, 1775. 27 с.
- 20 *Петров Н.И.* О сакрализации изображения монарха в России XVIII – начала XIX вв. // Христианское чтение: Научный журнал Санкт-Петербургской духовной академии Русской православной церкви. 2021. № 2. С. 64–78. URL: [https://www.scientific-journals-spbda.ru/fi/06-hch\\_2\\_21\\_petrov.pdf](https://www.scientific-journals-spbda.ru/fi/06-hch_2_21_petrov.pdf) (дата обращения 10.07.2024).
- 21 *Пирютко Ю.М.* Братья Трискорни // Невский архив: историко-краеведческий сборник / Сост. А.И. Добкин, А.В. Кобак. Вып. 1. М.; СПб.: Atheneum, Феникс, 1993. С. 159–172.
- 22 Потемкинский праздник // Москвитянин: учено-литературный журнал. Т. I. Отд. IV. М.: В типографии Степановой и В. Готье, 1852. С. 23–30.
- 23 *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. IV. СПб.: типография Императорской Академии наук, 1889. 878 стб.
- 24 *Рязанцев И.В.* Скульптура в России XVIII – начало XIX века: Очерки. М.: Жираф, 2003. 541 с.
- 25 *Станюкович В.К.* Фонтанный дом Шереметевых. Музей быта: Путеводитель. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1923. 56 с.
- 26 *Холоднова О.А.* Екатерининский корпус дворца Монплеизр в Петергофе. Послевоенные находки и открытия // Дворец. Усадьба. Заповедник: Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации Московского музея-усадьбы Останкино (9–30 июня 2009 г., Москва). М.: ИТРК, 2010. С. 62–79.
- 27 *Холоднова О.А.* Формирование экспозиции музея «Екатерининский корпус» в 1920-е и 1980-е годы // *Novum in Veteri*. Экспозиционно-выставочная деятельность в пространстве исторического памятника: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 22–23.04.2019 / Государственный музей-заповедник Петергоф; отв. ред. А.С. Белоусов. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2020. С. 133–148.

## Sources:

- 1 Opis' v sele Ostankove: 1802 [Inventory in the Village of Ostankovo: 1802]. *Gosudarstvennyi dvortsovo-parkovyi muzei-zapovednik «Ostankino i Kuskovo»* [State Palace and Park Museum-Reserve “Ostankino and Kuskovo”], inv. PI/2997. 279 l. (In Russian)
- 2 Opis' selu Ostankovu: 1809–1810 [Inventory of the Village of Ostankovo: 1809–1810]. *Gosudarstvennyi dvortsovo-parkovyi muzei-zapovednik «Ostankino i Kuskovo»* [State Palace and Park Museum-Reserve “Ostankino and Kuskovo”], inv. PI/2998. 285 l. (In Russian)
- 3 Opis' sela Ostankina: 1837 [Inventory of the Village of Ostankina: 1837]. *Gosudarstvennyi dvortsovo-parkovyi muzei-zapovednik «Ostankino i Kuskovo»* [State Palace and Park Museum-Reserve “Ostankino and Kuskovo”], inv. PI/2999. 497 l. (In Russian)
- 4 Opis' dvortsa Ostankino: 1871 [Inventory of the Ostankino Palace: 1871]. *Gosudarstvennyi dvortsovo-parkovyi muzei-zapovednik «Ostankino i Kuskovo»* [State Palace and Park Museum-Reserve “Ostankino and Kuskovo”], inv. PI/3021. 40 l. (In Russian)
- 5 Priemo-sdatocnaya Opis' imushchestva Ostankinskogo dvortsa: 1887 [Acceptance Inventory of the Property of the Ostankino Palace: 1887]. *Gosudarstvennyi dvortsovo-parkovyi muzei-zapovednik «Ostankino i Kuskovo»* [State Palace and Park Museum-Reserve “Ostankino and Kuskovo”], inv. PI/3027. 46 l. (In Russian)
- 6 Shcheta skul'ptora Pavla Spolya gr. N.P. Sheremetevu na oplatu rabot, proizvedennykh Spolem dlya Moskovskogo doma i sel Kuskova i Ostankina [Account of the Sculptor Pavel Spol gr. N.P. Sheremetev for Payment for Work Performed by Spol for the Moscow House and the Villages of Kuskovo and Ostankino] *RGIA* [Russian State Historical Archive], f. 1088, inv. 9, storage unite 2784, ll. 13, 14 rev. (In Russian)
- 7 Fomin Yu.V. Istorija stroitel'stva Rotondy v Ostankinskom dvortse-muzee: Nauchnaya spravka [History of the Construction of the Rotunda in the Ostankino Palace Museum: Scientific Reference]. *Gosudarstvennyi dvortsovo-parkovyi muzei-zapovednik «Ostankino i Kuskovo»* [State Palace and Park Museum-Reserve “Ostankino and Kuskovo”], inv. 1143. 35 l., app. (In Russian)

## References:

- 8 Vdovin G.V. Kratkie tezisy k probleme interpretatsii semantiki usadebnogo prostranstva i ego mifologemy (na primere Ostankinskogo usadebnogo kompleksa) [Brief Theses on the Problem of Interpreting the Semantics of the Estate Space and Its Mythology (On the Example of the Ostankino Estate Complex)]. *Iskusstvoznanie*, 2003, no. 2, pp. 245–271. (In Russian)
- 9 Vdovin G.V. *Persona. Individual'nost'. Lichnost': opyt samopoznaniya v iskusstve russkogo portreta XVIII veka* [A Person. Individuality. Personality: The Experience of Self-knowledge in the Art of Russian Portrait of the 18<sup>th</sup> Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2005. 244 p. (In Russian)
- 10 Vdovin G.V. K semantike ponyatiya “ital'yanskoe”: opyt pozitivizma v izuchenii russkoi kul'tury kontsa XVIII veka (na primere Ital'yanskogo pavil'ona dvortsa v Ostankine) [On the Semantics of the Concept “Italian”: The Experience of Positivism in the Study of Russian Culture of the Late 18<sup>th</sup> Century (On the Example of the Italian Pavilion of the Palace in Ostankino)]. *Amant alterna camenae*:



Образы Екатерины II в собрании Шереметевых:  
о двух скульптурах из Останкинского дворца

- Sbornik statei k 60-letiyu I. I. Tuchkova* [Amant alterna camenae: Collection of Articles for the 60<sup>th</sup> Anniversary of I. I. Tuchkov], ed.-comp. M. A. Lopukhova, E. S. Kochetkova. Moscow, Izd. Stepanenko Publ., 2017, pp. 530–587. (Trudy Istoricheskogo fakul'teta MGU; T. 89 [Proceedings of the Historical Faculty of Moscow State University; Vol. 89]). (In Russian)
- 11 Veiner P.P. Zhizn' i iskusstvo v Ostankine [Life and Art in Ostankino]. *Starye gody: ezhemesyachnik dlya lyubitel'ei iskusstva i stariny*, 1910, May–June, pp. 38–72. (In Russian)
- 12 *Vosemnadsyati vek: Istoricheskii sbornik, izdavaemyi po bumagam famil'nogo arkhiva Pochetnym Chlenom Arheologicheskogo Instituta knyazem Fedorom Alekseevichem Kurakinym* [Eighteenth Century: Historical Collection Published from the Papers of the Family Archive by the Honorary Member of the Archaeological Institute, Prince Fyodor Alekseevich Kurakin], ed. V. N. Smolyaninov. Vol. I. Moscow, Tipol'itografiya N. I. Grosman i G. A. Vendel'shtein Publ., 1904. 508 p. (In Russian)
- 13 Ekaterina II. *Perepiska rossiiskoi imperatritsy Ekateriny II i gospodina Vol'tera, prodolzhashchaya s 1763 po 1778 god* [Correspondence between the Russian Empress Catherine II and Mr. Voltaire, Which Lasted from 1763 to 1778], transl. from French I. Fabiyon. Part One. Moscow, V vol'noi tipografii Gariya i Kompanii Publ., 1803. 348 p. (In Russian)
- 14 *Ekaterina Velikaya i Moskva: [Kat. vyst., iyul'-sent. 1997]* [Catherine the Great and Moscow: Exhibition Catalog, July–Sept. 1997], The State Tretyakov Gallery, auth.-comp. O. A. Allenova et al. Moscow, 1997. 189 p. (In Russian)
- 15 Makhotina A. A. *Panegiricheskaya programma i ee khudozhestvennoe voploshchenie v iskusstve gosudarstvennykh prazdnestv epokhi Ekateriny II* [Panegyric Program and Its Artistic Embodiment in the Art of State Festivities of the Era of Catherine II], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.04, M. V. Lomonosov Moscow State University, Moscow, 2011. 249 p. (In Russian)
- 16 *Obraz usad'by v fotografiyakh i vospominaniyakh grafov Sheremetevykh. V sobranii muzeya-usad'by Ostankino* [The Image of the Estate in Photographs and Memoirs of the Sheremetev Counts. In the Collection of the Ostankino Estate Museum], auth.-comp. E. V. Ukhanova, O. I. Eremina. Moscow, Kuchkovo pole Muzeon Publ., 2020. 248 p. (In Russian)
- 17 *Ostankino: Teatr-dvorets: Al'bom* [Ostankino: Theater-Palace: Album], auth.-comp., text auth. G. V. Vdovin, L. A. Lepskaya, A. F. Chervyakov. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1994. 320 p. (In Russian)
- 18 Otgoloski XVIII veka. Vypusk XI: Vremya imperatora Pavla. 1796–1800 gody [Echoes of the 18<sup>th</sup> Century. Issue XI: The Time of Emperor Paul. 1796–1800]. Moscow, Tipografiya T-va I. D. Sytina Publ., 1905. 307 p. (In Russian)
- 19 Petrov V. P. *Ego siyatel'stvu grafu Petru Aleksandrovichu Rumyantsovu, na pritesnenie turkov v raznykh gorodakh za Dunaem i vosposledovavshee ot togo zaklyuchenie mira: Pisano v Londone 1774 goda* [To His Excellency Count Pyotr Alexandrovich Rumyantsov, On the Oppression of the Turks in Various Cities beyond the Danube and the Resulting Conclusion of Peace: Written in London 1774]. Moscow, Pechatano pri Imperatorskom Moskovskom universitete Publ., 1775. 27 p. (In Russian)
- 20 Petrov N. I. O sakralizatsii izobrazheniya monarkha v Rossii XVIII – nachala XIX vv. [On the Sacralization of the Image of the Monarch in Russia in the 18<sup>th</sup> – Early 19<sup>th</sup> Centuries]. *Khristianskoe chtenie: Nauchnyi zhurnal Sankt-Peterburgskoi Dukhovnoi Akademii Russkoi Pravoslavnoj Tserkvi*, 2021, no. 2, pp. 64–78. Available at: [https://www.scientific-journals-spbda.ru/1/06-hch\\_2\\_21\\_petrov.pdf](https://www.scientific-journals-spbda.ru/1/06-hch_2_21_petrov.pdf) (accessed 10.07.2024). (In Russian)
- 21 Piryutko Yu. M. Brat'ya Triskorni [Triscorni Brothers]. *Nevskii arkhiv: istoriko-kraevedcheskii sbornik* [Nevsky Archive: Historical and Local History Collection], comp. A. I. Dobkin, A. V. Kobak. Issue 1. Moscow, St. Petersburg, Atheneum Publ., Feniks Publ., 1993, pp. 159–172. (In Russian)
- 22 Potemkinskii prazdnik [Potemkin Holiday]. *Moskvityanin, ucheno-literaturnyi zhurnal*, vol. I, dep. IV. Moscow, V tipografii Stepanovoi i V. Got'e Publ., 1852, pp. 23–30. (In Russian)
- 23 Rovinskii D. A. *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov* [Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits]. Vol. IV. St. Petersburg, tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1889. 878 columns. (In Russian)
- 24 Ryazantsev I. V. *Skulptura v Rossii XVIII – nachalo XIX veka: Ocherki* [Sculpture in Russia 18<sup>th</sup> – Early 19<sup>th</sup> Centuries: Essays]. Moscow, Zhiraf Publ., 2003. 541 p. (In Russian)
- 25 Stanyukovich V. K. *Fontannyi dom Sheremetevykh. Muzeij byta: Putevoditel'* [Fountain House of the Sheremetevs. Museum of Life: Guide]. Peterburg, Brokgauz-Efron Publ., 1923. 56 p. (In Russian)
- 26 Kholodnova O. A. *Ekaterininskii korpus dvortsa Monplezir v Petergofe. Poslevoennye nakhodki i otkrytiya* [Catherine's Building of the Monplaisir Palace in Peterhof. Post-War Finds and Discoveries]. *Dvorets. Usad'ba. Zapovednik: Materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 90-letiyu organizatsii Moskovskogo muzeya-usad'by Ostankino (9–30 iyunya 2009 g., Moskva)* [Castle. Estate. Reserve: Materials of the Scientific Conference Dedicated to the 90<sup>th</sup> Anniversary of the Organization of the Moscow Ostankino Estate Museum (June 09–30, 2009, Moscow)]. Moscow, ITRK Publ., 2010, pp. 62–79. (In Russian)
- 27 Kholodnova O. A. *Formirovanie ekspozitsii muzeya "Ekaterininskii korpus" v 1920-e i 1980-e gody* [Formation of the Exhibition of the Catherine Corpus Museum in the 1920s and 1980s]. *Novum in Veteri. Ehkspozitsionno-vystavochnaya deyatel'nost' v prostranstve istoricheskogo pamyatnika: Sbornik statei po materialam nauchno-prakticheskoi konferentsii GMZ "Petergof", 22–23.04.2019* [Novum in Veteri. Exhibition Activities in the Space of a Historical Monument: A Collection of Articles Based on the Materials of the Scientific and Practical Conference of the State Historical Museum Peterhof, 22–23.04.2019], Peterhof State Museum-Reserve, ed. A. S. Belousov. St. Petersburg, GMZ "Petergof" Publ., 2020, pp. 133–148. (In Russian)

УДК 72:791  
ББК 85.374.3

**Дедков Олег Модестович**

Аспирант, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия,  
Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0009-0008-4149-8075  
ResearcherID: LFM-7290-2024  
omd@mpolis.net

**Ключевые слова:** М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», фильм,  
М. Локшин, архитектура, Москва 1930-х годов, постконструктивизм, ар-  
деко, идеология, утопия

Дедков Олег Модестович

# Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-578-601**

**Для цит.:** Дедков О.М. Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024) // Художественная культура. 2024. № 4. С. 578–601. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-578-601>.

**For cit.:** Dedkov O.M. Between the Reconstruction of Utopia and the Renovation of Dystopia: Details to the Architectural Portrait of Moscow in the Film *The Master and Margarita* (2024). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 578–601. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-578-601>. (In Russian)

**Dedkov Oleg M.**

PhD Student, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0009-0008-4149-8075  
ResearcherID: LFM-7290-2024  
omd@mpolis.net

**Keywords:** M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, film, M. Lokshin, architecture, Moscow of the 1930s, post-constructivism, Art Deco, ideology, utopia

**Dedkov Oleg M.**

Between the Reconstruction of Utopia and the Renovation of Dystopia: Details to the Architectural Portrait of Moscow in the Film *The Master and Margarita* (2024)

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии:  
штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

**Abstract.** The article is devoted to the visual image of Moscow in the film *The Master and Margarita* (2024), directed by M. Lokshin and based on M. Bulgakov's novel of the same name. The analysis focuses on the architectural images of the real and project-level buildings depicted in the film, their relationship to the socio-cultural context of the novel, the real Moscow of the 1930s, and the imaginary pre-war Stalin's Moscow. The text contains references to films that actively used the image of the pre-war Moscow architectural utopia and various literary and architectural allusions related to the director's view of the plots and images of the source novel.

**Аннотация.** Статья посвящена визуальному образу Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024), снятом режиссером М. Локшиным по мотивам одноименного романа М. Булгакова. Анализ фокусируется на архитектурных образах, реально существующих и оставшихся на уровне проектов зданий, изображенных в киноленте, их связи с социокультурным контекстом романа, реальной Москвы 1930-х, а также воображаемой довоенной «сталинской» Москвы. В тексте приведены ссылки на киноленты, активно использовавшие образ довоенной московской архитектурной утопии, различные литературные и архитектурные аллюзии, связанные с авторским взглядом режиссера на сюжеты и образы романа-первоисточника.



Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии:  
штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

## Введение

По данным российского Фонда кино новая экранизация «Мастера и Маргариты» по мотивам романа Михаила Булгакова (2024, режиссер Михаил Локшин, сценарий Романа Кантора) по кассовым сборам среди фильмов для аудитории 18+ смогла потеснить предыдущего лидера — голливудский кинокомикс «Джокер» (2019, режиссер Тодд Филлипс) [Корнацкий, 2024].

В контексте обострившегося геополитического и идеологического противостояния между российской и «западной» (подразумеваем — американоцентричной) ойкуменами, кассовый и медийный успех интернациональной по актерскому составу экранизации знакового произведения отечественной литературы, созданного в межвоенный период, представляется удобным поводом для рассмотрения особенностей визуального ряда фильма в части изображения архитектуры советской столицы второй четверти XX века.

Использование образа довоенной «сталинской» архитектуры в кино ранее рассматривалось в статьях И.Г. Лежавы «Преобразование города» [Лежава, 2016, с. 95–102], И.М. Долинской и М.И. Кузнецовой «Жизнь архитектурных конкурсных идей как самостоятельных феноменов в искусстве» [Долинская, Кузнецова, 2021, с. 21–34], Е.М. Исаева «Историческая политика в России: репрезентация сталинской эпохи в популярном кинематографе» [Исаев, 2015, с. 391–406].

## Гетеротопия и гетерохрония «Мастера и Маргариты»

Кинопроизведение, повествующее о событиях, происходящих в большом городе, снятое на основе культового текста, может служить примером гетеротопии — пространства внутри пространства, или зеркала, отражающего несуществующее пространство. Начиная с 1960-х восприятие города в качестве текста характерно для культурологических исследований как на Западе (Мишель Фуко, Ролан Барт), так и в СССР (Юрий Лотман, Владимир Топоров). Говоря о семиотическом отличии города от природы (леса), Юрий Лотман подчеркивал, что город «несет в себе закрепленную в социальных знаках информацию о разнообразных сторонах человеческой жизни, т.е. является текстом» [Лотман, 2000, с. 299]. Принципы гетеротопии были изложены Мишелем Фуко

в радиовыступлении на тему «Утопия и литература» в 1966 году, а также в лекции для архитектурной аудитории в 1967 году. Интерпретация архитектурных образов фильма «Мастер и Маргарита» применительно к булгаковской Москве 1930-х, утопической Москве сталинского генплана и современному российскому мегаполису невозможна без соотнесения с одним из сформулированных Фуко принципов: гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем (гетерохрония) [Фуко, 2006, с. 200]. Лотман полагал, что город, как и культура, — механизм, противостоящий времени [Лотман, 2000, с. 35]. Впоследствии социальные географы-постмодернисты (Дэвид Харви, Эдвард Соджа) использовали концепцию гетеротопии для описания генезиса глобальных мегаполисов, к числу которых может быть причислена и современная Москва. В связи с этим, события и персонажи романа «Мастер и Маргарита», представляющие различные страны, эпохи, которых по воле автора объединила Москва, — материал одновременно занимательный, но и весьма непростой для киновоплощения по причине неизбежного сравнения экранизации с первоисточником.

Советский и американский лингвист Борис Гаспаров обосновывает мифологичность «Мастера и Маргариты» среди прочего многочисленными отражениями сюжетов и персонажей романа в пространстве и времени [Гаспаров, 1993, с. 28–83]. Новая экранизация демонстрирует тройное отражение Москвы в пространстве: придуманный, но не реализованный в полной мере архитектурный текст города 1930-х отражается в виртуальном кинотексте фильма, базирующегося на литературном тексте романа. Экранный образ города также тройственен во времени, растянувшись между буржуазно-нэпмановской Москвой, новым пролетарским «общемировым» мегаполисом и «лучшим городом Земли» нарождающейся номенклатурно-патриотической империи. Постмодернистская камера авторов фильма смотрит в зеркало утопического модернизма (ибо архитектурный постконструктивизм — отнюдь не постмодернизм), в котором еще видны отблески мистического модерна русского Серебряного века. Возможно, это результат мифологичности («мистики») романа Булгакова, также присущей предыдущим экранизациям,

сопровождающей его от момента замысла до публикации, между которыми прошло почти 40 лет.

«Мастер и Маргарита» по праву считается одной из главных «московских» книг, произведением, в котором город выступает не просто фоном, но и героем динамичного и многослойного сюжета. В отличие от двух предыдущих экранизаций (1993, режиссер Юрий Кара; 2005, режиссер Владимир Бортко), общих видов Москвы в фильме существенно больше, хотя это и не воссоздание реальной Москвы 1930-х, а попытка с помощью современной компьютерной графики реконструировать визионерскую Москву сталинского генплана 1935 года. Но как рабочее название фильма Локшина было «Воланд», то есть это не совсем «Мастер и Маргарита», так и утопическая сталинская Москва в нем — это и не перестраиваемая Москва 1930-х, и даже не победоносная Москва 1940–1950-х, несмотря на то что реальные до- и послевоенные здания и интерьеры постоянно присутствуют в кадре. Тем не менее такой архитектурный образ Москвы вполне гармоничен как общему нарративу фильма, так и в целом тенденции на модернизацию крупных литературных произведений при их переложении на язык актуального коммерческого кинематографа. Демонстрация драмы отторжения обществом переключившегося писателя историка, рискнувшего обратиться к библейскому сюжету в стране победившего богоборчества, смотрится совершенно органично в декорациях тоталитарной архитектурной утопии. Внимательный зритель не заметит в панорамах экранной Москвы ни одного храма старой эпохи (в прямом и переносном смысле) — кроме Кремля, который генплан 1935 года сохранил в качестве подтверждения «историчности» новой империи.

После просмотра «Мастера и Маргариты» вспоминается другой фильм, местом действия которого также была идеализированная столица СССР, представленная по нереализованным проектам 1930-х. В той Москве к 1941 году был построен Дворец Советов с видом на высотку МГУ (1949–1953), на Лубянской площади стоит памятник Дзержинскому (1958), а здание за ним уже полностью перестроено по проекту академика А. Щусева (экранный вид оно обрело к 1983 году), по улицам ездят троллейбусы МТБ-82 (производства 1946–1961 годов), а многие уличные сцены сняты в Минске, который из постсоветских городов лучше всего сохранил дух парадной советской архитектуры

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

[Шпион, 2012]. Этот фильм — ретрофутуристический детектив «Шпион» 2012 года режиссера Алексея Андрианова.

И если бы Михаил Локшин назвал свою картину «Шпион Воланд» — это тоже было бы вполне органично визуальному ряду фильма 2024 года, хотя у Булгакова Воланд (как и его ершалаимское воплощение Афраний) отнюдь не шпион, а напротив — убийца шпиона, барона Майгеля (Иуды из Кириафа). Также фильму могло бы подойти название «Великий Воланд» — не потому, что профессор-иностранец или Мастер (явно срисованный с иконических фотопортретов Михаила Булгакова в костюме-тройке с галстуком-бабочкой) похожи на Гэтсби образно или сюжетно, а как раз в силу внешней стилистики архитектуры, интерьеров и костюмов, тяготеющей к советской версии ар-деко.

В эпизоде к роману доктор Булгаков ставит саркастический диагноз: «Культурные люди стали на точку зрения следствия: работала шайка гипнотизеров и чревоушителей, великолепно владеющая своим искусством» [Булгаков, 1988, с. 657]. То есть объяснением «чудес», творимых Воландом и его свитой, явилось эффективное воздействие на психику москвичей. Художественному вымыслу романа соответствует официальная позиция представителя Объединения архитекторов-урбанистов (АРУ), созданного Николаем Ладовским в 1928 году и ликвидированного в 1932 году: «Архитектура отдельных зданий, а тем более архитектурных ансамблей, является могущественным средством организации психики масс» [Рабочие, политические деятели, 1930, с. 30]. Очевидно, что из такой Москвы Мастер и Маргарита не могли не улететь с Воландом, ведь покоя в этой экранной бесконечно строящейся столице нет, а ни рая, ни Крымского края они не заслужили ни по мнению актива МАССОЛИТа, ни по замыслу автора романа-первоисточника.

Литературовед Евгений Яблоков называет Москву, увиденную глазами Булгакова и запечатленную его пером, «вечной трагикомедией, где высокое неотделимо от низменного... таков и весь булгаковский мир-театр — то ли римский Колизей... то ли Варьете» [Яблоков, 2022, с. 7]. Город, увиденный и запечатленный Михаилом Локшиным и Романом Кантором, — модный трагифарс, где конструктивизм неотделим от ар-деко, а Москва в нем — то ли Рим Б. Муссолини, то ли Нью-Йорк Ф. С. Фицджеральда, дополненные

бесконечно переключаемыми мостовыми в лучших традициях современной российской столицы.

## Голливудский акцент

Голливудский акцент картины вполне объясним: режиссер Михаил Локшин родился в США в 1981 году, в возрасте пяти лет переселился с родителями в СССР, сделал в современной России блестящую карьеру на создании рекламных клипов и снял первый русскоязычный полнометражный фильм, вошедший в мировой топ-10 Netflix («Себряные коньки», 2020).

Однако «западничество», «американизм» новой экранизации Булгакова нельзя списать исключительно на социальный или семейный бэкграунд режиссера. До начала холодной войны именно США воспринимались в СССР как самое близкое из классово чуждых капиталистических государств, и эта симпатия была взаимной, вспомним хотя бы крайнюю близость положений «14 пунктов» (1918) Вудро Вильсона и составленного Владимиром Лениным первого нормативно-правового акта советской власти — Декрета о мире (1917).

В 1920–1930-е американское в СССР тождественно современному, как в области материального, так и художественного. Народный артист СССР Станислав Ростоцкий подчеркивал открытый американизм одного из главных режиссеров сталинской эпохи Григория Александрова: «В СССР он был, кажется, единственным, кто присягнул массовой культуре не буквой... а духом, тем самым неповторимым ощущением жизнерадостного кича, которое сводило с ума весь мир — и продолжает сводить до сих пор. Он единолично представлял Голливуд в Советском Союзе — „Веселыми ребятами“, „Цирком“, „Волгой-Волгой“, „Весной“» [Ростоцкий, 2003]. Характерно, что в США фильм «Веселые ребята» шел под названием «Москва смеется» [Гейзер, 2008, с. 192].

В архитектуре американское также виделось из советской России как актуальное, модное. Один из главных архитекторов сталинской эпохи Алексей Щусев писал в 1924 году: «На нашей памяти в течение 25 лет сменилось уже несколько „стилей“, начиная от безличного академического эклектизма, стиля „decadance“, „русского стиля“, стиля „ампир“, итальянского Ренессанса и до грядущего „здорового“ конструктивизма и американизма, стремящегося уловить

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

„современность“, то есть превратиться в моду, чтобы с легкостью перевоплотиться через 10 лет в нечто другое» [Мастера советской архитектуры, 1975, с. 161].

Академик Щусев оказался прозорлив: во-первых, указав на последовавший американизм «большой» советской архитектуры; во-вторых, предвосхитив смену здорового (в кавычках) конструктивизма через 10 лет после смерти вождя мирового пролетариата на здоровый (уже без кавычек, то есть абсолютно официально) постконструктивизм, или как его еще атрибутируют — советское ар-деко, кинематографической репрезентацией которого является фильм Локшина.

Обращает на себя внимание, что визуальный ряд «Мастера и Маргариты» в части актерских типажей, костюмов, интерьеров явно тяготеет к вышедшему в 2013 году «Великому Гэтсби» режиссера База Лурманна. По сообщению агентства «Интерфакс», еще в 2020 году австралийский режиссер получил права на экранизацию книги Булгакова, с которой у него «была невероятная связь» [Режиссер Баз Лурманн, 2020], которая, однако, так и не закончилась кинематографическим воплощением.

В силу неизвестных обстоятельств зрители не смогли насладиться экранизацией Булгакова от режиссера «Великого Гэтсби». Тем не менее Москва состоявшейся экранизации «Мастера и Маргариты» изображает из себя Нью-Йорк «эры джаза» умершего в один год с Булгаковым Фрэнсиса Скотта Фитцджеральда. По словам американского классика, «когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта» [Фитцджеральд, 1984, с. 39]. Москва в фильме Локшина — это город, зависший между прошедшими и будущими войнами, который старается жить красиво, так как вчера еще не было на что, а завтра — не будет кому.

Реальный советский город 1930-х в плане деталей быта и интерьеров, вероятно, не был столь буржуазен, как его продемонстрировали зрителям фильма. Сказывались последствия той исторической турбулентности, в которой вся страна находилась на протяжении трех десятилетий. Это отличается от исторических реалий американского общества, ставшего главным экономическим и идеологическим бенефициаром чудовищной европейской мясорубки. В России последствия первой четверти XX века оказались еще более разрушительными, чем



в континентальной Европе. Тем не менее было и что-то общее между межвоенными США и СССР — отсутствие, или по крайней мере совершенно иной масштаб, эффекта «потерянного поколения» в культуре. В США это можно обосновать очевидной победой и колоссальным изменением статуса державы на мировой арене, в СССР — полной сменой общественной парадигмы и, как это ни покажется странным, взрывным переходом общества в общемировой контекст модерна, в том числе в области архитектуры и градостроительства.

Архитектурные идеи и эксперименты Советской России до середины 1930-х находились в авангарде мировой мысли, резко контрастируя с материальными возможностями их реализации. Причем это касалось не только «бумажных» проектов советских архитекторов, но и конкурсов с международным участием, включая всесоюзный конкурс 1932 года на проектирование Дворца Советов, в котором приняли участие Эрих Мендельсон, Вальтер Гропиус и Ле Корбюзье. Одно из первых зданий, возведенных в так называемом «интернациональном стиле», — Центросоюз Ле Корбюзье на Мясницкой улице в Москве (1929–1936, соавтор и руководитель строительства Николай Колли), бывший до Марсельской жилой единицы (1947–1952) крупнейшим сооружением знаменитого архитектора. Архитектурный образ Центросоюза мог бы гармонично дополнить визуальный ряд «Мастера и Маргариты» (например, в нем могла бы разместиться психиатрическая клиника Стравинского), однако на экране мы его не видим. Возможно, здесь авторы кинокартины оправданно солидаризовались с академиком Иваном Фоминным, одним из мастеров постконструктивизма и создателем стиля «красной дорики», так охарактеризовавшим это здание: «Корбюзье... хочет строить красиво, дешево, удобно, в формах, конструктивно оправданных, — и этим его задача исчерпывается. Наш архитектор своей архитектурой вносит в наш новый быт дух бодрости, мужества и жизнерадостности. Таких слов в лексиконе Корбюзье нет» [Хан-Магомедов, 2001, с. 496].

США «эры джаза» — как раз про дух бодрости, мужества и жизнерадостности. Слова «дешево» нет в лексиконе американского ар-деко, как нет «дешевизны» и в картине Локшина, ведь в отличие от реальной Америки 1930-х, погрузившейся в пучину Великой депрессии, в СССР именно в эти годы никакой депрессии нет и быть не может.

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии:  
штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

Даже подвальныйчик мастера на экране выглядит так, что в нем вполне мог жить если не Джей Гэтсби во время восхождения к успеху, то уж точно Ник Каррауэй.

Тем не менее жизнерадостность сталинской Москвы в «Мастере и Маргарите» довольно условна, ведь небо в кадре почти всегда серо-стальное, в отличие от залитого ярким солнечным светом неба утопического «Строгого юноши» (1935) режиссера Абраама Роома по сценарию Юрия Олеси. Возможно, это констатация привычных московских погодных условий, или визуальный прием, подчеркивающий, что перед зрителем — антиутопия.

Еще одна характерная деталь — «Мастер и Маргарита» мог бы стать первой коллаборацией ювелирно-часового дома Cartier в российском кино: «Поскольку события в романе Булгакова развиваются в 30-е годы XX века, то предпочтение было отдано изделиям в стиле ар-деко, который стал в ту эпоху одним из значимых художественных явлений и остается таковым для современной истории дома» [Савельева, 2021].

Хотя зрители в окончательной версии не увидели серьги Маргариты с замбийскими изумрудами и часы Santos на запястье Воланда, визуальный ряд картины щедро пропитан духом ар-деко, за который в большей степени в фильме стали отвечать архитектура и интерьеры: помимо заседания МАССОЛИТа в зале Библиотеки им. Ленина, фоном для вечеринок литераторов в стиле Гэтсби выступает не ампирный дом Грибоедова (особняк Герцена на Тверском бульваре), а помещения гастронома в высотке на площади Восстания (1948–1954, архитекторы Михаил Посохин и Ашот Мндоянц). В качестве Дома Драмлита, в котором громит квартиру критика Латунского ставшая ведьмой Маргарита, в фильме показано главное здание МВТУ им. Баумана на Лефортовской набережной (1949–1960, архитектор Лидия Комарова — призер первого конкурса на проект Дворца Советов). Интерьеры подъезда Дома Драмлита изображает вестибюль высотки на площади Красных Ворот (1947–1953, архитектор Алексей Душкин — автор станции метро «Дворец Советов», ныне — «Кропоткинская»), интерьер театра, где должна состояться постановка пьесы Мастера, — Театр Советской Армии (1934–1940, архитекторы Каро Алабян и Василий Симбирцев).

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии:  
штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

## Архитектурные и литературные параллели

Феномен советского ар-деко сложно сколько-нибудь полно раскрыть в рамках данной статьи. В отличие от глобальной повестки, в которой ар-деко был межвоенным стилем (ведя свое начало от давшей ему название парижской выставки *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* 1925 года, на которой СССР был представлен павильоном Константина Мельникова), в СССР он смог в определенном виде просуществовать до середины 1950-х, принимая формы от рационализма через постконструктивизм до ретроспективизма или «сталинского ампира». Одной периодизации недостаточно, и на помощь неизменно приходит введенная в научный и публицистический нарратив система ротации культур Владимира Паперного, в которой советское ар-деко — безусловная часть «Культуры Два».

«Архитектор Гитлера» Альберт Шпеер писал в своих дневниках про стиль 1930-х: «Позднее было много разговоров, что стиль этот — верный признак зодчества тоталитарных государств. Это совершенно неверно. В гораздо большей мере — это печать эпохи, и ее можно проследить в Вашингтоне, Лондоне, Париже, а равно — и в Риме и Москве, и в наших проектах для Берлина» [Шпеер, 1998, с. 52].

Российский популяризатор и исследователь постконструктивизма Александра Селиванова, выступившая архитектурным консультантом фильма, полагает, что советская архитектура конца 1930-х — 1950-х находится за рамками интернационального ар-деко, являясь примером эклектики, маргинальных явлений, результатом душевной атмосферы эпохи [Селиванова, 2018, с. 13]. Однако визуальный ряд фильма Локшина не подтверждает мнение его архитектурного консультанта, демонстрируя на экране единство эстетической ткани советской архитектуры с начала 1930-х (рационализм, постконструктивизм) и до конца 1950-х (ретроспективизм) и включенность советской архитектуры в существовавший тогда культурно-исторический контекст.

Для поддержания «фитцджеральдовской» линии экранный Воланд (сыгранный немецким актером Августом Дилем) не должен быть немцем. Прообразом булгаковского Воланда является американский дипломат Уильям Буллит (1891–1967) — первый посол США в СССР, назначенный в 1933 году. Однако в Москве Буллит



Ил. 1-2. Кадры из фильма «Мастер и Маргарита», режиссер Михаил Локшин, 2024  
Fig. 1-2. Still from *The Master and Margarita*, directed by Mikhail Lokshin, 2024

бывал и раньше — он вел переговоры с В. Лениным в 1919 году по поручению президента Вудро Вильсона, который, однако не утвердил предложенного Буллитом плана по расчленению России на 23 части, принятому правительством большевиков. То есть первым настоящим «деколонизатором» России являлся прообраз Воланда, что можно считать «фигой в кармане» новой экранизации.

После подписания Версальского договора (1919) Буллит ушел с госслужбы, стал редактором голливудской киностудии Paramount Pictures, дружил с Фрэнсисом Скоттом Фитцджеральдом, встречался в Париже с Э. Хемингуэем, в 1925 году прошел курс психоанализа у Зигмунда Фрейда, после чего стал его другом и соавтором, а в 1938 году спас Фрейда от нацистов, будучи на тот момент американским послом во Франции [Журина, 2009, с. 19–20].

В качестве американского посла в столице сталинского СССР Буллит проводит в особняке Спасо-Хаус (бывший особняк Н. Второва) в ночь с 22 на 23 апреля 1935 года Фестиваль весны с несколькими сотнями приглашенных, среди которых Николай Бухарин, Михаил Тухачевский, Всеволод Мейерхольд и Михаил Булгаков с женой. Судя по дневниковым записям супруги писателя, именно этот «пир во время чумы», добрая часть гостей которого через нескольких лет лишится жизни по воле другого возможного прообраза Воланда, послужил прототипом Великого Бала Сатаны из «Мастера и Маргариты».

Вероятно, авторы фильма имели в виду фантастическую биографию Буллита, так как экранный Воланд визуально напоминает Буллита времен его второй дипломатической миссии в Москве. У Буллита была архитектурная идея — построить новый комплекс американского посольства в античном стиле на Воробьевых горах, приблизительно на том месте, где в 1953 году будет завершена самая высокая из сталинских высоток — главное здание МГУ, и откуда Воланд со свитой в романе Булгакова отправились из Москвы, бросив прощальный взгляд на город и закатное солнце, сверкающее в тысячах окон, «обращенных на запад». С этого же места, предназначенного американским прообразом Воланда для своей утопической резиденции, экранный Воланд смотрит на пожар Москвы, в которой Аллея Дворца Советов напоминает одновременно и украшенный Альбертом Шпеером к визиту Б. Муссолини Берлин (1937), и Рим, декорированный к визиту А. Гитлера (1938).

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

## Реконструкция утопии

Город «Мастера и Маргариты» — это Москва реализованной утопии, столица, перестроенная по так называемому «сталинскому» Генплану 1935 года, которую в реальной жизни никто и никогда не увидел. Академик Андрей Иконников подчеркивал, что Генплан 1935 года «...заклучал в себе обширную программу ансамблевой застройки столицы. При том размахе, который получило строительство в Москве в 1930-е годы, можно было не только задумывать, но и на одном дыхании осуществлять обширные комплексы» [Иконников, 1984, с. 84–85]. Однако ансамблевое осуществление архитектурных идей середины 1930-х оказалось возможным только в кино: в фильме «Новая Москва» (1938, режиссер Александр Медведкин; на экран не вышел после резких критических отзывов в печати [Александр Медведкин]), затем в вышеупомянутом детективе «Шпион» 2012 года и, наконец, — в «Мастере и Маргарите» 2024 года. Реальность оказалась сильнее утопии: квартирный вопрос испортил москвичей у Булгакова, а скудость экономического потенциала СССР на фоне прошедших и будущих войн испортила образ сталинской Москвы, ограничив ее отдельными зданиями вместо задуманной тотальной архитектурной трансформации, служащей активным фоном для экранных похождений Воланда и его свиты.

Визуальный ряд фильма построен на коротком отрезке советской архитектуры, на 1931–1935 годах, когда был проведен конкурс на Дворец Советов (1931–1933, три этапа, победил проект Бориса Иофана при соавторстве Владимира Гельфрейха и Владимира Щуко) и принят новый Генеральный план реконструкции Москвы (1933–1935, коллектив под руководством Владимира Семенова и Сергея Чернышева). Расширились и выпрямлялись улицы (Тверская, Садовое кольцо), многое сносили. Реконструкция предполагала снос старого города вокруг Дворца Советов и отчасти в Замоскворечье. Реализовать весь план не успели, хотя построили немало [Лунина, 2024]. Из осуществленного в кадры фильма попало здание Библиотеки им. Ленина (1928–1941, архитекторы Владимир Щуко, Владимир Гельфрейх), причем как экстерьеры, так и интерьеры (зал заседаний МАССОЛИТа, где Мастера обвиняют в «пилатовщине», а Иван Бездомный декламирует стихотворный призыв отправляться вместо рая в Крымский край).



Очевидно, что парадных Патриарших прудов им. Карла Маркса с небоскребами и фонтанами в реальном сталинском Генплане Москвы никогда не существовало, как не было такого топонима и в романе Михаила Булгакова. Да и не могло быть, так как «Мастер и Маргарита» — вещь настолько же московская, как «Преступление и наказание» Ф. Достоевского — петербургская. Булгаковская Москва — город провинциальный, мещанский, лоскутный, совершенно не идеальный, полный мелких человеческих пороков. Это тот самый Ершалаим, ненавидимый Понтием Пилатом. Полная противоположность несбыточной Москве сталинского генплана, которая — Четвертый Рим, столица новой коммунистической тысячелетней империи.

Отметим также, что петербургских/ленинградских реалий в фильме больше, чем московских, ибо Петербург/Ленинград — имперский город ансамблей, в том числе постконструктивистских. Здания самого «сталинского» проспекта северной столицы — Московского — мы видим на экране в качестве фантазийной Москвы, в том числе Дом Советов (1936–1941) Ноя Троцкого становится фоном для беседы на скамейке Воланда, Берлиоза и Бездомного (фонтан на заднем плане сооружен в 2006 году к саммиту «Большой восьмерки»), лестница нового здания Российской национальной библиотеки (проект 1978–1983, архитекторы Владимир Щербин и Лидия Варшавская) изображает лестницу психиатрической клиники Стравинского, а райсовет Московского района (1931–1935) академика Ивана Фомина — фон для блужданий Ивана Бездомного.

Профессор Йельского университета Катерина Кларк вводит понятие «Великой апроприации» применительно к советской культуре 1930-х. Так, формируя свой образ, сталинская Москва апроприировала различные элементы как в пространстве (поглощая современные тенденции западной европейской и американской культуры), так и во времени (обращаясь к русской и европейской культуре прошлого) [Кларк, 2018, с. 15]. Москва в фильме Локшина, снятом почти через столетие после происходящих в романе Булгакова событий, реконструирует советскую архитектурную утопию, апроприируя образы всего того, что можно назвать парадной ансамблевой архитектурой (как построенное в двух столицах, так и нарисованное на уровне проектов или даже эскизов), при этом придавая изображению западный, «буржуазный» лоск. Многие рецензенты отметили фактическое обрезание библейского

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

сюжета в картине, сведенного буквально к 10 минутам экранного времени. На это можно ответить в стиле Ивана Бездомного: «Нам не нужен старый Ершалаим, когда построен новый Рим».

Ансамбль и утопия — приметы античной культуры, приобретшей с течением времени статус первой и пока единственной глобальной культуры. Так, по мнению доктора культурологии Екатерины Сальниковой, заимствуя формы и пытаясь отчасти заимствовать элементы мироощущения античной культуры, советская страна непроизвольно вестернизировалась, приобщалась к мегалитическим традициям Западной Европы с их архитектурной экспансией в пространстве и психологией человека-титана, стремящегося преодолеть границы своих возможностей и прорваться к сверхчеловеческим свершениям [Сальникова, 2019, с. 29].

## Реновация дистопии

Питал ли Булгаков симпатии к Москве 1930-х и ее обитателям? Скорее нет. Процентное соотношение положительных и отрицательных персонажей в романе явно в пользу последних. Недаром в одной из промежуточных редакций романа в очистительном огне погибал весь город, а в финальных кадрах фильма Локшина эта версия взята за основу, и с площадки Воробьевых гор на пылающую аллею Дворца Советов смотрят Воланд со своей свитой, Мастер и Маргарита. Но если в романе дома и квартиры загораются от огня примуса кота Бегемота, то визуальная эстетика новой экранизации располагает к тому, чтобы эти прекрасные здания воспылали от какого-нибудь гиперболоида инженера Гарина. Кстати, фантастический роман Алексея Толстого, впервые опубликованный в «конструктивистском» 1927-м, обретает свою каноническую редакцию к «тоталитарному» 1937-му. Михаил Булгаков поджигает в романе объекты вполне прозаические — «нехорошую» квартиру, подвальчик Мастера, ресторан «Грибоедов» — локации прошлой, досоветской Москвы. Михаил Локшин без страха и упрека погружает в огонь непостроенную утопию сталинизма, вынося таким образом приговор и этой «прекрасной» эпохе.

Настоящая булгаковская Москва 1930-х, вероятно, не могла вызывать искреннего восхищения: город как город, в общем напоминал прежний, только квартирный вопрос испортил его. Чего нельзя сказать

об отрисованной утопической Москве: этот город напоминает столицу великой империи будущего, и квартирный вопрос в нем решен — судя по экранным жилищам Маргариты и критика Латунского. Почему все равно этот город приговорен режиссером к огню, или это просто желание следовать сюжету романа Булгакова?

Заведующий кафедрой философской антропологии философского факультета МГУ Федор Гиренок утверждает, что в 30-е годы XX века в России «доминировала эстетика возвышенного... Мыслить в это время означало одно — мыслить большими метанаррациями. Художники со своим искусством стремились выйти на улицу» [Философия русского авангарда, 2024, с. 98]. И они не просто вышли на улицу — они построили отдельные здания и целые улицы сообразно своим представлениям о прекрасном будущем, которое должно было наступить еще при их жизни.

Однако в реальности будущее не наступило, квартирный вопрос победил утопию. Чисто количественно Москва оказалась застроена не постконструктивистскими дворцами, а хрущевско-брежневскими «панельками», за право занять ячейку в которых советские люди стояли в очередях десятилетиями. Именно такой Россия вошла в 1990-е, превратившись к исходу 2010-х в глазах западного человека в дистопию — воплощенное собрание всего опасного, дурного и злого, что каждый знает за собой и своим государством.

Оптика нового «Мастера и Маргариты» — глобалистская, и в ней отражается как заложенный в тексте романа некомплементарный взгляд Булгакова на современную ему Москву, так и оценка «либеральной» части современного российского общества истории прошлого века, особенно ее так называемого «тоталитарного» периода, материальным свидетельством которого являются реализованная и бумажная «сталинская» архитектура Москвы и Ленинграда.

Есть только одно маленькое «но»: при сравнении визуализаций сталинского генплана 1935 года с градостроительным образом Москвы из фильма Локшина внимательный зритель заметит на экране гораздо меньше свободного пространства и зелени между помпезными зданиями, чем на архитектурных чертежах. В отличие от настоящих (и булгаковских) Патриарших, экранные Патриаршие пруды им. Карла Маркса закатаны в гранит, а непостроенный Дом Аэрофлота Дмитрия Чечулина и Наркомтяжпром Ивана Фомина теснятся друг к другу, как

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

ПИКовские «человеки» на окраинах современной Москвы или как небоскребы на плакате Бориса Билинского к кинематографической антиутопии «Метрополис» Фрица Ланга 1927 года.

В основе утопии советского постконструктивизма лежала «экспрессия, бескомпромиссность и пластика авангарда 1920-х» [Селиванова, 2018, с. 9], замешанная на стремлении построения справедливого, лучшего общества для широких народных масс. Антиутопия капитализма — это разделенный на верхний и нижний мир многоэтажный Метрополис, с Вечными Садами для элиты и подземными катакомбами для рабочих. Экранная Москва «Мастера и Маргариты» — сталинская архитектурная утопия, отразившаяся в кривом зеркале капитализма, который на постиндустриальном и постколониальном Западе вроде как гуманизировался, а вот в российской сырьевой дистопии — пока нет.

Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии:  
штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

## Список литературы:

- 1 Александр Медведкин – кинорежиссер, начальник фронтовых киногорупп, сценарист // МузейЦСДФ. URL: <https://csdfmuseum.ru/names/35-александр-медведкин> (дата обращения 01.03.2024).
- 2 Булгаков М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита: Романы / Предисл. В.И. Сахарова. Минск: Мастац. літ., 1988. 670 с.
- 3 Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1993. 304 с.
- 4 Гейзер М.М. Леонид Утёсов. М.: Молодая гвардия, 2008. 329 с.
- 5 Долинская И.М., Кузнецова М.И. Жизнь архитектурных конкурсных идей как самостоятельных феноменов в искусстве // Архитектура и современные информационные технологии. 2021. № 4 (57). С. 21–34. <https://doi.org/10.24412/1998-4839-2021-4-21-34>.
- 6 Журина Е.Н. Уильям К. Буллит: веки дипломатической службы // Вестник Брянского госуниверситета. 2009. № 2. С. 19–22.
- 7 Иконников А.В. Архитектура Москвы. XX век. М.: Московский рабочий, 1984. 222 с.
- 8 Исаев Е.М. Историческая политика в России: репрезентация сталинской эпохи в популярном кинематографе // Журнал исследований социальной политики. 2015. Т. 13. № 3. С. 391–406.
- 9 Кларк К. Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / Пер. с англ. О. Гавриковой и А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 520 с. (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас».)
- 10 Корнацкий М. Сборы фильма «Мастер и Маргарита» превысили 2 млрд рублей // Ведомости. 01.03.2024. URL: <https://www.vedomosti.ru/media/articles/2024/03/01/1023328-sbory-filma-master-margarita> (дата обращения 02.03.2024).
- 11 Лежава И.Г. Преобразование города // Academia. Архитектура и строительство. 2016. № 4. С. 95–102.
- 12 Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 703 с.
- 13 Лунина Л. Фантазии и факты: как строили Москву для «Мастера и Маргариты» // The Art Newspaper Russia. 09.02.2024. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240209-lejv/> (дата обращения 04.03.2024).
- 14 Мастера советской архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: В 2 т. / Под ред. М.Г. Бархина, А.В. Иконникова, И.Л. Маца, Г.М. Орлова, В.И. Ступина, Ю.С. Яралова. Т. 1: Советская архитектура. М.: Искусство, 1975. 544 с.
- 15 Рабочие, политические деятели и архитекторы о планировке Москвы // Строительство Москвы. 1930. № 6. С. 28–31.
- 16 Режиссер Баз Лурманн снимет фильм по роману «Мастер и Маргарита» // Интерфакс. 08.01.2020. URL: <https://www.interfax.ru/culture/690488> (дата обращения 03.03.2024).
- 17 Ростоцкий С.Ф. Товарищ Голливуд // Время новостей. 23.01.2003. URL: <http://www.vremya.ru/2003/11/10/31452.html> (дата обращения 04.03.2024).
- 18 Русский альбом. Интерьеры России в фотографиях Фрица фон дер Шуленбурга. М.: КоЛибри, 2012. 288 с.
- 19 Савельева Ю. Cartier выступит ювелирно-часовым партнером фильма «Воланд» // Ведомости. 07.09.2021. URL: <https://www.vedomosti.ru/kp/news/2021/09/06/885353-dom-cartier-vistupaet-yuvelirno-chasovim-partnerom-filma-voland> (дата обращения 05.03.2024).
- 20 Сальникова Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2019. 480 с.
- 21 Селиванова А. Ар деко: с Запада на Восток // Постконструктивизм или рождение советского ар деко: Париж – Нью-Йорк – Москва: Каталог выставки. М., 2018. С. 9–13.
- 22 Философия русского авангарда: Коллективная монография / Под ред. Н.Н. Ростовской. М.: РГ-Пресс, 2024. 128 с.
- 23 Фицджеральд Ф.С. Отзвуки века джаза // Фицджеральд Ф.С. Портрет в документах: Худож. публицистика / Пер. с англ.; предисл. и коммент. А. Зверева. М.: Прогресс, 1984. С. 39–48.
- 24 Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью: 1970–1984 / Пер. с фр. Б.М. Скуратова, под общ. ред. В.П. Большакова. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 191–204.
- 25 Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. Кн. 2: Социальные проблемы. М.: Стройиздат, 2001. 712 с.
- 26 Шпеер А. Воспоминания / Пер. с нем. Смоленск: Русич, 1998. 695 с.
- 27 Шпион, выйди вон, или Как Минск в очередной раз превратили в Москву // Onliner. 16.06.2012. URL: <https://realt.onliner.by/2012/06/16/shpion-vyjdi-von-ili-kak-minsk-v-ocherednoj-raz-prevratili-v-moskvu> (дата обращения 07.03.2024).
- 28 Яблочков Е.А. Москва Булгакова. М.: Кучково поле, 2022. 368 с.



Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии:  
штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

## References:

- 1 Aleksandr Medvedkin – kinorezhisser, nachal'nik frontovykh kinogrupp, stsenaarist [Alexander Medvedkin is a Film Director, Head of Frontline Film Groups, and Screenwriter]. *MuzeITSSDF*. Available at: <https://csdfmuseum.ru/names/35-александр-медведкин> (accessed 01.03.2024). (In Russian)
- 2 Bulgakov M.A. *Belaya gvardiya. Master i Margarita: Romany* [The White Guard. The Master and Margarita: Novels], intr. V.I. Sakharov. Minsk, Mastats. lit. Publ., 1988. 670 p. (In Russian)
- 3 Gasparov B.M. *Literaturnye leitmotivy: Ocherki russkoi literatury XX veka* [Literary Leitmotives: Essays on Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Nauka Publ., Izdatel'skaya firma "Vostochnaya literatura" Publ., 1993. 304 p. (In Russian)
- 4 Geizer M.M. *Leonid Utyosov* [Leonid Utesov]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2008. 329 p. (In Russian)
- 5 Dolinskaya I.M., Kuznetsova M.I. Zhizn' arkhitekturnykh konkursnykh idei kak samostoyatel'nykh fenomenov v iskusstve [The Life of Architectural Competition Ideas as Independent Phenomena in Art]. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii*, 2021, no. 4 (57), pp. 21–34. <https://doi.org/10.24412/1998-4839-2021-4-21-34>. (In Russian)
- 6 Zhurina E.N. Uil'yam K. Bullit: vekhi diplomaticheskoi sluzhby [William K. Bullitt: Milestones of the Diplomatic Service]. *Vestnik Bryanskogo gosuniversiteta*, 2009, no. 2, pp. 19–22. (In Russian)
- 7 Ikonnikov A.V. *Arkhitektura Moskvy. XX vek* [The Architecture of Moscow. 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1984. 222 p. (In Russian)
- 8 Isaev E.M. Istoricheskaya politika v Rossii: reprezentatsiya stalinskoj ehpokhi v populyarnom kinematografe [Historical Politics in Russia: The Representation of the Stalin Era in Popular Cinema]. *Zhurnal issledovanii sotsial'noi politiki*, 2015, vol. 13, no. 3, pp. 391–406. (In Russian)
- 9 Clark K. *Moskva, chetvertyi Rim: stalinizm, kosmopolitizm i ehvoljutsiya sovetskoj kul'tury (1931–1941)* [Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism and the Evolution of Soviet Culture (1931–1941)], transl. from English O. Gavrikova, A. Fomenko. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 520 p. (Biblioteka zhurnala "Neprikosvennyi zapas" [Library of the Magazine "Inviolable Reserve"]). (In Russian)
- 10 Kornatskii M. Sborny filma "Master i Margarita" prevysili 2 mlrd rublei [The Collections of the Film *The Master and Margarita* Exceeded 2 Billion Rubles]. *Vedomosti*, 01.03.2024. Available at: <https://www.vedomosti.ru/media/articles/2024/03/01/1023328-sborni-filma-master-margarita> (accessed 02.03.2024). (In Russian)
- 11 Lezhava I.G. Preobrazovanie goroda [The Transformation of the City]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo*, 2016, no. 4, pp. 95–102. (In Russian)
- 12 Lotman Yu.M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2000. 703 p. (In Russian)
- 13 Lunina L. Fantazii i fakty: kak stroili Moskvu dlya "Mastera i Margarity" [Fantasies and Facts: How Moscow Was Built for *The Master and Margarita*]. *The Art Newspaper Russia*, 09.02.2024. Available at: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240209-lejy/> (accessed 04.03.2024). (In Russian)
- 14 *Mastera sovetskoj arkhitektury ob arkhitekture: Izbrannye otryvki iz pisem, statei, vystuplenii i traktatov: V 2 t.* [Masters of Soviet Architecture about Architecture: Selected Excerpts from Letters, Articles, Speeches and Treatises: In 2 vols.], eds. M.G. Barkhin, A.V. Ikonnikov, I.L. Matsa, G.M. Orlov, V.I. Stupin, Yu.S. Yaralov. Vol. 1: Sovetskaya arkhitektura [Soviet Architecture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 544 p. (In Russian)
- 15 Rabochie, politicheskie deyateli i arkhitektory o planirovke Moskvy [Workers, Politicians and Architects on the Layout of Moscow]. *Stroitel'stvo Moskvy*, 1930, no. 6, p. 28–31. (In Russian)
- 16 Rezhisser Baz Lurmann snimet fil'm po romanu "Master i Margarita" [Director Baz Luhrmann Will Make a Film Based on the Novel *The Master and Margarita*]. *Interfaks*, 08.01.2020. Available at: <https://www.interfax.ru/culture/690488> (accessed 03.03.2024). (In Russian)
- 17 Rostotskii S.F. Tovarishch Gollivud [Comrade Hollywood]. *Vremya novostei*, 23.01.2003. Available at: <http://www.vremya.ru/2003/11/10/31452.html> (accessed 04.03.2024). (In Russian)
- 18 *Russkii al'bom. Inter'ery Rossii v fotografiyakh Fritsa fon der Shulenburga* [Russian Album. Interiors of Russia in Photographs by Fritz von der Schulenburg]. Moscow, KoLibri Publ., 2012. 288 p. (In Russian)
- 19 Savel'eva Yu. Cartier vystupit yuvelirno-chasovym partnerom filma "Voland" [Cartier Will Act as a Jewelry and Watch Partner of the Film *Woland*]. *Vedomosti*, 07.09.2021. Available at: <https://www.vedomosti.ru/kp/news/2021/09/06/885353-dom-cartier-vistupaet-yuvelirno-chasovim-partnerom-filma-voland> (accessed 05.03.2024). (In Russian)
- 20 Sainikova E.V. *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet Culture in Motion: From the Mid-1930s to the Mid-1980s. Visual Images, Characters, Plots]. Moscow, LKI Publ., 2019. 480 p. (In Russian)
- 21 Selivanova A. Ar deko: s Zapada na Vostok [Art Deco: From West to East]. *Postkonstruktivizm ili rozhdenie sovetskogo ar deko: Parizh – N'yu-Iork – Moskva: Katalog vystavki* [Post-Constructivism or the Birth of Soviet Art Deco: Paris – New York – Moscow: Exhibition Catalog]. Moscow, 2018, pp. 9–13. (In Russian)
- 22 *Filosofiya russkogo avangarda: Kollektivnaya monografiya* [Philosophy of the Russian Avant-garde: Collective Monograph], red. N.N. Rostova. Moscow, RG-Press Publ., 2024. 128 p. (In Russian)
- 23 Fitzgerald F.S. Otvzuki veka dzhaza [Echoes of the Jazz Age]. Fitzgerald F.S. *Portret v dokumentakh: Khudozh. publiistsika* [Portrait in Documents: Artist. Journalism], transl. from English, preface, com. A. Zverev. Moscow, Progress Publ., 1984, p. 39–48. (In Russian)
- 24 Foucault M. Drugie prostranstva [Other Spaces]. Foucault M. *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yu: 1970–1984* [Intellectuals and Power: Selected Political Articles, Speeches and Interviews: 1970–1984], transl. from French B.M. Skuratov, ed. V.P. Bolshakov. Part 3. Moscow, Praxis Publ., 2006, p. 191–204. (In Russian)
- 25 Khan-Magomedov S.O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda: V 2 kn.* [Architecture of the Soviet Avant-garde: In 2 books]. Book 2: Sotsial'nye problemy [Social Problems]. Moscow, Stroizdat Publ., 2001. 712 p. (In Russian)
- 26 Shpeer A. *Vospominaniya* [Memories], transl. from German. Smolensk, Rusich Publ., 1998. 695 p. (In Russian)
- 27 Shpion, vyidi von, ili Kak Minsk v ocherednoi raz prevratili v Moskvu [Spy, Get Out, or How Minsk Was Once Again Turned into Moscow]. *Onliner*, 16.06.2012. Available at: <https://realt.onliner.by/2012/06/16/shpion-vyjdi-von-ili-kak-minsk-v-ocherednoj-raz-prevratili-v-moskvu> (accessed 07.03.2024). (In Russian)
- 28 Yablokov E.A. *Moskva Bulgakova* [Bulgakov's Moscow]. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2022. 368 p. (In Russian)

УДК 39; 781.7

ББК 85.313(2)

**Пашина Ольга Алексеевна**

Доктор искусствоведения, ученый секретарь Государственного института искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-4189-5835

ResearcherID: GWC-5904-2022

opash@sias.ru

**Ключевые слова:** русская народная певческая культура, церковно-певческое искусство, генетическое родство, типологическое родство, мелодическая организация напевов, исполнительские приемы, певческая терминология

Пашина Ольга Алексеевна

# О генетическом и типологическом родстве русской народной певческой традиции и церковно-певческого искусства



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-602-621**

**Для цит.:** Пашина О.А. О генетическом и типологическом родстве русской народной певческой традиции и церковно-певческого искусства // *Художественная культура*. 2024. № 4. С. 602-621. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-602-621>.

**For cit.:** Pashina O.A. On the Genetic and Typological Relationship of the Russian Folk Singing Tradition and Church Singing Art. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 602-621. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-602-621>. (In Russian)

**Pashina Olga A.**

D. Sc. (in Art History), Academic Secretary of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-4189-5835

ResearcherID: GWC-5904-2022

opash@sias.ru

**Keywords:** Russian folk singing culture, church singing art, genetic relationship, typological relationship, melodic organization of tunes, performing techniques, singing terminology

**Pashina Olga A.**

On the Genetic and Typological Relationship of the Russian Folk Singing Tradition and Church Singing Art

О генетическом и типологическом родстве русской народной певческой традиции и церковно-певческого искусства

**Abstract.** The article examines the similarities and differences between the Russian folk singing tradition and church singing art. The author discusses the common principles of melodic organization of tunes based on typical melodic turns, the possibility of performing different verbal texts on the same tune (model melodies (automela) in the church tradition and polytext chants in the folk tradition), and the similarity of the principles of melismatic chanting of poetic texts in church hymns and folk long lyrical songs.

**Аннотация.** В статье рассматриваются сходства и различия народной певческой традиции и церковно-певческого искусства. Показаны общность принципов мелодической организации напевов, строящихся на основе типизированных мелодических оборотов, возможность координации разных словесных текстов с одним напевом (пение на подобен в церковной традиции и существование политекстовых напевов — в народной), а также родство принципов мелизматических распевов слогов поэтических текстов в церковных песнопениях и народных протяжных лирических песнях.



## Вступление

В начале 1860-х годов появились теоретические статьи исследователя русской народной музыки и средневекового церковного пения князя Владимира Федоровича Одоевского, в которых он впервые обратил внимание на то, что мелодика и лад русских народных песен не отвечают нормам западноевропейской музыки, а обнаруживают близость к знаменному распеву и средневековым церковным ладам [см.: Пашина, 2024]. Такой взгляд на мелодику русских народных песен был революционным для того времени, поскольку в первой половине XIX века была широко распространена практика корректировки напевов составителями сборников народных песен в соответствии с правилами гомофонно-гармонического стиля, так как они предназначались для сольного пения в сопровождении фортепиано, гуслей, гитары или хорового трехголосного пения *acapella* в традиции канта [Гиппиус, 2003]. Воззрения Одоевского привели к тому, что он составил первый сборник народных песен, где их напевы были даны без всякой обработки<sup>(1)</sup>.

Однако в дальнейшем идеи Одоевского, касающиеся родственных связей народной и церковной певческих традиций, не находили своего развития вплоть до 40-х годов XX века, когда этой темой заинтересовался выдающийся исследователь народной музыки Е.В. Гиппиус (1903–1985). Но в то время открыто разрабатывать такую проблематику было невозможно, поэтому известны лишь отдельные высказывания ученого на эту тему. К настоящему времени появилось достаточно много полевых материалов и исследований, позволяющих более детально посмотреть на эту проблему. В данной статье будут освещены некоторые ее аспекты.

(1) Опубликован был этот сборник только в 1870-е годы после смерти Одоевского [Кашперов, 1876, с. 127–134].

## Русская народная певческая традиция и церковно-певческое искусство: взаимосвязи и параллели

Близость церковному знаменному распеву обнаруживают не только мелодика и лад народных песен. Их объединяет и особый творческий метод распевания различных по своему словесному ряду текстов на один напев. В церковно-певческом искусстве этот метод, заимствованный из Византии и нашедший отражение в самых ранних церковно-певческих книгах, получил название *пения на подобен*. Уже в Минеях, Триодях и Кондакарях домонгольского времени присутствуют указания «на подобен» [Заболотная, 2001, с. 50]. Это означает, что песнопение следовало исполнять по образцу другого песнопения, инципит (то есть начальные слова) которого следовал за этим указанием, например «на подобен „И нам дарова“». При этом подразумевалось, что мелодия образца известна певцам, которые должны были приспособить ее к словам песнопения, исполняемого по заданной модели [Артамонова, 1998]. Этот принцип по сути аналогичен используемому в обрядовых и других жанрах фольклора, где на один напев может распеваться значительное число поэтических текстов. В этномузыкологии такие напевы принято называть политекстовыми. Как и в церковно-певческом искусстве, структура поэтических текстов, распеваемых на одну и ту же ладово-мелодическую модель, может быть неодинаковой, что влечет за собой необходимость ее адаптации к словесному ряду и его акцентной форме при сохранении базовых параметров мелодики. Этот принцип ярко демонстрирует относительную самостоятельность вербального и музыкального компонентов формы, которые могут по-разному координироваться между собой, как в народной песне, так и в церковных песнопениях.

Роднит народную музыку с церковно-певческим искусством и то, что напевы и народных песен, и церковных песнопений складываются на основе типизированных мелодических оборотов, имеющих к тому же вполне определенные композиционные функции. В зависимости от интонационного наполнения они бывают начальными, срединными и заключительными [Королькова, 2010, с. 71; Пашина, 2013, с. 219]. В церковно-певческой традиции такого рода обороты принято называть попевками, а в музыкальной фольклористике — мелодическими ячейками или звеньями. Они служат в качестве «строительного мате-

риала» для напевов и, соединяясь в определенной последовательности, могут образовывать разные мелодические композиции.

Вместе с тем существуют и важные различия в организации звуковысотных (ладомелодических) систем в церковно-певческом искусстве и народных музыкально-фольклорных традициях.

Звуковысотность богослужебного пения базируется на заимствованной из Византии системе осмогласия. Это особая форма организации звуковой материи, состоящая из характерных для каждого гласа взаимосвязанных мелодических формул — попевок, набор которых обеспечивает его узнаваемость и мало зависит от жанра песнопения. Таким образом, можно сказать, что каждый из восьми гласов имеет свой попевочный «словарь». Напевы народных песен также строятся путем нанизывания типизированных мелодических оборотов. Однако, если в церковной традиции комплекс гласовых попевок является общим, то в народной культуре каждая из локальных традиций обладает своим, сугубо местным интонационным «словарем». Причем этот интонационный «словарь» конкретной музыкально-фольклорной традиции, как правило, дифференцирован по жанрово-стилевым сферам [Народное музыкальное творчество, 2005, с. 84]. Это выражается в том, что за каждым из функционирующих в ней жанров (обрядовые, хороводные, плясовые, лирические песни, плачи и т.д.) закреплен свой комплекс интонационных оборотов, в наибольшей степени отвечающий их культурному предназначению.

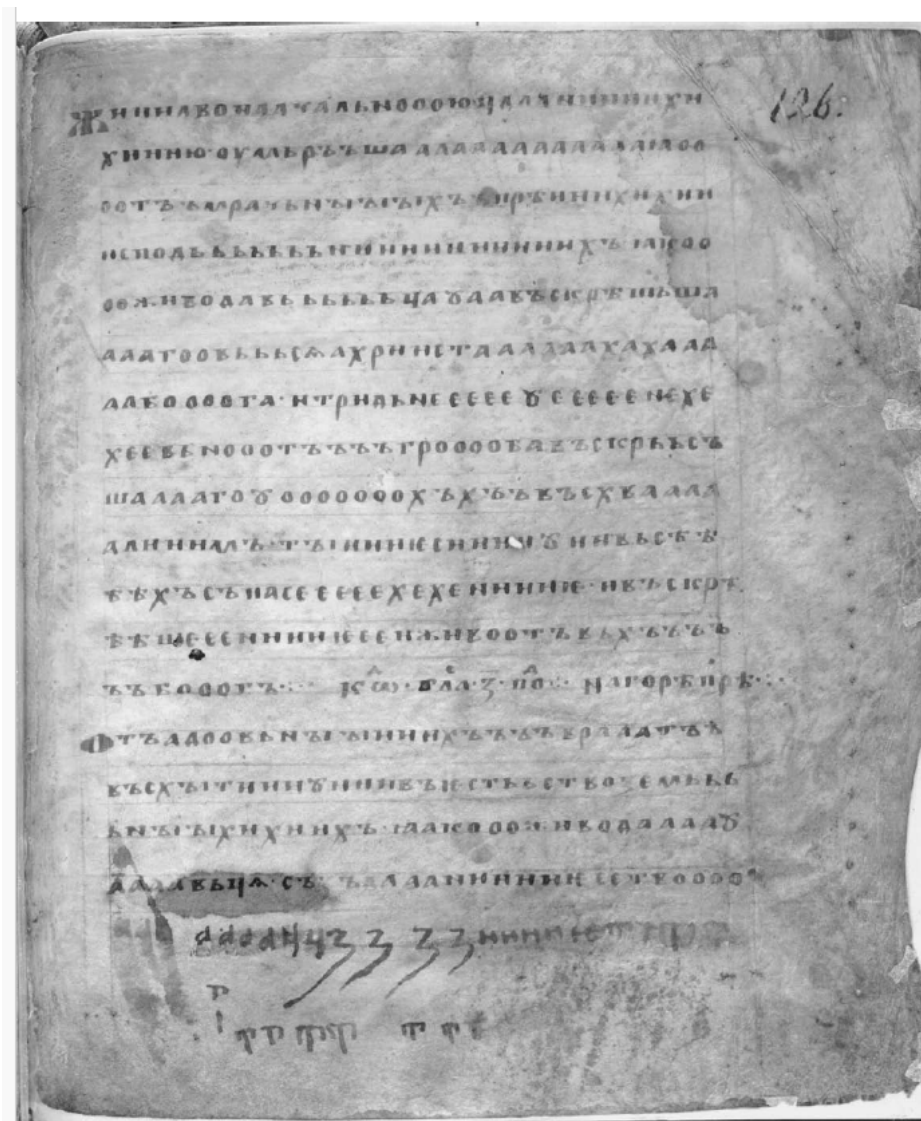
Обращает на себя внимание то, что слово «голос» в народной культуре используется в значениях, близких понятию «глас» в церковно-певческом искусстве. Народные исполнители обозначают им либо конкретный напев, либо группу напевов, объединенных одной функцией. Например, *жнивным* или *купальским голосом* называют обрядовые напевы, приуроченные соответственно к жатве или празднику Ивана Купалы, а словосочетание *свадебный голос* подразумевает совокупность всех напевов свадебных песен в данной музыкально-фольклорной традиции [Пашина, 2015, с. 213]. Притом что свадебные напевы нельзя назвать одинаковыми, они обнаруживают интонационное сходство благодаря наличию типизированных мелодических оборотов, которые соединяются друг с другом в различных комбинациях, как это происходит и с попевками в церковных песнопениях одного гласа.

Передача произведений музыкального фольклора исключительно устным путем определяет одну из его главных особенностей — вариативность, поскольку напев, усваиваемый на слух, изначально предполагает множественность своих конкретных воплощений [Народное музыкальное творчество, 2005, с. 52–54]. Несмотря на это народные исполнители стремятся к правильности и узнаваемости его воспроизведения, следуя данному традицией образцу, что и обеспечивает сохранность музыкально-фольклорной традиции во времени [Народное музыкальное творчество, 2005, с. 52]. Подобное происходит и в церковно-певческом искусстве. Ученые-медиевисты отмечают, что после принятия христианства на Руси существовало значительное количество ненотированных певческих книг, что говорит о преобладании в то время устной формы усвоения церковных напевов [Лозовая, 2008, с. 133–144], поскольку многие певчие еще не владели навыками чтения невменной (знаменной) нотации. По мнению музыковедов-медиевистов, долгое время богослужебные напевы воспринимались лишь как форма озвучивания гимнографических текстов и им не придавалось самостоятельного значения, поэтому они и не записывались. И даже если текст песнопения в певческой книге имел невменную нотацию, то напев все равно воспроизводился по памяти [Заболотная, 2001, с. 17], что неизбежно влекло за собой его варьирование. Выдающийся российский этномузыколог Е.В. Гиппиус, которого чрезвычайно интересовала проблема взаимодействия фольклорной и церковной традиций, рассматривал варьирование напева народными певцами в одном ряду с аналогичной практикой в церковном пении. В доказательство он приводил высказывание одного из певчих церковного хора эпохи Ивана Грозного, который гордился тем, что мог каждую попевку исполнить в 17 вариациях [Дорохова, Пашина, 2003, с. 50–51]. Но при всей вариативности напевы в народной и церковной традициях всегда узнаваемы благодаря тому, что их интонационная модель включает в себя, с одной стороны, базовые стабильные элементы, составляющие ее каркас, а с другой — мобильные, дающие возможность воплощать ее в разных версиях. Музыкальный фольклор, как и церковно-певческое искусство, можно отнести к каноническим художественным системам, что характеризуются достаточно жесткими правилами построения текстов (в семиотическом смысле слова) и особого рода эстетикой,

которую Ю.М. Лотман назвал «эстетикой тождества», поскольку она предполагает следование заданному образцу [Лотман, 1973, с. 18–19].

В русской церковно-певческой традиции изначально присутствовали два стиля пения, заимствованные из Византии: силлабоневматический, когда на один слог приходится от одного до четырех звуков, и мелизматический с длительным распеванием гласных в слогах текста. Однако существовал и смешанный вид распева, свойственный многим богослужебным песнопениям. Он характеризуется тем, что в определенные места силлабоневматического напева включались мелизматические вставки, которые выделяли особо значимые слова, обозначающие важнейшие христианские символы, восклицания и хайретизмы<sup>(2)</sup>. Протяженный внутрислоговой распев, придававший напевам торжественный и возвышенный характер, получил название *фита*, поскольку в невменной нотации обозначался этой греческой буквой. В церковно-певческих книгах домонгольского времени длительное распевание гласных в слогах текста песнопения нашло отражение в особой форме его фиксации так называемым растяжным письмом, когда гласный звук выписывается многократно в соответствии с количеством приходящихся на него звуков даже в тех случаях, когда текст записан без нотации.

Обращает на себя внимание тот факт, что в процессе распевания первоначальной гласной она могла сменяться другими, в результате чего эти распевы в записи приобретали следующий вид: *хавоуаааавоуа, хивоуи* и др. [Преображенский, 1924, с. 7–8; Успенский, 2002, с. 125]. Лингвистам известно, что разные гласные звуки при артикуляции имеют относительную высоту, поэтому смена гласной, по мнению Н.С. Серегинной, — «это уже знак музыкальной нотации, фиксирующий тоновое или другое изменение голосового звука, это уже реакция слуха певца, записывающего мелодию, на звуковое течение времени, его дискретность и меру, вычленение единицы музыкальной интонации, мотивной составляющей напева, смену и сочетание таких музыкальных единиц» [Бражников, 2015, с. 39]. Интересно, что в фольклорных традициях некоторых народов существуют устные «нотации» для



Ил. 1. Воскресный кондак 6 гласа «Живонаначально дланию...», записанный растяжным письмом. Кондакарь Типографского устава. Л. 126 // ГТГ. К-5349

Fig. 1. The Sunday kontakion, tone 6, *His Life-giving Hand...* in extended notation. The book of kontakions of the Typographic charter. L. 126 // State Tretyakov Gallery. K-5349

(2) От греческого слова «радуйся», входящего в кондаки, славящие Христа, Богородицу и святых.



О генетическом и типологическом родстве русской народной певческой традиции и церковно-певческого искусства

**Ил. 2.** Песня «Собиралась наша сила армия». Внутрислоговые распевы со сменой гласных. Станица Распопинская Волгоградской области. Запись и нотация А.С. Кабанова // Фонограммархив ИРЛИ РАН. Архив ФК, N-4889. Источник: Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О.А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. С. 291

**Fig. 2.** The song *Our Army Was Gathering Strength*. Intrasyllabic chants with vowel changes. The village of Raspopinskaya, Volgograd region. Recording and notation by A.S. Kabanov // The phonogram archive of the Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. FK Archive, N-4889. Source: Folk Music Creativity: Textbook / Ed. by O.A. Pashina. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2005, p. 291



**Ил. 3.** Мелизматический распев со вставками согласных «х» при распевании гласных.

Троицкий (Лаврский) кондакарь. Конец XII – XIII вв. Л. 30 // РГБ. Троиц. Ф. 304/1. № 23

**Fig. 3.** Melismatic chant with inserts of the consonant 'kh' when singing vowels. The Trinity (Lavra) book of kontakions. The end of the 12th – 13th centuries. L. 30 // Russian State Library. The Holy Trinity Lavra. F. 304/1. No. 23

фиксации интонационного контура, основанные на тоновом различии гласных [Жуланова, 2008, с. 60–68].

Подобные «мелизматические» вставки характерны и для русской протяжной лирической песни. Анализируя песни с обширными внутрислоговыми мелодическими оборотами, Гиппиус пришел к выводу, что они генетически могут быть связаны с фитами в знаменном распеве. Во-первых, для внутрислоговых распевов в протяжных песнях так же характерна смена первоначального гласного звука на другие в процессе распевания, о чем писали многие исследователи [Склярова, 2015, с. 188; Крылов, 2017, с. 135].

Во-вторых, подобно тому как в церковных песнопениях между повторяемыми гласными могут быть вставлены согласные «х» и «в» (см. выше), из-за чего некоторые внутрислоговые распевы получили



**Ил. 4.** Песня «Как по морю было по Хвалынскому» со вставками согласных во внутрислоговых распевах. Деревня Займка Кежемского района Красноярского края. Запись Л.А. Мухамедшиной // Архив Фольклорно-этнографического центра им. А.М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. OFK 008–474–04. Источник: *Болдырева Н.А.* Лирические песни Кежемского района Красноярского края в коллекции К.М. Скопцова: Выпускная квалификационная работа. Санкт-Петербургская консерватория, 2017. Приложение, с. 136

**Fig. 4.** The song *How It Was on the Sea According to Khvalynsky* with inserts of consonants in intrasyllabic chants. The village of Zaimka, Kezhemsky district, Krasnoyarsk Territory. Recording by L.A. Mukhametshina // Archive of the A.M. Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Centre of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory. OFK 008–474–04. Source: *Boldyreva N.A.* Lyrical Songs of the Kezhemsky District of the Krasnoyarsk Territory in the Collection of K.M. Skoptsov: graduation thesis. St. Petersburg Conservatory, 2017. Appendix, p. 136

название *хабува*, так и в лирических протяжных песнях применяется исполнительский прием, который исследователи назвали *гаканьем* [Народные песни, 1981, с. 15; Болдырева, 2017, с. 62; Крылов, 2017, с. 133]. Он заключается в том, что при распеве слога певцы дробят гласный звук (звуки), вставляя между тонами согласный «г» во фрикативной форме, что сближает его по звучанию с согласным «х».

Разделение повторов гласных согласными звуками, с одной стороны, имеет ритмическое значение, поскольку более сильная атака при произнесении согласного создает череду акцентов, а с другой —

сигнализирует о смене гласной, а значит и тоновом изменении звука<sup>(3)</sup>. Вот что пишет об исполнении протяжных песен сибирскими старожилами, проживающими в Приангарье, Л.А. Мухомедшина: «Типичные для них [протяжных песен. — О.П.] включения согласных при распевании слогов сообщают напеву активность и делают возможным длительные „растягивания“ слога. В подобных случаях приняты вставные слоги „го“, „га“, „гэ“, „во“, „ву“, „вэ“. Согласные звучат здесь резко, звонко, жестко, с сильной атакой» [Мухомедшина, 1989, с. 34]. Подобный способ внутрислоговых распевов отмечен и в традиции среднего горнозаводского Урала [Песни уральских казаков, 1998, с. 20].

Интересно, что прием гаканья характерен именно для мужского пения, а женщинами применяется только тогда, когда они поют «под мужчин», имитируя мужскую манеру пения. Думается, это не случайно, поскольку на начальных этапах развития в храме пели только мужчины, что до сих пор сохраняется в среде старообрядцев. Симптоматично, что все случаи использования гаканья в протяжных песнях зафиксированы собирателями либо у старообрядцев, либо у казаков, среди которых старообрядчество распространено достаточно широко.

Хотелось бы еще обратить внимание на певческую терминологию как в народной, так и церковной традициях. Терминологическая система церковного пения, развивавшаяся в течение нескольких веков, запечатлена в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века, когда она окончательно сложилась. Очевидно, что ее породила необходимость обучения русских певчих заимствованному из Византии богослужебному пению и облегчения усвоения принципов фиксации, организации и характера исполнения церковных песнопений. В музыкально-фольклорных традициях на протяжении веков также формировалась своя терминологическая система для обозначения жанров фольклора, специфических для каждого из них типов интонирования, исполнительских приемов и т.д. Несмотря на различия, обе эти системы обнаруживают множество сходжений и параллелей, так как в их основе лежит общий ассоциативно-образный принцип номинации явлений. Вероятно,

(3) Акцентуация гласных во внутрислоговых распевах может достигаться и за счет их йотирования [Лирические песни, 1986, с. 15; Мухомедшина, 1989, с. 34].

эмоционально и образно окрашенные названия имели прагматический смысл, позволяя певцам легче ориентироваться в обширном интонационном поле церковной или народной традиции и быстрее усваивать закономерности музыкального языка, опирающегося на типизированные мелодические обороты<sup>(4)</sup>.

## Заключение

К сожалению, проблемой взаимосвязи народной и церковно-певческой традиций в настоящее время никто из исследователей не занимается, хотя она была сформулирована уже в XIX — первой трети XX века сначала В.Ф. Одовским, а затем Е.В. Гиппиусом. Как кажется, причиной этого является разобщенность музыковедов-медиевистов и этномузикологов и отсутствие у них интереса к смежным областям науки. Но даже приведенные примеры свидетельствуют о том, что исследования в данной сфере могут дать весьма плодотворные результаты.

(4) О пересечениях певческой и народной традиций на примере названий попевок см.: [Пашина, 2013].

О генетическом и типологическом родстве русской народной певческой традиции и церковно-певческого искусства

## Список литературы:

- 1 *Артамонова Ю.В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 1998. 148 с.
- 2 *Болдырева Н.А.* Лирические песни Кежемского района Красноярского края в коллекции К.М. Скопцова: Выпускная квалификационная работа. Санкт-Петербургская консерватория, 2017. 92 с.
- 3 *Бражников М.В.* Благовещенский кондакарь / вступ. ст., примечания, сверка указателей, подбор иллюстраций Н.С. Серегинной. СПб.: Петрополис, 2015. 444 с.
- 4 *Гиппиус Е.В.* Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. С. 59–111.
- 5 *Дорохова Е.А., Пашина О.А.* Научная проблематика исследований Е.В. Гиппиуса // Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. С. 17–58.
- 6 *Жуланова Н.И.* Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Композитор, 2008. 212 с.
- 7 *Заболотная Н.В.* Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте: Исследование / Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2001. 251 с.
- 8 *Кашперов В.Н.* Напевы русских песен, записанные князем В.Ф. Одовским // Вестник Общества древнерусского искусства при Румянцевском музее. 1876. Отд. 2. № 11–12. С. 127–134.
- 9 *Королькова И.В.* Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. 357 с.
- 10 *Крылов К.А.* Песенная традиция села Кулевчи Челябинской области в контексте музыкальной культуры оренбургских казаков: Выпускная квалификационная работа. Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2017. 158 с.
- 11 *Лирические песни Томского Приобья: Народные песни, записанные в Томской области / Запись, нотация, сост., предисл. и примеч. А.М. Мехнецова. Л.: Советский композитор, 1986. 96 с.*
- 12 *Лозовая И.Е.* О свидетельствах устной певческой практики в письменных источниках // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад: Материалы международной научной конференции, 23–27 мая 2005 года / Сост. Н.Г. Денисов, И.Е. Лозовая. М.: Московская консерватория, 2008. С. 133–144. (Гимнология. Вып. 5).
- 13 *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / Отв. ред. И.Ф. Муриан. М.: Наука, 1973. С. 6–22.
- 14 *Мухомедшина Л.А.* О многоголосном строении традиционных протяжных песен Приангарья // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов научно-практической конференции (г. Воронеж, 24–29 сентября 1989 г.). М.: Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР, 1989. С. 32–34.

О генетическом и типологическом родстве русской народной певческой традиции и церковно-певческого искусства

- 15 Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О.А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 567 с.
- 16 Народные песни, наигрыши, танцы Челябинской области: методические рекомендации / Челябинский государственный институт культуры; сост. В.Л. Хоменко. Челябинск, 1981. 62 с.
- 17 Пашина О.А. Принципы номинации попевок в древнерусской богослужебной певческой традиции // Slavica Svetlanica: Язык и картина мира: К юбилею Светланы Михайловны Толстой / Редкол.: А.В. Гура, О.В. Белова, Е.Л. Березович. М.: Индрик, 2013. С. 214–220.
- 18 Пашина О.А. Семантическое поле слова голос в русской народной культуре // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология: Материалы III Международной научной конференции, Екатеринбург, 7–11 сентября 2015 г. / Отв. ред. Е.Л. Березович. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 211–215.
- 19 Пашина О.А. История отечественной музыкальной фольклористики глазами Е.В. Гиппиуса: к 120-летию со дня рождения ученого // Opera Musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 42–49. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.003>.
- 20 Песни уральских казаков / Запись, нотирование, сост., вступ. ст. и коммент. Т.И. Калужниковой. Екатеринбург: Сфера, 1998. 236 с.
- 21 Преображенский А.В. Культурная музыка в России. Л.: Academia, 1924. 123 с.
- 22 Склярва Е.А. Музыкальный фольклор в календарных обрядах русских старожилов Удмуртской Республики: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. СПб., 2015. Т. 1. 240 с. Т. 2. 229 с.
- 23 Успенский Б.А. История русского литературного языка (XI–XVII вв.). 3-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2002. 559 с.

## References:

- 1 Artamonova Yu.V. *Pesnopeniya-modeli v drevnerusskom pevcheskom iskusstve XI–XVIII vekov* [Model Chants in Ancient Russian Singing Art of the 11<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries]: Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02, Gnessins Russian Academy of Music. Moscow, 1998. 148 p. (In Russian)
- 2 Boldyreva N.A. *Liricheskie pesni Kezhemskogo raiona Krasnoyarskogo kraya v kollektzii K.M. Skoptsova* [Lyrical Songs of the Kezhemsky District of the Krasnoyarsk Territory in the Collection of K.M. Skoptsov], Final qualifying work. St. Petersburg Conservatory, 2017. 92 p. (In Russian)
- 3 Brazhnikov M.V. *Blagoveshchenskij kondakar'* [Blagoveshchensk kontakion], introductory article, notes, reconciliation of indexes, selection of illustrations by N.S. Seregina. Saint Petersburg, Petropolis Publ., 2015. 444 p. (In Russian)
- 4 Gippius E.V. *Obzor vazhnejshih sbornikov muzykal'nykh zapisei russkikh narodnykh pesen s 60-kh godov XVIII veka do nachala XX veka* [Review of the Most Important Collections of Musical Recordings of Russian Folk Songs from the 60s of the 18<sup>th</sup> Century to the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century]. *Materialy i stat'i: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya E.V. Gippiusa* [Materials and Articles: To the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of E.V. Gippius], ed., comp. E.A. Dorokhova, O.A. Pashina. Moscow, Kompozitor Publ., 2003, pp. 59–111. (In Russian)
- 5 Dorokhova E.A., Pashina O.A. *Nauchnaya problematika issledovaniy E.V. Gippiusa* [Scientific Problems of Research by E.V. Gippius]. *Materialy i stat'i: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya E.V. Gippiusa* [Materials and Articles: To the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of E.V. Gippius], ed., comp. E.A. Dorokhova, O.A. Pashina. Moscow, Kompozitor Publ., 2003, pp. 17–58. (In Russian)
- 6 Zhulanova N.I. *Mnogostvol'nye fleity v traditsionnoi kul'ture komi-permyakov* [Multi-barreled Flutes in the Traditional Culture of the Komi-Permyaks]. Moscow, Kompozitor Publ., 2008. 212 p. (In Russian)
- 7 Zabolotnaya N.V. *Tserkovno-pevcheskie rukopisi Drevnei Rusi XI–XIV vekov: osnovnye tipy knig v istoriko-funktsional'nom aspekte: Issledovanie* [Church Singing Manuscripts of Ancient Rus' of the 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Centuries: The Main Types of Books in the Historical and Functional Aspect: Research], Gnessins Russian Academy of Music. Moscow, 2001. 251 p. (In Russian)
- 8 Kashperov V.N. *Napevy russkikh pesen, zapisannye knyazem V.F. Odоеvskim* [Tunes of Russian Songs Recorded by Prince V.F. Odоеvsky]. *Vestnik Obshchestva drevnerusskogo iskusstva pri Rumyantsevskom muzee* [Bulletin of the Society of Ancient Russian Art at the Rumyantsev Museum], 1876, div. 2, no. 11–12, pp. 127–134. (In Russian)
- 9 Korol'kova I.V. *Liricheskie pesni v traditsionnoi kul'ture Severo-Zapada Rossii* [Lyrical Songs in the Traditional Culture of North-West Russia] Moscow, Gosudarstvennyi respublikanskiy tsentr russkogo fol'klora Publ., 2010. 357 p. (In Russian)
- 10 Krylov K.A. *Pesennaya traditsiya sela Kulevchi Chelyabinskoi oblasti v kontekste muzykal'noi kul'tury orenburgskikh kazakov* [Song Tradition of the Village of Kulevchi, Chelyabinsk Region in the Context of the Musical Culture of the Orenburg Cossacks], Final qualifying work. St. Petersburg Conservatory, 2017. 158 p. (In Russian)
- 11 *Liricheskie pesni Tomskogo Priob'ya: Narodnye pesni, zapisannye v Tomskoi oblasti* [Lyrical Songs on the Ob River: Folk Songs Recorded in the Tomsk Region], recording, notation, comp., preface, notes A.M. Mekhnetsov. Leningrad, Sovetskii kompozitor Publ., 1986. 96 p. (In Russian)
- 12 Lozovaya I.E. *O svidetel'stvakh ustnoi pevcheskoi praktiki v pis'mennykh istochnikakh* [On Evidence of Oral Singing Practice in Written Sources]. *Ustnaya i pis'mennaya transmissiya tserkovno-pevcheskoi traditsii: Vostok – Rus' – Zapad: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 23–27*



- maya 2005 goda* [Oral and Written Transmission of Church Singing Tradition: East – Rus' – West: Proceedings of the International Scientific Conference, May 23–27, 2005], comp. N.G. Denisov, I.E. Lozovaya. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2008, pp. 133–144. (Gimnologiya. Vyp. 5 [Gymnology. Issue 5]). (In Russian)
- 13 Lotman Yu.M. Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyi paradoks [Canonical Art as an Information Paradox]. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The Problem of the Canon in Ancient and Medieval Art of Asia and Africa], ed. I.F. Murain. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 6–22. (In Russian)
- 14 Mukhomedshina L.A. O mnogogolosnom stroenii traditsionnykh protyazhnykh pesen Priangar'ya [On the Polyphonic Structure of Traditional Drawn-out Songs of the Angara Region]. *Pesennoe mnogogolosie narodov Rossii: Tezisy dokladov nauchno-prakticheskoi konferentsii (g. Voronezh, 24–29 sentyabrya 1989 g.)* [Song Polyphony of the Peoples of Russia: Abstracts of Reports of the Scientific and Practical Conference (Voronezh, September 24–29, 1989)] Moscow, Komissiya muzykovedeniya i fol'klora Soyuza kompozitorov RSFSR Publ., 1989, pp. 32–34. (In Russian)
- 15 *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Uchebnik* [Folk Music Creativity: Textbook], ed. O.A. Pashina. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2005. 567 p. (In Russian)
- 16 *Narodnye pesni, naigryshi, tantsy Chelyabinskoi oblasti: metodicheskie rekomendatsii* [Folk Songs, Tunes, Dances of the Chelyabinsk Region: Methodological Recommendations], Chelyabinsk State Institute of Culture, comp. V.L. Khomenko. Chelyabinsk, 1981. 62 p. (In Russian)
- 17 Pashina O.A. Printsipy nominatsii popevok v drevnerusskoi bogosluzhebnoi pevcheskoi traditsii [Principles of Nomination of Chants in the Ancient Russian Liturgical Singing Tradition]. *Slavica Svetlanica: Yazyk i kartina mira: K yubileyu Svetlany Mikhailovny Tolstoy* [Slavica Svetlanica: Language and Picture of the World: For the Anniversary of Svetlana Mikhailovna Tolstaya], ed. board A.V. Gura, O.V. Balova, E.L. Berezovitch. Moscow, Indrik Publ., 2013, pp. 214–220. (In Russian)
- 18 Pashina O.A. Semanticheskoe pole slova golos v russkoi narodnoi kul'ture [Semantic Field of the Word Voice in Russian Folk Culture]. *Etnolingvistika. Onomastika. Etimologiya: Materialy III Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Ekaterinburg, 7–11 sentyabrya 2015 g.* [Ethnolinguistics. Onomastics. Etymology: Materials of the 3<sup>rd</sup> International Scientific Conference, Ekaterinburg, September 7–11, 2015], ed. E.L. Berezovitch. Ekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta Publ., 2015, pp. 211–215. (In Russian)
- 19 Pashina O.A. Istoriya otechestvennoi muzykal'noi fol'kloristiki glazami E.V. Gippiusa: k 120-letiyu so dnya rozhdeniya uchenogo [The History of Russian Musical Folklore through the Eyes of E.V. Gippius: on the 120<sup>th</sup> Anniversary of the Scientist's Birth]. *Opera Musicologica*, 2024, vol. 16, no. 2, pp. 42–49. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.003>. (In Russian)
- 20 *Pesni ural'skikh kazakov* [Songs of the Ural Cossacks], recording, notation, comp., intr. article, com. T.I. Kaluzhnikova. Ekaterinburg, Sfera Publ., 1998. 236 p. (In Russian)
- 21 Preobrazhensky A.V. *Kul'tovaya muzyka v Rossii* [Cult Music in Russia]. Leningrad, Academia Publ., 1924. 123 p. (In Russian)
- 22 Sklyarova E.A. *Muzykal'nyi fol'klor v kalendarnykh obryadakh russkikh starozhilov Udmurtskoi Respubliki* [Musical Folklore in the Calendar Rites of Russian Old-timers of the Udmurt Republic], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02, Gnessins Russian Academy of Music. St. Petersburg, 2015. Vol. 1. 240 p. Vol. 2. 229 p. (In Russian)
- 23 Uspensky B.A. *Istoriya russkogo literaturnogo yazyka (XI–XVII vv.)* [History of the Russian Literary Language (XI–XVII Centuries)]. 3<sup>rd</sup> ed., rev., compl. Moscow, Aspekt Press Publ., 2002. 559 p. (In Russian)

УДК 2: 94

ББК 71

**Шамилли Гюльтекин Байджановна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587  
ResearcherID: J-5758-2013  
shamilli@yandex.ru

**Ключевые слова:** евреи Кавказа, традиционная музыка, систематизация, обрядовая музыка, литургия, риторика плача, месопотамская цивилизация, коллективная память

Шамилли Гюльтекин Байджановна

# Звучащая память в традиции евреев Кавказа.

## Часть II. Риторика плача



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-622-649**

**Для цит.:** Шамилли Г.Б. Звучащая память в традиции евреев Кавказа. Часть II. Риторика плача // Художественная культура. 2024. № 4. С. 622-649. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-622-649>.

**For cit.:** Shamilli G.B. Sounding Memory in the Tradition of the Caucasian Jews. Part II. The Rhetoric of Lamentation. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 622-649. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-622-649>. (In Russian)

**Shamilli Giulia B.**

D. Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587

ResearcherID: J-5758-2013

shamilli@yandex.ru

**Keywords:** Caucasian Jews, traditional music, systematization, ritual music, liturgy, rhetoric of lamentation, Mesopotamian civilization, collective memory

**Shamilli Giulia B.**

Sounding Memory in the Tradition of the Caucasian Jews. Part II.  
The Rhetoric of Lamentation

**Аннотация.** Автор исследует традиционное музыкальное наследие кавказских (горских) евреев в соотнесенности с волнами их исторической миграции на Кавказ. Обоснован генетический код («риторика плача») устно-профессиональной музыки переднеазиатского региона, уходящий корнями в более чем 2500-летнюю историю жанра месопотамских плачей с присущим ему комплексом средств музыкальной выразительности. Древнейший тип респонсорного женского пения неразмеренных мелодий *eme-sal* формировался на его основе в синкретических ритуалах городов-храмов месопотамской цивилизации. Он повлиял на библейские плачи и обрел новые контексты после арабо-мусульманской экспансии в искусстве *maqām* и мистерии *ta'zīāī*. Показаны варианты воплощения риторики плача в традиционной музыке на языке *juhūrī*. Представлен анализ ключевых понятий и описан механизм удержания в памяти событий прошлого через концепт *giryō*, бесконечно воспроизводящий на практике смысл собирания рассыпанного народа на земле Израиля. Высказано предположение о едином характере интонирования литургических текстов в кавказской и йеменской еврейских общинах.

**Abstract.** The article explores the musical heritage of the Caucasian (Mountain) Jews in relation to the waves of their historical migration to the Caucasus. The author substantiates the genetic code ('the rhetoric of lamentation') of the traditional oral-professional music of the Near East region, rooted the 2500-year history of Mesopotamian laments with a complex of musical expression means. The most ancient type of responsive female singing of unmeasured melodies *eme-sal* was formed on the basis of the genre of laments in the syncretic rituals of the temple cities of the Mesopotamian civilization. It influenced the biblical laments and acquired new contexts after the Arab-Muslim expansion in the art of *maqām* and the mystery of *ta'zīāī*. The article presents the variants of expression of the rhetoric of lamentation in the traditional music in the *juhūrī* language. The author analyses the key concepts and describes the mechanism of retaining past events in memory through the *giryō* concept, which endlessly reproduces the idea of gathering the scattered people in the land of Israel. The assumption is made about the uniform character of the intonation of liturgical texts in the Caucasian and Yemenite Jewish communities.



## Введение

Контрастные типы смыслопорождения в языке проходят через акустическую обработку быстро меняющихся слуховых паттернов как предварительное условие для обработки речи нашим сознанием [Jancke, Wustenberg, Scheich, 2002, p. 733–746; Hickok, Poeppel, 2007, p. 393–402; Zaehle, Geiser, Alter, 2008, p. 179–190]. Это условие необходимо, чтобы услышать переход форманты [Bidelman, Krishnan, 2009, p. 13165–13171] и различить фонемы для точной оценки значения слов [Tallal, Gaab, 2006, p. 382–390; Gaab, Gabrielia, Deutschb, 2007, p. 295–310]. Вот почему *первичность слуховой обработки сигналов, не связанных с собственно языковым или предметным значением*, обуславливает устойчивость нейронных связей мозга и закрепляется в гештальте. С этой точки зрения традиционная музыка расскажет о каждом народе много больше его «родного» языка, тем более что в ареале переднеазиатских цивилизаций и систем имперского типа (Ассирийское царство) народы подвергались насильственному перемещению, а языки — смешению вплоть до полного исчезновения. Основной вопрос статьи — может ли традиционная музыка внести ясность в вопрос о коллективной памяти евреев Кавказа — рассматривается с точки зрения важных концептов кавказской еврейской истории и традиции, таких как *giryu* (*girye*), *ozen* и *aşuq*.

## Интонирование как история

Самоназвание родного языка евреев Кавказа — *jühūg* — отсутствует в Номенклатуре языков коренных народов России [Назарова, 2021, с. 411–438], а сам язык определяется как «еврейско-татский язык» [Миллер, 1892, с. 60–85; Назарова, 2020, с. 60–85]. По классификации он принадлежит к иранской языковой группе индоевропейской семьи, однако его отличительной чертой является наличие принципов словообразования и деривации языков семитской группы. В прошлом статистические данные 1835 года о языках Восточного Кавказа указывали на то, что «главнейшие употребительные: разные татарские наречия [кумыкский, нагайский. — Г.Ш.]: *тюркю* [азербайджанский. — Г.Ш.] и *тат* [татский, еврейско-татский. — Г.Ш.], потом персидский



Ил. 1. Еврейская семья. Конец XIX — начало XX века. Фото. Источник: <http://www.qajarwomen.org/en/items/14144A16.html>

Fig. 1. Jewish Family. The end of the 19th — the beginning of the 20th century. Photo. Source: <http://www.qajarwomen.org/en/items/14144A16.html>

и армянский. Для письмоводства по большей части Татарский [читай «кумыкский». — Г.Ш.]» [Зубов, 1835, с. 76].

Экзоэтноним «тат» приобрел в XX веке этническое звучание [Миллер, 1929], хотя К.М. Курдов (1876–1913)<sup>(1)</sup> и другие подчеркивали, что «таким именем тюркские народы называли вообще все поработанные ими народы, ведущие оседлый образ жизни, и это название скорее обозначает образ жизни и социальное положение данного лица, чем его происхождение» [Курдов, 1908, с. 56]. Сказанное выше создает чрезмерные сложности для исследователя устной музыкальной традиции кавказских евреев. Отсутствие в самоназвании и языке четких маркеров культурной идентичности затрудняет работу над источниками.

(1) Константин Минаевич Курдов (1876–1913) — российский географ, этнограф, преподаватель реального училища в Темир-Хан-Шуре.

Вопреки мнению о том, что, в отличие от привычного *jühüd*, слово *jühür* («еврей») не встречается в письменных источниках, автор статьи обнаружила его в арабографичной подписи на фотографии рубежа XIX–XX веков [Шамилли, 2019, с. 78–115]. В правом верхнем углу читаем *ahl-i damyal-i jühür*, или «еврейская семья», в буквальном смысле — «кровнородственные евреи». В слове *jühür* прописана буква «ра», а не классическая «даль», что подтвердит специалист по арабографичным рукописным текстам.

Элементы одежды героев фотографии скорее укажут на современную иранскую провинцию Курдистан. Как зарубежные, так и российские исследователи сходятся в том, что «евреи восточного, Каспийского Кавказа — это ираноязычные группы и в малом количестве арамеоязычные евреи из Курдистана» [Кашовская, 2021, с. 15].

Различие между татским и языком *jühür* очевидно для узких специалистов [Suleymanov, 2020], а антропометрия дореволюционного периода (до 1917 года) вынесла заключение, что «...habitus татов должен быть охарактеризован теми же чертами, что и горских евреев» [Курдов, 1908, с. 64]. Примечательно, что данный фрагмент работы Курдова кардинально искажен в современной медиainформации и статьях до прямо противоположного вывода [Лысенко, Мамараев, 2018, с. 136].

Ограничившись предположением, что евреи-горцы принадлежат к среднеазиатской антропологической группе как продукту метисации с горцами и пока еще неясным народом монгольской крови, Курдов заметил, что «*habitus* горского еврея присуще что-то свое самостоятельное, чего нельзя ни уловить инструментом, ни выразить словом, но что позволяет только глазу отличить его среди других народностей [курсив наш. — Г.Ш.]» [Курдов, 1907, с. 87]. Спустя годы В.Ф. Миллер добавит, что «наряду с семитским типом встречаются лица с типом лезгинским, татарским [читай «азербайджанским», «кумыкским». — Г.Ш.] и вообще туземным кавказским, так что евреев и по типу, и по костюму трудно отличить от местного населения» [Миллер, 1892, с. XXII]. В этом он сошлется на экспедицию И.Ш. Анисимова (Нисим-оглы) 1886 года по поручению Московского археологического общества в «местности Табасаранского и Кюринского округов Дагестанской области, а также Кубинского уезда Бакинской губернии, где преимущественно живут горские евреи, и в настоящее время заселены татами-магометанами,



**Ил. 2.** Еврейка из Кубы. 1883 год. Фото.  
Источник: <https://arzamas.academy/materials/2203>

**Fig. 2.** Jewish woman from Cuba. 1883. Photo.  
Source: <https://arzamas.academy/materials/2203>

которые имеют тип, сходный с типом евреев, и говорят почти одним с ними наречием, так что Анисимову часто приходилось во время путешествия по этим местностям принимать татов-мусульман за своих единоверцев [курсив наш. — Г.Ш.]» [Миллер, 1892, с. XXII].

Подобно тому как не срабатывает антропометрический инструментарий, нотные записи музыкального наследия кавказит бессильны в передаче интонации, тембрики, а значит и смысла мелодий. Этнограф, скорее всего, услышит то, что присуще большинству, которому по обыкновению приписывается наследие всего региона. Если популярная в XIX веке теория заимствования до сих пор применяется как метод исследования устной традиции, Иуде Чёрному тем более не оставалось выбора как говорить о «татарских» мелодиях евреев Шемахи: «Обучают таким образом: раввин сидит на земле или на ковре, а вокруг него — все мальчишки; вместе со своим учителем они кивают головами, читая молитвы или Библию с татско-фарсидским

переводом и с татарским [читай «азербайджанским». — Г.Ш.] напевом» [Чёрный, 1870, с. 14].

Между тем интонирование несет главную информацию о народе и его прошлом. И хотя восприятие традиционной музыки вначале подмечает суперэтнические и региональные признаки, стирающие различия между народами, особенно при условии их длительного проживания на одной территории, евреи Кавказа предъявляют свой собственный фонотип, или артикуляторный тип фонем, характерных и для йеменских евреев. Образцы еврейской литургии кавказского региона укажут профессиональному слушателю на «йеменский» след, сохранившийся в интонировании раввинов-старейшин в отдельных общинах Дагестана, в частности в пении Adünay Shüməti («Адонай Шомати», др.-евр. «Услышь, мой Господь») рабби Ильхоно<sup>(2)</sup> с характерным для семитов произношением звука «айн» и специфическим вибрато, что подтверждается другими записями еврейской литургии конца 1980-х. Таким образом, не только йеменит сохранили музыкальное наследие в относительной «чистоте», покинув после предсказаний Иезекииля родные земли до разрушения Первого Храма, но и кавказские евреи, пройдя через длительную оседлость в Мидии и Атропатене, не потеряли аутентичное интонирование. Оно слышится и в голосе известного певца-хананде, представителя иранского классического пения-аваз, хазана Йона Дардашти (1910–1993), оставшегося жить в Израиле после исламской революции 1979 года. Его фамилия сохранила название еврейского квартала Исфахана, основанного, по одной из версий, в период после разрушения Второго Храма.

Возможность изучения голосовой тембрики, не подвергавшейся ранее столь сильной деформации, как за последние десятилетия, сегодня ограничена уникальной коллекцией традиционной музыки кавказских евреев Пириса Элиягу (род. 1960). С конца XX века им проводилась работа по собиранию и публикации редких образцов устного музыкального наследия [Элиягу, 2018, с. 422–437; Элиягу, 2018, с. 437–450]. Благодаря этому архиву можно не только услышать, но и возродить мелодии из повседневной жизни и синагогального

(2) См. аудиозапись: Adünay Shomä'ti. Rabbi Ilghono. Liturgical Music of the Caucasian Mountains Jews: Piris Eliyahu Anthology no. 2 © Piris Eliyahu.

богослужения кавказских евреев, исчезнувшие после их репатриации в Израиль. Между тем исследователь порою бессилен перед временем.

Память о Вавилонском плене сформировала уникальный ритуал свадебного обряда, описанный этнографами XIX века. Он сопряжен с омовением невесты в микве (др.-евр. מִקְוֵה, «скопление [воды]») — водном резервуаре, которым в прошлые времена часто служил Каспий. Ритуал омовения происходил во время заката и сопровождался пением псалма «У рек Вавилона»:

1 על נהרות | כְּבַל שֵׁם יְשָׁבֵנוּ גַם - כְּכִינוּ בְּזִכְרֵנוּ אֵת - צִיּוֹן :

У рек Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе,

2 עַל - עֲרָבִים בְּתוֹכָהּ תְּלִינוּ כְּנֵרוֹתֵינוּ :

на вербах, посреди его, повесили мы наши киннор.

3 כִּי שֵׁם שְׁאַלֵנוּ שׁוֹבֵינוּ דְּבָרַי - שִׁיר וְתוֹלְלֵינוּ שְׁמָהּ שִׁירוּ לָנוּ מִשִׁיר צִיּוֹן :

Там пленившие нас требовали от нас пения, и притеснители наши — веселья: «пропойте нам из песней Сионских».

4 אֵיךְ נִשִּׁיר אֵת - שִׁיר - יְהוָה עַל אֲדַמַּת נֶגֶר :

Как нам петь песнь Господню на земле чужой?

5 אִם - אֲשַׁכַּחְךָ יְרוּשָׁלַם תִּשְׁכַּח מִיָּמַי :

Если я забуду тебя, Иерусалим, — забудь меня, десница моя,

6 תִּדְבַק - לְשׁוֹנֵי | לְהִכִּי אִם - לֹא אֶזְכְּרֶכִי אִם - לֹא אֶעֱלֶה אֵת - יְרוּשָׁלַם עַל רֹאשׁ שְׁמָהּתִי :

прилипни язык мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалима во главе веселия моего.

7 זָכַר יְהוָה | לְבָנֵי אֲדוֹם אֵת יוֹם יְרוּשָׁלַם הָאֲמָרִים עָרוּ | עָרוּ עַד הַיּוֹם : בָּהּ :

Припомни, Господи, сынам Едомовым день Иерусалима, когда они говорили: «Разрушайте, разрушайте до основания его».

8 בַּת - כְּבַל הַשְּׂדוּדָה אֲשֶׁרִי שִׁישַׁלֵּם - לָךְ אֵת - גְּמוּלָהּ שְׁגַמְלֶת : לָנוּ :

Дочь Вавилона, опустошительница! Блажен, кто воздаст тебе за то, что ты сделала нам!



אָפּרײַ װײַאָהן וַנִּפְזֵאָת - עַל־לֵבֶךָ אֵל - הַסֵּלֶע : 9

Блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень!

Сегодня навсегда утеряно исполнение псалма в его аутентичном звучании. Существенно изменился и контекст ритуала, несущего признаки древнего жанра «плачей».

### Генетический код традиции

История музыки евреев Кавказа, как и всего автохтонного населения региона Передней Азии, связана с двумя полюсами цивилизации «плодородного полумесяца», породившей на уровне устно-профессионального музицирования уникальный тип неразмеченного респонсорного пения — *риторику плача* с ее устойчивым комплексом средств музыкальной выразительности. Шумерская цивилизация изобрела нотацию, которой зафиксировала звукоряды и отдельно украшения, перевела пение мелодий со свободным ритмом из прикладной сферы в область культуры городов-храмов, формировавшихся вокруг места, где поклонялись божествам. В последующем это предопределило жизнеспособность понятия *maqam*-«место» для обозначения устно-профессиональных музыкальных традиций всего региона в целом. Шумерские «городские плачи» сформировали «основные генетические особенности» [Gwaltney, 1994, p. 708] жанра, остававшегося на протяжении более чем двух тысячелетий единственным источником вдохновения на данной территории. Его признаки очевидны не только в последующих месопотамских и древнеегипетских мистериях, таких как «Плач Исиды и Нефтиды» или «Плач Гильгамеша», но и в библейских текстах, а также в древней и средневековой литературе<sup>(3)</sup>.

В то время, когда территория города-храма представляла неразрывное сакральное-и-профанное пространство, а «вся храмовая собственность считалась коллективным имуществом граждан данной

храмовой округи» [Дандамаев, Луконин, 1980, с. 344], музицирование не воспринималось носителями традиции как «культурное» или «светское», что верно и для исламского периода развития искусства *maqām*, где «светское»-и-«религиозное» было неразрывно, в отличие от доисламского периода имперских образований на территории Передней Азии. Поэтому далее феномен синтетического музицирования в месопотамских городах-храмах с их неразделимостью светского-и-сакрального будет рассматриваться как генетическое ядро профессиональной музыки переднеазиатского региона, сохраняющей маркеры древности в названиях жанровых форм, мелодий и типов музыкантов-исполнителей и т.д.

«Плачи» по разрушенным городам-храмам от стихийных бедствий и захватчиков — Уру, Шумеру и Уру, Ниппуру, Уруку, Эриду — представляли массовые канонизированные ритуальные музыкальные представления. *Nar-mu tigi-imin-eš ir-re-eš na-ma-an-ne-eš (he-mu-? a-n-e-eš)* «Мои певцы [в сопровождении] семи [инструментов] плач как пение, воистину произнесли» [Канева, 2006, с. 36]<sup>(4)</sup> — читаем в гимне Шульги (A 81), царя Ура, и в других образцах шумерской литературы. Не останавливаясь на анализе респонсорного пения с предположительным включением антифонов<sup>(5)</sup>, подчеркнем установленное влияние месопотамских «плачей» на еврейскую литературную традицию [Wingert, 2020, p. 521–535]. Профессиональные исполнения плачей с участием *женщин-жриц* либо *переодетых в женщин жрецов-гала* засвидетельствованы в текстах и фигуративных изображениях.

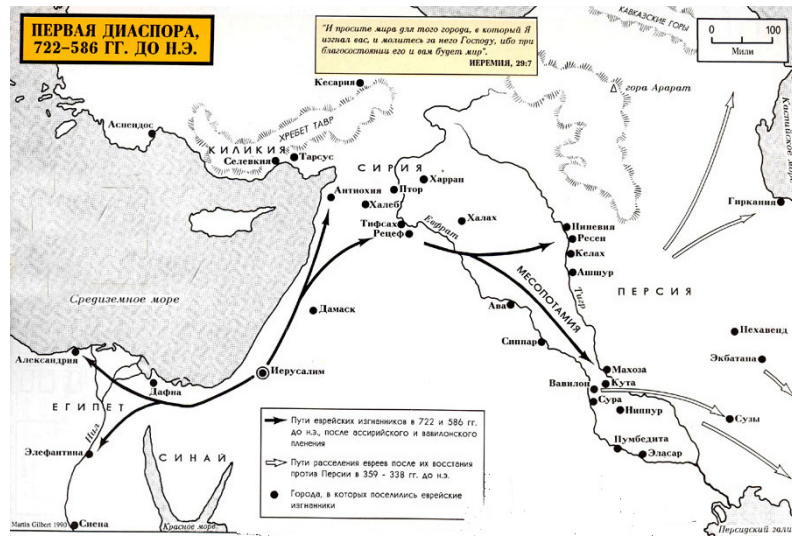
Однако и со стороны Египта, где «Плачи Исиды и Нефтиды» сформировали *особую эстетику сочетания контрастных настроений через мелодии со свободным и упорядоченным ритмом*, тянется опыт, претворенный в литургическом каноне первой авраамической религии, а позднее — во дворцовом музицировании имперских образований. Основанный на эстетике плача, данный тип музицирования сформировал комплекс мелодических и композиционных средств выразительности, описанных Абд аль-Кадиром Мараги (1353–1435)

(3) Для контраста: памятник тюркского рунического письма VIII века — стела Кюль-тегина (тюрк. *кюль* «славный», *тегин* «принц») — назван «плачем» современными исследователями орхоно-енисейской письменности по факту ее нахождения в погребальном комплексе возле монастыря Эрдени Цзу на реке Орхон (Монголия).

(4) В латинской транслитерации фразы в книге Каневой были допущены две значительные опечатки, устраненные автором статьи на основании [Klein, 1981, p. 167–217] и [Black, Cunningham, Robson, 1998].

(5) Об этом подробно написано в другой работе автора настоящей статьи.





Ил. 3. Пути расселения евреев. 722–335 гг. до н.э. Источник: <http://callofzion.ru/pages.php?id=1066>

Fig. 3. Ways of settlement of the Jews. 722–335 BC. Source: <http://callofzion.ru/pages.php?id=1066>

как *naʿīd-i ‘arab*, или вокально-инструментальный арабский «нашид», начинающийся с жалобного неразмеренного пения, за которым следовала контрастная по характеру метрически организованная песня.

Принимая во внимание тот факт, что музыкальные традиции народов Передней Азии в целом не подпадают под «классификацию» на иерархической родовидовой основе [Шамилли, 2020, с. 422–450], ниже будут исследованы фундаментальные концепты кавказской культуры, такие как *gīyo* (*gīye*), *ozen*, *ašūq* и связанные с ними формы музицирования, а результаты будут актуальны для переднеазиатского региона в целом.

## Древние причеты Кавказа

Чтение (*krīah*) Книги Ионы в день Искупления по еврейскому календарю имеет особое значение для евреев Кавказа с точки зрения коллективной памяти об ассирийском плене (722 г. до н.э.).

Почитание пророка Ионы — на иврите *ṭī’* «голубь» — по-видимому, отразилось в древнем имени горских евреев «Гумриил» — от сочетания *гумри* «пер. „голубь“» и *эль* «ивр. „бог“». Иона — «голубь» бога, прибывший в ассирийскую Ниневию, чтобы выполнить возложенную на него миссию, предрек разрушение города за грехи его обитателей и потребовал от них покаяния перед богом. Расположенная на левом берегу Тигра рядом с современным Мосулом, с которым в исламский период будет связана целая плеяда выдающихся музыкантов искусства *maqām*, Ниневия находилась в упадке, пережив ряд сильных разрушений и солнечное затмение, предрекавшее потерю расположения ее покровительницы Иштар. Пост и всенародное раскаяние ее более чем ста двадцати тысяч жителей было свидетельством чуда и мудрости ассирийского царя Ашшур-дана III (773–755 гг. до н.э.), однако через тридцать с лишним лет Салманасар V разорит Израильское царство, уведет цвет еврейского народа в плен на левый берег Тигра и поселит недалеко от Ниневии и в других городах империи. Возможно, плененные израильтяне, проживая на землях Ассирии, включили историю Ионы в богослужение еще до предположительной канонизации книги в V веке до н.э., так как она помогала пережить тяжелые времена в надежде на чудо, некогда случившееся с их поработителями.

Ассирийский плен отозвался в концепте *gīyo* — от древнееврейского *gīr* (*gir*), дословно «мел, известь» — с возможной апелляцией к более раннему шумерскому *gir4* «печь [для обжига извести и битума]» [Hallowan, б.г., р. 38] и древнеарамейскому *gīr* (*gir*), дословно «кипеть, вскипать» [BDB, 1906, גִּיר]. В орбите этой лексемы находятся также же арабское «жар в груди от гнева» [BDB, 1906, גִּיר] и позднее новоперсидское *gerue* — «плач, рыдание», связанное с глаголом *gerestan* — «плакать» [Персидско-русский словарь, т. 2, 1983] и областью распространения этого языка на Памире.

Эсхатологический смысл концепта *gīyo* состоит в том, что только при условии соблюдения первой заповеди — веры в бога единого — евреи выйдут из ассирийского плена и соберутся в Иерусалиме на Святой горе. В Кн. Исаяи 27:9 читаем: «И чрез это загладится беззаконие Иакова; и плодом сего будет снятие греха с него, когда все камни жертвенников он обратит в куски *извести*, и не будут уже стоять дубравы и истуканы солнца» פְּרוֹן - יַעֲקֹב וְהָהָר כֶּל - פְּרֵי הַסֵּר לְכֹן בְּזֹאת יִכְפֹּר עָוֹן - יַעֲקֹב וְהָהָר כֶּל - פְּרֵי הַסֵּר לְכֹן בְּזֹאת יִכְפֹּר עָוֹן : חֲטָאתָו בְּשֹׁמוֹ וְכָל - אֲבָנֵי מִזְבְּחֵי כְּאֲבָנֵי - גֵר מִנְּפֻצוֹת לֹא - יִקְמוּ אֲשֵׁרִים וְחַמְצִיִּים :

менование того, что город превратится в пустыню, однако бог после землетрясения соберет сынов Израиля один к другому — «вострубит великая труба, и придут затерявшиеся в Ассирийской земле и изгнанные в землю Египетскую и поклонятся Господу на горе святой в Иерусалиме» וְהָיָה בְּשׁוֹפָר גָּדוֹל וְכָאֵז הָאֲבָדִים בְּאֶרֶץ אֲשׁוּר וְהִנְדָּחִים בְּאֶרֶץ מִצְרַיִם וְהִשְׁתַּחֲוּוּ : לַיהוָה בְּהַר הַקֹּדֶשׁ בִּירוּשָׁלַם : (Кн. Исаяи 27:13), — воспроизводит в концепте giryo идею отказа от идолопоклонничества как условие возвращения из ассирийского плена.

Удержание в памяти евреев Кавказа трагических событий прошлого через схему-гештальт типично для устной передачи и сохранения информации. Состояние отчаяния, сопровождаемое кипением чувств, жаром в груди при оплакивании умершего, описывает дореволюционная российская этнография [Чёрный, 1870, с. 21–24], будто вторя знакомым образам пластического искусства Древнего мира либо древнешумерской литературы. Плач по умершему становится ритуалом оплакивания изгнанников (galūt) и напоминанием о последствиях нарушения первого закона веры в бога Единого. Центральная фигура профессиональной плакальщицы-giryosox (от глагола soxðə как вспомогательного при образовании сложно-именных глаголов, дословно «говорящая giryo»)<sup>(6)</sup> сохраняет на протяжении тысячелетий интонационный словарь традиции через передачу этого искусства по семейным и родовым каналам.

В аспекте неразмеченного пения мелодий отсутствует принципиальное различие между репертуаром плакальщицы и профессиональных певцов-исполнителей жанровых композиций miğām, miğām-dastgāh, müğom, uzün havā, maqām 'igāqī на территории Турции, Ирака, Ирана, Азербайджана и Дагестана [Шамилли, 2020, с. 284–328]. Сказанное верно и для репертуара певца-rūzehān — профессионального плакальщика-мужчины, демонстрирующего свое искусство во время поминальных обрядов и мистерии ta'zīatī, когда приверженцы шиизма оплакивают смерть Хусейна (внук пророка Мухаммада), мужа последней Сасанидской принцессы, а вместе с ним и навсегда утерянное имперское прошлое.

(6) И.Х. Михайлова приводит вариант giryoḳī, подчеркивая, что «искусство плача уходит в прошлое», что «не только за пределами родных мест, но и в Дербенте, в Кубе, в Нальчике очень мало осталось гирьёки [«плакальщица». — Г.Ш.]» [Михайлова, 2016].

Любопытно, что такие лексемы древнееврейского языка, как gir-gir, или ger-ger, передают звукоподражание кипящей воды, при котором задействована физиология звукоизвлечения, связанного с вокальными приемами taḥtīr (араб. «освобождение [звука]») или zangulah (перс. «[звучание] колокольчика»), профессионально осваиваемыми в искусстве maqām. Принимая во внимание, что в еврейских общинах арабских стран звук «g» меняется на «ğ», слово ger указывает на невысотные звуки, а персидское ğer передает звук от разрыва бумаги или ткани [Персидско-русский словарь, т. 1, 1983, с. 432], что в целом характерно для похоронного обряда евреев, когда одежда с разорванным рукой (yad) воротом (daš) носится в знак траура по усопшему. Слово yaddaš является лексемой азербайджанского словаря со значением «память».

### От ритуала к искусству звука

Вышеупомянутые типы музицирования объединены эстетикой неразмеченного пения, сформировавшейся в храмовых ритуалах-плачах Месопотамии. Ее внешние театрализованные формы утратили свое значение вместе со второй заповедью иудаизма в древнееврейской традиции, а мелодическое наполнение получило новую жизнь в жанре qinnot — плачей Иезекииля и Иеремии<sup>(7)</sup>: וְזָי נָרַד וְהִשְׁלִיכִי וְשָׂאֵי עַל - שְׁפִים קִינָה «Остриги волоса твой и брось, и подними плач на горах, ибо отверг Господь и оставил род, навлекший гнев Его» (Иеремия 7: 29). Пол Дурксен в рецензии на «Плачь, дочь Сиона» с пафосом заметил: «Эти „реальные разрушения“ и чувство социальной утраты, которое они создали, — вот о чем все причитания о павших городах! Вот почему были написаны и сохранены такие стихи. Вот почему такая литература имеет значение для нас в нынешние жестокие времена» [Duerksen, 1995, p. 116].

Несмотря на то что находим ряд древнееврейских глаголов, передающих значение плача и рыдания, лексема qinā указывает на собственно высотное пение, а не плач в словарном смысле. Позднее женщины-kaina сохраняют опыт древней месопотамской традиции

(7) Существовавшее предположение о наличии метрики יִ:י не подтвердилось.

неразмеренного пения, презрительно названную арабами «невежественной» (jähiliyyah). [Farmer, 1967, p. 3, 7, 10, 13, 24, 40, 84, 102, 171, 196]. Ахемениды и вслед за ними Сасаниды, собрав «полноту» (dastgāh) мелодий разрушенных мест (maqām) в коллективной памяти покоренных народов, передадут названия городов, областей, поселений и островов необъятных просторов через устный мелодический каталог древней переднеазиатской музыкальной традиции [Шамилли, 2022, с. 342–373]. В новейшее время она будет концептуализирована в ряде понятий, таких как dastgāh [Шамилли, 2007, с. 342–373], а каждый из сохраняющих ее народов станет объяснять преимущественно печальные мелодии перипетиями собственной истории.

Между тем персидский трактат Bahgat al-gūh «Красота духа» закрепил к концу XVII века состояние печали исключительно за жителями Гиляна [Abd al-Momin, 1968, p. 77; Шамилли, 2018, с. 146–179] — провинции на юго-западном побережье Каспия. Еврейская община Гиляна (Сияхкаль), согласно преданию, вела происхождение от рода Давида и в быту разговаривала на так называемом gilyaki [Netzer, 1994, p. 215–232]. С конца XVII века началось переселение евреев Гиляна на территорию современных Азербайджана и Дагестана, поэтому название их города навсегда закрепилось за кварталами Кубы, Шаки, Дербента и других городов Кавказа. Историк Михаил Агарунов (1936–2023) вспоминал, что прадед его деда — «коэн Сагаи»<sup>(8)</sup> Аарон Ирони, — будучи придворным иранского шаха, бежал, по семейной легенде, от его немилости в Баку в конце XVIII либо в начале XIX века. Женившись в Баку на горской еврейке, он вскоре поселился в еврейской слободе Кубы в квартале «Гиляки» [Агарунов, 2014, с. 17].

Другое предание, записанное американским этномузыковедом Лоренсом Лебом в 1968 году в Санандадже, административном центре иранской провинции Курдистан, обнаруживает, что еврейские музыканты были не только вхожи во дворец правящих Каджаров, один из представителей которых, Насер-ад-Дин шах Каджар (1848–1896), почти не говорил по-персидски, но и привносили в дворцовую музыку синагогальные мелодии [Шамилли, 2019, с. 78–115], которые пели для удовольствия шаха на его родном азербайджанском языке. Держа тар

высоко на груди, они пели, одновременно аккомпанируя себе, что не типично для классической музыкальной традиции региона. Можно было бы предъявить ряд объяснений ее трансформации с точки зрения социально-экономического положения этноконфессиональных меньшинств, однако куда важнее узнать, что она сохраняется в среде кубинских евреев. Один из них, Нисим Нисимов, поделился с автором статьи видеозаписями концертов в США начала 1990-х, где играл на таре и пел на азербайджанском языке mūgām Šūr. Сегодня, имея профессиональное музыкальное образование по классу тара и вокала, он находит время для занятий с молодыми прихожанами центральной городской синагоги Кубы, где прививает литургический канон на основе традиционной мелодики евреев-горцев, подпавших под волну неустрашимой глобализации.

С памятью об ассирийском плене связан предельно контрастный вышеописанному тип сольного профессионального вокально-инструментального музицирования, который органично сочетает пение с игрой на инструменте и сохраняет следы арамейского и вавилонского языков в таких понятиях, как ozen («слух, ухо») и ‘ašūq («угнетенный»). Данная традиция некогда носила прагматическую функцию в пространстве города-храма периода военной истории Ассирийского царства, когда ozno-ur<sup>(9)</sup> — «уши города» охраняли жителей, стоя на башнях городской стены, и сообщали о приближении неприятеля игрой на инструменте. Более высоким статусом владел ozen-судья, выполняя функцию «уха» в общественном масштабе, так как выслушивал угнетенного (‘ašūq) на суде (mišpat). Аллюзию на сказанное выше читаем в Осии 5:11: וְשׁוֹק אֶפְרַיִם רָצוֹן מִשְׁפָּט כִּי הוֹאִיל הָלַךְ: וְשׁוֹק אֶפְרַיִם רָצוֹן מִשְׁפָּט כִּי הוֹאִיל הָלַךְ: «Угнетен (ašūq) Ефрем, поражен судом; ибо захотел ходить вслед суетных».

Все три функции стражника, судьи и музыканта, изображенные на бронзовой ситутле предположительно VIII века до н.э., периода покорения Мидии (иранский Азербайджан) Ассирией, позднее перешли герою азербайджанского эпоса «Кер-оглы», несущего в образе воина с инструментом в руке реминисценции древней истории. С XVII века

(8) Имя Сагаи у кавказских евреев соответствует европейскому Ицхак.

(9) Ср. с aznağı — дворянский титул в Грузии, представители которого были освобождены от податей, имели право на владение населенными землями, а также на строительство крепостей на этих землях.

народы кавказского региона рассказывали о притеснениях правителей<sup>(10)</sup> на азербайджанском языке как *lingvo franca* Кавказа [Baghirova, 2015, p. 116–141]. Эпос станет знаменем угнетенных независимо от их этнического происхождения, религии и социального положения — символом борьбы с несправедливым устройством мира и теми, кто им управляет.

Таким образом, глубокая взаимосвязь различных форм музицирования между слоями традиционной музыки евреев Кавказа обусловлена историей Переднеазиатского региона, с древности пережившего много драматичных эпизодов с насильственными переселениями народов с периода Ассирийского царства, впервые испробовавшего подобный способ решения политических проблем. Вместе с этим происходила репрессивная смена языков или их постепенная утрата через отказ от употребления в быту, а также частичная языковая ассимиляция. Религиозная составляющая музыкальных традиций Передней Азии не влияла на мышление, а упорядочивала репертуар в соответствии со своими канонами. К каким результатам привело исследование звучащей памяти?

## Заключение

Законы сохранения и передачи информации в условиях устной музыкальной традиции предъявляют специфические требования к памяти человека. Будучи *непредметным* языком, музыка оказалась устойчивее слова, сохраняя следы потерянного языка, память о прошлом, запечатленном в гештальте как целостном образе аудиовизуально-тактильных ощущений [Шамилли, 2023, с. 25–36]. Разговорный язык кавказских евреев региона «вобрал многое из арамейского и древнееврейского», а «его характерной чертой также стали лексические заимствования из современных азербайджанского, кумыкского и других языков» [Кашовская, 2021, с. 15]. Сказанное отразилось на «мышлении му-

зыкай» (понятие М.Г. Арановского), хотя язык и музыка не связаны друг с другом напрямую.

Два типа мышления, отражающие «морфосинтаксические типы» [Бородай, 2023, с. 37–49] семитских и индоевропейских языков, в равной степени формируют музыкальную традицию евреев Кавказа. Один из них обладает ресурсом организации мелодической «темы», тогда как другой тип не предъявляет структурирование «сразу»-смысла и даже концепт «темы» в музыкально-теоретической традиции региона. В этом случае мелодика постепенно «наращивает» микротоновый звукоряд через сцепленность интервальной олиготоники, скрытой веками шлифованными орнаментальными паттернами. Словно слезы, стекают они к основному тону вместе с выдохом исполнителя в процессе, лишенном темпоральной семантики. Короткий-*вдох*-и-длинный-*выдох* сменяется паузой, заменяющей тактовую черту, а свободный, ничем не стесненный ритм при отсутствии тематического «инварианта» как свойства музыкальной речи становится репрезентантом целого ряда профессиональных жанровых образцов, эстетика которых не одевает плач в светлые тона, напротив, силами микротоновой природы лада приближает звучание к речевому интонированию. Будучи не сдерживаемым метрической долей, длинный выдох звуковых узоров превращается в собственно мелодическую ткань. Так поют-«плачут» в музыкальных традициях Передней Азии, включающей древний Кавказ до самого Дербентского холма.

Напротив, декламация авестийских мантр «Аша Вахишта» и «Ахуна Марья» будто воспроизводит на одном и том же тоне размеренный бег лошади, почитаемой скифо-сарматскими кочевыми племенами восточного побережья Каспия, откуда распространился авестийский язык, так и не обретший статус международного. Сохраняясь внутри локальных регионов ахеменидской империи, он стал мертвым языком в тот период конца IV — начала VI века, когда интенсивно развивалась устно-профессиональная традиция региона во дворцовой среде Сасанидов. Нотная запись этой мелодики [Речь и музыка, 2011, с. 334–336] подтверждает размеченный пунктиром и синкопированный ритм, типичный и для аутентичной декламации Хорде-Авесты («Малая Авеста»). Энергичное монотонное повторение одного и того же звука в пределах его акустической зоны, сопряженной с микротоновым окружением, завораживает, гипнотизирует, погружает в медитацию,

(10) Сокращенное от др.-перс. *rāti-xšāya* («правитель») *rāšā* вошло в древнееврейский язык в значении «нарушение, беззаконие» на том основании, что правители персидских империй принимали решения на основе личного суждения, а не закона, лежащего в основании иудаизма как первой монотеистической религии.



однако ничуть не отсылает к эстетике плача и связанного с ним круга средств выразительности обрядовой и традиционной музыки евреев Кавказа.

Очевидно, что связанное с «женским языком» *eme-sal* устно-профессиональное пение неразмеренных мелодий переднеазиатского региона не вышло ни из зороастрийского храма, остающегося на попечении священнослужителей-мужчин, ни из пения самих священнослужителей, *размерно* декламирующих тексты Авесты.

## Список литературы:

- 1 *Агарунов М.* Критика современного состояния научной литературы о горских евреях. Международная ассоциация «Израиль – Азербайджан», 2014. 204 с.
- 2 *Бородай С. Ю.* К вопросу о связи структуры языка и логико-смысловых конфигураций // Вопросы философии. 2023. № 12. С. 37–49. <https://doi.org/10.21146/0042-8744-2023-12-37-49>.
- 3 *Дандамаев М. А., Луконин В. Г.* Культура и экономика Древнего Ирана. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1980. 413 с.
- 4 *Зубов П. П.* Картина Кавказского края, принадлежащего России, и сопредельных ему земель в историческом, статистическом, этнографическом, финансовом и торговом отношениях. В 4 ч. Ч. 4. СПб.: В типографии К. Вингебера, 1835. 311 с.
- 5 *Канева И. Т.* Шумерский язык. 2-е изд., доп. и перераб. СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. 240 с.
- 6 *Кашовская Н. В.* Эпиграфическая экспедиция в горный Азербайджан 1991 г. // Журнал центрально-азиатских и евразийских исследований. 2021. Т. 1. № 2. С. 14–26.
- 7 *Курдов К. М.* Горские евреи Дагестана. Оттиск из «Русского антропологического журнала», 1905 г., №№ 3–4. М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1907. 87 с.
- 8 *Курдов К. М.* Таты Дагестана // Русский антропологический журнал. 1907. № 3–4. М.: Типография Императорского Московского Университета, 1908. 67 с.
- 9 *Лысенко Ю. М., Мамараев Р. М., Курдов К. М.* Курдов: антропологические исследования евреев и татов в Дагестане в начале XX в. // ACTA HISTORICA: труды по истории, археологии, этнографии и обществознанию. 2018. № 1. С. 135–137.
- 10 *Миллер Б.* Таты, их расселение и говоры: (Материалы и вопросы). Баку: Общество обследования и изучения Азербайджана, 1929. 44 с.
- 11 *Миллер В. Ф.* Материалы для изучения еврейско-татского языка: Введение, тексты и словарь. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1892. 92 с.
- 12 *Михайлова И.* Гирьё – устная память горских евреев // Stmegi.com. 26.06.2016. URL: [https://stmegi.com/gorskie\\_evrei/posts/43496/giryev\\_ustnaya\\_pamyat\\_gorskikh\\_evreev\\_7655/](https://stmegi.com/gorskie_evrei/posts/43496/giryev_ustnaya_pamyat_gorskikh_evreev_7655/) (дата обращения 26.01.2024).
- 13 *Назарова Е. М.* Терминологическая ситуация с названием языка горских евреев // Judaic-Slavic Journal. 2020. № 2 (4). С. 60–85. <https://doi.org/10.31168/2658-3364.2020.2.06>.
- 14 *Назарова Е. М.* Язык джуури и этнокультурная идентичность горских евреев в СССР и в современной России: изменения и новации // Ежегодник Евро-азиатского еврейского конгресса. Евреи Европы и Азии: Состояние. Перспективы. Наследие: Сборник научных и публицистических статей. Т. 3. Герцлия, 2021. С. 411–438.
- 15 Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: Сборник статей / Ред.-сост. З. А. Имамудинова. М.: Музиздат, 2011. 394 с.
- 16 Персидско-русский словарь: В 2 т. / Под ред. Ю. А. Рубинчика. 2-е изд., стер. М.: Русский язык, 1983. Т. 1. 800 с. Т. 2. 784 с.
- 17 *Чёрный И. Я.* Горские Евреи // Сборник свѣдѣній о кавказскихъ горцахъ, издаваемый съ соизволенія Его Императорскаго Высочества Главнокомандующаго Кавказскою Арміею при Кавказскомъ Горскомъ управленія. Вып. 3. Тифлисъ: В тип. Главнаго Управленія Наместника Кавказскаго; Тип. Меликова, 1870. С. 1–44.
- 18 *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007. 448 с.

- 19 Шамилли Г.Б. Эмоция как процесс, или Что после Сафи ад-Дина аль-Урмави? // Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018 / Отв. ред. Г.Б. Шамилли. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 146–179.
- 20 Шамилли Г.Б. Исчезла ли «древняя музыка», или Что делает мелодию «еврейской»? // Мысль о музыке в авраамических традициях – 2019. Концепции звука & звучания с древнейших времен к XXI веку: Материалы международной научной конференции (Москва, 6–7 ноября) / Отв. ред. Г.Б. Шамилли. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. С. 78–115.
- 21 Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства maqām. М.: ЯСК, Сафра, 2020. 552 с. (Философская мысль исламского мира: Исследования; Т. 5).
- 22 Шамилли Г.Б. Вопрос о становлении классической традиции иранской музыки в аспекте языка и мышления // Художественная культура. 2022. № 4. С. 342–373. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-342-373>.
- 23 Шамилли Г.Б. Надындивидуальные механизмы языка и музыки: три шага к формулировке гипотезы // Вопросы философии. 2023. № 12. С. 25–36. <https://doi.org/10.21146/0042-8744-2023-12-25-36>.
- 24 Элиягу П. Фольклорная и обрядовая музыка горских / Пер. с ивр. Абу Гош // История и культура горских евреев / Рук. проекта А.Т. Гилалов. М. 2018. С. 422–437.
- 25 Элиягу П. Литургическая музыка горских евреев / Пер. с ивр. Абу Гош // История и культура горских евреев / Рук. проекта А.Т. Гилалов. М., 2018. С. 437–450.
- 26 *Abd al-Momin Safi al-Din*. Behjat ar-Ruh. Tehran, 1968.
- 27 *Baghirova S.* “The One who Knows the Value of Words”: The Aşıq of Azerbaijan // Yearbook for Traditional Music. 2015. Vol. 47. P. 116–141.
- 28 BDB [The Enhanced Brown- Driver- Briggs Hebrew and English Lexicon with an Appendix Containing the Biblical Aramaic]. Oxford, Clarendon Press, 1906. 1127 p.
- 29 *Bidelman G., Krishnan A.* Neural Correlates of Consonance, Dissonance, and the Hierarchy of Musical Pitch in the Human Brainstem // Journal of Neuroscience. 2009. № 29. P. 13165–13171.
- 30 *Black J.A., Cunningham G., Robson E., Zólyomu G.* The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. Oxford University, 1998.
- 31 *Duerksen Paul Dean*. Dobbs-Allsopp, F.W. Weep, O Daughter of Zion: A Study of the City-Lament Genre in the Hebrew Bible. Biblica et Orientalia, no. 44. Rome: Pontificio Institute Biblico, 1993. 228 pp. // The Journal of Seventh-day Adventist Studiae. 1995. Vol. 33. № 1. P. 115–116.
- 32 *Farmer H.G.* A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London: LUZAC&CO, LTD, 1967. 264 p.
- 33 *Gaab N., Gabrielieli J.D., Deutsch G.K., Tallal P., Temple E.* Neural Correlates of Rapid Auditory Processing Are Disrupted in Children with Developmental Dyslexia and Ameliorated with Training: An fMRI Study // Restorative Neurology and Neuroscience. 2007. Vol. 25. P. 295–310.
- 34 *Gwaltney W.C.* Weep, O Daughter of Zion: A Study of the City-Lament Genre in the Hebrew Bible by F.W. Dobbs-Allsopp // Journal of Biblical Literature. Winter, 1994. Vol. 113. № 4. P. 708–710.
- 35 *Halloran J.A.* Sumerian Lexicon. Version 3.0. [s.l.], [s.n.].
- 36 *Hickok G., Poeppel D.* The Cortical Organization of Speech Processing // Nature Reviews Neuroscience. 2007. Vol. 8. P. 393–402.
- 37 *Jancke L., Wustenberg T., Scheich H., Heinze H.-J.* Phonetic Perception and the Temporal Cortex // NeuroImage. 2002. Vol. 15. P. 733–746.
- 38 *Klein J.* Three Šulgi Hymns: Sumerian Royal Hymns Glorifying King Šulgi of Ur. Bar-Ilan University Press, 1981. 265 p.
- 39 *Netzer A.* Yehudim be-Gilān // Yeẓirah ve-Toladot. 1994. P. 215–232.
- 40 *Suleymanov M.* A Grammar of Şirvan Tat. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2020. 400 p.
- 41 *Tallal P., Gaab N.* Dynamic Auditory Processing, Musical Experience and Language Development // Trends Neuroscience. 2006. Vol. 29. P. 382–390.
- 42 *Wingert M.* Ancient Near Eastern Literary Influences on Hebrew Literature and the Hebrew Bible // A Companion to Ancient Near Eastern Languages / Ed. by R. Hasselbach-Andee. John Wiley & Sons, 2020. P. 521–535.
- 43 *Zaehle T., Geiser E., Alter K., Jancke L., Meyer M.* Segmental Processing in the Human Auditory Dorsal Stream // Brain Research. 2008. Vol. 1220. P. 179–190.

## References:

- 1 Agarunov M. *Kritika sovremennogo sostoyaniya nauchnoi literatury o gorskikh evreyakh* [Critique of the Current State of Science Literature on Mountain Jews]. International Association "Israil" – Azerbaidzhan", 2014. 204 p. (In Russian)
- 2 Borodai S. Yu. K voprosu o svyazi struktury yazyka i logiko-smyslovyykh konfiguratsii [On the Issue of the Connection between the Structure of Language and Logical-Semantic Configurations]. *Voprosy filosofii*, 2023, no. 12, p. 37–49. <https://doi.org/10.21146/0042-8744-2023-12-37-49>. (In Russian)
- 3 Dandamaev M.A., Lukonin V.G. *Kul'tura i ekonomika Drevnego Irana* [Culture and Economy of Ancient Iran]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury Publ., 1980. 413 p. (In Russian)
- 4 Zubov P.P. *Kartina Kavkazskogo kraya, prinaldlezhashchego Rossii, i soprodel'nykh onomu zemel' v istoricheskom, statisticheskom, ehnotograficheskom, finansovom i torgovom otnosheniyakh* [The Picture of the Caucasian Territory Belonging to Russia and Its Neighboring Lands in Historical, Statistical, Ethnographic, Financial and Commercial Relations]. In 4 parts. Part 4. St. Petersburg, V tipografii K. Vingebera Publ., 1835. 311 p. (In Russian)
- 5 Kaneva I.T. *Shumerskiy yazyk* [The Sumerian Language]. 2<sup>nd</sup> ed., compl. and revised. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2006. 240 p. (In Russian)
- 6 Kashovskaya N.V. *Ehnotograficheskaya ehkspeditsiya v gornyy Azerbaidzhan 1991 g.* [Epigraphic Expedition to Mountainous Azerbaijan in 1991]. *Zhurnal tsentral'no-aziatskikh i evraziyskikh issledovaniy*, 2021, vol. 1, no. 2, pp. 14–26. (In Russian)
- 7 Kurdov K.M. *Gorskie evrei Dagestana*. Ottisk iz "Russkogo antropologicheskogo zhurnala", 1905 g., №№ 3–4 [Mountain Jews of Dagestan. Reprint from The Russian Anthropological Journal, 1905, no. 3–4]. Moscow, Tipografiya T-va I.D. Sytina Publ., 1907. 87 p. (In Russian)
- 8 Kurdov K.M. *Taty Dagestana* [Tats of Dagestan]. *Russkii antropologicheskii zhurnal*, 1907, no. 3–4. Moscow, Tipografiya Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta Publ., 1908. 67 p. (In Russian)
- 9 Lysenko Yu.M., Mamaev R.M. K.M. Kurdov: antropologicheskie issledovaniya evreev i tatov v Dagestane v nachale XX v. [K.M. Kurdov: Anthropological Studies of Jews and Tats in Dagestan at the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century]. *ACTA HISTORICA: trudy po istorii, arkheologii, ehnotografii i obschestvoznaniyu*, 2018, no. 1, pp. 135–137. (In Russian)
- 10 Miller B. *Taty, ikh rasselenie i govory: (Materialy i voprosy)* [Tats, Their Settlement and Dialects: (Materials and Questions)]. Baku, Obschestvo obsledovaniya i izucheniya Azerbaidzhana Publ., 1929. 44 p. (In Russian)
- 11 Miller V.F. *Materialy dlya izucheniya evreisko-tatskogo yazyka: Vvedenie, teksty i slovar'* [Materials for the Study of the Jewish-Tatar Language: Introduction, Texts and Dictionary]. St. Petersburg, Tip. Imp. Akademii nauk Publ., 1892. 92 p. (In Russian)
- 12 Mikhailova I. *Gir'e – ustnaya pamyat' gorskikh evreev* [Gir'e – The Oral Memory of Mountain Jews]. *Stmegi.com*, 26.06.2016. Available at: [https://stmegi.com/gorskie\\_evrei/posts/43496/girye\\_ustnaya\\_pamyat\\_gorskikh\\_evreev\\_7655/](https://stmegi.com/gorskie_evrei/posts/43496/girye_ustnaya_pamyat_gorskikh_evreev_7655/) (accessed 26.01.2024). (In Russian)
- 13 Nazarova E.M. Terminologicheskaya situatsiya s nazvaniem yazyika gorskikh evreev [Terminological Situation with the Name of the Language of Mountain Jews]. *Judaic-Slavic Journal*, 2020, no. 2 (4), pp. 60–85. <https://doi.org/10.31168/2658-3364.2020.2.06>. (In Russian)
- 14 Nazarova E.M. *Yazyk dzhuru i ehnotkul'turnaya identichnost' gorskikh evreev v SSSR i v sovremennoi Rossii: izmeneniya i novatsii* [The Juhuri Language and the Ethnocultural Identity of Mountain Jews in the USSR and in Modern Russia: Changes and Innovations]. *Ezhedodnik Evro-aziatskogo evreiskogo kongressa. Evrei Evropy i Azii: Sostoyanie. Perspektivy. Nasledie: Sbornik nauchnykh i publitsisticheskikh statei* [Yearbook of the Euro-Asian Jewish Congress. Jews of Europe and Asia: Status. Prospects. Heritage: Collection of Scientific and Journalistic Articles]. Vol. 3. Herzliya, 2021, pp. 411–438. (In Russian)
- 15 *Rech' i muzyka v traditsionnykh muzykal'nykh kulturakh: Sbornik statei* [Speech and Music in Traditional Musical Cultures: Collection of Articles], ed.-comp. Z.A. Imamutdinova. Moscow, Muzizdat Publ., 2011. 394 p. (In Russian)
- 16 *Persidsko-russkii slovar': V 2 t.* [Persian-Russian Dictionary: In 2 vols.], ed. Yu.A. Rubinchik. 2<sup>nd</sup> ed., ster. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1983. Vol 1. 800 p. Vol. 2. 784 p. (In Russian)
- 17 Chernyj I. Ya. *Gorskie Evrei* [Mountain Jews]. *Sbornik svedenii o kavkazskikh gortsakh, izdavaemyi s soizvoleniya Ego Imperatorskogo Vysochestva Glavnokomanduyushchego Kavkazskuyu Armleyu pri Kavkazskom Gorskom upravleniya* [Collection of Information about the Caucasian Highlanders, Published with the Permission of His Imperial Highness the Commander-in-Chief of the Caucasian Army under the Caucasian Mountain Administration]. Issue 3. Tiflis, V tip. Glavnogo Upravleniya Namestnika Kavkazskogo Publ., Tip. Melikova Publ., 1870, pp. 1–44. (In Russian)
- 18 Shamilli G.B. *Klassicheskaya muzyka Irana. Pravila poznaniya i praktiki* [Classical Music of Iran. Rules of Knowledge and Practice]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 448 p. (In Russian)
- 19 Shamilli G.B. *Ehmotsiya kak protsess, ili Chto posle Safi ad-Dina al-Urmavi?* [Emotion as a Process, or What After Safi al-Din al-Urmavi?]. *Kontseptualizatsiya muzyki v avraamicheskikh traditsiyakh – 2018* [Conceptualization of Music in the Abrahamic Traditions – 2018], ed. G.B. Shamilli. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2018, pp. 146–179. (In Russian)
- 20 Shamilli G.B. *Ischezla li "drevnyaya muzyka", ili Chto delaet melodiya "evreiskoi"?* [Has "Ancient Music" Disappeared, or What Makes a Melody "Jewish"?]. *Myisl' o muzyke v avraamicheskikh traditsiyakh – 2019. Kontseptsii zvuka & zvuchaniya s drevneishikh vremen k XXI veku: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Moskva, 6–7 noyabrya)* [Thoughts on Music in the Abrahamic Traditions – 2019. Concepts of Sound & Sounding from the Ancient Times to the 21<sup>st</sup> Century: Proceedings of the International Scientific Conference (Moscow, November 06–07)], ed. G.B. Shamilli. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2019, pp. 78–115. (In Russian)
- 21 Shamilli G.B. *Filosofiya muzyki. Teoriya i praktika iskusstva maqam* [The Philosophy of Music. Theory and Practice of the Art of Maqam]. Moscow, YASK Publ., Sadra Publ., 2020. 552 p. (Filosofskaya mysl' islamskogo mira: Issledovaniya; T. 5 [Philosophical Thought of the Islamic World: Studies; Vol. 5]). (In Russian)
- 22 Shamilli G.B. *Vopros o stanovlenii klassicheskoi traditsii iranskoi muzyki v aspekte problemy yazyka i myshleniya* [The Question of the Formation of the Classical Tradition of Iranian Music in the Aspect of the Problem of Language and Thinking]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 342–373. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-342-373>. (In Russian)
- 23 Shamilli G.B. *Nadyindividual'nye mekhanizmy yazyka i muzyki: tri shaga k formulirovke gipotezy* [Supra-Individual Mechanisms of Language and Music: Three Steps to Formulating a Hypothesis]. *Voprosy filosofii*, 2023, no. 12, pp. 25–36. <https://doi.org/10.21146/0042-8744-2023-12-25-36>. (In Russian)
- 24 Eliyahu P. *Fol'klornaya i obryadovaya muzyka gorskikh evreev* [Folklore and Ritual Music of Mountain Jews], transl. from Hebrew Abu Ghosh. *Istoriya i kul'tura gorskikh evreev* [History and Culture of Mountain Jews], head of the project A.T. Gilalov. Moscow, 2018, pp. 422–437. (In Russian)
- 25 Eliyahu P. *Liturgicheskaya muzyka gorskikh evreev* [Liturgical Music of Mountain Jews], transl. from Hebrew Abu Ghosh. *Istoriya i kul'tura gorskikh evreev* [History and Culture of Mountain Jews], head of the project A.T. Gilalov. Moscow, 2018, pp. 437–450. (In Russian)
- 26 Abd al-Momin Safi al-Din. *Behjat ar-Ruh*. Tehran, 1968. (In Persian)

- 27 Baghirova S. "The One who Knows the Value of Words": The Aşiq of Azerbaijan. *Yearbook for Traditional Music*, 2015, vol. 47, pp. 116–141.
- 28 BDB [The Enhanced Brown- Driver- Briggs Hebrew and English Lexicon with an Appendix Containing the Biblical Aramaic]. Oxford, Clarendon Press, 1906. 1127 p.
- 29 Bidelman G., Krishnan A. Neural Correlates of Consonance, Dissonance, and the Hierarchy of Musical Pitch in the Human Brainstem. *Journal of Neuroscience*, 2009, no. 29, pp. 13165–13171.
- 30 Black J.A., Cunningham G., Robson E., Zólyomu G. *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*. Oxford University, 1998.
- 31 Duerksen Paul Dean. Dobbs-Allsopp, F.W. Weep, O Daughter of Zion: A Study of the City-Lament Genre in the Hebrew Bible. *Biblica et Orientalia*, no. 44. Rome: Pontificio Institute Biblico, 1993. 228 pp. *The Journal of Seventh-day Adventist Studies*, 1995, vol. 33, no. 1, pp. 115–116.
- 32 Farmer H.G. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. London, LUZAC&CO, LTD, 1967. 264 p.
- 33 Gaab N., Gabrielieli J.D., Deutsch G.K., Tallal P., Temple E. Neural Correlates of Rapid Auditory Processing Are Disrupted in Children with Developmental Dyslexia and Ameliorated with Training: An fMRI Study. *Restorative Neurology and Neuroscience*, 2007, vol. 25, pp. 295–310.
- 34 Gwaltney W.C. Weep, O Daughter of Zion: A Study of the City-Lament Genre in the Hebrew Bible by F.W. Dobbs-Allsopp. *Journal of Biblical Literature*, winter, 1994, vol. 113, no. 4, pp. 708–710.
- 35 Halloran J.A. *Sumerian Lexicon. Version 3.0*. [s.l.], [s.n.].
- 36 Hickok G., Poeppel D. The Cortical Organization of Speech Processing. *Nature Reviews Neuroscience*, 2007, vol. 8, pp. 393–402.
- 37 Jancke L., Wustenberg T., Scheich H., Heinze H.-J. Phonetic Perception and the Temporal Cortex. *NeuroImage*, 2002, vol. 15, pp. 733–746.
- 38 Klein J. *Three Šulgi Hymns: Sumerian Royal Hymns Glorifying King Šulgi of Ur*. Bar-Ilan University Press, 1981. 265 p.
- 39 Netzer A. Yehudim be-Gilān. *Yezirah ve-Toladot*, 1994, pp. 215–232.
- 40 Suleymanov M. *A Grammar of Şirvan Tat*. Wiesbaden, Reichert Verlag, 2020. 400 p.
- 41 Tallal P., Gaab N. Dynamic Auditory Processing, Musical Experience and Language Development. *Trends Neuroscience*, 2006, vol. 29, pp. 382–390.
- 42 Wingert M. Ancient Near Eastern Literary Influences on Hebrew Literature and the Hebrew Bible. *A Companion to Ancient Near Eastern Languages*, ed. R. Hasselbach-Andee. John Wiley & Sons, 2020, pp. 521–535.
- 43 Zaehle T., Geiser E., Alter K., Jancke L., Meyer M. Segmental Processing in the Human Auditory Dorsal Stream. *Brain Research*, 2008, vol. 1220, pp. 179–190.



УДК 7.094; 78; 791

ББК 85.31; 85.373(3)

**Собакина Ольга Валерьевна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X  
ResearcherID: AAX-9257-2020  
olas2005@mail.ru

**Ключевые слова:** Станислав Монюшко, «Галька», Ян Маклякевич, Леон Шиллер, Роман Палестер, Эугениуш Бодо, Анджей Пануфник, Юлиуш Гардан, Хенрык Варс

Собакина Ольга Валерьевна

# Польский музыкальный фильм 1930-х годов: от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-650-667**

**Для цит.:** Собакина О.В. Польский музыкальный фильм 1930-х годов: от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко // Художественная культура. 2024. № 4. С. 650–667. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-650-667>.

**For cit.:** Sobakina O.V. The Polish Musical Film of the 1930s: From the Musicals to Film Adaptations of Stanisław Moniuszko's Operas. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 650–667. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-650-667>. (In Russian)

**Sobakina Olga V.**

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X  
ResearcherID: AAX-9257-2020  
olas2005@mail.ru

**Keywords:** Stanisław Moniuszko, Halka, Jan Maklakiewicz, Leon Schiller, Roman Palester, Eugeniusz Bodo, Andrzej Panufnik, Juliusz Gardan, Henryk Wars

**Sobakina Olga V.**

The Polish Musical Film of the 1930s: From the Musicals to Film Adaptations of Stanisław Moniuszko's Operas

**Аннотация.** В центре внимания автора — одно из ярких явлений европейского кино межвоенного времени, музыкальный фильм, в частности музыкальная комедия, ярко заявившая о себе в Польше в 1930 году (практически одновременно с появлением звукового кино). Новый киножанр развивался стремительно, однако достижения польского кинематографа в этой сфере малоизвестны в России. Несмотря на то что технические возможности были более чем скромными, на экране блистала музыка польских композиторов в исполнении новых польских кинозвезд, которым новый жанр принес фантастический успех, оставив этих артистов (и часто музыкантов) в памяти зрителей на многие десятилетия. Причем интерес создателей вызывали не только мюзиклы, но и более серьезные музыкальные жанры, а также разные национальные и социокультурные контексты.

Статья предлагает знакомство с историей и особенностями развития жанра музыкального фильма в Польше межвоенного двадцатилетия, особый акцент делается на экранизациях польской оперной классики — опер С. Монюшко «Галька» и «Зачарованный замок». На основании историко-культурного подхода и изучения киноматериалов (а также прессы и немногочисленных научных работ) представлены разные аспекты творчества композиторов и артистов, а также отношение к новому жанру критики.

Автор подчеркивает, что с момента создания звуковой фильм в Польше считали синтетическим видом искусства, где музыка имеет специфические взаимосвязи с изображением и другими акустическими элементами. В польском кино межвоенного периода важнейшее место занимали мюзиклы, однако, помимо этого направления, можно отметить интересные работы в жанре короткометражного художественного фильма с использованием музыки, а также фильма-оперы. Наиболее известной экранизацией национальной оперы стала «Галька» режиссера Ю. Гардана (1937), который пригласил к сотрудничеству выдающихся польских авторов (музыку адаптировал и дописал Р. Палестер, диалоги — Я. Ивашкевич, а сценарий создал Л. Шиллер). Многочисленные музыкальные фильмы стали ценным свидетельством эпохи, запечатлевшим ее социокультурные ориентиры, а также художественные предпочтения и особенности бытования произведений музыкального искусства.

Польский музыкальный фильм 1930-х годов:  
от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко

**Abstract.** The author focuses on one of the most striking phenomena of European cinema of the interwar period, a musical film and musical comedy in particular, which vividly declared itself in Poland in 1930 (almost simultaneously with the advent of sound cinema). The new film genre was developing rapidly, but the achievements of Polish cinema in this area are little known in Russia. Despite the fact that the technical capabilities were more than modest, the music of Polish composers performed by new Polish film stars shone on the screen — those artists (and often musicians) to whom the new genre brought fantastic success and left in the memory of the audience for many decades. Moreover, the creators were interested not only in musicals, but also in more “serious” musical genres, as well as various national and socio-cultural contexts.

The article offers an introduction to the history and peculiarities of the development of the musical film genre in Poland during the interwar twentieth century, special emphasis is placed on film adaptations of Polish opera classics — S. Moniuszko’s operas *Halka* and *The Enchanted Castle*. Based on the historical and cultural approach and the study of film materials (as well as the press and a few scientific papers), various aspects of the work of composers and artists, as well as attitudes towards a new genre of criticism, are presented.

The author emphasizes that since the creation of sound film in Poland, it has been considered a synthetic art form, where music has specific relationships with images and other acoustic elements. Musical comedies occupied an important place in Polish cinema of the interwar period, however, in addition to this direction, interesting works in the genre of short feature films using music, as well as opera films can be noted. The most famous film adaptation of the national opera was *Halka* directed by J. Gardan (1937), who invited outstanding Polish authors to cooperate (the music was adapted and completed by R. Palester, the dialogues by J. Iwaszkiewicz, and the script was created by L. Schiller). Numerous musical films have become valuable evidence of the era, capturing its socio-cultural landmarks, as well as artistic preferences and peculiarities of the existence of the musical art’s works.

## Введение

Знакомство с исследованиями о польском кино<sup>(1)</sup> позволяет заявлять о том, что среди богатой продукции межвоенного периода большим вниманием обычно пользовались фильмы, посвященные историческим событиям или социальным проблемам (среди них можно вспомнить и «патриотические» фильмы «В Сибирь» (1930) Хенрыка Шаро, «Молодой лес» (1934) Юзефа Лейтаса о событиях 1905 года, «Людей Вислы» (1938) Форда и Ежи Зажицкого или фильм «Страхи» (1938) Эугениуша Ченкальского и Кароля Шоловского). Не менее популярные в те годы музыкальные комедии обычно не вписывались в ряд особых достижений киноискусства по причине «банального и незамысловатого содержания» и способности такого искусства «усыпить бдительность пролетариата, притупить острие классовой борьбы и сломить солидарность трудящихся масс» [Sitkiewicz, 2019]. До настоящего времени феномен доминирования мюзиклов в кино межвоенного двадцатилетия объяснялся обаянием звезд, песен или юмора. Поэтому многие интересные явления польского музыкального кино остались без внимания, даже несмотря на их громкий резонанс в свое время. Однако и сегодня они по-прежнему увлекают зрителей и позволяют задуматься не только об истории развития одного из наиболее популярных киножанров, но и об оригинальности польского кино.

Как известно, кинокомедия «является одним из самых трудоемких жанров не только для кинематографистов, но и для исследователей. <...> Комедийные фильмы, в особенности после немого периода, довольно часто нарушают „чистоту жанра“, образуя синтез с другими жанровыми и стилистическими моделями» [Журкова, Эвалльё, 2022, с. 284]. Поэтому задачей данной публикации автор ставит знакомство с польским музыкальным фильмом предвоенного десятилетия, поскольку этот краткий период был исключительно богат различными

жанровыми «наклонениями». Здесь интересны и мюзиклы, и музыкальные фильмы, и даже экранизации опер. Мнение искушенной польской критики также заслуживает внимания.

История польского музыкального фильма начинается в 1930 году, когда появился первый звуковой (и музыкальный!) фильм «Мораль пани Дульской» (режиссер Болеслав Неволин), ставший знаковым и до сих пор упоминаемым событием. Его сюжет представлял собой свободную адаптацию одноименной популярной книги, а звук и диалоги были записаны на грамофонных пластинках, которые не сохранились. Однако «новые стандарты» жанра музыкального фильма, как ни странно, были очевидны в «Певце джаз-бенда» (в Польше *Śpiewak jazzbandu*, популярный мюзикл *The Jazz Singer* Алана Кросленда, продукция WARNER BROS.), который вышел тремя годами ранее, в 1927 году (и, соответственно, был немым). Стоит упомянуть также, что первым польским фильмом с так называемым оптическим звуком (в системе Tobis-Klangfilm) стал фильм Мечислава Кравица и Януша Варнецкого «Любить разрешено каждому» (1933).

Однако есть и другие, мало упоминаемые, но важные факты, среди которых отметим тот, что к премьере «Янека-музыканта» Рышарда Ордыньского (рекламировавшегося как первый звуковой и песенный фильм), которая состоялась осенью того же 1930 года, музыкальную иллюстрацию подготовил мэтр польской музыки Гжегож Фительберг, а музыкальным редактором был Леон Шиллер. Пресса с воодушевлением сообщала о закулисных подробностях съемок фильма и сеансе записи в берлинской студии звукового кино под руководством Фительберга. В музыкальный трек вошли песни в исполнении Казимежа Круковского и Адольфа Дымши<sup>(2)</sup>.

## Польские мюзиклы

Первые польские образцы музыкального фильма могут без сомнения быть отнесены к жанру мюзикла, лидером которого в Польше довольно быстро стал композитор еврейского происхождения Хенрык Варс, написавший музыку более чем к 50 фильмам. Его актуальные и ныне

(1) Первый польский фильм был смонтирован в октябре 1908 года по заказу владельца кинотеатров «Оаза» (первых в Польше), пригласившего из Москвы французского оператора и режиссера Жоржа Мейера, создавшего несколько лент. Польское кино межвоенного периода представляло собой преимущественно легкие комедийные постановки с участием множества звезд того времени.

(2) Записи утеряны.

хиты исполняли такие звезды, как Толя Манкевичувна, Эугениуш Бодо, Ханка Ордонувна и Адольф Дымша. Любопытно, что среди плеяды артистов в 1930-е годы не имела себе равных по популярности Ядвига Смосарска, но в сознании сегодняшних зрителей ее превосходит Эугениуш Бодо, исполнение которого можно считать эталоном стиля<sup>(3)</sup>. Варс создал большинство шлягеров той эпохи, которые охотно поют и по сей день: «Ах, спи, любимая», «Ты меня больше не забудешь», «Любовь тебе все простит», «По первому знаку», «Сексапиль», «Я договорился с ней о встрече в девять» и пр. Последние две песни прозвучали в фильме Леона Тристана «Этажом выше» (1937), который и сегодня считается лучшим мюзиклом того периода.

Историк польского кино Павел Ситкевич подчеркивает, что «...если какие-либо фильмы межвоенного периода и заслуживают места в качестве канона в истории польского кино, то это — наряду с еврейскими фильмами — именно мюзиклы. <...> Музыкальное сопровождение и песни позволяют кратко выразить эмоции героев, объединить сцены, заменить диалоги, замедляющие действие» [Sitkiewicz, 2019]. «Архипроизведением» жанра он считает музыкальную комедию Юлиуша Гардана «Разве Люцина девушка?» (1934), которая наряду с увлекательной «комедией ошибок» Леона Тристана «Этажом выше» (с наиболее яркими звездами музыкальных фильмов межвоенного двадцатилетия Смосарской и Бодо) и востребованной в мире американско-польской музыкальной комедией Джозефа Грина и Яна Новины-Пшибыльского «Юдел играет на скрипке» (1936) выражают основную тенденцию польского кинематографа XX века.

Однако довоенная польская комедия, помимо очевидных вневременных хитов, также часто ассоциируется с невыразительным звуковым сопровождением и неудачно использованной традицией литературного кабаре. Например, даже такой эталонный образец, как «Этажом выше», отличается эклектичным и не очень логичным сюжетом, а смелая мораль ослаблена слишком заметным оттенком

(3) Жизнь артиста, швейцарца по происхождению (род. в 1899), трагически оборвалась в первые годы Второй мировой войны, обстоятельства его смерти неизвестны до сих пор.

Польский музыкальный фильм 1930-х годов:  
от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко



Илл. 1. Эугениуш Бодо в фильме «Этажом выше», режиссер Л. Тристан, 1937. Фото: Ежи Гаус. Источник: Fototeka FINA. URL: <https://clck.ru/3DzxNu>

Fig. 1. Eugeniusz Bodo in *The Apartment Above*, directed by L. Tristan, 1937. Photo: Jerzy Gaus. Source: Fototeka FINA. URL: <https://clck.ru/3DzxNu>

фарса (в результате чего эта забавная «комедия ошибок» более всего запомнилась именно упомянутыми двумя музыкальными хитами)<sup>(4)</sup>.

Тем не менее определенная музыкальная условность, модная в 1930-е годы, позволила создавать на тот момент новые и динамичные фильмы и не обращать внимания на недостатки сюжета и драматургии. Как отмечает Ситкевич, в этом жанре мюзикла, или

(4) Если пересмотреть эти фильмы, можно найти много увлекательных параллелей: например, некоторые эпизоды фильма «Пани министр танцует» (1937, режиссер Ю. Гардан) процитированы в сценах с Л.П. Орловой — в фильме «Светлый путь» (1940, режиссер Г.В. Александров, композитор И.О. Дунаевский) заимствован музыкальный номер, получивший название «Марш энтузиастов», а в фильме «Весна» (1947, режиссер Г.В. Александров, композитор И.О. Дунаевский) из польского мюзикла заимствованы отдельные мизансцены, повторяющие в «Весне» принцип розыгрыша героиней ее окружения на основе противопоставления ее высокого должностного статуса и легкомысленного времяпрепровождения вне работы.



Польский музыкальный фильм 1930-х годов:  
от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко



**Ил. 2.** Кадр из фильма «Юдел играет на скрипке», режиссеры Дж. Грин, Я. Новина-Пшибыльский, 1936. Источник: Fototeka FINA. URL: <https://clck.ru/3DzxQt>

**Fig. 2.** Still from *Yiddle with His Fiddle*, directed by J. Green, J. Novina-Przybylski, 1936. Source: Fototeka FINA. URL: <https://clck.ru/3DzxQt>

музыкального фильма, важную роль имел быстрый темп событий, ритмичность движений, хореография коллективных сцен (таких как танец, ссора, концерт, погоня) и неожиданные повороты сюжета. Помимо характерных качеств жанра, из довоенной музыкальной комедии остались в истории и многие моменты «чистого» кино, ставшие хрестоматийными образцами: из «Забытой мелодии» — танцующие школьницы, из «Этажом выше» — дуэль музыкальных коллективов и костюмированная вечеринка, из «Люцины...» — пьяное веселье и мотопробег, из «Его Превосходительства Коммивояжера» — драка, а из «Певца Варшавы» — анимации и шутки [Sitkiewicz, 2019].

Драматическая структура многих комедий 1930-х годов в той или иной степени отражает структуру действительности. Однако главным организующим принципом становится идея *Qui pro quo* («Кто вместо кого»), а «навязчивое возвращение мотива смены профессии и класса можно объяснить и как несогласие с существованием кастового общества, и в то же время как симуляцию того, что произошло бы, если бы правила, вредящие находчивым героям, были проигнорированы» [Sitkiewicz, 2019].

Еще в те годы исследователи, в частности Люциан Каменьский, отмечали как огромный потенциал «кинематографической музыки», так и необходимость синхронизации музыкального оформления с сюжетом фильма. После демонстрации киномузыки в качестве нового слова в истории кино на фестивале в Баден-Бадене (1929) музыкальный критик Кароль Стромелгер предпринял попытку ввести систематическую классификацию новаторских звуковых фильмов. В 1930-е годы другой известный критик, Матеуш Глиньский несколько раз обращался к теме звукового кино, давая обзор его актуального состояния и предполагая возможные пути его развития, ведущие к появлению новой, синтетической формы искусства, которая объединила бы в себе звук и движение. Вопрос об акустическом слое фильма, воспринимаемого целостно, обсуждался журналистами, кинематографистами и композиторами. Идеальную модель такого синтеза обычно находили в анимационных фильмах и фильмах Рене Клера. Кроме того, в размышлениях о звуковом кино в Польше поднимались и психологические темы, касающиеся роли музыки в восприятии фильма зрителем-слушателем [см. об этом: Bocheńska, 1977].

## Композиторы и критики

Помимо музыкального фильма, в польском кино можно отметить и интересные работы в жанре «серьезного», а также короткометражного художественного фильма. Известная польская музыковед Ивонна Линдштедт, оценивая теоретическое осмысление нового аудиовизуального искусства в 1930-е годы, подчеркивает значение публикации 1936 года Зофьи Лиссы [Lissa, 1936, s. 79], которая считала звуковой фильм синтетическим видом искусства, где музыка имеет специфические взаимосвязи с изображением и другими акустическими элементами: «Лисса предложила исчерпывающую систематизацию функций акустического слоя фильма и осмыслила ряд проблем, в том числе функционирования современной музыки в кино» [Lindstedt, 2018]. Проблемы киномузыки, в том числе в плане психологии восприятия, интересовали Лиссу с самых первых фильмов [Lissa, 1933, s. 2].

Музыкальное оформление польских фильмов разных жанров принадлежит ведущим композиторам того периода — в их числе Роман Палестер, Анджей Пануфник, Ян Маклякевич, Михал Кондрацкий, Петр Перковский и др. Интересно, что обычно композитору предлагали участвовать в процессе создания фильма уже на этапе сочинения сценария. Композиторы активно высказывали в прессе свое видение нового искусства, например после разнообразного опыта, связанного с созданием звукового сопровождения к таким фильмам, как «Под твоей защитой» (1933, режиссер Юзеф Лейтас) и «Бродяжка» (1933, режиссер Ян Новина-Пшибыльски), Маклякевич был готов поделиться с читателями кинопрессы своими мыслями о роли музыки в кино. Он воспринимал ее как зависящую от предмета изображения и среды действия фильма, а среди ее функций называл соединение сцен, подчеркивание действия, добавление дополнительных слов, поддержку зрителя в ощущении действия и подчеркивание накала сильных эмоций [Wywiad z prof. Janem Maklakiewiczem, 1933, s. 4].

В другом выступлении Маклякевич также обозначил конкретную группу композиционных проблем, которые представляли собой препятствие на пути повышения художественного уровня польского кино: «Обычно музыкальные иллюстрации к зарубежным фильмам пишут несколько композиторов, в зависимости от типа музыки: легкой или

серьезной. Однако инструментовку и запись контролирует серьезный, опытный музыкант. У нас все по-другому. Я прекрасно понимаю, что все хотят жить, все хотят зарабатывать. Чего я не понимаю, так это того, что продюсеры все чаще нанимают для написания музыки к фильмам музыкантов из кафе, иногда очень талантливых в своем деле, но которые, однако, отдают музыку на исполнение различным дилетантам или студентам, платя им за это гроши. В конце концов обычно получается „дерьмо“, активно способствующее упадку польского кино» [Maklakiewicz, 1933, s. 23].

Работа в кино часто содействовала успешному началу творческого пути: так, создание музыки к фильмам связано с началом профессиональной деятельности Пануфника [см. об этом: Собакина, 2018]. Будучи студентом консерватории, он за хороший гонорар (позволивший выехать на зарубежную стажировку) сделал звуковое сопровождение к короткометражному экспериментальному фильму «Три этюда Шопена» (*Trzy etiudy Chopina*, 1937; у Пануфника упоминается также как «Варшавская осень»), отмеченному золотой медалью на Венецианской биеннале (1937). Пануфник получил этот заказ благодаря старому школьному приятелю Станиславу Вохлю, который работал оператором и фотографом у известного режиссера Эугениуша Ченкальского. Композитор не только сделал и записал с оркестром Варшавской филармонии оркестровые аранжировки этюдов Ф. Шопена, но и участвовал в построении сюжета и редактировании монтажа фильма. Идея фильма предполагала использование широко известной музыки и ее синхронизацию с визуальным рядом в трех обособленных по сюжету и настроению фрагментах, что особенно воодушевило юного композитора (ныне его фамилия упоминается в сведениях об этом фильме).

## Оперы Монюшко на польском экране 1930-х годов

В такой плодотворной творческой ситуации в Польше не могли остаться без внимания национальные оперные шедевры: еще в 1913 году появилась несохранившаяся киноверсия «Гальки» Станислава Монюшко, хотя и трудно себе представить «немую» экранизацию оперы. Поставленная режиссером Константы Меглицким в конце эпохи немом кино в 1929 году, новая версия спустя три года, в 1932-м, была перера-



Польский музыкальный фильм 1930-х годов:  
от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко



**Ил. 3.** Рекламный плакат фильма «Галька», режиссер К. Меглицкий, 1932. Источник: <https://clck.ru/3DzxSs>

**Fig. 3.** Advertising poster for *Halka*, directed by K. Meglitsky, 1932. Source: <https://clck.ru/3DzxSs>

ботана с добавлением звукового сопровождения. Главные партии пели известные польские исполнители — Зузанна Карин и Владислав Кепура (брат всемирно известного певца Яна Кепуры), а роль Гальки сыграла будущая жена режиссера, звезда польского кино Зорика Шиманьска. Материалы фильмов сохранились, и на основе их переработки была представлена полнометражная реконструированная цифровая версия (Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, 2017). Отметим, что, поскольку из первой версии 1929 года сохранилось только 4 минуты со звуком, в дело пошли все отснятые и сохранившиеся материалы из обеих версий.

Еще одним киноподходом к самой известной польской опере была «Галька» режиссера Юлиуша Гардана (1937), который пригласил к сотрудничеству знаменитых польских авторов: музыкальную редакцию на основе фрагментов Монюшко написал Роман Палестер, диалоги — Ярослав Ивашкевич, а сценарий создал Леон Шиллер, в будущем — выдающийся театральный режиссер. Номера Гальки звучат в исполнении блистательной певицы Эвы Бандровской-Турской, привлечены балет, хор и оркестр Варшавского Большого театра и консерватории. Однако полуторачасовой фильм получился слишком театральным, в том числе перегруженным «кинематографическими декорациями» (съемками на пленэре и чрезмерно нарядными костюмами), а игра артистов, воспроизводящих на экране оперные эпизоды, — слишком статичной, что было отмечено польской критикой, воспринявшей фильм довольно скептически.

В сюжете оперы выделены лишь основные события, которые обросли краткой предысторией и придуманными бытовыми подробностями романа Гальки и пана Януша, а музыка Монюшко соответственно дополнена вставками в неоклассической стилистике, характеризующей пана. Однако основную смысловую нагрузку, как и в опере, несут Увертюра, Думка и Ария Йонтека и эпизоды Гальки, произвольно соединенные между собой. Любопытно, что национальный гуральский колорит, включая в первую очередь великолепно снятые пейзажи в районе Закопане, стал основной доминантой визуального ряда, что связано с популярностью и востребованностью так называемого закопаньского стиля. В частности, можно вспомнить, что в эти годы был поставлен знаменитый балет К. Шимановского «Харнаси» (1936), а среди кинопродукции заметна «Бродяжка» (*Przybłęda*)

с музыкой Яна Маклякевича, один из наиболее удачных предвоенных фильмов национальной тематики.

Экранизация оперы «Зачарованный замок» (1936) менее известна, поскольку режиссер Леонард Бучковский изменил ее сюжет и превратил оперу в музыкальный фильм, где певческие сцены перемежаются разговорными, продолжив путь Гардана в «Гальке». Фильм сохранился не полностью, пленка существенно пострадала в начале и в конце, но при знакомстве с ним сразу же становится очевидной эскизность и без того упрощенного сюжета оперы, возрастное несоответствие героев, их нарочитая комичность или эпатажность, неудачный грим, что в результате обесценивает первоисточник. Фрагменты номеров оперы вмонтированы в диалоги и сцены, что трансформирует музыкальное действие в довольно неудачные иллюстрации. Видимо, идеей фильма можно считать знакомство широкого зрителя с национальной оперой. Для современных искусствоведов безусловный интерес представляют танцевальные эпизоды (мазурки, полонеза, гуральских танцев), а также многие этнографические подробности быта.

## Заключение

Благодаря таким богатым художественным свидетельствам эпохи мы можем получить впечатление не только о режиссерских подходах к жанру, но и о музыкально-исполнительском искусстве, а также бытовании произведений музыкального искусства на самых разных уровнях. Работа в кино в жанре музыкального фильма часто содействовала успешному началу творческого пути артистов и постановщиков, а интенсивные поиски в области применения музыки в киноискусстве повлекли полемику в критике, вызывающую значительный интерес и в наши дни. В заключение отметим, что и после Второй мировой войны жанр музыкального фильма не утратил своего значения, скрашивая трудности преодоления последствий войны. В польском киноискусстве 1930-х годов музыкальный фильм стал важным свидетельством эпохи, запечатлевшим ее социокультурные ориентиры и художественные предпочтения.

Польский музыкальный фильм 1930-х годов:  
от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко

## Список литературы:

- 1 Журкова Д.А., Эвальд В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Экцентрика, авторское начало, официальный контекст // Художественная культура. 2022. № 2. С. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>.
- 2 Собакина О.В. Анджей Пануфник: жизнь и творчество. М.: ГИИ, 2018. 392 с.
- 3 *Bocheńska J.* Polska myśl filmowa do roku 1939: Antologia. Wrocław, 1977. 358 s.
- 4 Kompozycja muzyczna dla filmu polskiego: Wywiad z prof. J. Maklakiewiczem // *Wiadomości Filmowe* 2. 1934. № 21. S. 1.
- 5 *Lindstedt I.* Polska refleksja o muzyce w inie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii // *Instytut Sztuki PAN // Muzyka*. 2018. № 2. URL: <https://bibliotekanauki.pl/articles/28408927> (дата обращения 18.03.2024).
- 6 *Lissa Z.* Psychologiczne podstawy muzyki filmowej // *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 10. 1933. № 78. S. 2.
- 7 *Lissa Z.* Funkcje muzyki w utworze filmowym // *Przegląd Filozoficzny* 1936. R. 39 zeszyt 4. S. 72–79.
- 8 *Maklakiewicz J.* O udźwiękowianiu filmów // *Kalendarz Wiadomości Filmowych*. 1933. № 8. S. 21–23. URL: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/105760/edition/116921/content> (дата обращения 18.03.2024).
- 9 *Sitkiewicz P.* Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji // *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*. 2019. № 4. URL: <https://akademiiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/przedwojennapolska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699> (дата обращения 18.03.2024).
- 10 Wywiad z prof. Janem Maklakiewiczem, twórcą ilustracji muzycznej do filmu «Przybłęda» // *Wiadomości Filmowe* 1. 1933. № 12. S. 4. URL: <https://polona.pl/item-view/bb76696d-487d-4e37-b8c4-c64ee2aef0e0?page=3> (дата обращения 18.03.2024).



Польский музыкальный фильм 1930-х годов:  
от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко

## References:

- 1 Zhurkova D.A., Evallyo V.D. Kruglyi stol "Ehstetika sovetskoj kinokomedii". Ehsksentrika, avtorskoe nachalo, ofitsioznyi kontekst [Round Table "Aesthetics of Soviet Film Comedy". Eccentric, Author's Principle, Official Context]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>. (In Russian)
- 2 Sobakina O.V. *Andzhei Panufnik: zhizn' i tvorchestvo* [Andrzej Panufnik: Life and Works]. Moscow, GIL Publ., 2018. 392 p. (In Russian)
- 3 Bocheńska J. *Polska myśl filmowa do roku 1939: Antologia*. Wrocław, 1977. 358 s.
- 4 Kompozycja muzyczna dla filmu polskiego: Wywiad z prof. J. Maklakiewiczem. *Wiadomości Filmowe* 2, 1934, no. 21, s. 1.
- 5 Lindstedt I. Polska refleksja o muzyce w inie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii // Instytut Sztuki PAN. *Muzyka*, 2018, no. 2. Available at: <https://bibliotekanauki.pl/articles/28408927> (accessed 18.03.2024).
- 6 Lissa Z. Psychologiczne podstawy muzyki filmowej. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 10, 1933, no. 78, s. 2.
- 7 Lissa Z. Funkcje muzyki w utworze filmowym. *Przegląd Filozoficzny*, 1936, R. 39 zeszyt 4, s. 72–79.
- 8 Maklakiewicz J. O udźwiękowianiu filmów. *Kalendarz Wiadomości Filmowych*, 1933, no. 8, s. 21–23. Available at: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/105760/edition/116921/content> (accessed 18.03.2024).
- 9 Sitkiewicz P. Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, 2019, no. 4. Available at: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/przedwojennapolska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699> (accessed 18.03.2024).
- 10 Wywiad z prof. Janem Maklakiewiczem, twórcą ilustracji muzycznej do filmu «Przybłęda». *Wiadomości Filmowe* 1, 1933, no. 12, s. 4. Available at: <https://polona.pl/item-view/bb76696d-487d-4e37-b8c4-c64ee2aef0e0?page=3> (accessed 18.03.2024).

УДК 78

ББК 85.313(2)

**Шатский Павел Андреевич**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0009-0009-3734-1523

ResearcherID: LJM-1265-2024

pavelshatskiypiano@hotmail.com

**Ключевые слова:** М.П. Мусоргский, П.А. Ламм, источниковедение, текстология, фортепианные сочинения, танцы, оперные сцены, скерцо, Сорочинская ярмарка, Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского

Шатский Павел Андреевич

# Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского.

## Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-668-697**

**Для цит.:** Шатский П.А. Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского. Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо // *Художественная культура*. 2024. № 4. С. 668–697. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-668-697>.

**For cit.:** Shatsky P.A. Piano Pieces by M.P. Mussorgsky. Article I. Dancing, Opera Scenes, Scherzo. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 668–697. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-668-697>. (In Russian)

**Shatsky Pavel A.**

PhD (in Art History), Senior Researcher, Academic Music Publishing Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0009-3734-1523

ResearcherID: LJM-1265-2024

pavelshatskiypiano@hotmail.com

**Keywords:** M.P. Musorgsky, P.A. Lamm, source studies, textual studies, piano compositions, dances, opera scenes, scherzo, Sorochinskaya Fair, M.P. Musorgsky's Complete Works Academic Edition

**Shatsky Pavel A.**

Piano Pieces by M.P. Mussorgsky. Article I. Dancing, Opera Scenes, Scherzo

**Аннотация.** Статья посвящена малоизученной части фортепианного наследия М.П. Мусоргского — танцевальным жанрам (полька и гопак), ярмарочной сцене из оперы «Сорочинская ярмарка» и нескольким пьесам, написанным в жанре скерцо и скерцино. Предпринята попытка комплексного представления и анализа фортепианных опусов Мусоргского, не входящих в состав крупных циклических форм. Обсуждаются вопросы жанровой специфики, фортепианной стилистики и исполнительской интерпретации. Формальная структура пьес рассматривается путем обращения к теоретическим системам А.Б. Маркса, И.В. Способина и Л.А. Мазеля. Текстологическая проблематика является важной частью статьи, поскольку обращение к автографам композитора дает возможность выявить черты, утраченные в публикациях XIX–XX столетий. Сделан вывод о том, что специфический *симфонический пианизм* является одним из характерных сущностных свойств фортепианного стиля Мусоргского, выразившимся в различных сочинениях (или версиях одного сочинения) с разной степенью силы. Изучение и публикация инициированы ведущейся в Государственном институте искусствознания работой по изданию Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского.

**Abstract.** The article is devoted to the little-studied part of the piano heritage of M.P. Musorgsky — dance genres (Polka and Hopak), a Fair scene from the opera *Sorochinskaya Fair* and several plays written in the genre of Scherzo and Schercino. An attempt has been made to comprehensively present and analyze Musorgsky's piano opuses, which are not part of large cyclic forms. The issues of genre specificity, piano stylistics and performance interpretation are discussed. The formal structure of the plays is considered by referring to the theoretical systems of A.B. Marx, I.V. Sposobin and L.A. Mazel. Textual issues are an important component of the article, since referring to the composer's autographs makes it possible to identify features lost in publications of the 19th–20th centuries. It is concluded that the specific *symphonic pianism* was one of the characteristic essential properties of Musorgsky's piano style, expressed in various compositions (or versions of one composition) with varying degrees of strength. The study and publication were initiated by the ongoing work at the State Institute of Art Studies on the publication of the Complete Academic Collection of Works by M.P. Musorgsky.

## Введение

Фортепианное наследие Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881) освещено в музыковедческих трудах весьма неравномерно. Самый масштабный и известный среди исполнителей цикл «Картинки с выставки» довольно часто становился предметом теоретического исследования. В монографических работах Г.Н. Хубова [Хубов, 1969], Е.Н. Абызовой [Абызова, 1986], Г.Л. Головинского и М.Д. Сабининой [Головинский, Сабинаина, 1998], посвященных жизни и творчеству композитора, это сочинение разбирается подробно. Также можно вспомнить детальный анализ цикла, осуществленный Ю.Н. Холоповым [Холопов, 2012, с. 455–483] с позиций теоретической гармонии и анализа музыкальной формы.

Прочие фортепианные сочинения обычно упоминаются по остаточному принципу. Они трактуются как незначительные дополнения, не заслуживающие внимания пьесы, написанные по случаю, или даже своеобразные эксперименты, связанные с определенными крупными вехами творческого пути композитора, но самооценности не представляющие. Практически всегда некоторая часть этих пьес оказывается пропущенной при беглом обзоре.

В отечественном музыкознании крайне мало работ, в которых корпус фортепианных сочинений Мусоргского, помимо «Картинок с выставки», рассматривается целиком. Одним из немногих исключений можно назвать статью Н.А. Любомудровой «Фортепианные сочинения М.П. Мусоргского и воспитание исполнителя» [Любомудрова, 1990, с. 111–123], однако все основные достоинства этой работы раскрыты в сфере проблематики исполнительства и педагогики.

В настоящей статье предпринята попытка комплексного представления и анализа фортепианных пьес Мусоргского, которые не входят в состав циклических форм. Небольшим исключением из этого выбора стали две пьесы, которые должны были составить цикл. Однако этот замысел так и остался незавершенным, полный авторский текст имеется только в одной пьесе. Обозначенный корпус сочинений отличается большим жанровым разнообразием: от развернутых пьес — до лирических миниатюр. При их рассмотрении автор статьи придерживается нескольких основных

методологических векторов, которые относятся к аспектам формообразования и модификаций жанров, фортепианной стилистики и текстологической проблематики.

## Вопросы жанра и формы

Анализируемые произведения рассматриваются в соответствии с различными жанрами или группами родственных жанров, в которых работал Мусоргский. Разумеется, жанровая система не должна восприниматься как некая самоцель его творческого пути. Учитывая специфическое отношение ко всякого рода «шаблонам» и «музыкальной математике», крайне важно проследить разнообразные модификации и изменения, которые композитор осуществляет, даже находясь в рамках привычных жанровых моделей. Кроме того, имеется ряд миниатюр, в которых жанровые признаки не поддаются однозначной идентификации, и такие случаи требуют дополнительных разъяснений. Аналогичная внутренняя пластичность, связанная с потребностью глубокого и правдивого раскрытия образной сферы, свойственна и музыкальным формам, которые композитор использовал в своих пьесах. В процессе анализа автор статьи задействует достаточно традиционные теоретические системы немецкого музыковеда А.Б. Маркса (1795–1866), отечественных теоретиков И.В. Способина (1900–1954) и Л.А. Мазеля (1907–2000). Категориальный аппарат этих систем оказывается весьма жизнеспособным и позволяет получить информативные выводы, тем более что некоторые из рассмотренных миниатюр в музыковедческой литературе серьезно не разбирались никогда.

## Вопросы фортепианного стиля

Речь идет прежде всего о композиторском стиле и о некоторых чертах пианизма автора, которые раскрываются в его сочинениях. В связи с этим сложилась до гротескного поразительная ситуация. С одной стороны, биографы и исследователи многократно цитируют восторженные отзывы современников о Мусоргском-пианисте. С другой — ему же отказывают в самом элементарном ремесленном умении сочинять фортепианную музыку. Ошеломляюще прямолинейно



звучит вердикт П.А. Ламма: «Несмотря на то, что Мусоргский был таким сильным пианистом, фортепианные сочинения не являются сильной стороной его творчества» [Мусоргский, 1939, с. VII]. Причем эта характеристика подразумевает все опусы для фортепиано, включая «Картинки с выставки». Вероятно, исследователь — который, бесспорно, проделал колоссальный труд по изучению и подготовке к печати наследия композитора — сместил акцент в сторону количественных признаков в ущерб качественным. Разумеется, корпус сольных сочинений Мусоргского для фортепиано не столь значителен в сравнении с его работами в областях оперной или камерно-вокальной, но отрицать самобытность и оригинальность его сочинений для этого инструмента, по мнению автора статьи, никак нельзя.

## Вопросы текстологии

Вопросы текстологии касаются общих проблем представления нотного текста в эпоху современных изданий [Henle, 1954, S. 377–380]; отчасти же — сопряжены с индивидуальной манерой написания нотных текстов, присущей Мусоргскому (как практически и всем великим композиторам [Webster, 1998, p. 33–64]). Применительно к рассматриваемым фортепианным пьесам, мы не имеем примеров трудоемкой реконструкции авторского текста. Различные варианты одного и того же сочинения (появившиеся по воле самого композитора или под давлением внешних обстоятельств) кардинально не меняют его драматургию. Однако работа с автографами и прижизненными изданиями позволяет исправить укоренившиеся ошибки, уточнить хронологию создания произведений и выявить важные детали, искаженные редакторскими вмешательствами, которые могут существенно расширить целостное восприятие авторского текста и его исполнительскую интерпретацию.

По мнению автора статьи, обозначенные выше векторы исследования не могут существовать изолированно друг от друга, особенно если предметом исследования являются конкретные музыкальные произведения, а не музыкально-теоретические построения общего порядка.

## Porte-enseigne Polka

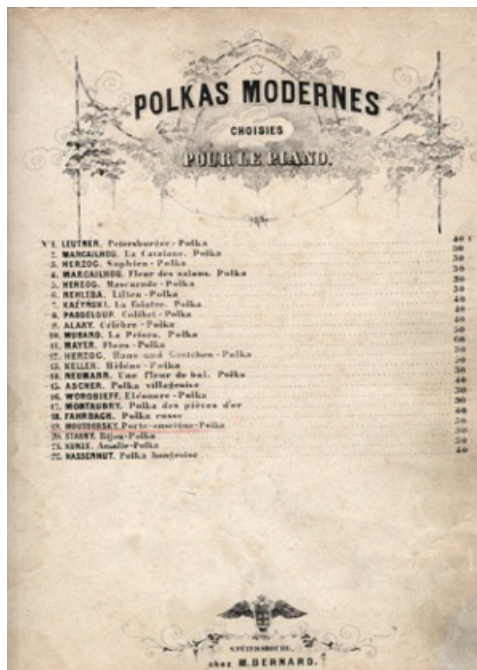
Как и многие другие отечественные авторы, сочинявшие фортепианную музыку в середине XIX века, Мусоргский не обошел стороной танцевальные жанры. В этом направлении им создано всего две пьесы, но они весьма показательны. Сам композитор вспоминал, что первым сочинением, напечатанным у М.И. Бернарда в 1852 году, была *Porte-enseigne Polka*<sup>(1)</sup>, посвященная товарищам по Юнкерской школе<sup>(2)</sup> [Мусоргский, 1971, с. 263]. Юному автору в то время было всего 13 лет, однако из его позднейших воспоминаний сложно понять, являлась ли «Подпрапорщик-полька» первым написанным (законченным) сочинением, или первым, выпущенным в свет. Автограф пьесы не сохранился, а первое издание долгое время считалось также утраченным. Незадолго до начала Великой Отечественной войны видный исследователь русской музыки М.С. Пекелис обнаружил один из редких печатных экземпляров этого издания. Полька была снова опубликована, сопровождаемая подробными комментариями [Пекелис, 1947, с. 43–50]. В настоящее время экземпляр, найденный музыковедом, хранится в фондах Мемориального музея-усадьбы М.П. Мусоргского (усадьба Наумово Псковской области), являющегося филиалом Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

Интересно заметить, что полька Мусоргского была выпущена в серии «*Polkas modernes choisies pour le piano*» — «Избранные современные польки для фортепиано», в которую были включены пьесы таких авторов, как А. Лойтнер<sup>(3)</sup>, Г.П.Ж.Ф. Маркалю д'Эме-

(1) До настоящего времени не имеется нотного издания, содержащего русскоязычное название пьесы. Автор статьи предлагает следующий перевод: «Подпрапорщик-полька». Это не единственный пример иноязычных названий пьес, под которыми они значатся в автографах композитора и прижизненных изданиях. Кроме того, в разных изданиях встречаются изменения и дополнения в заголовках. Все подобные случаи будут, по возможности, оговариваться.

(2) В 1852–1856 годах Мусоргский обучался в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, представлявшей собой военное училище с четырехгодичным курсом обучения.

(3) Albert Leutner (1815–1871) — немецкий композитор. Более всего был известен как автор танцевальной и военной музыки.



**Ил. 1.** М.П. Мусоргский. Подпрапорщик-полька. Первое издание. СПб., 1852. Титульный лист. Источник: Мемориальный музей-усадьба М.П. Мусоргского

**Fig. 1.** M.P. Mussorgsky. Porte-enseigne Polka. First edition. St. Petersburg, 1852. Title page. Source: Memorial Museum-estate of M.P. Mussorgsky

рик<sup>(4)</sup>, Ж.Э. Падлу<sup>(5)</sup> и других. Возможно, что позднее<sup>(6)</sup> подобное соседство могло несколько раздражать композитора, провозгласившего совершенно иные и весьма радикальные эстетические установки в своем творчестве.

Однако необходимо сказать, что полька Мусоргского ничем не уступает музыке приведенных выше корифеев танцевального жанра. Не уступает она и весьма популярным в то время пьесам для салон-

- (4) Gatien Pierre Joseph Ferdinand de Marceillou d'Aymeric (1807-1855) — французский пианист и композитор. При жизни был одним из самых известных авторов вальсов и других салонных танцев.
- (5) Jules Étienne Pasdeloup (1819-1887) — французский дирижер и композитор. Вел разностороннюю музыкально-просветительскую деятельность. Ему посвящена опера Ж. Бизе «Кармен».
- (6) Записка для Л.И. Шестаковой, по которой цитируется это высказывание, датирована 1871 годом.

ного музицирования, выходявшим из-под пера М. Шимановской, К. Майера или А.А. Герке, у которого юный Мусоргский брал уроки по фортепиано и который, собственно говоря, воспитал выдающегося пианиста. Биограф композитора Г.Н. Хубов полагает, что Герке, способствовавший изданию пьесы, принимал существенное участие и в редактировании музыкального текста. Исследователь заходит еще дальше, утверждая, что «одна из „неписанных“ импровизаций Модеста обрела — при помощи Герке — форму законченной пьесы и увидела свет» [Хубов, 1969, с. 36]. Однако за неимением архивных материалов это можно воспринимать лишь как гипотезу, и в настоящее время мы можем апеллировать только к готовому тексту польки.

Трехстраничная пьеса написана согласно канонам танцевального жанра. Она состоит из четырех колен, обрамлена ярким вступлением и виртуозной кодой. В миниатюре можно усмотреть не только общие черты салонного пианизма середины XIX века, но и некоторые зародыши более зрелого фортепианного стиля композитора, который Пекелис в своем комментарии весьма удачно обрисовал как «характеристически-картинный» [Пекелис, 1947, с. 44]. Среди более частных моментов можно отметить насыщенность фактуры при достаточно частой смене ее видов; смелость в использовании регистров и других красочных возможностей инструмента; своеобразную виртуозность и очень подвижный аккомпанемент, представляющий собой в пианистическом отношении достаточно неудобные аккордовые, октавные и скачковые последовательности. При всей простоте и безыскусности (свойственной и детским сочинениям таких великих композиторов-вундеркиндов, как В.А. Моцарт и А.Н. Скрябин) музыкальный материал польки нигде не оказывается банальным или вычурно сентиментальным.

Говоря словами поэта:

Никто бы в ней найти не мог  
Того, что модой самовластной  
В высоком лондонском кругу  
Зовется «vulgar» [Пушкин, 1964, с. 172].

Таким образом, дебютное сочинение можно считать весьма многообещающим, учитывая возраст его автора. Интересно, что сам композитор, несмотря на уже приведенную критическую ремарку,

отнюдь не в негативном ключе упомянул польку в своей «Автобиографической записке» [Мусоргский, 1971, с. 267].

## Гопак веселых парбков

Говоря о танцевальных жанрах в миниатюрах Мусоргского, представляется весьма интересная возможность сравнить буквально первое сочинение композитора с одним из самых поздних. Конечно же, это «Гопак веселых парбков»<sup>(7)</sup> из оперы «Сорочинская ярмарка» — пьеса, являющаяся одним из наиболее часто исполняемых фортепианных сочинений композитора.

Как известно, опера осталась незаконченной, а сведения о работе автора над ней крайне скудны. Считается, что творческий замысел начал формироваться около 1874 года [Головинский, Сабинина, 1998, с. 524]. Возможно появление фортепианного фрагмента пьесы стало следствием выполнения финансовых обязательств перед Ф.А. Ванлярским, условием которых была передача каждого законченного номера «Сорочинской ярмарки» издателю Н.М. Бернарду [Мусоргский, 1971, с. 29]. Однако у нас нет свидетельств того, что при жизни автора таковое издание состоялось.

В настоящее время основной текстологической репрезентацией пьесы является VIII том Полного собрания сочинений композитора под редакцией П.А. Ламма [Мусоргский, 1939, с. XVI, 204–211]. В нем гопак изложен в двух версиях, которые, как поясняет редактор, коррелируют двум вариантам автографа. Один автограф, условно назовем его «Источник А», представляет собой листы единого формата, содержащие название и собственно музыкальный текст фортепианной версии. Другая рукопись — назовем ее «Источник Б» — состоит из листов разного формата, где часть музыкального текста содержит клавирное изложение гопака; партии певцов не выписаны, а пустые ноты (размеченные тактами), ключевые знаки и ремарки, поясняющие состав действующих лиц (поющих хором), зачеркнуты. Интересно, что один из признанных знатоков наследия Мусоргского, выдающийся



**Ил. 2.** Малороссийская народная песня «На бережку у ставка». Переложение Н.А. Маркевича. Источник: Маркевич Н.А. Южно-руські пісні: з голосами: [для голосу з фп.] / [Зібрав та аранж. М. Маркевич]. Київ: Собственность издателя [Г. Галаган], 1856. С. 48.

**Fig. 2.** Ukrainian folk song *At the Marge a Pond Nearby*. Arranged by N.A. Markevich. Source: Markevich N.A. *South Russian Songs: With Voices: For Voices with Piano / Collected and arranged by M. Markevich*. Kiev: G. Galagan Publ., 1856. P. 48.

(7) Авторский заголовок выглядит следующим образом: «Гопак веселых парбков из оперы „Сорочинская ярмарка“ / по Гоголю / М. Мусоргского». Интересно, что композитор не упоминает слова «переложение», «транскрипция» и т.д.

систематизатор его архивов В.И. Антипов описывает *Источник Б* исключительно как клавир «с намеченными, но не выписанными хоровыми партиями» [Антипов, 1989, с. 93], отказываясь тем самым от концепции двух фортепианных версий. Ламм придерживался иной логики и в издании представил оба варианта (которые во всех подобных случаях именуется им *изложениями*). Следует признать, что именно это представление является в настоящее время традиционным. Оно культивируется во множестве переизданий и, например, в аннотациях к звукозаписям. По скромному мнению автора статьи, многое здесь нуждается в дополнительном пояснении, которое и было приведено выше.

Музыкальную тему гопака Мусоргский заимствовал из малороссийской песни «На бережку у ставка»<sup>(8)</sup>. Она была знакома просвещенной публике в Петербурге буквально с потемкинских времен [Лебедева-Емелина, 2015, с. 24–37]. В 1794 году блестящая обработка песни для торжественного исполнения с хором и оркестром была осуществлена О.А. Козловским [История русской музыки, 1940, с. 153–158]. В 1795 году, в четвертой части «Собрания русских простых песен с нотами» В.Ф. Трутовского была издана фортепианная аранжировка Козловского [Трутовский, 1953, с. 7–8, 147–154]. Иной вариант переложения Козловского знаком современному читателю из публикации первого выпуска серии «Памятники русского музыкального искусства» — «Русская вокальная лирика XVIII века», подготовленного О.Е. Левашевой [Памятники, 1972, с. 185–187, 373].

Кроме того, хотелось бы обратить внимание на два гораздо менее известных изложения рассматриваемой песни. Это очень незамысловатые в техническом плане аранжировки, которые были выполнены историком и этнографом Н.А. Маркевичем<sup>(9)</sup> и появились в печати 1856 году в составе так называемого «Сборника Галагана»<sup>(10)</sup>

(8) Ставок (укр.) — пруд.

(9) Маркевич Николай Андреевич (1804–1860) — российский историк, этнограф, фольклорист и писатель; автор пятитомной «Истории Малороссии» (1842–1843). Обучался игре на фортепиано и композиции у Дж. Фильда.

(10) Галаган Григорий Павлович (1819–1888) — российский политический и общественный деятель, меценат. Основатель нескольких учебных и просветительских учреждений, в том числе Киевской русской публичной библиотеки в 1866 году.



**Ил. 3.** Вверху: М.П. Мусоргский. Гопак. Источник: Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. Т. VIII: Фортепианные сочинения / Ред. и предисл. П.А. Ламма. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 205.

Внизу: П.И. Чайковский. Марш из балета «Щелкунчик». Источник: Чайковский П.И. Щелкунчик: балет-феерия в 2 д. / П. Чайковский; перелож. для фортепиано С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [б.д.]. С. 18.

**Fig. 3.** Up: M.P. Mussorgsky. Hopak. Source: *Mussorgsky M.P. The Complete Works* / Ed. by An. Aleksandrov, P. Lamm, N. Myaskovsky. Vol. VIII: Piano Compositions / Ed. by P.A. Lamm. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1939. P. 205. Down: P.I. Tchaikovsky. March from the ballet *The Nutcracker*. Source: *Tchaikovsky P.I. The Nutcracker: Ballet Extravaganza in 2 parts* / P. Tchaikovsky, arranged for piano by S.I. Taneev. Moscow: P. Jurgenson Publ., [n.d.]. P. 18.

[Маркевич, 1856, с. 19]; одна из них написана для сольного голоса с аккомпанементом фортепиано (G-dur), вторая — для исполнения хором, также в сопровождении фортепиано (F-dur).

Достоверно неизвестно, с какими именно источниками — одним или несколькими — был знаком Мусоргский. Как и Козловский, он придерживается тональности G-dur, однако предпочитает размер 2/4, а не 4/4, который можно найти во всех имеющихся на сегодняшний день версиях Козловского. Нетрудно заметить, что буквально вся музыкальная ткань пьесы Мусоргского (кроме вступления и коды) соткана из бинарных фраз народного оригинала, соответствующих двустихиям стихотворного текста. При этом наиболее часто композитор задействует именно три первые пары, в то время как четвертая и пятая появляются лишь в разделе *un poco allargando*. Такая повторность тематического материала весьма характерна для народной музыки, между тем как тональный план пьесы напоминает структуру первой формы рондо (по А.Б. Марксу [Marx, 1879, S. 94–104]) или простой



Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского.  
Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо



**Ил. 4.** Слева: М.П. Мусоргский. Гопак. Источник: Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. Т. VIII: Фортепианные сочинения / Ред. и предисл. П.А. Ламма. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 205.  
Справа: П.И. Чайковский. Марш из балета «Щелкунчик». Источник: Чайковский П.И. Щелкунчик: балет-феерия в 2-х д. / П. Чайковский; перелож. для фортепиано С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [б.д.]. С. 18.  
**Fig. 4.** Left: M.P. Mussorgsky. Hopak. Source: *Mussorgsky M.P. The Complete Works / Ed. by An. Aleksandrov, P. Lamm, N. Myaskovsky. Vol. VIII: Piano Compositions / Ed. by P.A. Lamm. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1939. P. 205.*  
Right: P.I. Tchaikovsky. March from the ballet *The Nutcracker*. Source: *Tchaikovsky P.I. The Nutcracker: Ballet Extravaganza in 2 parts / P. Tchaikovsky, arranged for piano by S.I. Taneev. Moscow: P. Jurgenson Publ., [n.d.]. P. 18.*

трехчастной формы с развивающей серединой (по И.В. Способину [Способин, 1984, с. 120–134] и Л.А. Мазелю [Мазель, 1979, с. 222–235]).

В рамках настоящего исследования хотелось бы отметить некоторое сходство гопака с пьесой столь «неродственного» композитора, как П.И. Чайковский, а именно с его Юмореской ор. 10 № 2<sup>(11)</sup>, изданной в 1874 году. Она написана в тональности G-dur, в двухчетвертном размере; темп автор обозначает как *Allegretto*. Ее музыкальная ткань практически полностью состоит из бинарных четырехтактных фраз, многие из которых повторяются в духе рефрена. В среднем разделе юморески звучит тема французской песни *La fille aux oranges*<sup>(12)</sup>, услышанной Чайковским во время путешествия в Ницце [Тематико-библиографический указатель, 2006, с. 520]. Но главная тема миниатюры во многом напоминает мелодические очертания малороссийского гопака. Кроме того, фактура, с ее аккордовым складом и постоянным

движением аккомпанемента восьмью длительностями, весьма напоминает ту, которую Мусоргский выбрал для обработки народного оригинала. Вопрос, мог ли Чайковский вдохновляться тем же самым песенным источником, что и Мусоргский, остается открытым.

Помимо юморески также можно усмотреть небольшое тематическое сходство между пьесой Мусоргского и маршем из I действия балета «Щелкунчик», завершенным значительно позднее — в 1891 году.

Приводимые музыкально-тематические параллели и аналогии с сочинением другого автора, разумеется, никак не могут приуменьшить художественные достоинства музыки Мусоргского.

Как уже говорилось ранее, мы можем сравнить музыкальный язык гопака и польки. Обращает на себя внимание необыкновенная зрелость письма, которой композитор достиг с годами. Гопак, в принципе, является довольно небольшой<sup>(13)</sup> пьесой, в которой развивается материал одной заимствованной темы. Однако выстроенная на этой основе драматургия чрезвычайно событийна; особое внимание уделено композитором артикуляции, разнообразным приемам акцентирования, выпуклым синкопированным ритмическим паттернам и их сменам, смелым тональным сопоставлениям и динамическим контрастам. Вместе с тем раннюю и позднюю пьесы роднит общее приподнятое настроение удалого веселья, праздничная атмосфера и движущая энергия танцевального ритма. Таким образом, ранняя пьеса, несмотря на все свои особенности, никак не может считаться абсолютно чуждой основному корпусу сочинений композитора.

Элементы танцевальности весьма многообразно представлены в музыке Мусоргского; вероятно, можно признать, что среди фортепианных сочинений композитора только полька и гопак являются выдержанными целиком в танцевальном жанре.

Изучая гопак, можно затронуть специфический вопрос о передаче оркестрового звучания средствами фортепиано. В данном случае важно учитывать, что у нас нет авторской версии для оркестра<sup>(14)</sup>, поэтому, строго говоря, он остается неразрешимым. Нужно однако отметить,

(11) Пьеса входит в цикл «Две пьесы для фортепиано».  
(12) «Девушка с апельсинами» (фр.).

(13) Гопак содержит 102 такта в обоих изложениях. Полька содержит 115 тактов, учитывая ремарку «*D. C. Polka e poi Coda*», но без учета повторений каждого колена, количество которых может варьироваться исполнителем.  
(14) Впервые оркестровку гопака осуществил А.К. Лядов. Издание вышло в свет в 1909 году.

что несмотря на выпуклость звучания пьесы и почти зримую оркестровую наполненность, фактура изложения практически не затрагивает многие выразительные средства фортепианной колористики, типичные для виртуозных транскрипций позднего романтизма. Пьеса Мусоргского скорее превосходит терпкое звучание танцевальных ритмов И.Ф. Стравинского и Б. Бартока. Возможно, это связано с тем, что фортепианный вариант задумывался как своеобразная «ознакомительная версия» планируемого оперного фрагмента, а не просто пианистически эффектная пьеса в духе парафраза.

### Ярмарочная сцена

Аналогичные соображения относительно стиля изложения могут быть высказаны и применительно к другому фортепианному фрагменту незавершенной оперы — «Ярмарочной сцене». Вверху на первой странице автографа имеется заголовок: «Ярмарочная сцена из оперы „Сорочинская ярмарка“ (по Гоголю) М. Мусоргскаго»<sup>(15)</sup>. Внизу слева отдельной строкой добавлено: «Переложено для фортепиано автором».

У нас снова нет возможности сравнить переложение с оркестровой версией за отсутствием последней. Но можно сравнить переложение с клавиром первого действия, который композитор завершил почти полностью. При этом убедимся, что фортепианный вариант практически в точности повторяет изложенное в клавире. Подчиненный характер переложения, на взгляд автора статьи, подчеркивают и сохраненные в нем ремарки, поясняющие сценическое действие.

Из большой оперной сцены, которая занимает все первое действие, композитор включает в переложение только начальный ее фрагмент (от выхода Паробков до диалога Грицько и Параси). В нем экспонируются многие темы оперы. Они контрастируют друг другу, но между ними не содержится еще конфликтного взаимодействия. Такое усеченное композиционное построение делает фортепианную версию сцены похожей на небольшую сюиту, в которой драматургическим стержнем становится калейдоскопическое движение открывающегося ярмарочного действия.

Одним из самых ярких и запоминающихся эпизодов «Ярмарочной сцены» является тема Параси (в тональности G-dur). Можно отметить, что в своем фортепианном изложении она имеет некоторое тематическое и гармоническое родство с такими миниатюрами композитора, как каприччио «Близ южного берега Крыма», «Раздумье» и даже ранняя пьеса «Souvenir d'enfance». В частности, это показывает, что выдающийся природный пианизм композитора и оперно-симфоническое мышление гармонично дополняли его музыкальное сознание.

Что же касается рассмотренных выше фрагментов неоконченной оперы, то можно сделать два промежуточных резюмирующих вывода.

Реконструкция работы над «Сорочинской ярмаркой» является крайне трудоемким процессом, который продолжается до сих пор, поэтому многие детали (в том числе и появление авторских переложений) нуждаются в дальнейшем исследовании и уточнении. Осуществляя переложения оперных отрывков для фортепиано соло, автор довольно строго придерживается клавирной версии (для фортепиано и вокальных голосов), отступления от которой весьма незначительны. Как будет видно из дальнейшего, такой метод изложения отнюдь не был типичным для симфонической трактовки фортепиано, свойственной многим сочинениям композитора.

### Скерцо и модификации жанра

Среди фортепианных миниатюр Мусоргского довольно большое место занимают пьесы, относящиеся к жанру скерцо, который разносторонне представлен в его наследии. Важны они и для понимания фортепианного стиля композитора. Самым ранним примером является Скерцо *cis-moll*. Несмотря на то что ни одна из трех версий скерцо (как самостоятельной пьесы или части цикла) так и не вышла в прижизненных изданиях, работа над ним стала важным этапом в становлении того, что можно назвать *симфоническим пианизмом* Мусоргского.

Для фортепиано в две руки скерцо имеется в двух изложениях. Причем в данном случае это именно два варианта одного произведения, настолько глубокими оказываются различия.

В версии 1858 года присутствуют элементы симфонического мышления, которые проявляются в изложении фактуры и использовании выразительных возможностей инструмента. Однако в целом пьеса

(15) РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 38.



Ил. 5. М.П. Мусоргский. Скерцо cis-moll. РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 130

Fig. 5. M.P. Mussorgsky, Scherzo cis-moll. The Russian National Library, fund 502, storage unit 130

остается, если так можно выразиться, «в фортепианных рамках». Например, кульминация на фортиссимо (*ff*), которая достигается после большого нарастания на quasi-литавровом *tremolo*, обозначена вполне фортепианной ремаркой *martellato*.

Тем не менее и здесь В.Г. Каратыгин отмечает интересную особенность тематизма, выходящую за пределы лишь фортепианных сочинений композитора: «среднее колено основной части... напоминает среднюю часть большого народного хора в сцене под Кромами в „Борисе Годунове“ („Ой, ты, сила, силушка“)» [Каратыгин, 1917, с. 224]. Кроме того, не отрицая несомненной принадлежности главной темы скерцо к русскому мелодизму, в ней возможно услышать интонационное родство с некоторыми скерцозными фрагментами Р. Шумана, одного из любимых композиторов Мусоргского. В качестве примера приведем Этюд IX из «Симфонических этюдов» оп. 13. Добавим, что главная тема в цикле Шумана также написана в тональности *cis-moll*.

В автографе Мусоргский обозначает иную версию скерцо как «Переложение для фортепиано». К сожалению, манускрипт остался без датировки. Усложненный музыкальный текст (в сравнении с сольной версией) провоцирует большинство исследователей считать



Ил. 6. Р. Шуман. Симфонические этюды. Оп. 13. Этюд IX. Источник: Robert Schumanns Werke. Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. S. 140

Fig. 6. R. Schuman. Symphonic Studies. Op. 13. Etude IX. Source: Robert Schumanns Werke. Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. S. 140

этот вариант более поздним. Но на примере некоторых сочинений Мусоргского (например, «Ein Kinderschmerz» — см. ниже) мы вынуждены признать, что эта гипотеза может быть ложной. Следовательно, более корректным нам представляется трактовка этого источника как недатированной версии-переложения.

Рассмотрим его особенности. В первой части и трио добавлены варьируемые повторы (причем трио, благодаря этому варьированию, представлено гораздо более развернуто в сравнении с текстом 1858 года); видоизменена кульминационная зона перед возвращением основной темы; добавлена кода, завершающаяся в несколько умиротворяющем одноименном мажоре. Не остался без изменений и стиль изложения. Даже чисто зрительно этот вариант воспринимается как оркестровое сочинение, записанное для фортепиано. Фактура как будто бы распределена между разными группами оркестра, а не регистрами одного инструмента. Мы можем легко найти одновременные «включения» этих групп, похожие на звучание оркестрового *tutti*, обнаружить фрагменты, напоминающие о таких приемах инструментовки, как *divisi*, педаль, дублировка и удвоение. Некоторые места из этого варианта являются, строго говоря, неисполнимыми на фортепиано. Но не будем забывать, что такие фактурные перегрузки допустимы в рамках переложения, так как они призваны передать особенности ткани оркестровки, а их адекватная интерпретация остается на совести исполнителя.

Говоря об этой версии скерцо как о переложении, следует признать нашу неспособность ответить на важнейший вопрос: какое сочинение является в таком случае оригиналом. Об оркестровой версии не сохранилось никаких сведений<sup>(16)</sup>.

Не добавляют ясности в этих поисках и сохранившиеся фрагменты Сонаты in C-dur для фортепиано в 4 руки, которая имеет самое непосредственное отношение к рассматриваемому материалу, так как включает в себя еще один модифицированный вариант скерцо (в тональности c-moll).

Вариант в тональности c-moll также отличается по тексту от двух описанных. Во всем тексте сонатных фрагментов (обнаружены только первая часть и скерцо) мы снова можем легко найти «симфонические элементы» фортепианной фактуры. Первая часть датирована 1860 годом. Ламм на основании расшифровки помет композитора считал, что четырехручная соната предполагалась композитором к оркестровке [Мусоргский, 1939, с. XI]. Однако заявление В.И. Антипова о том, что версия-переложение скерцо является именно переложением «для фортепиано в две руки скерцо c-moll из сонаты C-dur для фортепиано в четыре руки» [Антипов, 1989, с. 136], является, на наш взгляд, весьма упрощенной трактовкой источников.

Скерцо из четырехручной сонаты содержит краткую мажорную коду, как и версия-переложение. Однако в других важнейших конструктивных особенностях Скерцо c-moll схоже именно с более простым вариантом 1858 года; прежде всего, это касается точных повторов в основной части, как ее называл Каратыгин, и, конечно же, в трио. Таким образом, корреляция оригинала и переложения, предложенная Антиповым, выглядит спорной, так как версия-переложение оказывается существенно богаче (фактурно и гармонически) своего гипотетического оригинала.

Итак, вопрос об оркестровой версии скерцо остается открытым и подлежит дальнейшей разработке. Однако в рамках настоящей статьи нам важнее обобщение, касающееся фортепианного стиля

композитора. Проанализировав две версии Скерцо для фортепиано соло (а также эскизы четырехручной сонаты, в которую оно включено в транспонированном виде), можно сделать вывод о том, что специфический *симфонический пианизм* являлся одним из характерных сущностных свойств фортепианного стиля Мусоргского, выражавшимся в различных сочинениях (или версиях одного сочинения) с разной степенью силы. И рассмотренное скерцо стало, вероятно, первым столь ярким проявлением этого свойства.

Приблизительно в то же время, около 1859–1860 годов, Мусоргский работал над еще одним скерцо, которое раскрывает иную грань его фортепианного стиля. Заголовок раннего автографа позволяет предположить, что композитор планировал создать цикл под названием «Детские игры». Первым номером значилась ре-мажорная пьеса «Уголки. Скерцо», которая оказалось единственной завершенной. В прижизненном издании А. Битнера (1873) она именована «Ein Kinder-Scherz» и под этим названием чаще встречается в зарубежных источниках. Отечественным музыкантам более привычен вариант, предложенный П.А. Ламмом: «Детские игры — уголки»<sup>(17)</sup>.

Миниатюра очень виртуозна; написана «для фортепиано в чистом стиле *klaviermäßig*», как говорил в таких случаях С.В. Рахманинов [Рахманинов, 1978, с. 90]. Здесь можно найти искусное распределение материала между партиями двух рук, многообразные скачки и другие приемы крупной техники (в том числе так называемые «слепые октавы»), прихотливые, но в то же время естественно укладывающиеся в фортепианные «позиции» гаммообразные пассажи и последовательности двойных нот.

В настоящее время мы можем говорить о двух более ранних автографах 1859 года и одном — 1860 года. Ранние версии находятся на одном уровне пианистической сложности; в них автор как будто использует разные фактурные решения одних и тех же фрагментов. Местами технические задачи оказываются крайне сложными для исполнителя: требующими мастерства, выносливости и выровненности пианистического аппарата. Более позднему варианту также

(16) Известно, что, помимо Скерцо cis-moll, Модест Петрович в то же самое время работал еще и над Скерцо B-Dur. Это произведение (при жизни не изданное) было оркестровано под руководством М.А. Балакирева и успешно исполнено в концерте РМО; за дирижерским пультом стоял А.Г. Рубинштейн (1860) [Левашев, 2024, с. 61–74].

(17) В переписке с В.В. Стасовым композитор полушутя называл эту пьесу «Kinderbalm» [Мусоргский, 1971, с. 119].



присущ виртуозный блеск, однако этот результат достигается более экономными средствами. Облегчена и «разрезана» аккордовая фактура. Повторение середины (или побочной темы) обозначено знаками вольт. В двух ранних редакциях именно этот повтор представлял собой выписанную целиком сложнейшую терцовую вариацию. Мы можем предположить, что автор решил снять этот эпизод вследствие его чрезмерной трудности.

Что же касается прижизненного издания 1873 года, то оно продолжает линию упрощения, так как в нем сняты вообще все повторения разделов. Таким образом ранняя структура AABV1AC, столь актуальная, например, для шопеновских Скерцо, была сокращена до сложной трехчастной формы (по терминологии Л.А. Мазеля) или второй формы рондо (по А.Б. Марксу) [Marx, 1879, S. 104–114].

Был ли описанный процесс многократных переработок продиктован стремлением самого Мусоргского к лаконизму музыкального высказывания? Или изначальные варианты показались слишком громоздкими для сборника *Frühlingsblüten-Album*<sup>(18)</sup>, в котором пьеса появилась в печати? За скудостью исторических сведений мы не можем утверждать ничего определенного. Необходимо только заметить, что пересмотр готовых вещей в направлении «от избытка работы величайших композиторов-пианистов. Примеры позднейших более «умеренных» версий обнаруживаются среди сочинений Ф. Листа, С. Рахманинова и, в отдельных случаях, Ф. Шопена.

Кроме того, важно сделать следующее обобщение: в рассмотренном сочинении Мусоргский продемонстрировал замечательное владение жанром виртуозной фортепианной миниатюры и виртуозного фортепианного стиля в целом, существенно опередив (в данной области и в данный момент времени) всех участников «Могучей кучки», кроме, конечно же, М.А. Балакирева. Эту пьесу можно также считать косвенным свидетельством собственной пианистической одаренности и прекрасной исполнительской выучки композитора.

Обозревая фортепианные *scherzi* Мусоргского, нужно также упомянуть пьесу «Первое наказание»<sup>(19)</sup>. Она осталась незавершенной<sup>(20)</sup>, так же как и цикл «Из воспоминаний детства» (1865), частью которого она задумывалась. Жанр композитором не обозначен, но общий юмористический характер пьесы и постоянное движение *quasi*-пиццикатных шестнадцатых достаточно явно напоминают черты скерцоности.

Сочетание жанра скерцо (точнее, скерцино<sup>(21)</sup>) и фактуры в духе *perpetuum mobile* весьма самобытно проявляется в более поздней миниатюре композитора под названием «Швея» (1871), содержащей почти что импрессионистические звучности. В ней нет мелодии в классическом понимании, зато имеется выразительная мелодизированная фигурация, опевающая диссонантные гармонии, которые зачастую остаются без разрешения и содержат много сопоставлений, например медиантовых. Исполнительские задачи этой пьесы находятся не столько в сфере пианистической моторики, сколько в поиске верного туше и его разнообразия. Можно предположить, что подобная звукопись могла стать одной из важных особенностей более позднего фортепианного стиля композитора.

На настоящий момент не обнаружены отзывы современников относительно скерцино. Но, к сожалению, мы имеем самоуверенную в своем пренебрежительном неприятии характеристику того, как композитор играл «довольно длинную и весьма сумбурную фантазию, долженствующую нарисовать бурю на Черном море» [Римский-Корсаков, 1909, с. 199]. Эти слова принадлежат Н.А. Римскому-Корсакову. Не более позитивным был и отзыв Н.С. Лаврова, профессора специального фортепиано Петербургской консерватории, в 1880-х годах — ее недавнего выпускника по классу композиции, занимавшегося у Ю. Иогансена и Н.А. Римского-Корсакова. Молодой музыкант — как и присутствовавший при этом исполнении А.К. Лядов и, можно предположить, другие слушатели — в Фантазии «не нашел музыки», однако не смог отрицать «изумительного совершенства звукоподражания»

(18) Альбом «Весенний цвет».

(19) Полный заголовок по автографу: «№ 2 Первое наказание. (Няня запирает меня в темную комнату)».

(20) Обычно пьеса издается с заключением, сочиненным В.Г. Каратыгиным.

(21) Указано в автографе и прижизненном издании.

[Мусоргский, 1932, с. 115]. Поразительно, насколько эта музыкальная парадигма «совершенства звукоподражания», разработанная еще в глубокой древности (скажем, на примере аристотелевской концепции мимесиса [Аристотель, 1927, с. 41–48]) и долженствующая на рубеже XIX–XX веков дать начало целому музыкальному направлению, оказалась чуждой почти всей композиторской школе, которая на момент описываемых событий считалась авангардно-передовой в нашем отечестве.

Фантазия так и осталась незаписанной. Остается только надеяться, что отсутствие фантазии в зафиксированном нотном тексте явилось самостоятельным решением автора, а не болезненным проявлением реакции на критику. Во всяком случае, если звукопись большой фантазии могла расширять достижения фортепианного импрессионизма, показанные в маленьком *Scherzino*, — можно вообразить и степень озадаченности слушателей.

## Заключение

Анализируя образцы скерцо в фортепианном наследии Мусоргского, мы могли убедиться, сколь разными могли быть образное наполнение и черты фортепианного стиля в рамках одного и того же жанра. Некоторые особенности фортепианного изложения, которые затрагивались в ходе этого анализа, оказались весьма актуальными и для других сочинений композитора. Например, это касается аспектов симфонического пианизма, к которым относится и использование фортепианной колористики для передачи разнообразных оркестровых красок, и работа с симфоническими и оперными сочинениями с целью осуществления фортепианных переложений. Эти и многие другие вопросы фортепианного творчества Мусоргского будут рассмотрены в следующих статьях.

## Список литературы:

- 1 *Абызова Е. Н.* Модест Петрович Мусоргский. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1986. 158 с.
- 2 *Антипов В. И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в 32 томах / Сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 63–148.
- 3 *Аристотель.* Поэтика / Перевод, введение и примечания Н.И. Новосадского. Л.: ACADEMIA, 1927. 120 с.
- 4 *Головинский Г. Л., Сабина М. Д.* Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 736 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
- 5 История русской музыки в нотных образцах. Т. 1: Русская музыка XVIII в. / Ред. С.Л. Гинзбург. Л.; М.: Государственное музыкальное издательство, 1940. 452 с.
- 6 *Каратыгин В. Г.* Перечень сочинений М.П. Мусоргского // Музыкальный современник. Журнал музыкального искусства. 1917. Кн. 5/6. С. 224–235.
- 7 *Лебедева-Емелина А. В.* Потемкинский бал: контекст и подтекст (к вопросу реконструкции церемонии) // Старинная музыка. 2015. № 4 (70). С. 24–37.
- 8 *Левашев И. Е.* Скерцо В-dur для оркестра М.П. Мусоргского: встреча прошлого, настоящего и будущего // Аспирантский сборник. Выпуск 13: Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна-2023» / Ред.-сост. Н.Д. Мостицкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2024. С. 61–74.
- 9 *Любомудрова Н. А.* Фортепианные сочинения М.П. Мусоргского и воспитание исполнителя // М.П. Мусоргский: Современные проблемы интерпретации (К 150-летию со дня рождения) / Отв. ред. Т.А. Гайдамович. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1990. С. 111–123.
- 10 М.П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти, 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша и В. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. 352 с.
- 11 *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.
- 12 *Маркевич М. А.* Южно-руські пісні: з голосами: [для голосу з фп.] / [Зібрав та аранж. М. Маркевич]. Киев: Собственность издателя [Г. Галаган], 1856. 95 с.
- 13 *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. Т. VIII: Фортепианные сочинения / Ред. и предисл. П.А. Ламма. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 212 с.
- 14 *Мусоргский М. П.* Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова, М.С. Пекелис. Кн. 1: Письма, биографические материалы и документы. М.: Музгиз, 1971. 400 с.
- 15 Памятники русского музыкального искусства / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Вып. 1: Русская вокальная лирика XVIII века / Сост., публ., ком. О.Е. Левашевой. М.: Музыка, 1972. 388 с.
- 16 *Пекелис М. С.* Неизвестное произведение Мусоргского // Советская музыка. 1947. № 2. С. 43–50.
- 17 *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); под ред. Б.В. Томашевского. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. М.: Наука, 1964. С. 5–213.

- 18 *Рахманинов С.В.* Как работают русские студенты // *Рахманинов С.В.* Литературное наследие: В 3 т. / Сост. и ред. З.А. Апетян. Т. 1: Воспоминания; Статьи; Интервью. М.: Советский композитор, 1978. С. 90.
- 19 *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906. СПб.: Типография Глазунова, 1909. 373 с.
- 20 *Способин И.В.* Музыкальная форма: Учебник. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
- 21 Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / Ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М.: П. Юргенсон, 2006. 1194 с.
- 22 *Трутовский В.Ф.* Собрание русских простых песен с нотами / Ред. В.М. Беляев. М.: Музгиз, 1953. 184 с.
- 23 *Холопов Ю.Н.* Мусоргский как мастер музыкальной формы («Картинки с выставки») // *Холопов Ю.Н.* Музыкальные формы классической традиции: Статьи; Материалы / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 455–483.
- 24 *Хубов Г.Н.* Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 804 с.
- 25 *Henle G.* Über die Herausgabe von Urtexten // *Musica*. 1954. № 8. S. 377–380.
- 26 *Marx A.B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch theoretisch / Herausgegeben H. Riemann. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879. 629 S.
- 27 *Webster J.* The Triumph of Variability: Haydn's Articulation Markings in the Autograph of Sonata No. 49 in E flat / Haydn, Mozart, & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period: Essays in Honour of Alan Tyson / Ed. by S. Brandenburg. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 33–64.

Фортелианские пьесы М.П. Мусоргского.

Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо

## References:

- 1 *Abyzova E.N. Modest Petrovich Musorgskii* [Modest Petrovich Mussorgsky]. 2<sup>nd</sup> ed., compl. Moscow, Muzyka Publ., 1986. 158 p. (In Russian)
- 2 *Antipov V.I. Proizvedeniya Musorgskogo po avtografam i drugim pervoistochnikam: Annotirovannyi ukazatel'* [Mussorgsky's Works Based on Autographs and Other Primary Sources: Annotated Index]. *Nasledie M.P. Musorgskogo: Sbornik materialov: K vypusku Polnogo akademicheskogo sobraniya sochinenii M.P. Musorgskogo v 32 tomakh* [The Legacy of M.P. Mussorgsky: Collection of Materials: For the Release of the Complete Academic Collection of M.P. Mussorgsky's Works in 32 volumes], comp., ed. E. Levashev. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 63–148. (In Russian)
- 3 *Aristotel'. Poetika* [Poetics], transl., intr., notes N.I. Novosadsky. Leningrad, ACADEMIA Publ., 1927. 120 p. (In Russian)
- 4 *Golovinskii G.L., Sabinina M.D. Modest Petrovich Musorgskii* [Modest Petrovich Mussorgsky]. Moscow, Muzyka Publ., 1998. 736 p. (Klassiki mirovoi muzykal'noi kul'tury [Classics of World Musical Culture]). (In Russian)
- 5 *Istoriya russkoi muzyki v notnykh obraztsakh* [Russian Music History in Note Samples]. Vol. 1: *Russkaya muzyka XVIII v.* [Russian Music of the 18<sup>th</sup> Century], ed. S.L. Ginzburg. Leningrad, Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1940. 452 p. (In Russian)
- 6 *Karatygin V.G. Perechen' sochinenii M.P. Musorgskogo* [List of Works by M.P. Mussorgsky]. *Muzykal'nyi sovremennik. Zhurnal muzykal'nogo iskusstva*, 1917, book 5/6, pp. 224–235. (In Russian)
- 7 *Lebedeva-Emelina A.V. Potemkinskii bal: kontekst i podtekst (k voprosu rekonstrutsii tseremonii)* [Potemkin Ball: Context and Subtext (On the Issue of Reconstruction of the Ceremony)]. *Starinnaya muzyka*, 2015, no. 4 (70), pp. 24–37. (In Russian)
- 8 *Levashev I.E. Shcherzo B-dur dlya orkestra M.P. Musorgskogo: vstrecha proshlogo, nastoyashchego i budushchego* [Scherzo B-dur for Orchestra by M.P. Mussorgsky: Meeting of the Past, Present and Future]. *Aspirantskii sbornik. Vypusk 13: Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnogo foruma molodykh issledovatelei iskusstva "Nauchnaya vesna – 2023"* [Postgraduate Collection. Issue 13: Collection of Articles Based on the Materials of the International Forum of Young Art Researchers "Scientific Spring 2023"], ed., comp. N.D. Mostitskaya. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya Publ., 2024, pp. 61–74. (In Russian)
- 9 *Lyubomudrova N.A. Fortepiannye sochineniya M.P. Musorgskogo i vospitanie ispolnitelya* [The Piano Works of M.P. Mussorgsky and the Education of the Performer]. *M.P. Musorgskii: Sovremennye problemy interpretatsii (K 150-letiyu so dnya rozhdeniya)* [M.P. Mussorgsky: Modern Problems of Interpretation (To the 150<sup>th</sup> Anniversary of His Birth)], ed. T.A. Gaidamovich. Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo Publ., 1990, pp. 111–123. (In Russian)
- 10 *M.P. Musorgskii: K pyatidesyatiletiyu so dnya smerti, 1881–1931: Stat'i i materialy* [M.P. Mussorgsky: On the Fiftieth Anniversary of His Death, 1881–1931: Articles and Materials], eds. Yu. Keldysh, V. Yakovlev. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1932. 352 p. (In Russian)
- 11 *Mazel' L.A. Stroenie muzykal'nykh proizvedenii: Uchebnoe posobie* [The Structure of Musical Works: Textbook]. 2<sup>nd</sup> ed., compl., rev. Moscow, Muzyka Publ., 1979. 536 p. (In Russian)
- 12 *Markevich M.A. Yuzhno-rus'ski pisni: z golosami: dlya golosa z fp.* [South Russian Songs: With Voices: For Voices with Piano], col., arang. M. Markevich. Kiev, Sobstvennost' izdatelya, G. Galagan Publ., 1856. 95 p. (In Ukrainian)

- 13 Musorgskii M.P. *Polnoe sobranie sochinenii* [The Complete Works], eds. An. Aleksandrov, P. Lamm, N. Myaskovsky, Vol. VIII: Fortepiannye sochineniya [Piano Compositions], ed. P.A. Lamm. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1939. 212 p. (In Russian)
- 14 Musorgskii M.P. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage], comp. A.A. Orlova, M.S. Pekelis. Book 1: Pis'ma, biograficheskie materialy i dokumenty [Letters, Biographical Materials and Documents]. Moscow, Muzgiz Publ., 1971. 400 p. (In Russian)
- 15 *Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva* [Memorials of Russian Musical Art], chief ed. Yu.V. Keldysh. Issue 1: Russkaya vokal'naya lirika XVIII veka [Russian Vocal Lyrics of the 18<sup>th</sup> Century], comp., publ., com. O.E. Levasheva. Moscow, Muzgiz Publ., 1972. 388 p. (In Russian)
- 16 Pekelis M.S. Neizvestnoe proizvedenie Musorgskogo [An Unknown Work by Mussorgsky]. *Sovetskaya muzyka*, 1947, no. 2, pp. 43–50. (In Russian)
- 17 Pushkin A.S. Evgenii Onegin [Eugene Onegin]. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: V 10 t.* [The Complete Works: In 10 vols.], USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House), ed. B.V. Tomashevsky. Vol. 5: Evgenii Onegin. Dramaticheskie proizvedeniya [Eugene Onegin. Dramatic Works]. Moscow, Nauka Publ., 1964, p. 5–213. (In Russian)
- 18 Rakhmaninov S.V. Kak rabotayut russkie studenty [How Russian Students Work]. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie: V 3 t.* [Literary Heritage: In 3 vols.]. Vol. 1: Vospominaniya; Stat'i; Interv'yu [Memoirs; Articles; Interviews], comp., ed. Z.A. Apetyan. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1978, p. 90. (In Russian)
- 19 Rimskii-Korsakov N.A. *Letopis' moei muzykal'noi zhizni. 1844–1906* [Chronicle of My Musical Life. 1844–1906]. St. Petersburg, Tipografiya Glazunova, 1909. 373 p. (In Russian)
- 20 Sposobin I.V. *Muzykal'naya forma: Uchebnyk* [Musical Form: Textbook]. 7<sup>th</sup> ed. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 400 p. (In Russian)
- 21 *Tematiko-bibliograficheskii ukazatel' sochinenii P.I. Chaikovskogo* [Thematic and Bibliographic Index of the Works of P.I. Tchaikovsky], ed., comp. P. Vaidman, L. Korabelnikova, V. Rubtsova. Moscow, P. Yurgenson Publ., 2006. 1194 p. (In Russian)
- 22 Trutovskii V.F. *Sobranie russkikh prostykh pesen s notami* [Collection of Simple Russian Songs with Notes], ed. V.M. Belyaev. Moscow, Muzgiz Publ., 1953. 184 p. (In Russian)
- 23 Kholopov Yu.N. Musorgskii kak master muzykal'noi formy ("Kartinki s vystavki") [Mussorgsky as a Master of Musical Form ("Pictures from the Exhibition")]. Kholopov Yu.N. *Muzykal'nye formy klassicheskoi traditsii: Stat'i: Materialy* [Musical Forms of the Classical Tradition: Articles; Materials], ed., comp. T.S. Kyuregyan. Moscow, Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2012, pp. 455–483. (In Russian)
- 24 Khubov G.N. *Musorgskii* [Musorgsky]. Moscow, Muzyka Publ., 1969. 804 p. (In Russian)
- 25 Henle G. Über die Herausgabe von Urtexten. *Musica*, 1954, no. 8, S. 377–380.
- 26 Marx A.B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch theoretisch*, herausgegeben H. Riemann. Bd. 3. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879. 629 S.
- 27 Webster J. The Triumph of Variability: Haydn's Articulation Markings in the Autograph of Sonata No. 49 in E flat. *Haydn, Mozart, & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period: Essays in Honour of Alan Tyson*, ed. S. Brandenburg. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 33–64.



УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374.3

**Зименков Никита Александрович**

Аспирант, кафедра эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; преподаватель кафедры журналистики и телевизионных технологий, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн.

Искусство), 117997, Россия, Москва, ул. Садовническая, 33, стр. 1

ORCID ID: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

**Ключевые слова:** «медленное» кино, созерцание, метамодернизм, постпостмодернизм, историчность, аффект, глубина, Вирасетакул, Кавасе, Рейгадас

Зименков Никита Александрович

# Историчность, аффект и глубина «медленного» КИНО



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-698-727**

**Для цит.:** Зименков Н.А. Историчность, аффект и глубина «медленного» кино // Художественная культура. 2024. № 4. С. 698–727. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-698-727>.

**For cit.:** Zimenkov N.A. The Historicity, Affect, and Depth of 'Slow' Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 698–727. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-698-727>. (In Russian)

**Zimenkov Nikita A.**

PhD Student, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Lecturer at the Department of Journalism and Television Technologies, A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), 33, bld. 1 Sadovnicheskaya Str., Moscow, 117997, Russia

ORCID ID: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

**Keywords:** 'slow' cinema, contemplation, metamodernism, post-postmodernism, historicity, affect, depth, Weerasethakul, Kawase, Reygadas

**Zimenkov Nikita A.**

The Historicity, Affect, and Depth of 'Slow' Cinema

**Аннотация.** В статье исследуется феномен «медленного» кино. Изучаются его эстетические и стилиевые особенности, что позволяет выделить ряд важных аспектов, характерных для такого рода фильмов. В первую очередь, замедленный темпоритм повествования помогает выстраивать со зрителем определенные «созерцательные» отношения. Подкрепленные комплексом кинематографических приемов, они предполагают эмоциональную и интеллектуальную вовлеченность зрителя, развивают в нем глубину осознанного восприятия произведения. Во-вторых, внимание режиссеров к проблемам времени и истории, кризису межличностных коммуникаций и трудностям адаптации человека в условиях изменяющейся реальности формируют тематическую направленность «медленных» фильмов. Возникнув на рубеже 2000–2010-х годов и отразив кризисные настроения периода, «медленный» кинематограф идейно совпал с движением метамодернизма, основные положения которого были сформулированы Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером. По их мнению, в современном искусстве вновь проявили себя такие паттерны, как «историчность», «аффект», «глубина». Фильмы А. Вирасетакула «Синдромы и столетие» (2006), Н. Каваса «Траурный лес» (2006) и К. Рейгадаса «Безмолвный свет» (2007), включенные в объект исследования, подтверждают их идею. Асинхронное настоящее, обращенное в прошлое и будущее, аффективное «открытие» природы реальности и глубина мировосприятия — те аспекты, которые найдут отражение в рассматриваемых «медленных» картинах.

Таким образом, актуальность исследования состоит как в рассмотрении (и сопоставлении) двух тенденций, проявивших себя в первой трети XXI века, так и в междисциплинарном анализе фильмов, который показывает, что общество переживает момент слома и пересмотра культурных формаций. И такие постпостмодернистские движения, как метамодернизм, попытавшийся найти новый способ описания мира, и «медленный» кинематограф, призванный обновить киноязык, являются одними из первых выразителей происходящих социокультурных изменений.

**Abstract.** This paper explores the phenomenon of ‘slow’ cinema, its aesthetic and stylistic features, which allows highlighting a number of important aspects characteristic of this kind of films. First of all, the slow pace of narration helps to build a certain ‘contemplative’ relationship with the viewer. Supported by a complex of cinematographic techniques, it presupposes emotional and intellectual involvement of the viewer and enhances deep and conscious perception of the work. Secondly, the directors’ attention to the problems of time and history, the crisis of interpersonal communication and the difficulties of human adaptation in the conditions of the changing reality form the thematic focus of ‘slow’ films. Emerging at the turn of the 2000s — 2010s and reflecting the crisis mood of the period, ‘slow’ cinema ideologically coincided with the movement of metamodernism, the main provisions of which were formulated by T. Vermeulen and R. van den Akker. In their opinion, such patterns as ‘Historicity’, ‘Affect’, and ‘Depth’ reappeared in contemporary art. This idea is confirmed by the films *The Syndromes and a Century* (2006) by A. Weerasethakul, *The Mourning Forest* (2006) by N. Kawase, and *Silent Light* (2007) by C. Reygadas, which constitute the research subject in this article. The asynchronous present facing the past and the future, the affective ‘discovery’ of the nature of reality and the depth of the worldview — such are the aspects addressed in the ‘slow’ films under consideration.

Thus, the relevance of the study lies both in consideration (and comparing) the two trends that have manifested themselves in the first third of the 21<sup>st</sup> century, and in the interdisciplinary analysis of the films which shows that society is experiencing a breakdown and revision of cultural formations. Post-postmodern movements such as metamodernism, which attempted to find a new way of describing the world, and ‘slow’ cinema designed to renew the film language are among the first exponents of the sociocultural changes taking place.

## Введение

«Медленное» кино как кинематографическое и культурное явление ярко проявило себя в 2000–2010-е годы. Несмотря на разницу в определениях, которые выдвигают исследователи, когда пытаются описать «медленные» фильмы, и при их качественном и количественном разнообразии, очевиден тот факт, что такого рода картины обладают замедленным темпоритмом повествования. Это позволяет выстраивать со зрителем определенные «созерцательные» отношения, кинематографическую основу которых составляют длинные кадры, неспешные движения камеры, медленные перемещения героев и использование «мертвого времени» (*temps mort*) — времени, когда на экране ничего не происходит [Çağlayan, 2014]. Их эстетические особенности, в свою очередь, базируются на длительных моментах неподвижности, тишины и пустоты, разворачивающихся в непрерывном потоке настоящего [Jaffe, 2014, p. 3].

Перечисленные «созерцательные» аспекты «медленного» кинематографа дают некоторое представление о его направленности. В первую очередь, главным предметом изображения для режиссеров становится время. Причем, если конструкты прошлого и будущего — на уровне сюжета и образного строя картины — и вводятся авторами, то основной акцент всегда смещается в сторону настоящего, текущего момента действительности. Поэтому П. Шредер называет то, что пытаются запечатлеть «медленные» кинематографисты, бергсоновской длительностью (*durée*) и приводит в пример А. Тарковского, «медитативный» план которого фиксировал время как таковое [Шредер, 2023, с. 18].

Вторая характерная черта «медленного» кинематографа, продиктованная первой и подкреплённая комплексом приемов, которые применяются для запечатления особых временных длительностей, заключается в том, что «созерцание» предполагает максимальную вовлеченность зрителя, требует от него интеллектуальной и эмоциональной работы. Неслучайно Шредер, как и многие теоретики, изучающие этот вопрос, пишет, что «медленное» — это исключительно эмпирическое кино, делающее событие достоянием твоего внутреннего опыта.

Наконец, «медленное» кино построено на амбивалентных взаимоотношениях автора и зрителя. С одной стороны, фильмы, с их

склонностью к дедраматизации, позволяют нашему взгляду свободно блуждать по пространству экрана. С другой стороны, намеренное замедление темпоритма, нивелирование событийной основы, призвано вызвать ощущение скуки, заставить жить в ожидании того, что нечто может произойти. Это пример того, что Н. Джеймс называл «пассивно-агрессивным» стилем «медленного» кино. Он применяется с одной целью — чтобы развить в нас глубокое, осознанное чувство восприятия реальности.

Таким образом, внимание режиссеров к проблеме времени, их стремление установить чувственный, эмоциональный контакт со зрителем и попытка развить в нем широту и глубину восприятия позволяют не только говорить о «медленных» фильмах как о кинематографическом явлении, но рассматривать их как культурный феномен, отразивший ряд ключевых тенденций первой трети XXI века. В частности, представители метамодернизма, которые попытались найти новый язык описания мира, считали, что после постмодернизма человек заново обучается воспринимать мир исторично, чувственно, осмысленно.

Под понятием новый «режим историчности», как называют это Р. ван ден Аккер и Т. Вермюлен, подразумевалось, что человек вновь чувствует себя включенным в историю, настоящий момент которой равно открыт для возможностей прошлого и различных вариантов будущего [Метамодернизм, 2022, с. 65]. Тенденция находит подтверждение в социальной и культурной теории, например в работах А. Ассман [Ассман, 2017] и Л. Кёпника [Кёпник, 2023], посвященных новому режиму времени, а в «медленном» кинематографе ее ярким выразителем становится тайский кинорежиссер Апичатпонг Вира-сетакул (род. 1970).

Можно утверждать, что тема времени в его фильмах ключевая. Однако длящееся настоящее, которое фиксирует автор, открывает перед современным зрителем не просто многочисленные варианты прошлого и непредсказуемого будущего, но упраздняет вопрос времени как таковой. Отчасти это проблематизирует культурные концепции, но также привлекает к нему внимание и позволяет подробнее остановиться на фильме «Синдромы и столетие» (2006) в первой части работы.

Определение новая «структура чувства», используемое метамодернистами, стоит воспринимать двояко. В первую очередь, оно

обозначает чистое восприятие — еще не рационализированное, эмоцию — еще не осознанную. Такая аффективная реакция может быть одновременно ироничной и искренней, наивной и серьезной и т.д. Во-вторых, по мнению Вермюлена и Аккера, новая «структура чувства» является доминантной чертой в искусстве XXI века. И хотя полностью подтвердить или опровергнуть это нельзя — «новая чувственность» только зарождается, очевиден факт того, что тема неизменно присутствует в общественном дискурсе.

В «медленном» кино выразительницей проблемы является женщина-режиссер из Японии Наоми Кавасае (род. 1969). Ее стиль немного отличен от прочих «медленных» кинематографистов, тем не менее фильм «Траурный лес» (2007), который рассматривается во второй главе исследования, вносит вклад в развитие темы «медленного» кино и разрешение проблемы чувств. Он служит примером того, что Э. Гиббонс называет «аффективной взаимосвязью», которая устанавливается между зрителем и произведением искусства, и что Кёпник описывал как «кино времени (и) сновидений» (dream time), нарушающее границы привычного восприятия мира.

В заключительной части, посвященной фильму «Безмолвный свет» (2007) Карлоса Рейгадаса (род. 1971), уместно провести параллели между метамодернистской идеей о том, что новый этап культуры призван восстановить разрушенные структуры пафоса, этоса, логоса [Метамодернизм, 2022, с. 45], и темой обновления, которую заявляет мексиканский кинорежиссер. И поскольку Вермюлен и Аккер, используя формулировку Ф. Джеймисона о том, что наше время характеризуется отсутствием «историчности», «аффекта» и «глубины», пытаются показать обратное, пример Рейгадаса, как и Кавасае, и Вирасетакула, может подтвердить их гипотезу и наметившиеся социокультурные изменения.

## Историчность. «Синдромы и столетие» А. Вирасетакула

После того как доктор Той опросит доктора Нонга — он устал работать фармацевтом, видеть одни и те же лица, поэтому хочет устроиться на работу врачом, — девушка выйдет из кабинета на улицу. Камера останется на веранде и будет направлена на поле, раскинувшееся перед больницей, что расположена где-то в Таиланде. Пока камера

медленно приближается к полю, мы видим, как на него приземляется птица и ветер раскачивает кроны деревьев вдали, на фоне слышны шаги героев по коридору больницы — они идут на обход и говорят о приготовлениях к буддистскому празднику.

Этот прием отстранения не раз используется в фильме. Он нужен Вирасетакулу, чтобы открыть перед зрителем, равно «созерцателем», мир особых временных длительностей — мгновений неуловимого настоящего (пример с птицей и кроной деревьев). Но также он необходим, чтобы показать, что события происходят одновременно, вне границ пространства и времени. Фактически, режиссер реализует здесь то, о чем размышлял Кёпник, когда писал, что эстетика «медленного», с ее акцентом на настоящем, дает возможность наблюдать, как мы живем во множестве разных временных и пространственных порядков одновременно [Кёпник, 2023, с. 11].

Такое замечание исследователя о современности может показаться парадоксальным, но для восточной культуры (на родине режиссера укоренена традиция буддистской школы тхеравады) оно не является чем-то необычным. В последующем Вирасетакул разрушает повествовательную логику сюжета. После ряда значимых и ироничных эпизодов: старик-монах просит доктора Той выписать ему снотворное, так как ему снятся курицы, которым он в детстве ломал лапки; молодой монах Сакда проходит обследование у фолк-певца стоματοлога; а героине признается в любви доктор Тоа, — мы переносимся на игровую площадку.

Той и Тоа проходят мимо статуи Будды и садятся на лавочку в тени деревьев. В тот момент, когда девушка начинает рассказывать, как она раньше встречалась с продавцом орхидей, мы перемещаемся в пространство условного прошлого, которое теперь становится настоящим в структуре экранной логики. Режиссер не использует поясняющую закадровую речь, поэтому события свободно разворачиваются в пространстве нового сюжета. Но когда история их отношений заканчивается, мы возвращаемся в прошлое, которое ранее было настоящим.

Новый эпизод открывается закадровой песней дантиста, который выступает на сцене. Концерт слушает Той, проходивший мимо. Одновременно — прием отстранения такой же, как и в начальной сцене, — нам показывают площадку возле больницы, где находится



статуя Будды. Только теперь неподалеку медсестры раскачиваются на качелях, а группа ребят играет в мини-волейбол. Такое нивелирование темпоральных границ, точнее плавное перетекание одного пространственно-временного отрезка в другой, выражает то, о чем писали метамодернисты как о новом «режиме историчности».

«...Представители модерна решительно открывали парадную дверь, отворявшуюся на *Лучезарный град* будущего, сторонники постмодерна оглядывались назад и смотрели в окно на блистательное прошлое... в то время как глашатаи метамодерна открывают заднюю дверь, но проходят в парадную» [Метамодернизм, 2022, с. 65], — писал Аккер. Его идею подтверждает Кёпник, который рассматривает настоящее как область, заключающую в себе различные изводы прошлого и потенциального будущего [Кёпник, 2023, с. 12]. И хотя фильм Вирасетакула вписывается в рассматриваемые концепции, настоящее, которое фиксирует автор, имеет иную особенность.

После концерта дантист встретит Сакду и попытается передать ему игрушку, принадлежавшую его покойному брату. Монах ее не примет, посоветовав приберечь для брата, с которым они могут встретиться в следующей жизни. Так завершается первый пространственно-временной блок фильма и начинается второй, где многие ситуации, заявленные ранее, дублируются. Его можно назвать новым настоящим в контексте общей истории, или недалеким будущим, потому что мы видим несколько изменившихся героев.

В современной городской больнице Бангкока доктор Той, как и ранее, проводит опрос доктора Тонга — теперь он гематолог. Однако поведение, как и ответы персонажа, напоминают прежние: он не хотел быть фармацевтом, потому что ему нравится видеть случайные лица, из всех геометрических фигур он предпочитает круги чистого цвета и т.д. Лишь один нюанс заставит обратить на себя внимание — на вопрос Той, что значит «ДДТ», он не ответит: «Дотронуться до тебя», — потому что, как выяснится, он встретил девушку, а героиню ждет свидание с Тоа.

Повторится ситуация и со стариком-монахом, который просит у врачей снотворного. Несмотря на явно ироничный подтекст сцены, она имеет принципиальное смысловое значение. В разговоре с доктором выяснится, что его ночные кошмары связаны с употреблением большого количества курятины, что плохо влияет на карму.

«Если сократить ее потребление, то голова прояснится», — говорит врач, поясняя, что у монаха расстройство панического типа, которое развивается из воображения и страхов. Поэтому, когда он ложится спать, болезнь проявляет себя.

Тема сна принципиальна для творчества Вирасетакула и буддистской традиции. Но сон — это не только психофизиологический процесс, он скорее обозначает отсутствие «пробуждения». Поэтому каждый из его героев, пребывающий в круговороте рождения и смерти (сансаре), который обусловлен кармой (причинно-следственной связью), не может по-настоящему проснуться. Меняются временные рамки — прошлое, настоящее, будущее, изменяются пространственные обстоятельства — провинциальная больница в Таиланде и многофункциональный комплекс в Бангкоке, но персонажи и их мир остаются прежними.

«Возможно, причина плохого сна также связана с генетической предрасположенностью», — продолжает доктор. Но «генетика» — тоже карма, которая в контексте фильма транспонируется на историю. Так, после очередной сцены отстранения — камера совершает круговые движения возле статуи Будды, находящейся теперь на лужайке рядом с огромным больничным комплексом, — мы переносимся в подвальное помещение, где работает доктор Нонг и размещены ветераны войны и их семьи.

Все, что происходит в подвале, можно охарактеризовать как травму (или карму) прошлого, которое формирует настоящее и нивелирует возможность будущего. Например, мы узнаем, что доктор Нонг стал гематологом, потому что у его сестры альфа-талассемия, а из всех пациентов-инвалидов режиссер обратит наше внимание на молодое поколение — парня, который отравился угарным газом и не может излечиться. Женщина-врач попытается очистить его чакры: приложит руки к голове, попросит закрыть глаза и представить поток, который смывает с него болезнь, но это ему не поможет.

После этого парень, у которого на шее набита татуировка с надписью «Пандора», будет упражняться с теннисной ракеткой и мячом в глухом коридоре больницы. В беседе с доктором Нонг он скажет, что уже распланировал свою жизнь, причем следующая будет такой же, как эта и предыдущая. Небольшой эпизод позволяет вспомнить финал фильма М. Антониони «Фотоувеличение» (1966), где реальность



**Ил. 1.** Кадр из фильма «Синдромы и столетие», режиссер Апичатпонг Вирасетакул, 2006  
**Fig. 1.** Shot from the film *The Syndromes and a Century*, directed by Apichatpong Weerasethakul, 2006

оказалась призрачной, абстрактной. Но есть одно отличие: Вирасетакул показывает, что реальность стала симультанной, то есть, как и полагали метамодернисты, она совмещает различные модальности прошлого-настоящего-будущего.

Однако, если «задняя дверь» в прошлое, используя формулировку Аккера, действительно остается открытой — в отделение входят новые люди, то «парадная дверь» в будущее оказывается закрытой — парень бьет в нее теннисным мячом и не решается пройти. Поэтому концепция осмысленного прогресса, заявленная как метамодернистами, так и Кёпником, выглядит проблематичной. Исследователь пишет, что «медленная» эстетика «учит искусству смотреть одновременно направо и налево, вперед и назад, вверх и вниз ...» [Кёпник, 2023, с. 24], то есть, пребывая посреди множества временных потоков настоящего, перебирая различные варианты прошлого, мы подходим к будущему как к сфере безграничных возможностей.

Но фильм Вирасетакула показывает, что наше настоящее перегружено травматичным прошлым, из-за чего образ будущего оказывается не сформирован — это будущее в нулевой степени. В финале фильма больница пустеет. В ней остается лишь доктор Той и заведующая гематологическим отделением, которые в полусне смотрят недвижимым взглядом в пустоту дрящегося настоящего. Затем камера возвращается на природу. На лавочке сидят парень и девушка, кто-то делает зарядку на спортплощадке, кто-то упражняется в беге. Поют птицы, и под танцевальную музыку тайцы занимаются ритмической гимнастикой.

Момент, который можно посчитать новым настоящим — очередной главой истории, однако никакой разницы, когда и где это происходит, нет. Режиссер показывает, что есть единая область пространства-времени, круга сансары, или истории, в которой пребывает современный «непробудившийся» человек и культура. Поэтому настоящее, по Вирасетакулу, не прогрессивно и не регрессивно, оно, в сути своей, статично. И единственным, кто это понимает, является каменный Будда, который застыл в позе лотоса, пока пространство и время меняют очертания.

### Аффект. «Траурный лес» Наоми Кавасе

Тема метамодернистской «структуры чувства» и аффекта как амбивалентной эмоциональной реакции на события вызывает неоднозначные оценки. Вместе с тем противоречивый характер «новой чувственности», одновременно искренний и ироничный, нежный и дистанцированный, вызван тем, что эмоция представляет собой вспышку, озарение, которая призвана вывести современного человека за рамки механического восприятия реальности, обратить его к миру и Другому, достигнув подлинности, или, как называют это буддисты, «таковости».

Фраза Д. Ф. Уоллеса «Мне больно, я ничего не чувствую», которую приводит Н. Тиммер [Метамодернизм, 2022, с. 185], очень точно отражает проблему времени — невозможность чувственного опыта и одновременно болезненность ощущений по этому поводу. В фильме Кавасе, который построен как цепочка аффективных событий-реакций, она получает наглядное выражение. В одной из первых сцен Шигеки, который много лет назад потерял жену и теперь живет в доме для

престарелых, общается с монахом. Буддист рассказывает, что быть живым означает две вещи: еда — рис и приправы, и чувство бытия, ощущение жизни. Герой ответит, что не знает смысла жизни, не видит цели. Тогда монах даст понять, что есть и жить уже является целью, но чувства жизни герой не испытывает потому, что его сердце наполняет пустота, а не бытие.

После этого буддист попросит юную Мачико, которая потеряла сына и теперь работает в доме для престарелых, взять Шигеки за руку. «Вам приятно?» — спросит его Мачико. «Да», — ответит Шигеки. Монах пояснит, что так девушка передала герою свою энергию, благодаря чему он почувствовал восприятие жизни, а значит, бытие — это ощущение. Однако на вопрос, как открыться другим, если ты этого хочешь, но не можешь сделать, ответа в этой сцене не последует — один кинематографический план сменится другим. Но такой переход показывает, что именно теме «открытия» Другому будет посвящена история.

В этом коротком эпизоде можно усмотреть еще один характерный аспект фильма, а также момент, важный в контексте новой «структуры чувства». Он связан с тактильностью, которая не только восстанавливает эмоциональные связи с Другим, но делает фильм и мир, изображаемый в нем, достоянием внутреннего опыта зрителя-«созерцателя». Такого рода фильмы Кёпник называл «кино времени (и) сновидений» (dream time). Они преодолевают рамки экрана, призывают воспринимать изображение посредством чувств и предлагают переживать кино как территорию эмоционального взаимодействия и телесного движения [Кёпник, 2023, с. 147].

Первые кадры фильма призваны настроить на этот уровень восприятия-взаимодействия. В некоторой мере их можно уподобить начальной сцене из работы Вирасетакула: мы наблюдаем, как раскачивается крона деревьев на ветру, вдалеке раздается звук колокольчика и через поле медленно проходит буддистское шествие. Далее показано, как идет рубка деревьев, а в мастерской мужчины изготавливают бамбуковые щепы для ритуала. Но когда на фоне вдруг зазвучат напевы и зазвонит колокольчик, мы вновь переместимся в лес, к которому успеет приблизиться шествие.

Отчасти в картине Кавасае, как и в фильме «Синдромы и столетие», имеет место нивелирование пространственно-временных рамок.

Однако в русле японской традиции, на которую оказали влияние синтоизм и дзен-буддизм, ее нужно трактовать иначе. Режиссер показывает мир в его подлинности, мир, который не знает не только временных и пространственных ограничений, но разделений на субъект и объект — человек и природа находятся во взаимодействии.

Поэтому то, что Кёпник описывает как кино «медиум» или «мембрана», посредством чувственного взаимодействия с которой зритель погружается в различные темпоральные и пространственные порядки<sup>(1)</sup>, по отношению к фильму «Траурный лес» можно воспринимать так: Кавасае открывает перед зрителем и героями, разделение между которыми постепенно стирается, мир в его «таковости». Однако, чтобы различить его, нужно пройти через систему аффективных событий-реакций.

Первым «событием-реакцией» становится урок каллиграфии, на котором Шигеки пишет на бумаге имя жены — Мако, и зачеркивает, разрывает лист с инициалами Мачико. После того, как монах успокоит героя, объяснив, что они с женой обязательно встретятся в мире Будды и, следовательно, никогда больше не умрут, нам покажут листы с иероглифами, раскачивающиеся на ветру. Их можно воспринимать как означающие, которые, по сути, ничего не обозначают, поскольку слова являются частью конвенционального мира, не имеющего отношения к подлинности, «таковости». В последующем каждый из аспектов концептуализированного мира нивелируется режиссером.

Так, после очередной ссоры с Шигеки, подруга, с которой они вместе работают, скажет Мачико, что никто ничего не делал неправильно и поделится интересным опытом, которому ее обучил любовник. Поскольку она все и всегда хотела делать как можно лучше, но в результате становилась измученной и раздраженной, ей пришлось осознать, что здесь — в сексе и в жизни, нет формальных правил. Фраза повторится в фильме не раз и станет одним из важных лейтмотивов истории.

(1) Одним из фильмов, которые он разбирает, является документальная картина Вернера Херцога «Пещера забытых снов» (2010), посвященная исследованию немецким кинорежиссером пещеры Шове, где обнаружена древнейшая в мире наскальная живопись времен палеолита.

Уже в новом эпизоде, отбросив «формальные правила», старик Шигеки заберется на дерево, упадет с него и побежит прочь. Мачико погонится за ним, и вместе они будут играть в прятки на поле. Так проявится аффект, который подарит героям чувство сопричастности друг к другу и миру природы. После они поедут на прогулку, их машина сломается, и Шигеки решит продолжить игру. Он будет бегать от Мачико, где-то найдет арбуз, упадет и разобьет его. Жарким летним днем герои станут есть этот арбуз, искренне радуясь его вкусу. В этот момент осуществимым становится то, о чем говорил монах, — они едят, и чувство бытия переполняет их.

Обновленными, отбросившими условности восприятия, они входят в лес. Пересекают границу от жизни регламентированной к подлинной. Они будут долго плутать по нему. Мачико уточнит у Шигеки, той ли дорогой они идут, на что он, ведомый чувством, ответит, что это «та» дорога — окажется, что в жизни нет не только формальных норм, но правильных и неправильных дорог. Однако преградой на их пути станет лесная река. Когда герой входит в нее, а поток убыстряется, девушка начинает кричать, умоляя Шигеки остановиться. Объяснение сцена получит после: мужчина подойдет к девушке, обнимет ее и скажет, что вода в реке, которая постоянно течет, никогда не вернется к своим истокам.

Если учесть, что Шигеки ищет встречи с Мако, а образ реки имеет глубокие мифоритуальные корни, то можно утверждать, что герои пересекают еще одну границу — между жизнью и смертью, или через аффект прикасаются к подлинному бытию, которое не знает оппозиций и, как река, непрерывно течет вперед. В этом отношении важным выглядит замечание Э. Гиббонс [Метамодернизм, 2022, с. 198–199]: она отсылает к Ф. Джеймисону, который писал об утрате аффекта и вспоминал картину Э. Мунка «Крик» как пример чистой эмоции, которая в виде жеста или крика могла проецироваться вовне. Фильм Каваса позволяет согласиться с исследовательницей в том, что сегодня «аффективная взаимосвязь» между произведением искусства и зрителем вновь оказывается возможной.

Заключительный этап внутреннего обновления героев (и нашего в том числе) происходит, когда они греются у костра. «Мы счастливы, мы развели огонь, было так холодно...» — говорит Шигеки. «Теперь хорошо и тепло», — заканчивает Мачико. Продрогшие, они едва ли

не напоминают людей прошлого. В этот момент реализуется то, о чем писал Кёпник — пространство и время теряют свои очертания. Возникает и особое чувство тактильности, гаптического эффекта: Шигеки начинает мерзнуть, терять сознание, Мачико обнимает его и согревает теплом своего тела. «Все хорошо, мы живы», — говорит она. «Мы живы», — тихо отвечает он, вновь распознанный бытие как ощущение.

Их путь заканчивается на крошечной лесной поляне, у дерева, от которого остался один ствол. Шигеки называет его Мако<sup>(2)</sup>, расчищает рядом место и раскладывает дневники, которые он нес в рюкзаке все это время. «1973», «1975», «1985», «2004», «2005», «2006» — гласят надписи на обложках. «Долгое время. Я скитался и скитался, и вот я здесь», — говорит Шигеки, решив спать на земле, рядом с Мако. Отчасти экзистенциальное путешествие героя можно воспринимать как принятие им смерти. Однако в контексте восточной культуры и общей направленности фильма здесь имеет место нивелирование границ между жизнью и смертью.

Можно говорить о том, что персонажи проходят путь от чувственного контакта с бытием до выхода за рамки восприятия. Об этом вскользь упомянет монах в начале фильма, когда скажет, что есть и ощущать жизнь — это одно, но не знать, жив ты или нет, — уже другое. Однако как первое, так и второе становится осуществимым благодаря аффекту, посредством которого режиссер утверждает возможность контакта человека и Другого, человека и недуалистичного мира. Так Каваса изображает феномен жизни как потока, мимолетного и одновременно бесконечного. Именно этот концептуальный аспект — «открытия» образа мира — позволяет отнести ее к приверженцам эстетики «медленного» в кинематографе.

Наконец, поскольку границы пространства и времени, субъекта и объекта, жизни и смерти оказываются упразднены, в фильме осуществляется снятие опыта травмы. В финальном кадре плачущая Мачико возводит руки к небу. В них она держит маленькую музыкальную шкатулку, которую Шигеки принес с собой. Она, как

(2) В синтоизме духи предков (ками) могли принимать любые облики, поэтому не выглядит странным как то, что Шигеки ищет в лесу Мако, так и то, что ранее в фильме он несколько раз встречал ее призрак.





Илл. 2. Кадр из фильма «Траурный лес», режиссер Наоми Каваса, 2007

Fig. 2. Shot from the film *The Mourning Forest*, directed by Naomi Kawase, 2007

и герой, потеряв близкого человека, в этот момент одновременно отпускает его и приветствует их новую встречу. Это подтверждают заключительные титры, в которых объясняется, что смысл слова «могари» (японское название фильма «Могари-но Мори») — это время или место, посвященное скорби. Однако происходит оно от другого слова — «мо-агари», что означает конец скорби.

### Глубина. «Безмолвный свет» Карлоса Рейгадаса

Такая ситуация — устремленности к новой жизни через преодоление травматичного опыта прошлого, если рассматривать ее в культурно-исторической перспективе, выглядит показательной как для метамодернистской концепции, так и периода конца 2000-х — начала 2010-х годов. Можно говорить о том, что фильм Рейгадаса подводит промежуточный итог рубежу десятилетий. Завершая тему «историчности» и «аффекта» в современном мире, он наглядно демонстрирует, что сегодня подразумевается под «глубиной» — смысла и восприятия художественного произведения.

Многие из метамодернистских работ начинаются с обращения к Джеймисону и его сравнению двух картин: «Пара ботинок» (1886) В. Ван Гога и «Туфли с алмазным напылением» (1981) Э. Уорхола. Оно показательное вот по какой причине: если первое полотно отражало тяжелый труд крестьян, представляло собой застывшую жизнь, взывающую к реальности, то второе произведение ничего не выражало, являло собой образ образа, или симулякр реальности [Метамодернизм, 2022, с. 149]. Предположение метамодернистов состоит в том, что в первой трети нового века вновь возникла возможность различить за рамками полотна (кинополотна, в нашем случае) всю глубину мира.

Также посредством произведения искусства мы можем прикоснуться к тому, что находится за его пределами. Обычно это называют трансцендентной реальностью, и фильмы Вирусетакула и Каваса доказывают присутствие данной темы в современном кинематографе. Однако в картине Рейгадаса наиболее наглядно продемонстрировано то, что основоположник перформатизма Р. Эшельман описывает как «эффект трансцендентности», возникающий от взаимодействия с формально неосязаемой реальностью, источник которой напрямую нам не доступен [Метамодернизм, 2022, с. 289].

Первые кадры фильма: камера панорамирует по ночному звездному небу, опускается на поле, после чего следует пятиминутная сцена рассвета, — задают определенные рамки восприятия произведения. Нарушая обычную повествовательную логику, что является отличительной чертой «медленного» кино, и вводя в историю элементы, которые придают метафизический пафос происходящему, Рейгадас наследует примеру тех, кого Шредер называл «трансцендентальными» режиссерами.

Теоретик и исследователь киноискусства отмечает, что современное «медленное» кино во многом является продолжением «трансцендентального» стиля, который был построен на таких моментах, как повседневность, несоответствие, решающее действие, стагиз [Шредер, 2023, с. 13]. И хотя круг «медленных» режиссеров широк, а их техники все же разнообразнее, исследовательский интерес представляет возможность проверки «медленного» стиля Рейгадаса на предмет присутствия в нем не только постпостмодернистских, но и «трансцендентальных» элементов.



**Ил. 3.** Ван Гог В. Пара ботинок. 1886. Холст, масло. 37 × 45 см. Музей Ван Гога, Амстердам.  
 Источник: <https://www.vangoghmuseum.nl>  
**Fig. 3.** Van Gogh V. A Pair of Shoes. 1886. Canvas, oil. 37 × 45 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.  
 Source: <https://www.vangoghmuseum.nl>

Под «повседневностью» Шредер понимал, что режиссеры все внимание зрителей сосредотачивали на обыденных событиях, которые разворачивались во вполне обозримой и привычной реальности. В фильме Рейгадаса после сцены рассвета мы перемещаемся в дом Йоханнеса, который живет на ферме вместе с женой Эстер и их детьми. Часы, висящие на стене, показывают время раннего утра. После молитвы все приступают к завтраку, по окончании которого муж отправляется к другу в автомастерскую, жена (возможно) идет с детьми в церковь.

Размеренный быт героев, живущих в общине меннонитов, подчинен ежедневным однотипным действиям и, как совместная молитва перед едой, принимает форму ритуала. Одной из ключевых сцен является момент, когда семья отправляется купаться. Родители омывают

Историчность, аффект и глубина «медленного» кино



**Ил. 4.** Уорхол Э. Туфли с алмазным напылением. 1981. Холст, акриловые чернила, краски для шелкографии, алмазное напыление. 129 × 108 см. Источник: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20111206\\_andy\\_warhol.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20111206_andy_warhol.html)  
**Fig. 4.** Warhol A. Diamond Dust Shoes. 1981. Canvas, acrylic ink, silk screen printing inks, diamond spraying. 129 × 108 cm. Source: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20111206\\_andy\\_warhol.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20111206_andy_warhol.html)



самых маленьких, кто-то из более старших плещется в пруду. Пока одна из дочерей рассматривает, как колышутся листья деревьев на ветру, другая проходит по воде босиком — она идет по мосточку, но сцена подана так, что создается ощущение ее перемещения по воде. Затем, когда родители выйдут из кадра, камера различит вдали цветок. Она медленно начнет фокусироваться на нем, отследив мгновение, в которое капля росы сорвется с лепестка.

Небольшой эпизод показывает, что героям, живущим на лоне природы, во взаимодействии и контакте с ней, оказывается доступен момент иерофании — проявления трансцендентного в имманентном. Или, как писал Эшельман, автор-перформатист (равно трансценденталист) демонстрирует, что обыденные вещи пропитаны высшей формой порядка, и это порождает в нас ощущение метафизического единства [Метамодернизм, 2022, с. 289] между человеком и природой, зрителем-«созерцателем» и миром, отображенным на киноэкране. Однако, по Шредеру, «трансцендентальный» стиль произведения предполагает, что оно, это «единство», должно быть нарушено.

«Несоответствие» представляет собой событие или череду ситуаций, которые привносят дисгармонию в мир повседневности. В фильме Рейгадаса такого рода отклонения, нарушающие размеренный ход жизни, проявляются изначально, постепенно накапливаясь. После завтрака, когда все уйдут, Йоханнес остановит часы и неожиданно начнет плакать. Его поведение получит объяснение в следующей сцене, когда в разговоре с приятелем в мастерской герой обмолвится, что Марианна подходит ему больше, чем Эстер. После Йоханнес встретится с новой возлюбленной и поговорит с отцом.

Тот расскажет ему, что тоже был готов бросить семью, ощутив влечение к другой женщине, но вскоре понял, что оно являлось лишь потребностью чувствовать, поэтому он заставил себя не встречаться с ней. О том, что им необходимо расстаться, поскольку у него есть семья, Йоханнесу затем скажет Марианна. «Это было самое грустное, но и самое лучшее время в моей жизни», — заключит девушка, а с потолка придорожного отеля, в котором они находятся, упадет листок красного кедра, словно олицетворяя мимолетность человеческих отношений.

Перечисленные эпизоды дают представление о том, что «несоответствие» в фильме Рейгадаса — это измена Йоханнеса. Семантически

она представляет собой невозможность гармоничного чувственного опыта между мужчиной и женщиной и желанную, но не адекватную попытку его обретения. Когда муж и жена будут ехать в машине, Эстер скажет Йоханнесу, что раньше, когда они были вместе, она чувствовала себя частью мира и ей бы вновь хотелось оказаться в том времени, испытывая те же ощущения. Так, на уровне проблемы межличностных коммуникаций, режиссером вводится мотив необходимости обновления.

Через «несоответствий» приводит к тому, что у Эстер заболит сердце и она попросит остановить машину. Героиня направится в лес, прислонится к дереву и, произнеся: «Мне холодно, Йоханнес», — потеряет сознание. Позже врач скажет герою, что его жена умерла из-за коронарного тромбоза, который мог развиваться по причине переутомления, тучности, алкоголизма... — ряд факторов можно перечислять долго, но ни один из них не имеет отношения к случившемуся. Эстер умерла из-за отсутствия контакта с мужем. Она не успела, как мерзнувший у костра Шигеки в фильме «Траурный лес», распознать бытие как ощущение.

В дальнейшем режиссер подготавливает нас к «решающему действию» — событию, которое делает доступным то, что по определению кажется невероятным. Пока в доме, где идет прощание с Эстер, читают Евангелие<sup>(3)</sup>, плачущий Йоханнес встречает Марианну, которой говорит о том, что хотел бы обратить время вспять. Прикрыв ладонью солнце, она отвечает ему, что это единственное, чего мы не можем сделать. Отсылка к фильму К.Т. Дрейера «Слово» (1955), когда Марианна входит к Эстер, целует ее и та оживает, и есть то «решающее действие», которое обрушивает рамки привычного восприятия реальности и, по Шредеру, подводит нас к «стазису».

Под ним нужно подразумевать статичный или замедленный финальный кадр, который трансцендирует обозначенное несоответствие. Он возвращает человеку единство с миром и Другим в условиях обновленной повседневности: «Этот статичный взгляд

(3) Указание на стих 15 от Св. Иоанна в контексте темы обновления выглядит важным: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода» (Ин. 15:1-15:2).

представляет собой „новый“ мир, где духовное и физическое могут сосуществовать... уже как часть более глобальной системы, где все явления в большей или меньшей степени выражают более масштабную реальность — трансцендентную», — писал Шредер [Шредер, 2023, с. 133].

В фильме Рейгадаса такой финальный кадр присутствует. После того как дети и муж подойдут к Эстер, а отец Йоханнеса заведет часы — впервые с того момента, когда его сын остановил их, — камера вернется на поле, ровно в то место, в котором она находилась в начале фильма. Только теперь вместо пятиминутной сцены рассвета последует такая же по продолжительности сцена заката. Так режиссером реализуется тема обновления. Подразумевается, что новый цикл — времени, отношений и жизни — оказывается возможен. Единственно, в основе своей он имеет не религиозные корни, как это было у Дрейера, а мифопоэтические. Он утверждает не трансцендентное, как полагал Шредер, но имманентное.

Рейгадас, как Кавасае и Вирасетакул, показывает, что область трансценденции находится не за рамками реальности, но за границами, шаблонами восприятия, которые мешают открыться Другому и миру. Нивелируя их, обращая человека к человеку и направляя его внимание на мимолетные и подлинные события настоящего (капля росы, кружащийся кедровый лист), режиссер говорит об имманентном как о трансцендентном. Поэтому его герой, полюбивший другую, выпавший из потока ритуализированного настоящего — ход часов останавливает он сам, — в финале получает возможность погрузиться в новый цикл жизни — неслучайно Марианна прикрывала ладонью солнце.

Режиссерское «открытие», таким образом, состоит в том, что Рейгадас показывает мир, который находится в постоянном становлении. Такое мифологическое и поэтическое видение реальности в контексте культуры первой трети XXI века показательно. Отчасти здесь присутствует восстановление структур «пафоса» — эмоционального, метафизического восприятия, «этоса» — тема обновления культуры и «логоса» — аспект, связанный с глубиной авторского высказывания. Вместе с тем феномен «вечного возвращения» в исторической перспективе не обозначает ничего устойчивого в отношении как этих структур, так и положения человека в современном мире.



Ил. 5. Кадр из фильма «Безмолвный свет», режиссер Карлос Рейгадас, 2007  
Fig. 5. Shot from the film *The Silent Light*, directed by Carlos Reygadas, 2007

## Заключение

Изначально предположение метамодернистов состояло в том, что новый «режим времени» позволяет одновременно обращаться к прошлому и рассматривать различные варианты будущего исходя из асинхронного настоящего [Вермюлен, Аккер, 2015]. Такое положение — между (metaxi) различными темпоральными порядками — было призвано нивелировать исторические и культурные противоречия, направить искусство по новому пути развития. Их мысль косвенно подтверждал Кёпник, когда писал о том, что эстетика «медленного» отрицает противопоставление модернизма и постмодернизма, преодолевая великий разрыв в эстетической культуре XX века [Кёпник, 2023, с. 21].

Однако нивелирование одних и разработка других определений не разрешили фундаментальные проблемы кризиса рубежа XX–XXI веков. И если в 2000-х годах Вермюлен и Аккер еще предполагали, что «маятник» культуры, раскачиваясь между бинарными оппозициями, снимает их, то к концу 2010-х они предпочитали писать о том, что мы имеем дело с колебаниями, которые ни к чему не обязывают. На этот «диалектический» недочет в их концепции правомерно указывал Эшельман, когда говорил о том, что метамодернистам не хватает определенности.



Его замечание было точным, но и не полным, поскольку, как показывает «медленное» кино, положение «между» является характерной чертой культуры первой трети XXI века. И хотя, как пишет А. Павлов [Павлов, 2019, с. 369], к 2010-м годам возникло множество течений, пытающихся объяснить наше время<sup>(4)</sup>, образ метамодернистского маятника является наиболее выразительным, поскольку характеризует положение современного общества как одновременное нахождение «здесь», «там» и «нигде». Именно по этой причине метамодернизм был выбран как одно из средств описания «медленного» кино и тех тенденций в культуре, которые они вместе выражают.

Так, фильм Вирасетакула «Синдромы и столетие» показывал, что проблема восприятия времени стала в XXI веке одной из центральных. Однако настоящее, которое фиксировал режиссер, не восстанавливало связей между прошлым и будущим, как полагал Кёпник. Оно скорее разрушало привычный конструкт времени, где будущее подразумевалось как возможность, а прошлое как открытость. Новый «режим историчности» обернулся тем, что будущее, как пишет Ассман, превратилось в источник озабоченности [Ассман, 2017, с. 9–10], а настоящее, перегруженное травматичным опытом прошлого, приняло статичный характер (прошлоенастоящее).

Вместе с тем фильм Кавасе «Траурный лес», построенный как цепочка аффективных событий-реакций, демонстрировал наличие и возможность чувственного контакта между человеком и Другим, человеком и миром. Нивелируя границы дуалистичного восприятия, «открывая» перед героями и зрителем-«созерцателем» мир в его подлинности, «таковости», реальность в фильме Кавасе представляла собой случайный, неопределенный и вечный поток. Это то, что Кёпник называл способностью «кино времени (и) сновидений» показывать мир явлений как нечто прекрасное в своей неоднозначности, таинственности, изменчивости и т.д. [Кёпник, 2023, с. 184].

Такое мировосприятие не является необычным для восточной традиции. Но учитывая внимание Европы к фильмам из стран Азии (Вирасетакул, Кавасе) и Латинской Америки (Рейгадас), уместно гово-

рить о том, что западноевропейская цивилизация переживает момент слома и пересмотра культурных формаций. Поэтому, опираясь на фильм Кавасе, можно утверждать, что если в модерне мир представлял собой хаос, в постмодерне шло его игровое освоение [Маньковская, 2018, с. 193], то период метамодерна, или, шире, — постпостмодерна, характеризуется чувственным, аффективным проживанием хаоса.

Отсюда проистекает эстетика «медленного», которая получила широкое распространение в общественной и культурной жизни XXI века<sup>(5)</sup>. В искусстве это привело к распространению «медленного» кино, с его акцентом на природе фотографической и объективной реальности, пристальным вниманием режиссеров к мимолетным и эфемерным событиям настоящего [Çağlayan, p. 11]. Неслучайно в «Безмолвном свете» Рейгадас обращал наше внимание на то, что момент иерофании — проявления трансцендентного в имманентном — становится доступен человеку, когда он может различить эти ускользающие мгновения.

Отчасти такая нарочитая витальность «медленного» кино доказывает правомерность предположения В. Бычкова о сохраняющемся в культуре отсутствии тяги к познанию Великого Другого (Бога, Духа, Разума) [Маньковская, 2016, с. 366–367]. Вместе с тем фильм Рейгадаса показывает, что область трансценденции находится по эту сторону реальности, но за рамками ее обыденного восприятия. Она проявляется в моменте, когда человек может открыться человеку и миру. В конечном счете, как писал Кёпник, эстетика «медленного» обучает нас жизни, в которой больше нет вечного и универсального смысла [Кёпник, 2023, с. 333].

Не менее важен в связи с этим и вывод Вермюлена. Рассуждая об индивидуальности в восприятии глубины, подразумевая ситуативность аффекта и алеаторность истории, он говорит о том, что метамодернизм стал отчаянной и желанной попыткой думать, чувствовать и воспринимать мир исторично, пространственно, телесно. Но в перспективе концепция выглядит бессодержательной: границы достоверности прошлого и настоящего размываются, что пробле-

(4) К тому моменту получили распространение: перформатизм (2000), гипермодернизм (2004), автомодернизм (2008), диджимодернизм (2009), альтермодернизм (2009), реновализм (2010).

(5) Отчасти, как «симптом» времени, можно отметить такие движения, как Slow Food, Slow Science, Slow Life и др.

матизирует какие-либо размышления о будущем [Метамодернизм, 2022, с. 242–243].

Опыт «медленного» кино подтверждает его опасения. Последующие фильмы Вирасетакула, Кавасае и Рейгадаса 2010-х годов демонстрировали, что реальность стала непредсказуемой и непостижимой, а наладить контакт с миром и Другим оказалось проблематичным. Однако это говорит лишь о том, что мы, вероятно, вовлечены в гораздо более фундаментальную и масштабную смену культурно-исторических циклов, чем это казалось прежде. И такие постпостмодернистские практики, как метамодернизм и «медленное» кино, являются одними из первых выразителей происходящего поворота в культуре и искусстве.

## Список литературы:

- 1 *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 267 с.
- 2 *Вермюлен Т., Аккер Р. ван ден.* Заметки о метамодернизме // *Metamodern: журнал о метамодернизме.* 02.12.2015. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения 08.03.24).
- 3 *Кёпник Л.* О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 344 с.
- 4 *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с. (Российские Пропилеи).
- 5 *Маньковская Н.Б.* Постмодернизм в эстетике // *Философская антропология.* 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230. <https://doi.org/10.21146/2414-3715-2018-4-1-192-230>.
- 6 *Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма / Под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс, Т. Вермюлена; [пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлова].* М.: РИПОЛ классик, 2022. 342 с.
- 7 *Павлов А.В.* Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело», 2019. 560 с.
- 8 *Шредер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
- 9 *Çağlayan O.E.* Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema: Thesis (Doctor of Philosophy (PhD)). University of Kent Publ., 2014. 231 p.
- 10 *Jaffe I.* Slow Movies: Countering the Cinema of Action. London & New York: Wallflower Press, 2014. 256 p.

## References:

- 1 Assmann A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima moderna* [Is Time out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime], transl. from German B. Khlebnikov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 267 p. (In Russian)
- 2 Vermeulen T., Akker R. van den. Zametki o metamodernizme [Notes on Metamodernism]. *Metamodern: zhurnal o metamodernizme*, 02.12.2015. Available at: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (accessed 08.03.24). (In Russian)
- 3 Koepnick L. *O medlennosti* [On Slowness], transl. from English N. Stavrogina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 344 p. (In Russian)
- 4 Mankovskaya N.B. *Fenomen postmodernizma: Khudozhestvenno-ehsteticheskii rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism: Artistic and Aesthetic Perspective]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 496 p. (Rossiiskie Propilei [Russian Propylaea Series]). (In Russian)
- 5 Mankovskaya N.B. Postmodernizm v ehstetike [Postmodernism in Aesthetics]. *Filosofskaya antropologiya*, 2018, vol. 4, no. 1, pp. 192–230. <https://doi.org/10.21146/2414-3715-2018-4-1-192-230>. (In Russian)
- 6 *Metamodernizm: istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism], eds. R. van den Akker, E. Gibbons, T. Vermeulen, transl. from English V.M. Lipki, intr. article A.V. Pavlov. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2022. 342 p. (In Russian)
- 7 Pavlov A.V. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teorii ob'yasnyayut nashe vremya* [Postpostmodernism: How Social and Cultural Theory Explain Our Time]. Moscow, Izdatel'skii dom "Delo" Publ., 2019. 560 p. (In Russian)
- 8 Schrader P. *Transsendental'nyi stil' v kino: Odzu, Bresson, Dreyer* [Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer], transl. from English A. Shulgat. Moscow, Esseintes Press Publ., 2023. 240 p. (In Russian)
- 9 Çağlayan O.E. *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema*: Thesis (Doctor of Philosophy (PhD)). University of Kent Publ., 2014. 231 p.
- 10 Jaffe I. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London & New York, Wallflower Press, 2014. 256 p.

УДК 778.5

ББК 85.374.3(2)

**Гришина Алина Владимировна**

Соискатель ученой степени кандидата наук, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; старший преподаватель, кафедра журналистики и телевизионных технологий, Институт социальной инженерии, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 115035, Россия, Москва, ул. Садовническая, 33, стр. 1  
ORCID ID: 0009-0000-0774-0771

ResearcherID: KHT-2993-2024

murashkevich-av@rguk.ru

**Ключевые слова:** дорога, суол, путь, герой, лиминальный, миф, ритуал, якутское кино, якутская новая волна

Гришина Алина Владимировна

# Образ дороги в фильмах якутской новой волны



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-728-747**

**Для цит.:** Гришина А.В. Образ дороги в фильмах якутской новой волны // Художественная культура. 2024. № 4. С. 728–747. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-728-747>.

**For cit.:** Grishina A.V. The Image of the Road in the Yakut New Wave Films. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 728–747. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-728-747>. (In Russian)

**Grishina Alina V.**

PhD Applicant, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Senior Lecturer, Department of Journalism and Television Technologies, Institute of Social Engineering, A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), 33 bld. 1, Sadovnicheskaya Str., Moscow, 115035, Russia  
ORCID ID: 0009-0000-0774-0771  
ResearcherID: KHT-2993-2024  
murashkevich-av@rguk.ru

**Keywords:** road, suol, path, character, liminal, myth, ritual, Yakut cinema, Yakut new wave

**Grishina Alina V.**

The Image of the Road in the Yakut New Wave Films



**Аннотация.** В статье рассматривается лиминальный образ дороги в фильмах якутской новой волны как пространство, в котором происходят глубокие личностные трансформации героя. Актуальность исследования продиктована тем, что дорога является важным сюжетообразующим, семантическим и образным элементом в фильмах авторов якутской новой волны — уникального явления национальной кинематографии, ставшего частью современной культуры народа саха. Новизна работы заключается в том, что в ней впервые рассматривается дорога как важное смысловое пространство в фильмах М. Лукачевского («Белый день», SUOL), А. Амбросьева («Муммуттар» / «Заблудившиеся»), С. Бурнашёва («Черный снег»), П. Бурцева («Феррум»), Л. Борисовой («Не хороните меня без Ивана»).

На основании анализа указанных фильмов автор приходит к выводам, которые могут быть использованы в осмыслении образной системы кинопроизведений новой якутской волны, в исследовании семантики культурных конструктов в пространстве экранного произведения. Полученные результаты могут быть полезны в рамках гуманитарных исследований этнокультурной направленности, а также в проектах, направленных на сохранение этнических культурных традиций и поддержку национального творчества.

**Abstract.** The article examines the liminal image of the road in the films of the Yakut new wave as a space in which deep personal transformations of the character take place. The relevance of the study is explained by the fact that the road is an important plot-forming, semantic, and figurative element in the films of the Yakut new wave — a unique phenomenon of national cinematography which has become part of the modern culture of the Sakha people. The novelty of the work lies in the fact that for the first time it examines the road as an important semantic space in the films by M. Lukachevsky (*The White Day*, SUOL), A. Ambrosiev (*Mummuttar / Lost*), S. Burnashev (*Black Snow*), P. Burtsev (*Ferrum*), and L. Borisova (*Don't Bury Me Without Ivan*).

Based on the analysis of these films, the author comes to conclusions that can be used in comprehension of the figurative system of the Yakut new wave films and in the study of the semantics of cultural constructs in the screen space. The results obtained may be useful in the Humanities research of ethno-cultural orientation, as well as in projects aimed at preserving ethnic cultural traditions and supporting national creativity.

## Введение

Из всех российских фильмов, снятых за пределами Москвы и Санкт-Петербурга, двух главных городов страны, более половины сняты в республике Саха (Якутия) — регионе, территория которого в пять раз превышает территорию Франции, но население составляет чуть более миллиона человек. В условиях глубокого кризиса 1990-х годов якутским кинематографистам удалось создать преуспевающую национальную киноиндустрию. Сегодня успех якутского кино называют «феноменом якутского кино», «якутским чудом», в последние годы все чаще встречаются заголовки «Из местной диковинки в топ-3 в России», «Якутское кино: от любительской диковинки до фестивального сокровища». Такой ажиотаж в прессе и среди кинокритиков обусловлен тем, что с начала 2000-х якутский кинематограф не только обрел популярность внутри республики, но и начал завоевывать признание на всероссийском и мировом уровнях [Sakha Cinema, 2017], якутские фильмы стали получать престижные награды на крупных международных кинофестивалях, что инициировало интерес и зарубежных исследователей [Haynes, Roache, 2020; Mészáros]. Даже сложные исторические события последних лет не помешали Якутии в 2022 году завоевать высшую награду в области креативных индустрий России во многом благодаря достижениям в киносфере. Эффективная и стабильная модель кинопроизводства, сформированная опытом якутских кинематографистов, впоследствии стала источником вдохновения и образцом планомерного развития для других национальных кинематографий России, особенно для Дальнего Востока.

Предметом настоящего исследования является архетипический образ дороги. Дорога в культуре народа саха представляет собой конструкт, семантическое поле которого включает в себя символы, метафоры, знаки, ритуалы и мифологемы. Современные исследователи, рассматривая образы и мотивы дороги в произведениях искусства и народного творчества якутов, отмечают особое отношение саха к окружающему пространству, движению в этом пространстве и к дороге. Н.А. Стручкова в своем исследовании мотива дороги в картине мира якутов отмечает, что дорога и ее специфическая атрибутика — это важное социокультурное явление, которое сохраняет в себе традиционные черты мировоззрения саха [Стручкова, 2015, с. 137].

Актуальность статьи обусловлена тем, что дорога является важным сюжетобразующим, семантическим и образным элементом в фильмах авторов якутской новой волны. На данный момент имеется несколько работ, посвященных исследованию данного феномена в фольклорных текстах, эпосе, ритуалах с точки зрения истории, культурологи и филологии, но в киноведческой литературе встречаются только единичные упоминания о дороге в анализе современных якутских фильмов. Исходя из этого, возникает необходимость в исследовании репрезентации данного культурного элемента в национальной кинематографии. Новизна работы заключается в том, что в ней впервые рассматривается дорога как важное смысловое пространство в фильмах М. Лукачевского, А. Амбросьева, Л. Борисовой, С. Бурнашёва, П. Бурцева.

В изучении образа дороги в настоящем исследовании особое значение играют теоретические работы кандидата исторических наук Н.А. Стручковой («Мотив дороги в традиционной картине мира якутов», 2015), филологов А.А. Кузьминой («Поэтика хронотопа пути в якутском героическом эпосе», 2022), Е.Г. Апросимовой («К вопросу о типе пространства в цикле преданий об Элэй Боотуре», 2015), С.Е. Ноевой (Кармановой) («Поэтика „границы“, „порога“, „пути“ в якутских романах», 2018, «Лиминальный мир в якутской культуре: роль и место человека в пространстве дороги», 2021). В этих работах авторы исследуют категории «пространство», «дорога» в геокультурном ландшафте, а также определяют их типологию и поэтику в контексте национальной культуры. Обращение к указанным трудам позволяет осуществить всесторонний анализ образа дороги в фильмах современных якутских режиссеров, поскольку в нем обнаруживаются фольклорно-мифологические мотивы.

Цель данной статьи заключается в рассмотрении способов репрезентации образа дороги как лиминального пространства. Определение «лиминальный», происходящее от латинского *limen* («порог»), в настоящем исследовании применяется для обозначения переходных состояний между статусами («свой — чужой», «ребенок — взрослый», «живой — мертвый» и т.д.) или состояний духовного развития (инициация, взросление, самоопределение и т.д.). Дорога как лиминальный макрокосм — это пограничное пространство, пролегающее за пределы освоенного мира до следующей точки и/или пункта прибытия, им-

манентно связанное с измененным состоянием сознания и важными душевными трансформациями.

## Дорога в мировоззрении якутов

Мифологическое сознание саха породило образ пути-дороги как отдельную категорию традиционной культуры. Символом дороги в представлении этноса об организации универсума можно считать священное древо Аал-Луук-Маас, объединяющее собой три мира (верхний — Үөһээ дойду, срединный — Орто дойду и нижний — Аллараа дойду). Дорога является также важным элементом в коммуникации якута с представителями других миров, уникальным пространством, в котором грань между сакральным и обыденным практически стирается. Пересечение человеком города или алааса (элемент природного ландшафта, равнина) в мифологии народа саха всегда сопровождалось набором ритуальных действий, поскольку выход из домашнего мира расценивался как путь в другой мир или длительное пребывание между двумя мирами. Ритуалы позволяли обезопасить путника от несчастий и болезней в лиминальном пространстве дороги.

В мифологии якутов можно обнаружить темы «пути-дороги», локусы лиминальности, выраженные в образах ветхих хижин, образ путника и его цели. Одним из главных персонажей в подобных мифах является дух дороги (суол иччитэ), которому приносили жертвы на перекрестках, перевалах или других маркерах «промежуточности»: водоразделах, реках, горах. Ритуальное взаимодействие странника с «хозяином» дороги (приношение в дар личных вещей, элементов одежды, оберегов) выполняло важную защитную функцию, формировало чувство безопасности во взаимодействии с неизведанным и новым. Благодаря этому дорога из «чужого мира», хаоса и опасной зоны трансформировалась в сознании путника в безопасное и знакомое пространство.

Как отмечает в своем диссертационном исследовании Е.Н. Романова, «...у якутов „дорога“ (суол) выступает и в другом значении: суол как „след“. Метафорическое выражение „не оставлять следов“ в якутской культуре маркирует линию поведения „своих“ (бережное отношение к дороге, нет „следов“ чужой деятельности — признак „дома“). Поэтому если путник находил какие-то предметы на дороге,

то он их не брал, поскольку болезни или несчастья хозяина вещей могут перейти на путника, следовательно, они могут быть опасны» [Романова, 1999, с. 147].

В традиционной культуре саха существовал своеобразный этикет для долго отсутствующего в доме человека, поскольку он становился как бы «чужим». Это означало, что, заходя к себе в дом, он вел себя как гость, сохраняя ритуальное молчание, и только после того как кормил свой домашний огонь, мог питаться сам, приобретая статус «своего» [Романова, 1999, с. 148]. Отступление от ритуального этикета приводило к отрицательным последствиям, как правило, такие люди строго наказывались божествами верхнего мира.

В мифологии саха у всех странников, выходящих на дорогу, есть определенная цель, связанная с достижением благополучия. К примеру, в легендах и мифах о первотворении Эллей Боотур<sup>(1)</sup> осуществляет долгий и трудный путь с юга на север в долину Туймаада, чтобы осуществить волю высших божеств и даровать людям материальные блага, организовать скотоводчество и устроить праздник Ысыах. Однако дорога может ассоциироваться не только с атрибутами жизни и обретением блага, но и с обратной стороной цикла — смертью. Например, путь перехода в загробный мир, подготовка к которому также сопровождается ритуальными действиями, формирует погребальную культуру саха.

Как справедливо отмечает исследователь Д.У. Байтурина: «Символы, характерные для национальной культуры, воплощают традиции, способствуя сохранению и накоплению в веках опыта предков» [Байтурина, 2022, с. 488]. Поэтому и в современных реалиях символика дороги, дорожные атрибуты и ритуалы присутствуют в повседневной жизни саха. Для современных жителей Якутии дорога по-прежнему ассоциируется с определенным душевным состоянием и чем-то неизведанным. Это обусловлено и тем, что большая часть территории Якутии<sup>(2)</sup> граничит с полярным кругом, где нет круглогодичного транспортного сообщения. В некоторой степени нахождение в дороге

(1) Эллей Боотур — герой-прародитель, согласно антропологическим мифам был послан верховными божествами Айыы для устройства и организации жизни в Срединном мире.

(2) Территория всей республики составляет чуть более 3 000 000 км<sup>2</sup>.

является неотъемлемой частью жизненного цикла якута, поскольку расстояния между улусными центрами и ближайшими населенными пунктами в Якутии могут достигать нескольких сотен километров, соответственно дорога требует временных и моральных ресурсов. Это предопределяет особые модели поведения путников, значительно отличающиеся от паттернов поведения в условиях хорошо знакомой местности.

### Дорога как пространство духовных трансформаций (инициации)

Поскольку в дороге человек остается один на один с самим собой, со своими переживаниями и ощущениями, он неизбежно сталкивается с переоценкой своих ценностей, целей, стремлений. Немаловажен и фактор непредсказуемости, внезапного столкновения с трудностями или препятствиями, которые могут привести к эмоциональным потрясениям, психическим трансформациям или спровоцировать переход на новую ступень духовного (или физического) развития. Дорога как некий переходный этап, где неоднозначность и дезориентированность порождает напряжение рационального, а после — и иррационального характера, побуждает человека по-новому сталкиваться с собственным опытом и переживать его.

Например, для главного героя фильма Михаила Лукачевского «Белый день» (2013) дорога становится инициальным пространством, в котором он из молодого парня превращается в настоящего мужчину, а промежуточное состояние всех остальных героев фильма отражает путь человека к смерти. Из якутского села выезжает такси с пассажирами, но трагическая случайность прерывает привычный маршрут на середине пути. Машина окончательно выходит из строя, телефоны бесполезны, путники остаются один на один со стихией. Ситуация оказывается безнадежной, когда единственная проезжающая мимо машина не останавливается. Один из попутчиков отправляет Сарыала за помощью: «Мы будем тебя ждать, беги. Пусть тебе помогут духи». Сарыал отправляется на поиски, в лесу ему видится костер, он пытается до него дойти, но огонь оказывается миражом. Обессиленный скитаниями и холодом, он ложится на снег. Его подбирает шаманка: «Наконец-то ты пришел». Она возвращает юношу к жизни. Сарыал, очнувшись, говорит ей, что на дороге остались люди и им нужна



Ил. 1. Кадр из фильма «Белый день», режиссер Михаил Лукачевский, 2013  
Fig. 1. Still from *White Day*, directed by Mikhail Lukachevsky, 2013

помощь. В ответе шаманки сконцентрированы вся символичность данной сцены и философия пути героя: «Природа сама решит. Не беги от врага, не падай от удара, не бойся злых языков и косых взглядов, будь настоящим мужчиной!» Аудиовизуальное решение фильма характеризуется контрастностью: теплые тона и внутрикадровая музыка в сценах домашнего очага противопоставлены холодным оттенкам и мрачному звучанию затерянной дороги в ледяной тайге. В кульминационной сцене на небе появляется зеленое свечение полярного сияния, дорога растворяется в пространстве черной ночи, а герой переживает состояние, близкое к смерти.

В фильме Алексея Амбросьева-младшего «Муммуттар» / «Заблудившиеся» (2015) герои (Тока и Уйгун) являются своеобразными «антиподами», которые в силу обстоятельств вынуждены два месяца вместе бороться за жизнь в бескрайней тайге. Уйгун — сын обеспеченных родителей, достаточно инфантильный, несамостоятельный, но всеми возможными способами пытающийся продемонстрировать им свою «самость». Он без разрешения забирает у отца машину, подбирает по пути Току, который работает по хозяйству в его семье, и отправляется с ним на рыбалку. Тока — сирота, поэтому он отличается от своего друга более серьезным отношением к жизни. Он сам зарабатывает,





**Ил. 2.** Кадр из фильма «Заблудившиеся», режиссер Алексей Амбросьев – младший, 2015

**Fig. 2.** Still from *Lost*, directed by Alexei Ambrosiev Jr., 2015

помогает своей одинокой бабушке, пытается построить отношения с понравившейся девушкой. Из-за застрявшей в грязи машины героям приходится добраться до реки пешком. Встретив по пути хозяина леса (медведя), они вынуждены пуститься в бег, в результате чего герои теряются в тайге. Уйгун сразу не осознает всю опасность положения, и когда Тока взывает к силам природы и духам-хранителям леса, Уйгун подтрунивает: «Ты что, с бревном разговариваешь? Совсем крыша поехала?» По мере того как попытки найти ближайший населенный пункт не увенчиваются успехом, Уйгун впадает в истерики, приступы ярости и полного отчаяния. Тока же, наоборот, проявляет смелость и отвагу в сложившихся обстоятельствах, старается не паниковать, ищет пищу, параллельно ухаживая за слабым другом. Весь их путь оказывается испытанием, в котором герои отчаянно пытаются ухватиться за жизнь, ежедневно преодолевая километры. Но именно благодаря этому испытанию Уйгун становится взрослым, ответственным и рассудительным.

В фильме «Черный снег» (2020) Степана Бурнашёва дорога так же является инициальным пространством. Полонку машины главного героя (Гоши), груженой перспективно прибыльным товаром, казалось



**Ил. 3.** Кадр из фильма «Черный снег», режиссер Степан Бурнашёв, 2020

**Fig. 3.** Still from *Black Snow*, directed by Stepan Burnashyov, 2020

бы, ничто не предвещает: грузовик исправно едет по бескрайним северным просторам, но в какой-то момент машина ломается посреди дороги в наступающей ночи. Дорога, концептуально тесно связанная с миром темным, периферийным, погружает Гошу в состояние временной смерти, чтобы в конце пути он предстал в «обновленном» статусе [Ноева, 2021, с. 44]. Герой периодически теряет сознание, он охвачен видениями, с помощью которых режиссер раскрывает трансформации в образе героя. Они иллюстрируют путь Гоши от животной жадности и равнодушия к человечности: в первом сне он видит людей, которые грабят его фуру, для них он уже мертв, хотя Гоша пытается им доказать обратное, кричит им, что он живой. Оказавшись в кабине фуры, он видит свой дом и мать, а в снежном поле — похожего на отца старика, который велит ему встать. Герою представился шанс наконец-то очнуться, сделать что-то не для себя, а для другого, ближнего. Гоша сам поджигает свою фуру, набитую награбленным мясом, и отправляется в путь, взяв с собой только ручонную сумочку, вышитую традиционными северными узорами. Как и герой фильма «Белый день», пройдя инициацию, в финале Гоша уходит по бездорожью в горизонт, освещенный холодным солнцем. Он

падает, затем снова поднимается, но продолжает свой путь покаяния, обретая силу и новую жизнь.

В рассмотренных фильмах герои оказываются в экстремальной ситуации, порожденной пространством дороги. Пограничное состояние между жизнью и смертью заставляет героев испытывать страх, ужас, отчаяние, но пройдя через все потрясения, они предстают уже в обновленном статусе. Сарыал начинает активно взаимодействовать с миром духов; Уйгун в экстремальной ситуации выживания в тайге осознает свою зависимость от родителей и неприспособленность к жизни; Гошу в приступах боли и отчаяния посещают видения, которые актуализируют в его сознании страх смерти, одиночества и низменные страхи. В фильмах «Белый день» и «Черный снег» действие разворачивается ночью, а это тоже «чужой», «черный» хронотоп, граничащий со смертью, но дающий героям надежду на наступление для них нового дня. Отступление ночи и начало рассвета рассматривается в фильмах как уход из закрытого, опасного пространства. Все рассмотренные фильмы заканчиваются выходом героев к свету, как в прямом, так и в метафорическом смысле.

### Дорога как пространство экзистенциального поиска

Образ дороги как пространства экзистенциального поиска и расширения сознания в якутском кино впервые был представлен в короткометражном студенческом фильме «Жизнь» (1984) Алексея Романова. Авторское размышление о бытии раскрывается в образе одинокого путника, ищущего свой путь домой и память о родовых корнях в выжженной пустыне [Романова, 2021, с. 39]. В своей дипломной работе «Мааппа» (1986) Алексей Романов рассказывает о судьбе странника, который холодной якутской зимой заблудился в дикой местности. Герой фильма оказывается в заброшенном балагане (традиционное зимнее жилище саха), своего рода являющемся локусом лиминального пространства дороги, где его встречает душа девушки, просящая об упокоении. Одинокие путники и заброшенные дома или хижины, представители других миров, всевозможные лейтмотивы поиска — неотъемлемые атрибуты образной системы современных якутских фильмов, в которых пространство дороги предоставляет возможность герою прожить трансцендентный опыт.



Ил. 4. Кадр из фильма «Дорога», режиссер Михаил Лукачевский, 2014  
Fig. 4. Still from *The Road*, directed by Mikhail Lukachevsky, 2014

В философской притче Михаила Лукачевского «Дорога» / SUOL (2014) герои в лиминальном пространстве дороги пытаются найти ответы на важные экзистенциальные вопросы: «кто я?», «куда я иду?», «зачем я туда иду?», «ждут ли меня там, куда я иду?». Мужчина и женщина оказываются совершенно одни на дороге, они вынуждены идти пешком, поскольку редко проезжающие машины не останавливаются. В их диалоге постоянно сквозит тема памяти («Ты мне кого-то напоминаешь», «А ты не помнишь меня?»), герои словно кого-то друг другу напоминают, но они ничего не знают друг о друге. Их временным прибежищем становится давно заброшенный дом, где им предстоит встреча с воспоминаниями о событиях прошлого и с самими собой. Герои когда-то застряли в борьбе с обстоятельствами, в неразрешенных конфликтах, в страхах и одиночестве. Пройдя через лабиринты прошлого, они так и не найдут выход в светлое будущее, они сами станут призраками, а дорога для них останется непреодолимым рубежом. Дорога в этом фильме растворяется во времени и пространстве, она олицетворяет место поиска себя в этом мире, путь к спасению души. Большую роль в фильме играет звукоряд, созданный Иннокентием



**Ил. 5.** Кадр из фильма «Феррум», режиссер Прокопий Бурцев, 2015  
**Fig. 5.** Still from *Ferrum*, directed by Prokopy Burtsev, 2015

Сивцевым: богатая шумовая фактура, тонко составленная из атмосферных шумов и звуковых эффектов, подчеркивает лиминальность полуразрушенного пространства, находящегося где-то между жизнью и смертью. Интересно, что название фильма режиссер решил представить в транслитерации якутского «суол» — SUOL, что отсылает к английскому слову soul — «душа». Фильм предельно метафоричен, в нем, как и в других работах режиссера, часто отражены личные переживания автора, его сомнения, страхи.

Главный герой фильма «Феррум» (2015) Прокопия Бурцева — безымянный (как и все остальные герои фильма, кроме девушки героя Марины) молодой гангстер. Из-за недопонимания он случайно убивает бывшего наставника-напарника и отправляется закапывать тело в лес. Уверенный в себе любовник, непоколебимый палач, характер дерзкий и напористый — классический образ представителя криминального мира. По дороге из леса героя начинают посещать видения, он перестает контролировать ситуацию, лиминальное пространство дороги все глубже погружает героя в самого себя. На протяжении этого пути изящный внешний облик героя остается неизменным (дорогой костюм, белая рубашка, лакированные туфли), но его душе предстоят



**Ил. 6.** Кадр из фильма «Не хороните меня без Ивана», режиссер Любовь Борисова, 2022  
**Fig. 6.** Still from *Don't Bury Me Without Ivan*, directed by Lyubov Borisova, 2022

мучительные «обряды» очищения, которые полностью перевернут его сознание. Молчаливый всадник водит бывшего «вершителя судеб» по лесу на привязи, двое представителей пограничного пространства намереваются порезать его на куски: «Брат мой ножом тебя хочет вскрыть, забава у него такая». Герой вынужден постоянно убегать, прятаться, спасаться, и этот путь, видимо, никогда не закончится, поскольку он пытается убежать от самого себя. Кинокритик и киновед С. Анашкин очень точно подмечает: «Скитания главного персонажа — мучительный путь к искуплению, движение через телесные муки — дорога к очищению заблудшей души, как в психоделическом трипе — по пограничью жизни и смерти, воссозданном Джармушем в „Мертвец“» [Анашкин, 2016].

Еще одним примером, в котором дорога становится пространством экзистенциального поиска, является фильм Любви Борисовой «Не хороните меня без Ивана» (2022). Два героя, принадлежащие к разным мирам (один — художник-этнограф Иван Попов, второй — крестьянин Степан, страдающий летаргией), в дороге сближаются и становятся настоящими друзьями. В какой-то степени фильм можно считать роуд-муви, зафиксированной этнографической экс-

педицией, погружающей зрителя в историю Якутии начала XX века. В картине большое внимание уделяется красоте, как в визуальном, так и в идейном плане: красота настолько сильно влияет на сознание и душу сенокосца Степана, что его тело покидает салгын кут (воздух-душа)<sup>(3)</sup>, как только он видит шедевры мировой живописи, девушку в национальном наряде или необыкновенные в своей красоте явления природы. Именно по этой причине он впадает в состояние летаргического сна. Герои путешествуют от одной деревни к другой, общаются с местными жителями, снимают портреты и приобретают ценный опыт. Иван Попов в дороге записывает истории и легенды, услышанные от встречаемых олонхосутов<sup>(4)</sup>, собирает предметы утвари и быта, исследует менталитет местных жителей. Для него дорога — это способ изучения культуры коренных народов, она олицетворяет его стремление к познанию. Для Степана дорога — это спасение, поскольку только Иван может уберечь крестьянина от ситуации, в которой он может быть похоронен заживо. В дороге Степан находит свою любовь и осознает смысл своего недуга, избавление от которого не приносит крестьянину счастья.

## Заключение

На основании проведенного исследования можно сделать вывод о том, что дорога является важной культурной единицей народа саха, имеющей глубокое символическое значение и широко используемой в образной системе фильмов якутской новой волны. Дорога в рассмотренных фильмах выполняет сюжетобразующую, семантическую и эстетическую роль. В пространстве дороги герой обретает уникальный жизненный опыт, проживает глубокие духовные трансформации, проходит путь инициации или очищения, и в каждом из рассмотренных случаев он уже не будет прежним, поскольку «обновляется» и приобретает новый статус. Мальчик становится мужчиной,

инфантильный герой — самостоятельным, чужой — своим, а кто-то просто наконец-то находит себя и путь к себе.

Таким образом, дорога становится неотъемлемой частью жизненного пути героя, где он способен осуществить переход на новую ступень духовного (или физического) развития или прожить трансцендентный опыт, исследуя собственное «я».

(3) Согласно традиционным представлениям якутов о душе человека (кут) она состоит из трех частей: ийэ кут (мать-душа) — то, что передается от родителей (наследственность, традиции, культура); буор-кут (земля-душа) — физическое тело, материальная часть, и салгын-кут (воздух-душа) — интеллект, разум, коммуникативная составляющая.

(4) Олонхосут — импровизатор, исполнитель эпоса Олонхо.



## Список литературы:

- 1 Анашкин С. Пробуждение личности. «Феррум», режиссер Прокопий Бурцев // Искусство кино. 13.05.2016. URL: <https://old.kinoart.ru/blogs/probuzhdenie-lichnosti-ferrum-rezhisser-prokopij-burtsev> (дата обращения 14.04.2024).
- 2 Апросимова Е.Г. К вопросу о типе пространства в цикле преданий об Элэй Боотуре // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 10 (52): в 2 ч. Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2015. С. 17–21.
- 3 Байтурина Д.У. Традиционные культурные ценности и новая феминность в современном башкирском кинематографе // Художественная культура. 2022. № 4. С. 484–501. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-484-501>.
- 4 Кузьмина А.А. Поэтика хронотопа пути в якутском героическом эпосе (на материале олонхо С.Н. Каратаева «Богатырь Тонг Саар») // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 1. С. 262–278. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2022-11-1-262-278>.
- 5 Ноева (Карманова) С.Е. Поэтика «границы», «порога», «пути» в якутских романах // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 7 (85). Ч. 2. Тамбов: Грамота, 2018. С. 252–255. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-7-2.7>.
- 6 Ноева (Карманова) С.Е. Лиминальный мир в якутской культуре: роль и место человека в пространстве дороги // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. Т. 19. № 1. С. 40–52. <https://doi.org/10.25205/1818-7935-2021-19-1-40-52>.
- 7 Романова Е.Н. Мифология и ритуал в якутской традиции: Диссертация ... доктора исторических наук: 07.00.07 / Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. М., 1999. 388 с.
- 8 Романова Е.Н. Окно Земли: Мифопоэтический хронотоп якутской визуальности // Искусство кино. 2021. № 1–2. С. 38–45.
- 9 Стручкова Н.А. Мотив дороги в традиционной картине мира якутов // Теория и практика общественного развития. Исторические науки. 2015. № 3. С. 134–137.
- 10 Якуты Саха: Коллективная монография / РАН, Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН; отв. ред. Н.А. Алексеев, Е.Н. Романова, З.П. Соколова. 3-е изд. М.: Наука, 2024. 599 с.
- 11 Haynes S., Roache M. Why the Film Industry Is Booming in the Russian Wilderness // Time. 31.01.2020. URL: <https://time.com/longform/film-industry-russia-yakutia/> (дата обращения 20.04.2024).
- 12 Mészáros C. The Middle World of Film: Ontological Poetics, Live Landscapes, and Sentient Beings in the Language of Movies // KinoKultura: New Russian Cinema. URL: <https://real.mtak.hu/160245/> (дата обращения 20.04.2024).
- 13 Sakha Cinema: The World of Mysterious Nature and Myth / Ed. by S. Anashkin, S. Savvina, J. Park. Busan: Busan International Film Festival, 2017.

## References:

- 1 Anashkin S. Probuzhdenie lichnosti. "Ferrum", režisser Prokopij Burtsev [Awakening of the Personality. *Ferrum*, Directed by Prokopy Burtsev]. *Iskusstvo kino*, 13.05.2016. Available at: <https://old.kinoart.ru/blogs/probuzhdenie-lichnosti-ferrum-rezhisser-prokopij-burtsev> (accessed 14.04.2024). (In Russian)
- 2 Aprosimova E.G. K voprosu o tipe prostranstva v tsikle predanii ob Ellei Booture [On the Question of the Type of Space in the Cycle of Legends about Ella Bootura]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 10 (52): in 2 parts. Part 1. Tambov, Gramota Publ., 2015, pp. 17–21. (In Russian)
- 3 Baiturina D.U. Traditsionnye kul'turnye tsennosti i novaya feminnost' v sovremennom bashkirskom kinematografe [Traditional Cultural Values and New Femininity in Modern Bashkir Cinema]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 484–501. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-484-501>. (In Russian)
- 4 Kuz'mina A.A. Poetika khronotopa puti v yakutskom geroicheskom epose (na materiale olonkho S.N. Karataeva "Bogatyr" Tong Saar) [The Poetics of the Chronotope of the Path in the Yakut Heroic Epic (Based on the Material of Olonkho by S.N. Karataev *Bogatyr Tong Saar*)]. *Nauchnyi dialog*, 2022, vol. 11, no. 1, pp. 262–278. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2022-11-1-262-278>. (In Russian)
- 5 Noeva (Karmanova) S.E. Poetika «granitsy», «poroga», «puti» v yakutskikh romanakh [The Poetics of "Border", "Threshold", "Path" in Yakut Novels]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 7 (85), part 2. Tambov, Gramota Publ., 2018, pp. 252–255. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-7-2.7>. (In Russian)
- 6 Noeva (Karmanova) S.E. Liminal'nyi mir v yakutskoi kul'ture: rol' i mesto cheloveka v prostranstve dorogi [The Liminal World in the Yakut Culture: The Role and Place of a Person in the Space of the Road]. *Vestnik NGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*, 2021, vol. 19, no. 1, pp. 40–52. <https://doi.org/10.25205/1818-7935-2021-19-1-40-52>. (In Russian)
- 7 Romanova E.N. *Mifologiya i ritual v yakutskoi traditsii* [Mythology and Ritual in the Yakut Tradition], Dis. ... Doctor of History, 07.00.07, N.N. Miklukho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology, RAS. Moscow, 1999. 388 p. (In Russian)
- 8 Romanova E.N. Okno Zemli: Mifopoeticheskiy khronotop yakutskoi vizual'nosti [The Window of the Earth: The mythopoeic Chronotope of Yakut Visuality]. *Iskusstvo kino*, 2021, no. 1–2, pp. 38–45. (In Russian)
- 9 Struchkova N.A. Motiv dorogi v traditsionnoi kartine mira yakutov [The Motif of the Road in the Traditional Picture of the Yakut World Picture]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya. Istoricheskie nauki*, 2015, no. 3, pp. 134–137. (In Russian)
- 10 *Yakuty Sakha: Kollektivnaya monografiya* [Yakuts Sakha: Collective Monograph], RAS, N.N. Miklukho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology, Institute of Humanitarian Studies and Problems of Small Nations of the North of the RAS Siberian Department, eds. N.A. Alekseev, E.N. Romanova, Z.P. Sokolova. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, Nauka Publ., 2024. 599 p. (In Russian)
- 11 Haynes S., Roache M. Why the Film Industry Is Booming in the Russian Wilderness. *Time*, 31.01.2020. Available at: <https://time.com/longform/film-industry-russia-yakutia/> (accessed 20.04.2024).
- 12 Mészáros C. The Middle World of Film: Ontological Poetics, Live Landscapes, and Sentient Beings in the Language of Movies. *KinoKultura: New Russian Cinema*. Available at: <https://real.mtak.hu/160245/> (accessed 20.04.2024).
- 13 *Sakha Cinema: The World of Mysterious Nature and Myth*, eds. S. Anashkin, S. Savvina, J. Park. Busan, Busan International Film Festival, 2017.

УДК 791.43.01  
ББК 85.374 (3)

**Иванченко Инна Ивановна**

Соискатель ученой степени кандидата наук, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3  
ORCID ID: 0009-0004-6704-7361  
inrosyarpak@mail.ru

**Ключевые слова:** Альбер Камю, Лукино Висконти, роман и фильм «Посторонний», философия абсурда, «абсурдный человек», «бунтующий человек», история зарубежного кинематографа, экранизации

Иванченко Инна Ивановна

# Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-748-773**

**Для цит.:** Иванченко И.И. Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы // Художественная культура. 2024. № 4. С. 748–773. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-748-773>.

**For cit.:** Ivanchenko I.I. Existentialist Ideas in Luchino Visconti's Films: Intertextual and Contextual Perspectives. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 748–773. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-748-773>. (In Russian)

**Ivanchenko Inna I.**

PhD Applicant, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Peack Str., Moscow, 129226, Russia  
ORCID ID: 0009-0004-6704-7361  
inrosyarpak@mail.ru

**Keywords:** Albert Camus, Luchino Visconti, novel and film *The Stranger*, philosophy of the absurd, "the absurd man", "the rebellious man", history of foreign cinema, film adaptations

**Ivanchenko Inna I.**

Existentialist Ideas in Luchino Visconti's Films: Intertextual and Contextual Perspectives

**Аннотация.** В статье представлен анализ отражения экзистенциалистских идей в кинематографическом творчестве итальянского режиссера Лукино Висконти 1940–1960-х годов. Основное внимание уделено экранизации романа «Посторонний» (1942) французского философа-экзистенциалиста Альбера Камю в одноименном фильме Висконти 1967 года. Текст романа «Посторонний» отражает основные экзистенциалистские идеи Камю периода «философии абсурда», в том числе понятия-концепты, ставшие философскими категориями неклассической эстетики XX века: «скука», «усталость», «забота», «заброшенность», «отчужденность», а также «враждебность мира», «чуждость мира». В этом ряду, возможно, на первом месте — проблема смысла человеческого существования перед лицом неизбежной смерти, причем порой смерти скоропостижной, насильственной и несправедливой. В современном теоретическом дискурсе эта проблема рассматривается, как правило, на пересечении ряда направлений гуманитарного знания — философской антропологии, социологии, культурологии, искусствоведения и др. Учитывая большую роль визуальности в медиапространстве XXI века, немаловажное значение имеют экранные формы осмысления «вечных вопросов» человеческого существования. В этом ракурсе обращение к экранизациям выдающихся философско-литературных произведений носит актуальный характер, предполагающий применение междисциплинарных подходов в процессе теоретического анализа. В то же время интертекстуальный и контекстуальный подходы к творчеству Висконти позволяют выявить новые важные детали в эволюции художественного стиля, визуальных, звуковых и монтажных приемов режиссера в аспекте экзистенциалистской проблематики.

**Abstract.** The article presents an analysis of the embodiment of existentialist ideas in the cinematic work of the 1940s — 1960s of the Italian director Luchino Visconti. The main attention is paid to the screen adaptation of the novel *The Stranger* (1942) by the French existentialist philosopher Albert Camus in the 1967 Visconti's film of the same name. The text of the novel *The Stranger* reflects the main existentialist ideas of Camus during the period of the 'philosophy of the absurd', including the concepts that became philosophical categories of the non-classical aesthetics of the 20<sup>th</sup> century: 'boredom', 'fatigue', 'care', 'abandonment', 'alienation', 'hostility of the world', and 'alienation of the world'. In this series, perhaps, in the first place is the problem of the meaning of human existence in the face of inevitable death, which is sometimes sudden, violent and unfair. In modern theoretical discourse, as a rule, this problem is considered at the intersection of a number of areas in the humanities — philosophical anthropology, sociology, cultural studies, art criticism, etc. Given the great role of visibility in the media space of the 21<sup>st</sup> century, screen forms of understanding the 'eternal questions' of human existence are of great importance. In this perspective, the appeal to film adaptations of outstanding philosophical and literary works is relevant, suggesting the use of interdisciplinary approaches in the process of their theoretical analysis. At the same time, the intertextual and contextual approaches to Visconti's work allow us to identify new important details in the evolution of the artistic style, the visual, sound and editing techniques of the director in the aspect of existentialist issues.

## Введение

В современном искусствоведении, актуализировавшем междисциплинарный и интертекстуальный подходы к объекту исследования, периодически возникает потребность обновления представлений о тех областях, которые, казалось бы, давно изучены и положены «на полку» историко-теоретического знания. Актуальность реновации взглядов на артефакты прошлого обосновывается тем, что в такого рода исследованиях зачастую делаются важные уточнения или даже открываются новые факты, важные для современного искусствознания, прослеживается связь с современным состоянием того или иного вида художественной деятельности. Примером плодотворного обращения, в частности, к кинематографическому наследию могут служить исследования, посвященные творчеству режиссеров — представителей авторского кинематографа, которые показывают вневременное значение их художественных идей. В этом отношении особый интерес представляет Лукино Висконти (1906–1976), создававший свой художественный мир как *Gesamtkunstwerk*, объединявший в экранном пространстве выразительные средства разных видов искусств (литературы, музыки, оперного и драматического театра) и реальность человеческой жизни; реализовавший «органический синтез» высокого и низкого, элитарного и массового искусства.

Кинематографический язык Висконти, эволюционировавший от неореализма 1940-х к «большому стилю» 1960–1970-х годов, в достаточной степени исследован как в зарубежном, так и в отечественном киноведении [Висконти, 1990; Маньковская, 2014; Скифано, 2019]. Практически во всех опубликованных работах подчеркивается разносторонность таланта и художественной активности режиссера не только в кинематографе, но и в частности в театральных (драматических и оперных) постановках. Родившийся в необыкновенно музыкальной семье, проведший все детство и юность на представлениях в театре Ла Скала, профессионально игравший на виолончели, Висконти превосходно разбирался в музыкальном искусстве. Кроме того, он проявлял большой интерес к литературе, причем не только в качестве читателя, но и автора текстов.

Особое влияние на развитие мировоззрения и художественного стиля Висконти оказала французская культура, в том числе философия

экзистенциализма, с которой он, несомненно, был хорошо знаком, будучи современником ее важнейших представителей — Альбера Камю (1913–1960) и Жан-Поля Сартра (1905–1980). Стоит подчеркнуть, что Висконти, наследник одной из самых знатных и богатых фамилий итальянской Ломбардии, провел годы своего становления как художника (конец 1930-х годов) во Франции, в тесном творческом общении с выдающимися представителями французской культуры. Многие из них, прежде всего режиссер Жан Ренуар, у которого молодой Висконти работал тогда ассистентом, повлияли на развитие у него левых политических взглядов и на стиль его фильмов неореалистического периода 1940-х годов. И в этом направлении мировоззренческие принципы аристократа Висконти «совпали» со взглядами Камю, выходца из самых низов общества французского Алжира, в период Сопrotивления во Франции во время Второй мировой войны.

Безусловно, наиболее очевидно воплощение экзистенциалистских идей в экранизации романа Камю «Посторонний». Однако и в других фильмах Висконти, снятых как до постановки «Постороннего» в 1967 году, так и после, можно обнаружить немало явных и скрытых отсылок к философии экзистенциализма. Воплощенные с помощью ряда кинематографических приемов авторского языка Висконти в полисемантических художественных образах, эти случаи требуют специального рассмотрения и интертекстуального подхода в анализе.

В то же время невозможно глубоко понять и интерпретировать фильмы Висконти, не принимая во внимание, помимо эволюции его эстетики, специфику времени, в котором они создавались: художественно-смысловая полифония кинопространства отражает не только авторский мир Висконти, но и социокультурный контекст эпохи создания каждого фильма. Поэтому комплексное рассмотрение кинематографического воплощения экзистенциалистских идей в ракурсе интертекстуальности и в контексте времени может дать более глубокое понимание киногороев и, через них, авторского высказывания: «Кино, которое меня интересует, это кино человеческого образа» [Кино Италии, 1989, с. 68]; а также обозначить вектор, ведущий к современному осмыслению экзистенциалистской проблематики.



## Абсурд жизни и попытки бунта

Определенный параллелизм не только во внутренних убеждениях, но и в творчестве Камю и Висконти можно найти в том, что писатель работал над своим первым романом «Посторонний», внесшим в интеллектуальный дискурс «чувство абсурда», в начале 1940-х — примерно в это же время режиссер снимает свой дебютный фильм «Одержимость» (1943), в связи с которым впервые появляется термин «неореализм». В 1948 году выходит картина Висконти «Земля дрожит», снятая с участием реальных жителей сицилийского рыбацкого городка Ачи Трецца и ставшая манифестом неореализма. В этих двух первых картинах уже заявляется тема «бунтующего человека» — философское эссе Камю с этим названием выйдет в 1951 году, но активная работа над ним велась автором со второй половины 1940-х, некоторые тезисы уже были апробированы в «Постороннем».

Безусловно, «бунтующий человек» в первых фильмах Висконти может быть сопоставлен с концептом бунта у Камю не в полной мере, и тем не менее этот образ отражает дух своего времени. Герои «Одержимости», снятой по роману Дж. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», Джино и Джованна (в исполнении Массимо Джиротти и Клары Каламаи) «бунтуют» против своей беспросветной жизни, ее абсурда, однако с явно корыстными целями и используя для этого аморальные, преступные средства (подстроенная любовниками гибель мужа Джованны в автокатастрофе). Но надо отметить, что и сам фильм, снимавшийся «полуподпольно», на собственные деньги Висконти, может расцениваться как акт художественного бунта режиссера против засилья «бутафорской» эстетики и пропаганды в итальянском кинематографе времени Б. Муссолини. Бунт героя фильма «Земля дрожит», рыбака Антонио (в исполнении непрофессионального актера Антонио Арчидьяконо), отказавшегося работать за гроши в пользу алчных скупщиков рыбы, уже вполне носит характер «нигилистического бунта», «взбунтовавшегося индивидуализма», описанного позднее в «Бунтующем человеке» Камю [Камю, 1990, с. 236]. И это бунт не только «за себя», но и «за других», как говорит сам Антонио, хоть и терпит в итоге поражение вследствие драматических обстоятельств киноистории: бунт героя не поддерживается его товарищами-рыбаками, а морской шторм лишает его



Илл. 1. Кадр из фильма «Земля дрожит», режиссер Лукино Висконти, 1948  
Fig. 1. Still from *The Earth Trembles*, directed by Luchino Visconti, 1948

рыболовных сетей и улова, тем самым ввергая всю семью Валастро в полную нищету.

Однако творчество Висконти в последующих десятилетиях свидетельствует об эволюции его киноэстетики, явно уходящей от идеологических и стилистических принципов неореализма в сторону аудиовизуальной роскоши «большого стиля», заявленного уже в 1957 году в «оперном коде», согласно Ю.М. Лотману, картины «Чувство» и воплотившегося в полной мере в 1963 году в «Леопарде» (а немногим ранее, в комедийной ипостаси, в новелле «Работа» из киноальманаха «Бокаччо 70», 1962). Тема «бунтующего человека» не исчезает из кинонарратива зрелого и позднего периодов кинотворчества Висконти, но переходит на другой социальный и художественно-выразительный уровень («Гибель богов», 1969; «Людвиг», 1972; «Семейный портрет в интерьере», 1974).

Социальная проблематика неореализма постепенно вытесняется атмосферой нарастающего консьюмеризма, американизации разных сфер жизни итальянского общества. Эти тенденции нашли



**Ил. 2.** Кадр из фильма «Белые ночи», режиссер Лукино Висконти, 1957  
**Fig. 2.** Still from *The White Nights*, directed by Luchino Visconti, 1957

отражение в фильмах Висконти уже с конца 1950-х: в картине «Белые ночи» (1957), экранизации одноименной повести Ф.М. Достоевского, действие перенесено из Петербурга в условный европейский город конца 1950-х (съемки проходили в Ливорно), в котором молодые люди веселятся под звуки рок-н-ролла, танцуют твист, а в кадре постоянно мелькает навязчивая реклама, в том числе американских напитков и сигарет. Характерно, что романтическое, почти сказочное именование героев повести Достоевского — Настенька и Мечтатель — в фильме индивидуализируется в данных киногероям новых именами: Наталья (Мария Шелл) и Марио (Марчелло Мастоияни). Из имени героини, стоящего в одном страдательно-лирическом ряду женских образов Достоевского (Настенька, Варенька, Сонечка, Грушенька...), уходит вся нежно-ласкательная мелодика, превращаясь в строгое для русского уха звучание имени Наталья.

В наибольшей же степени противоречие между традиционными, патриархальными и новыми, консьюмеристскими ценностями итальянского общества послевоенного времени воплощено в фильме



**Ил. 3.** Кадр из фильма «Рокко и его братья», режиссер Лукино Висконти, 1960  
**Fig. 3.** Still from *Rocco and His Brothers*, directed by Luchino Visconti, 1960

«Рокко и его братья» (1960). По сюжету, большое семейство Паронди, овдовевшая мать и четверо ее сыновей переезжают из деревни, с юга Италии к старшему сыну в Милан, где сталкиваются с жестокими реалиями большого города, равнодушного к проблемам и бедам простых людей. Нравственные представления братьев подвергаются испытаниям, их жизненные пути расходятся, что главным образом воплощается в противостоянии (экзистенциальном конфликте) двух братьев, Симоне (Ренато Сальваторе) и Рокко (Ален Делон).

Надо сказать, что образ «святого» Рокко, несомненно, отсылает к главному герою романа Достоевского «Идиот», в нем проявляется та же наивность и добросердечие, что и у князя Льва Николаевича Мышкина. (В противоположность Рокко, образ Симоне напоминает неистового Парфёна Рогожина из того же романа Достоевского.) Эти истинно христианские качества в человеке современной эпохи производят в фильме тем большее впечатление, что по сюжету Рокко (как, впрочем, и Симоне) — профессиональный боксер, зарабатывающий деньги в жестоких поединках на ринге. Однако в контексте

сюжета картины страдательная, но в то же время смиренная и всепрощающая реакция Рокко на самые жестокие проявления темной стороны человека (демонстративное насилие, совершенное Симоне, и последующее убийство им Нади, возлюбленной Рокко) могут быть трактованы и как проявление «нигилистического бунта», «непротивление злу насилием», «противодействие в недеянии» ожидаемого от него ответного насилия.

В середине 1960-х, когда Висконти приступает к осуществлению замысла экранизации «Постороннего», во Франции была уже другая эпоха, другой «дух времени», по сравнению с годами работы Камю над романом. В 1961 году Алжир, где происходит действие романа Камю, освободился от французской колониальной зависимости после многолетней кровопролитной войны. Об этой борьбе за независимость уже в 1960-х были сняты фильмы «Маленький солдат» (режиссер Ж.Л. Годар, 1960), «Непокоренный» (режиссер Ален Кавалье, 1964), «Битва за Алжир» (режиссер Дж. Понтекорво, 1966). Данное обстоятельство не могло не сказаться на фильме Висконти «Посторонний», что ощущается, например, в визуальных и музыкальных акцентах на «арабской» теме (долгие планы множества лиц арабов в тюрьме; проходящее лейтмотивом исполнение грустной арабской мелодии на флейте; многозначительная тишина в зале суда после признания героя: «Я убил араба»).

Социально-политический контекст повлиял и на восприятие экранизации зрительской аудиторией, и на его интерпретацию кинокритиками. В частности, политический оттенок ощущается в анализе фильма Генри Бэйкона, о чем свидетельствует само название раздела соответствующей главы его книги о Висконти *Being French in Algeria* [Васон, 1998, р. 202], то есть «Быть французом в Алжире». К французам — выходцам из Алжира относилось во время колониализма уничижительное прозвище «черноногие», и Висконти усматривал в романе Камю пророчество будущей трагедии, «экстремизма французских солдат и алжирского восстания», в понимании режиссера Камю предвидел «кошмар, каким является всплеск насилия между людьми, неспособными больше понимать друг друга и жить вместе» [Скифано, 2019, с. 499]. Однако наследники писателя не дали режиссеру возможность в таком ракурсе интерпретировать роман на экране, и в экранизации чувствуется недостаток режиссерской страсти, здесь,

словами Лоранс Скифано, «не хватало насилия, которое усилило бы первоначальный замысел Висконти» [Скифано, 2019, с. 498–499].

По всей видимости, описанные обстоятельства, наряду с другими, о которых пойдет речь далее, объясняют тот факт, что «Посторонний» Висконти считается многими кинокритиками далеко не лучшим произведением итальянского мастера и не самой удачной экранизацией повести французского писателя-философа (однако лучшей пока не состоялось). Как писал после премьеры кинокритик Рене Гардиес, «...выдающийся режиссер, каким является Висконти, терпит неудачу, попытавшись освоить регистр, нисколько не соответствующий его голосу» [Лукино Висконти, 1986, с. 178]. К этому же мнению, по всей видимости, склонялся впоследствии и сам режиссер, не рассматривавший «Постороннего» и как бы «забывший» об этом факте своей творческой биографии. Но «неудача» в случае «Лукино Висконти» определение весьма относительное, равное пониманию фильма как профессиональной, качественной, но не выдающейся работы, не шедевра. В любом случае очевидно, что среди немногочисленных экранизаций «Постороннего»<sup>(1)</sup> фильм Висконти — наиболее художественно достойное произведение, при этом достаточно точно, насколько это возможно на языке кинематографа, следующее букве и духу романа.

### «Посторонний» как попытка «обнуления» авторского киноязыка

Фильм «Посторонний» стоит особняком в фильмографии Лукино Висконти. Эту постановку нельзя рассматривать ни в ракурсе неореализма, ни в контексте более позднего периода «большого стиля» итальянского мастера. Во многом эта «маргинальность» стиля «Постороннего» в контексте эстетики Висконти обусловлена литературным стилем самого романа, на чем стоит кратко остановиться.

(1) Среди прочих экранных адаптаций «Постороннего» можно назвать фильм «Рок» (Yazgi, режиссер Зеки Темиркубуз, 2001, Турция) и короткометражную комедию «Посторонний» (The Stranger, 2007) американского режиссера Клея Лайфорда, которая имеет самое отдаленное отношение к роману Камю.

Манера изложения Камю в повести на первый взгляд предельно упрощена<sup>(2)</sup>, синтаксис предложений сводит к минимуму языковую выразительность, но это только внешняя, видимая «простота слова», за которой стоит глубокий смысл философии абсурда Камю. В «Постороннем» скупость фразировки, монотонность (особенно в первых частях романа), но при этом предельная ясность повествования создает то, что Ролан Барт назвал «Le degré zéro de l'écriture» — «нулевой градус письма» (или, в принятом русском переводе, «нулевую степень письма»), в отличие от литературного стиля «как участника литературного обряда» [Барт, 2008, с. 56]. В отношении прозы Камю Барт употребляет также такие определения, как «белое письмо», «нейтральное письмо», «прозрачный язык», уточняя, что это явление, возникшее много позже реализма, «и не столько под воздействием эстетики ухода от действительности, сколько в результате поисков письма, добившегося наконец-то безгрешности» [Барт, 2008, с. 98]. «Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в „Постороннем“, создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля» [Барт, 2008, с. 105].

Сюжет повести можно воспроизвести в нескольких предложениях. Тридцатилетний служащий по фамилии Мерсо, проживающий в Алжире, ведет размеренную, скучную, но не досаждающую ему жизнь офисного работника, в точности иллюстрирующую фрагмент из «Мифа о Сизифе»: подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме — вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос: «„Зачем?“ Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки» [Камю, 1990, с. 28–30].

(2) На русском языке опубликованы и получили известность по крайней мере три версии текста романа А. Камю «Посторонний»: в переводе с французского Г.В. Адамовича (1966, под названием «Незнакомец»), Норы Галь (Э.Я. Гальпериной, 1968) и Н.И. Немчиновой (1969). Разница в подходах к первоисточнику убедительно и подробно изложена в статье литературоведа и переводчика Ю.Я. Яхниной «Три Камю» [Яхнина, 1971], которая обращала внимание на трудность передачи не только смысловых нюансов, но особой мелодии, звука, неповторимой интонации романа. В данной статье цитируются фрагменты текста романа в переводе Норы Галь, для которого характерна «сжатость, упругость фразы» [Яхнина, 1971, с. 258], что, на наш взгляд, более корректно отражает стиль и смысл произведения Камю.

Однажды Мерсо получает известие о смерти матери, едет на ее похороны, возвращается, на следующий день встречается давнюю знакомую Мари, прекрасно проводит с ней время на пляже, в кинотеатре (на комедии «с Фернанделем») и в постели, затем случайно (под воздействием солнечного луча, ударившего ему прямо в глаз) убивает на пляже араба, попадает в тюрьму и приговаривается судом к смертной казни. Эта несложная фабула наполняется экзистенциальными смыслами в процессе трансформации сознания героя: от ощущения бессмысленности существования, фактически обусловленного лишь физиологическими потребностями (еда, купание в море, сон, секс...), «жизненного сна» — к «пробуждению», осознанию абсурда жизни и его внутреннего принятия в ясном видении близкой смерти. Это еще не «бунтующий человек» Камю, но уже полностью осознавший реальность «человек абсурдный».

В начале своей работы над экранизацией (о чем свидетельствует интервью итальянскому журналу *Filmcritica*, данное режиссером в 1965 году, то есть еще до начала съемок) Висконти заявлял: «Я представляю себе ее [экранизацию] в точности такой, как Камю написал свой роман. Я не хочу даже писать сценарий. Моя идея состоит именно в том, чтобы следовать книге. На главную роль у меня есть Ален Делон. Мне хотелось бы взять в руки книгу и снимать то, что там написано... Да, я хочу точно того же, что в книге, — того, что читается в строках и между строк» [Лукино Висконти, 1986, с. 251]. Эти и другие творческие планы режиссера в процессе их реализации заметно изменились. Например, режиссер не смог обойтись в нескольких эпизодах без закадрового текста (внутреннего монолога героя), хотя изначально не хотел вовсе использовать эти «подпорки» для экранного действия. Но самая существенная перемена произошла в утверждении актера на главную роль — им стал вместо француза Алена Делона<sup>(3)</sup> итальянец Марчелло Мastroianni. Эта замена во многом повлияла на общую стилистику картины: холодная, отстраненная красота Делона как нельзя лучше выразила бы внутренний мир господина Мерсо. Мastroianni выглядит на экране более чувственным и эмоционально

(3) В это время Ален Делон был занят на съемках в фильме Жан-Пьера Мельвиля «Самурай» (1967) в главной роли Жефа Костелло, ставшей одной из лучших в карьере актера.





**Ил. 4.** Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967  
**Fig. 4.** Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

вовлеченным в происходящие события, чем следовало бы согласно духу романа. Как характеризовал своего героя сам Матростяни, «Мерсо — характер средиземноморский, сангвиник, самый обыкновенный мужчина, который любит девушек, компанию друзей и вкусно поест» [Скифано, 2019, с. 497]. В то же время именно «обычность» фактуры Марчелло Матростяни создает фон, на котором более ярко в финале вспыхивает его трагический «экзистенциальный бунт». Некоторые авторы вообще считают, что Матростяни стал наилучшим выбором на роль Мерсо; например, Джоанна Ди Маттиа пишет: «Матростяни — идеальное полотно, на котором можно изобразить Мерсо, человека, чью внешность невозможно прочесть» [Di Mattia, 2016].

Кроме того, режиссер нарушает композицию повести, что также не планировалось, но, по всей видимости, было сделано, как того и опасался режиссер в упомянутом интервью, в угоду продюсерам. История начинается с ее развязки: уже в первых кадрах фильма конвоиры ведут главного героя, закованного в наручники, по коридорам полицейского учреждения. Точнее, линейная композиция преобразу-



**Ил. 5.** Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967  
**Fig. 5.** Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

ется в закольцованную: в финале картины вновь показывается арест героя, но теперь это событие доводится до приговора суда. После экспозиционного показа ареста и допроса Мерсо на экране начинается хронологически линейное повествование: следует эпизод, где главный герой получает известие о смерти матери (этим событием открывается текст романа, его «нулевой градус письма»: «Сегодня умерла мама. Или, может, вчера, не знаю» [Камю, 1988, с. 41]) и едет на автобусе к месту прощания и похорон за 80 километров от Алжира, в дом престарелых, где доживала последние дни его мать.

В эпизоде поездки в раскаленном автобусе в кадр вводится тема изнуряющей жары и слепящего солнца как лейтмотив рока, что мастерски воплощается благодаря операторской работе Джузеппе Ротундо (кинокритик Фарран Смит Неме пишет, что весь фильм будто снят в яркий полдень [Nehme, 2017]). Инообразом смертоносных солнечных лучей становится нестерпимый свет ламп, которые невозможно выключить, в мертвецкой, где стоит гроб с телом матери Мерсо. А образом «жизненного сна», «отложенной» смерти, — лица-маски

стариков, забывшихся тревожным сном во время ночного бдения вокруг гроба усопшей навеки матери господина Мерсо: герой смотрит на эти лица сквозь туман своего полусна, его состояние отражают тягучие диссонантные звуки закадровой музыки.

Марчелло Мастроянни, с его мужской чувственностью и обаятельной улыбкой, не так легко удастся передать в актерской игре, в мимике своего лица внутреннюю отчужденность Мерсо, о которой постоянно пишет Камю, точнее, саморазоблачительно фиксирует рассказчик-герой повести. Безразличие, отстраненность, отсутствие сочувствия — те слова, которые выражают не просто отношение Мерсо к самым разным жизненным обстоятельствам (от смерти матери до страстных признаний влюбленной в него девушки), но его внутреннюю суть. На вопрос красавицы Мари (Анна Карина) «Ты меня любишь?» и в романе, и на экране следует быстрая реакция Мерсо: «Я ответил, что это пустые слова, они ничего не значат, но, пожалуй, не люблю» [Камю, 1988, с. 56]. Предложение Мари пожениться встречается с неизменным равнодушием: «Я сказал, мне все равно, можно и пожениться, если ей хочется» [Камю, 1988, с. 59]. На заманчивое предложение своего работодателя о переезде в Париж Мерсо реагирует более чем странно для молодого человека: «Я сказал — пожалуй, хотя, в сущности, мне все равно... Я сказал, в жизни ничего не переменишь, все одно и то же, а мне и так хорошо». А Мари, которой «до смерти» хотелось бы поехать с любимым в Париж, он отвечает почти по тексту: «Там грязно. Всюду голуби и закопченные дворы. А кожа у людей белая» [Камю, 1988, с. 59–60]. Но стоит отметить небольшие добавленные нюансы в реплике Мерсо в фильме: «Там грязно как в аду. И люди с бледными лицами».

В кульминационном эпизоде истории, трагически повернувшем (а по сути, оборвавшем) жизнь Мерсо, — встрече с тремя арабами на пляже с последующим абсурдным убийством одного из них — герой-рассказчик в романе сообщает сухо: «И я подумал — можно стрелять, а можно и не стрелять, какая разница» [Камю, 1988, с. 66]. В фильме, правда, после первой поножовщины Мерсо удерживает Раймона от выстрела в человека: «Он еще слова не сказал...». И все-таки затем, потеряв из-за жары и слепящего глаза солнца адекватное восприятие реальности, сам стреляет (пять раз) в араба, мирно лежащего у ручья и не сказавшего ему ни единого слова. Впоследствии, уже на



**Ил. 6.** Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967  
**Fig. 6.** Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

судебном процессе, Мерсо так отвечает на вопрос судьи, сожалеет ли он о своем поступке: «Я подумал и ответил — не то чтобы жалею, но мне неприятно» [Камю, 1988, с. 72]. Негодование прокурора даже искренне удивляет Мерсо, уверяющего, что все произошло «из-за солнца»: «Да, я не слишком жалел о сделанном. Но странно, что он обрушивался на меня с такой яростью. Я охотно попробовал бы ему объяснить, вполне доброжелательно и даже дружески, что никогда я не умел по-настоящему о чем-либо сожалеть» [Камю, 1988, с. 86].

Мерсо оказывается в оппозиции по отношению не только к общепринятой морали, но и к социальным ролям, то есть предписываемому обществом поведению человека в определенной ситуации. Парадоксальным образом отказ Мерсо говорить то, что от него ожидают, говорить неправду, при этом зная, что правда приведет его к катастрофе, обнажает не только имморализм главного героя, но и фальшь современного социума, абсурд окружающей действительности. Мерсо отказывается солгать в свою же пользу на суде по любому, даже самому неприципиальному вопросу, и тем самым

как бы сам себе подписывает смертный приговор. Фактически он был осужден на смерть обществом (в лице суда и присяжных) уже в тот момент, когда подтвердил, что он посмел выпить чашку кофе с молоком у гроба матери и не плакал при ее погребении. Но и этот страшный (пока еще на словах) финал пока не слишком переворачивает сознание Мерсо, его гораздо больше мучает нестерпимая жара и усталость: «...под конец я уже ничего не чувствовал, кроме жары... поскорей бы все кончилось, поскорей бы вернуться в камеру и уснуть» [Камю, 1988, с. 86, 88].

### От «абсурдного человека» — к «человеку бунтующему»

С момента перемещения в одиночную камеру смертника из общей огромной подвальной клетки на десятки заключенных (в подавляющем большинстве арабов), после пребывания в течение долгих месяцев под арестом, сознание Мерсо заметно меняется. Неизбежность близкого, но при этом «недатированного» конца существования пробуждает в нем мыслительную работу в попытке понять, определить смысл своей жизни и смерти. «Нулевой градус письма» несколько повышается — стиль изложения в романе становится «наивно-философским»: «Значит, я умру. Раньше, чем другие, разумеется. Но ведь всякий знает — жить не стоит труда. В сущности, я прекрасно понимал, что умереть в тридцать лет или в семьдесят — невелика разница, все равно другие мужчины и женщины останутся жить после тебя, и так будет еще тысячи лет» [Камю, 1988, с. 92]. Мерсо и здесь не изменяет своей правдивости и безразличию к жизненному абсурду: посторонний или приговоренный — «невелика разница». В понимании неизбежности конца главной задачей смертника становится «убить время»: «Первое время в тюрьме хуже всего было то, что у меня еще появлялись мысли свободного человека» [Камю, 1988, с. 74], — то есть желания спуститься к морю, полежать на песке, заняться любовью с женщиной. «Самое главное, повторяю, убить время... Спал по 18 часов, оставалось убить 6 часов. <...> Для меня в камере нескончаемо тянулся все один и тот же день» [Камю, 1988, с. 75, 76].

В кадре главный герой, который до того, мучаясь от жары и яркого света солнца, постоянно вытирал белым платком пот со лба, теперь,

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:  
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



Ил. 7. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967  
Fig. 7. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967



Ил. 8. Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967  
Fig. 8. Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967





**Ил. 9.** Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967  
**Fig. 9.** Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

сидя в темном углу камеры, загнанный в угол, заворачивается, будто чувствуя холод смерти, в темное казенное одеяло, как в саван.

Бунт Мерсо (и одновременно выражение философско-атеистической концепции Камю в художественном образе) происходит в самом финале фильма, когда в камеру наконец, после нескольких отказов заключенного видется с ним, заходит священник. После его настойчивых призывов обратиться ко всемилостивому Господу и обещания святого отца молиться за приговоренного, у Мерсо будто что-то взрывается внутри: «Тут, не знаю почему, во мне что-то прорвалось. Я стал орать во все горло и выругал его и сказал — нечего за меня молиться. <...> Напрасно он уверен, что жив, ведь он живет как мертвец. Вот я с виду нищий и обездоленный. Но я уверен в себе и во всем, куда уверенней, чем он, я уверен, что жив и что скоро умру. Да, кроме этой уверенности, у меня ничего нет. Но по крайней мере этой истины у меня никто не отнимет. Как и меня у нее не отнять» [Камю, 1988, с. 95]. «Все — все равно, все не имеет значения, и я прекрасно знаю почему. И он тоже знает... Все люди на свете — избранные. Других не существует. Рано или поздно всех осудят и приговорят» [Камю, 1988, с. 96]. В финальном эпизоде Марчелло Матроянни показывает все мастерство своей актерской игры, взрываясь в неистовом крике, отчаянном бунте против жизненного абсурда.



**Ил. 10.** Кадр из фильма «Посторонний», режиссер Лукино Висконти, 1967  
**Fig. 10.** Still from *The Stranger*, directed by Luchino Visconti, 1967

Попытка бунта не приводит к рождению «бунтующего человека» — у героя просто нет для этого жизненного времени. Но в момент финального взрыва «абсурдного человека» происходит катарсис, Мерсо полностью и окончательно утверждает в своем неколебимом ясном видении мира, где нет и не может быть упования на Бога, и можно только принять «равнодушие мира», стать к нему тоже безразличным и в этом безразличии слиться с ним, обретя счастливый покой: «Вдруг где-то на краю ночи взвыли пароходные гудки. Они возвещали отплытия и разлуки миру, который стал мне навсегда безразличен... Как будто неистовый порыв гнева очистил меня от боли, избавил от надежды, и перед этой ночью, полной загадочных знаков и звезд, я впервые раскрываюсь навстречу тихому равнодушию мира. Он так на меня похож, он мне как брат, и от этого я чувствую — я был счастлив, счастлив и сейчас» [Камю, 1988, с. 96].

Внутреннее преображение героя выявляется в кадре не только благодаря выдающейся актерской игре Марчелло Матроянни. Не меньшую роль играет композиционное и световое решение кадра: яркий солнечный свет, бывший на протяжении всего развития действия символическим выражением ослепляющего рока, сменяется темнотой одиночной камеры, в которой человек начинает видеть нечто более важное, чем при свете дня. Белые одежды сменяет темное



покрывало-саван. В конце концов луч света выхватит из окружающей темноты только лицо, а точнее, взгляд Мерсо, направленный в вечность. В последних кадрах Мерсо, в глазах которого застыли слезы, спокойно даст тюремщикам завязать себе руки за спиной веревкой и оторвать ворот рубахи смертника, идущего на плаху.

## Заключение

Экзистенциалистские идеи органично вошли в художественный мир Лукино Висконти, ориентированного в своем творчестве на исследование и понимание человека. Кинематограф режиссера, его же словами, это «кино человеческого образа». Согласно Ж.-П. Сартру, «экзистенциализм — это гуманизм», и этот принцип всецело может быть применен к творчеству великого итальянского режиссера. Однако философия экзистенциализма была воспринята Висконти скорее не через философские трактаты или эссе, а благодаря литературным художественным произведениям, созданным Альбером Камю и Жан-Полем Сартром, а также в немалой степени Ф.М. Достоевским, чье влияние на представителей экзистенциалистской философии (в частности, на Камю) неоспоримо. Важнейшие понятия-концепты экзистенциализма, ставшие философскими категориями неклассической эстетики XX века: «скука», «усталость», «забота», «заброшенность», «отчужденность», а также «враждебность мира», «чуждость мира» — отразились в фильмах Висконти не в виде монологов героев или закадрового текста, а в художественных образах, в самой атмосфере киноповествования, в стиле актерской игры, в световых и звуковых решениях киноэпизодов.

В то же время Лукино Висконти был сильно вовлечен в социально-политические реалии XX века, будучи свидетелем и участником главных трагических событий прошедшего столетия. Его гражданская позиция приводила к активным действиям, способствовавшим становлению справедливого социального устройства, позитивным, по крайней мере в его понимании, преобразованиям в обществе. Висконти приветствовал антиколониальные движения во второй половине XX века, что должно было, по мысли режиссера, найти отражение в экранизации романа Камю «Посторонний», однако по ряду причин не вполне удалось. С другой стороны, социально-политическая

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:  
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы

ситуация 1960-х с ее революционным духом вызывала большой интерес, но не нашла полного понимания у режиссера, который не видел у протестной бунтующей молодежи позитивной программы дальнейших действий.

Контекст времени, в который Висконти хотел поместить роман Камю (тем самым актуализировав его вневременной смысл), не совпал с его авторским «я», и потому фильм «Посторонний» стал отдельным, «сторонним» фактом творческой биографии режиссера. Тем не менее эта картина, рассматриваемая в интертекстуальном и контекстуальном ракурсах, открывает важные детали мировоззрения и творчества Лукино Висконти 1960-х годов. В более широком контексте «Посторонний» важен не только как факт творческой биографии великого режиссера, но и как отражение в кинематографической форме идей экзистенциалистской философии и литературы XX века, как попытка воплощения на экране состояния сознания человека, «приговоренного» к поиску смысла своего существования в мире, полном абсурда, что не теряет своей актуальности и в XXI веке.

## Список литературы:

- 1 Барт Р. Нулевая степень письма / Пер. с фр.; сост., науч. ред., авт. предисл. и коммент. Г.К. Косиков; М.: Академический проект, 2008. 431 с. (Философские технологии. Структурализм).
- 2 Висконти о Висконти: Сборник / Пер. с итал. М.: Радуга, 1990. 445 с.
- 3 Камю А. Посторонний // Камю А. Посторонний; Чума; Падение; Рассказы и эссе: [Избранное: Сборник] / Пер. с франц.; сост. и предисл. С. Великовского. М.: Радуга, 1988. С. 39–96. (Мастера современной прозы.)
- 4 Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство / Пер. с фр.; общ. ред., сост., предисл. А.М. Руткевича; М.: Политиздат, 1990. 415 с. (Мыслители XX века.)
- 5 Кино Италии: Неореализм, 1939–1961 / Пер. с итал.; сост., вступ. ст. и коммент. Г.Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. 431 с.
- 6 Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под общей редакцией В.В. Бычкова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 608 с. (Summa culturologiae).
- 7 Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. коммент. Л.К. Козлов. М.: Искусство, 1986. 302 с.
- 8 Маньковская Н.Б. Экзистенциальный выбор: от А. Камю до М. Уэльбека и далее // Человек. 2014. № 1. С. 44–52.
- 9 Скифано Л. Висконти: обнаженная жизнь / Пер. Д.Л. Савосина. М.: Rosebud Publishing, 2019. 752 с.
- 10 Шитова В.В. Лукино Висконти. М.: Искусство, 1965. 224 с. (Мастера зарубежного киноискусства.)
- 11 Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского: Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26–27 апреля 2022 года / Сост. Т.В. Михайлова. М.: ВГИК, 2023. 238 с.
- 12 Яхнина Ю.Я. Три Камю // Мастерство перевода: Сборник. Сб. 8 / Ред. коллегия А. Гатов и др. М.: Советский писатель, 1971. С. 255–286.
- 13 Bacon H. Visconti: Exploration of Beauty and Decay. New York: Cambridge University Press, 1998. 285 p.
- 14 Di Mattia J. To Shoot at the Impassive Stillness: Marcello Mastroianni in Luchino Visconti's *The Stranger* (*Lo straniero*, 1967) // *Senses of Cinema*. February, 2016. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2016/cteq/the-stranger/> (дата обращения 20.04.2024).
- 15 Nehme F.S. *The Stranger* (1967) // *Film Comment*. June 2, 2017. URL: <https://www.filmcomment.com/blog/the-stranger-marcello-mastroianni-luchino-visconti/> (дата обращения 20.04.2024).
- 16 Nowell-Smith G. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute, 2003. 250 p.

## References:

- 1 Bart R. *Nulevaya stepen' pis'ma* [Zero Degree of Writing], transl. from French, comp., sc. ed., preface, com. G.K. Kosikov. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008. 431 p. (Filosofskie tekhnologii. Strukturalizm [Philosophical Technologies. Structuralism]). (In Russian)
- 2 *Viskonti o Viskonti: Sbornik* [Visconti about Visconti: Collection], transl. from Italian. Moscow, Raduga Publ., 1990. 445 p. (In Russian)
- 3 Kamus A. *Postoronni* [The Stranger]. Kamus A. *Postoronni; Chuma; Padenie; Rasskazy i ehsse: Izbrannoe: Sbornik* [The Stranger; The Plague; The Fall; Short Stories and Essays: [Selected Works: Collection], transl. from French, comp., preface S. Velikovskiy. Moscow, Raduga Publ., 1988, pp. 39–96. (Mastera sovremennoi prozy [Masters of Modern Prose]). (In Russian)
- 4 Kamus A. *Buntuyushchii chelovek: Filosofiya. Politika. Iskusstvo* [The Rebellious Man: Philosophy. Politics. Art], transl. from French, ed., comp., preface A.M. Rutkevitch. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (Mysliteli XX veka [Thinkers of the 20<sup>th</sup> Century]). (In Russian)
- 5 *Kino Italii: Neorealizm, 1939–1961* [Italian Cinema: Neorealism, 1939–1961], transl. from Italian, comp., intr. article, com. G.D. Bogemskiy. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 431 p. (In Russian)
- 6 *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-ehsteticheskaya kul'tura XX veka* [The Lexicon of Non-Classics. Artistic and Aesthetic Culture of the 20<sup>th</sup> Century], ed. V.V. Bychkov. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2021. 608 p. (Summa culturologiae [Summa culturologiae]). (In Russian)
- 7 *Lukino Viskonti: Stat'i. Svidetel'stva. Vyskazyvaniya* [Luchino Visconti: Articles. Evidence. Statements], comp., ed., com. L.K. Kozlov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 302 p. (In Russian)
- 8 Man'kovskaya N.B. *Ehkzistentzial'nyi vybor: ot A. Kamyu do M. Uel'beka i dalee* [Existential Choice: From A. Camus to M. Houellebecq and Beyond]. *Chelovek*, 2014, no. 1, pp. 44–52. (In Russian)
- 9 Skifano L. *Viskonti: obnazhennaya zhizn'* [Visconti: The Naked Life], transl. D.L. Savosin. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2019. 752 p. (In Russian)
- 10 Shitova V.V. *Lukino Viskonti* [Luchino Visconti]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 224 p. (Mastera zarubezhnogo kinoiskusstva [Masters of Foreign Cinema]). (In Russian)
- 11 *Ehkzistentzializm i ego reprezentatsiya v literature i kino. Posvyashchaetsya 200-letnemu yubileyu F.M. Dostoevskogo: Materialy XIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii po ehstetike ehkranizatsii 26–27 aprelya 2022 goda* [Existentialism and Its Representation in Literature and Cinema. Dedicated to the 200<sup>th</sup> Anniversary of F.M. Dostoevsky: Proceedings of the 13<sup>th</sup> International Scientific Conference on the Aesthetics of Film Adaptation on April 26–27, 2022], comp. T.V. Mikhailova. Moscow, VGIK Publ., 2023. 238 p. (In Russian)
- 12 Yakhnina Yu. Ya. *Tri Kamyu* [Three Camus]. *Masterstvo perevoda: Sbornik* [The Skill of Translation: Collection]. Col 8, ed. board A. Gatov et al. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1971, pp. 255–286. (In Russian)
- 13 Bacon H. *Visconti: Exploration of Beauty and Decay*. New York, Cambridge University Press, 1998. 285 p.
- 14 Di Mattia J. To Shoot at the Impassive Stillness: Marcello Mastroianni in Luchino Visconti's *The Stranger* (*Lo straniero*, 1967). *Senses of Cinema*, February, 2016. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2016/cteq/the-stranger/> (accessed 20.04.2024).
- 15 Nehme F.S. *The Stranger* (1967). *Film Comment*, June 2, 2017. Available at: <https://www.filmcomment.com/blog/the-stranger-marcello-mastroianni-luchino-visconti/> (accessed 20.04.2024).
- 16 Nowell-Smith G. *Luchino Visconti*. London, British Film Institute, 2003. 250 p.

УДК 791.43/.45

ББК 85.373(4)/85.373(8)

**Вирен Денис Георгиевич**

Кандидат философских наук, заведующий сектором современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028  
ResearcherID: AAK-1478-2021  
denis.viren@gmail.com

**Ключевые слова:** польское кино, эстетика экранизации, кино о кино, документальность, тема смерти, Ярослав Ивашкевич, Кристина Янда

Вирен Денис Георгиевич

# «Аир» Анджея Вайды как расширенная экранизация



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-774-797**

**Для цит.:** Вирен Д.Г. «Аир» Анджея Вайды как расширенная экранизация // Художественная культура. 2024. № 4. С. 774–797. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-774-797>.

**For cit.:** Viren D.G. Andrzej Wajda's *Sweet Rush* as an Extended Film Adaptation. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 774–797. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-774-797>. (In Russian)

**Viren Denis G.**

PhD (in Philosophy), Head of the Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028  
ResearcherID: AAK-1478-2021  
denis.viren@gmail.com

**Keywords:** Polish cinema, aesthetics of film adaptation, film about film, documentary, theme of death, Jarosław Iwaszkiewicz, Krystyna Janda

**Viren Denis G.**

Andrzej Wajda's *Sweet Rush* as an Extended Film Adaptation

**Аннотация.** Экранизация рассказа Ярослава Ивашкевича «Аир» стала последней в ряду лент Анджея Вайды, снятых по мотивам прозы выдающегося польского писателя. Картина вышла в 2009 году и была удостоена на Берлинале приза Альфреда Бауэра «За открытие новых путей в киноискусстве»: действительно, Вайда не просто снял нетипичный для его поэтики фильм, но и расширил возможности киноязыка. Тем не менее он был воспринят критикой и зрителями неоднозначно. После смерти Вайды стало очевидно, что это одно из его лучших, художественно смелых произведений позднего периода, однако оно все равно осталось в тени более громких и отчасти публицистических работ режиссера.

«Аир» представляет собой полудокументальное произведение о смерти и переживании утраты близкого человека. Вайда выстраивает трехуровневое повествование, экранизируя оригинальный сюжет, демонстрируя съемочный процесс и, наконец, предоставляя слово исполнительнице главной роли Кристине Янде: в монологах, снятых в пустой комнате, отсылающей к картинам Эдварда Хоппера, актриса рассказывает о том, как умирал ее муж Эдвард Клосиньский, знаменитый оператор и многолетний соавтор Вайды. Так на экране переплетаются вымысел и реальность, искусство и жизнь, а литературный первоисточник оказывается катализатором философских рассуждений о хрупкости бытия.

**Abstract.** The film adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's novel *Sweet Rush (Tatarak)* was the last in a series of films by Andrzej Wajda based on the prose of the outstanding Polish writer. The film was released in 2009 and was awarded the Alfred Bauer Prize at the Berlinale for 'opening new perspectives on cinematic art': indeed, not only did Wajda make a film that was uncharacteristic of his poetics, but he also expanded the potential of the cinematic language. Nevertheless, it received mixed reviews from critics and viewers. After Wajda's death, it became obvious that this was one of the best, artistically bold works of the director's later period, which, however, remained in the shadow of his more high-profile, journalistic works.

*Sweet Rush* is a semi-documentary work about death and the experience of losing a loved one. Wajda constructs a three-level narrative, filming the original plot, showing the filming process and, finally, giving the floor to the leading actress Krystyna Janda: in monologues filmed in an empty room that gives a reference to the paintings of Edward Hopper, the actress talks about the death of her husband Edward Kłosiński, the famous cameraman and long-time collaborator of Wajda. Thus, fiction and reality, art and life are intertwined on the screen, and the literary source appears to be a catalyst for philosophical reflections on the fragility of existence.



Ты забываешь об одной вещи... о том, что жизнь так легко может стать смертью.

Я. Ивашкевич. Аир

## Введение

Поздний период творчества польского режиссера Анджея Вайды (1926–2016) пришелся на самый конец кризисных 1990-х годов и начало XXI века и оказался очень плодотворным. Здесь нашлось место и экранизациям классики национальной драматургии XIX века: «Пан Тадеуш» (*Pan Tadeusz*, 1999) по одноименной поэме Адама Мицкевича и «Мечь» (*Zemsta*, 2002) по одноименной комедии Александра Фредро; и исторической драме «Катынь» (*Katyni*, 2007), показавшей глазами женщин трагедию польских офицеров, расстрелянных по приказу НКВД; и прижизненному портрету выдающегося политического деятеля «Валенса. Человек из надежды» (*Wałęsa. Człowiek z nadziei*, 2013); и, наконец, истории взаимоотношений художника и власти «Послеобразы» (*Powidoki*, 2016), ставшей художественным и политическим завещанием мастера.

Творчество Вайды всегда было многогранным и весьма неоднородным: на протяжении десятилетий он чередовал фильмы, выдержанные в разных жанрах и стилях, часто обращаясь к лирико-психологическим драмам после работ общественно-политического толка, но даже на этом фоне лента «Аир» (*Tatarak*, 2009) выделяется очень сильно. Для Вайды было характерно и то, что нередко он годами вынашивал замыслы, то возвращаясь к ним, то вновь откладывая. Так вышло и с «Аиром», который режиссер хотел поставить много лет и уже собирался приступить к съемкам после «Мести», однако из небольшого по объему рассказа не получалось сделать полнометражную кинокартину, а от работы в формате телефильма Вайда категорически отказался<sup>(1)</sup>. С выходом «Катыни» режиссер не раз говорил, что отныне будет снимать кино о современности, однако в 2009 году все же появился «Аир» — фильм в известном смысле вневременной, универсальное философское рассуждение

о жизни и смерти, ставшее к тому же эстетическим прорывом как для польского, так и в определенной степени для мирового кинематографа.

В немногих аналитических статьях, посвященных «Аиру», картина рассматривается в контексте метакино, или «кино о кино» [Otto, 2017; Szewczyk, 2019], однако это не единственный релевантный ракурс: не стоит забывать, что любая экранизация представляет собой образ литературного первоисточника, по точному определению драматурга Леонида Нехорошева, заметившего, что при работе над экранизацией «материалом для кинематографистов является „вторая реальность“ — литературный текст» [Нехорошев, 2009, с. 304]. Именно поэтому мы рассмотрим ленту «Аир» в ее неразрывной связи с оригинальным текстом, а также обратимся к истории возникновения этой постановки с опорой на воспоминания авторов (режиссера и исполнительницы главной роли), поскольку чисто художественные задачи теснейшим образом сплелись в ней с рассказом о невыводимой трагедии. Более того, можно утверждать, что, если бы не вторжение суровых жизненных реалий, этот фильм был бы совершенно иным.

## Путь от замысла к готовому фильму

Главная роль в картине с самого начала предназначалась для Кристины Янды — знаменитой Агнешки в «Человеке из мрамора» (*Człowiek z marmuru*, 1976), актрисы, с которой Вайда не работал к тому моменту около тридцати лет<sup>(2)</sup>, но сохранял близкие дружеские отношения. Видимо, в связи с этим выбором планировалось, что снимать фильм будет не постоянный оператор Вайды последних лет Павел Эдельман, а Эдвард Клозинский, супруг Янды, с которым режиссер также не сотрудничал очень давно, со времен «Хроники любовных происшествий» (*Kronika wypadków miłosnych*, 1985). В качестве драматургического дополнения, призванного расширить оригинальную историю, предполагалось использовать написанный Ольгой Токарчук,

(1) Подобный опыт случился в его карьере незадолго до описываемых событий: в 2001 году Вайда осуществил телепостановку другого произведения Ивашкевича — пьесы «Июньская ночь» (*Noc czerwcową*).

(2) Исключением стала новелла «Человек из надежды» в коллективном альманхе «Солидарность, Солидарность...» (*Solidarność, Solidarność...*, 2005).

будущим лауреатом Нобелевской премии, сюжет о любовном романе актрисы, исполняющей главную роль<sup>(3)</sup>: мотив «кино о кино», таким образом, присутствовал уже на раннем этапе приготовлений. Однако в работу над «Аиром» внесла коррективы жизнь, а точнее — смерть. Клозиньскому был диагностирован рак, уничтоживший его буквально за полгода. Это трагическое событие непосредственно повлияло на повествовательную структуру произведения: рассказ Ивашкевича был объединен с историей съемок фильма и, главное, исповедальным монологом Кристины Янды, посвященным уходу из жизни ее мужа. Замысел, который на первый взгляд мог показаться рискованным, даже спекулятивным, к тому же театрализованным по форме, был реализован с глубоким погружением не только в психологию и интимные переживания, но также в универсальные тайны бытия, а элемент монотеатральности придал фильму дополнительное эстетическое измерение. Удивительно при этом, насколько органично реальная история встроилась в ткань литературного произведения.

«Аир» относится к зрелому периоду творчества выдающегося польского писателя Ярослава Ивашкевича (1894–1980). Этот короткий рассказ был опубликован в 1958 году и довольно быстро привлек внимание кинематографистов. Первая экранизация состоялась еще в 1965 году: 36-минутный фильм снял для телевидения режиссер Анджей Шафяньский, на тот момент недавний выпускник Театральной академии в Варшаве. Постановка оказалась не слишком удачной: в ней чувствуется неуверенность начинающего автора, страх слишком далеко отойти от первоисточника, хотя встречаются запоминающиеся визуальные решения и нельзя не отметить, что у Вайды прослеживаются параллели (возможно, ненамеренные) с отдельными приемами из первой экранизации. Горькая ирония судьбы заключается в том,

(3) Польский историк кино Тадеуш Любельский реконструировал и опубликовал историю возникновения этого замысла, основываясь на корреспонденции Вайды и Токарчук, инициированной режиссером еще в 1998 году в связи с фильмом о Шопене. В первом же письме с предложением сотрудничества над «Аиром» Вайда рассказывает, в частности, о том, что импульсом для создания сюжета о «романе на одну ночь» стала рассказанная ему в Москве реальная история об актере, сбжавшем со съемок к поклоннице [см. подробнее: Korespondencja Olgi Tokarczuk i Andrzeja Wajdy w opracowaniu Tadeusza Lubelskiego, 2020]. В этой же публикации Любельский отмечает, что, хотя в итоге текст Токарчук не вошел в фильм, она использовала поведенную Вайдой историю в своем романе «Бегуны».

что «Аир», повествующий о внезапной и непостижимой смерти, так и остался для Шафяньского единственным фильмом: в 1973 году режиссер погиб в возрасте 42 лет.

Уже в экспозиции «Аира» задается философски сдержанный, меланхоличный тон повествования, а также подчеркивается особое значение сюжета для самого рассказчика (за которым стоит автор). Он объясняет, что личной для него является не столько история главной героини, сколько ассоциация с растением, вынесенным в заглавие: «У аира два запаха. Если потрогать его яркую рифленую стрелку, почувствуешь едва уловимое дыханье „воды под сенью верб“, как говорил Словацкий... Но если растереть волокно аира на ладони и вдохнуть запах словно бы выложенной ватой бороздки, то, кроме аромата ладана, можно почувствовать и тяжкий дух болотного ила, гниющей рыбьей чешуи, запах болота.

Запах этот в начале моей жизни был связан с образом неожиданной смерти. ...Мне он всегда напоминает еще и о смерти моего первого друга, со странным именем Грациан, который утонул в тринадцать лет» [Ивашкевич, 1988, с. 277]. В дальнейшем писатель не возвращается к этому воспоминанию, однако оно отбрасывает тень на основную историю: они оказываются связаны образом растения, символизирующим жизнь (аиром украшали дома на Троицу), но в пространстве текста — несущим смерть и приобретающим зловещий оттенок. Здесь важно отметить, что метауровень (в лице автора, рефлексиирующего о себе и собственном тексте) присутствует уже в первоисточнике.

Тот факт, что действие фильма начинается на съемочной площадке, где Янда, сидя рядом с Вайдой и держа в руках стебель аира, читает процитированные выше строки, неслучаен и даже закономерен. Литературовед Анджей Грончевский в эссе, посвященном экранизации, так комментирует смысл этой сцены: «Читая, Кристина Янда и Анджей Вайда держат в ладонях листья аира. Они разламывают его волокна, раздавливают стебли. Подносят к носу зеленые внутренности, будто хотят в чувственном наслаждении удостовериться — себе и нам — ивашкевичевскую правду запаха. Они „показывают“ сущность запаха, которую не может уловить фильм, апеллирующий к правде глаза и уха» [Gronczewski, 2009, s. 116]. К тому, что невозможно «уловить» в этом рассказе при осуществлении экранизации, мы еще вернемся.



**Ил. 1.** Кадр из фильма «Аир», режиссер А. Вайда, 2009. Кристина Янда и Анджей Вайда читают рассказ

**Fig. 1.** Still from *Sweet Rush*, directed by A. Wajda, 2009. Krystyna Janda and Andrzej Wajda reading a story

В следующей сцене Ян Энглерт — актер, играющий роль мужа главной героини, — тоже читает Ивашкевича и таким образом вводит зрителя в курс дела: «...Пани Марта, жена местного доктора, очень одинока, во время оккупации оба сына ее погибли. Муж пани Марты вечно занят. Помимо службы в больнице у него еще и большая загородная практика. ...Пани Марта остро ощущает свою неприка-янность. <...> Следует при этом добавить, что пани Марта никогда не жалуется, никогда не дает воли своим чувствам. Усердно занимается домом, ведет телефонные переговоры и запись пациентов, словом, всячески старается, чтобы доктора по вечерам, когда он едва живой от усталости возвращается домой, окружали тишина, уют, образцовый порядок» [Ивашкевич, 1988, с. 278]. От сцены чтения режиссер переходит к основному действию, показывая членов съемочной группы и символическую хлопущку.

Это не первый пример обращения Вайды к модели «кино о кино»: еще более сложным в плане нарративной конструкции был фильм «Все на продажу» (*Wszystko na sprzedaż*, 1968), снятый после гибели

актера Збигнева Цыбульского<sup>(4)</sup>. Однако, по замечанию Матильды Шевчик, «в „Аире“, в отличие от „Все на продажу“, темой становится не „невозможность“ изображения смерти, а напротив — потенциал кино продемонстрировать умирание и отчаяние живущих» [Szweczyk, 2019]. Кроме того, в «Аире» режиссер впервые приоткрывает перед зрителем кухню совместной с актерами работы над адаптацией Ивашкевича, то, что в театре называется «застольным периодом». Наблюдая за этим процессом, уместно процитировать воспоминания Вайды о съемках «Березняка» (*Brzezina*, 1970), первой в его карьере экранизации Ивашкевича: «Не только я читал книгу, она была у актеров. Они читали ее постоянно и полюбили» [Wajda, 2000, s. 229]. Для членов съемочной группы «Аира» короткие, словно вспышки, сцены со съемок имели особое значение. Вот как об этом вспоминала Янда: «То, что мы читаем перед камерой фрагменты рассказа Ивашкевича, было необходимо. Этот рассказ... содержит формулировки и определения, которые абсолютно невозможно сыграть, выразить, определенные вещи мы должны были прочесть. Идея чтения Ивашкевича и одновременной подготовки к съемкам возникла у нас в самом начале. Съемочная группа несколько раз появляется в кадре, и это также придает фильму иную окраску, а у всего, что происходит на экране, меняется значение, переставляются акценты» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 44].

«Аир» представляет собой образец лаконичной психологической прозы, его фабулу можно пересказать несколькими короткими фразами. Уже немолодая, но все еще интересная пани Марта, притом неизлечимо больная (Ивашкевич не уточняет диагноз), живет в небольшом провинциальном городе с мужем-доктором. Их сыновья погибли во время войны, но память о них не дает женщине покоя: изредка она заходит в закрытую на ключ детскую, где все осталось на своих местах. Однажды пани Марта знакомится с молодым работником речного транспорта, который покоряет ее внешним обаянием и своеобразной прямоотой, смешанной с простодушием. Он приглашает ее вместе поплавать и, решив нарвать аира у другого берега озера, по непонятной причине тонет. На этом рассказ завершается.

(4) Сопоставительный анализ фильмов «Все на продажу» и «Аир» с точки зрения «автоматизма» осуществил польский киновед Войцех Отто [см.: Otto, 2017].



Место, где происходит действие, фигурирует у Ивашкевича как «городок З.», пани Марта названа женой доктора М., а молодой человек — Богуславом К. Несмотря на кажущуюся поначалу простоту, перед нами полное тайны, недоговоренности и сумрачной поэзии произведение о загадке жизни и смерти, чем-то напоминающее предвоенное творчество писателя — с той разницей, что здесь почти совсем нет ощущения радости жизни, тень которого все же присутствовала и в уже упомянутом «Березняке», и в «Барышнях из Вилько», также ранее экранизированных Вайдой (*Panny z Wilka*, 1979). Объединяющим для всех вайдовских экранизаций Ивашкевича (пожалуй, кроме «Июньской ночи») становится исключительно важное, метафорическое значение природы, одновременно бескорыстной и равнодушной: «Березняк, как и аир, растет, смотрим мы на него или нет. Он не интересуется нами, и люди, которые в нем живут, как точно отмечал Ивашкевич, тоже живут своей жизнью» [Byliśmy tylko od tego, żeby to sfotografować..., 2009]. «Аир» и сегодня способен взволновать читателя пугающей потусторонностью, особенно жутко звучащей на фоне солнечных пейзажей поздней весны / раннего лета — времени действия рассказа. Природа с ее амбивалентностью жизни и смерти играет в нем важнейшую роль: весеннее цветение априори содержит в себе предвестие увядания. «Река (вода), аир являются и мифопоэтическим стержнем художественного мира рассказа, элементами его сакральной топографии. Они олицетворяют движение жизни, которая возвращается к прошлому и вместе с тем неумолимо стремится вперед, чтобы раствориться в вечности, быть поглощенной смертью, забвением» [Лошакова, 2013, с. 125].

В финале экранизируемого рассказа, когда пани Марта пытается вытащить Богуслава из воды, кинематографическое повествование неожиданно прерывается: Кристина Янда без объяснения причин убегает со съемок. И критики, и киноведы много писали об этом моменте как недостаточно убедительном, искусственном, вводящем зрителя в заблуждение относительно границ между реальностью текста и жизни. Мы склонны согласиться с мнением Катажины Яблоньской, утверждавшей в беседе с ксендзом Анджеем Лютером, что благодаря внезапным вставкам со съемочной площадки, в которых происходит переключение нарративного регистра, «мы словно входим „за кулисы“... Здесь это очень адекватно, ведь фильм повествует и о том, что



**Ил. 2.** Кадр из фильма «Аир», режиссер А. Вайда. 2009. Актриса убегает со съемочной площадки

**Fig. 2.** Still from *Sweet Rush*, directed by A. Wajda, 2009. Actress running away from the set

происходит за кулисами... жизни» [Jabłońska K., Luter A., 2018]. Идет проливной дождь, актриса в одном купальнике бежит к мосту, ловит первую попавшуюся машину, ложится на заднее сиденье и вновь обращается к воспоминаниям последних месяцев жизни Эдварда Клосиньского. Закадровый голос произносит: «Я проснулась среди ночи. Он не спал. „Крыся, а может, съездим в Италию? У тебя не было отпуска“. Я поняла: он не хочет, чтобы я работала над этим фильмом, хочет все время быть со мной. Расплакалась. Он посмотрел на меня и сказал: „Анджей тебя подождет, не волнуйся“. Я не могу думать об „Аире“ отдельно от него. Смерть кружит над этим текстом. Еще и потому, что его нет». Предпоследняя фраза монолога — ключ к рассказу Ивашкевича, и во многом благодаря тому, что он был найден, появилась одна из лучших лент в творчестве Вайды.

«От чего бежит Кристина Янда, в купальном костюме скрываясь от дождя на съемочной площадке и от дождя вокруг, в реальности, мечась на мосту жизни и мосту смерти? Возможно, она убегает от



враждебной реки? От времени в кино ко времени сегодняшнему, не примиряясь в пароксизмах отчаяния с кинематографическими образами смерти? Ведь она так мужественно должна была принять другую смерть, определяющую теперь все цвета и звуки жизни» [Gronczewski, 2009, s. 124]. Эта картина возникла на мистическом пограничье литературы и кино, кино и жизни, жизни и смерти<sup>(5)</sup>. Возникла благодаря смелости авторов, и в первую очередь режиссера, о чем не раз говорила Янда, а Вайда признавался: «Благодаря двум этим встречам — с автором „Аира“ и исполнительницей роли пани Марты Кристиной Яндой — по прошествии многих лет я снова нашел себя...» [Wajda, 2009, s. 5].

### Трансформации первоисточника на экране

С точки зрения стратегий экранной адаптации это, пожалуй, наиболее верная тексту экранизация Ивашкевича из четырех в творчестве Вайды. Писатель сам разбил рассказ на эпизоды, однако, в отличие, например, от «Березняка», авторская структура в «Аире» строго соблюдена режиссером. Единственным серьезным изменением стало то, что он «сблизил» пани Марту с подругой (актриса Ядвига Янковская-Чесьляк), которая навещает ее в начале (и рассказа, и фильма). Ивашкевич недвусмысленно дает читателю понять, что они стали чужими друг другу людьми: «Их связывали воспоминания о днях юности, но пани Марта заметила, что с некоторых пор — не выносит воспоминаний» [Ивашкевич, 1988, с. 281]. В фильме отношения между двумя этими женщинами имеют большее значение. Именно подруга привозит мужу пани Марты результаты обследования, из которых становится ясно, что главная героиня неизлечимо больна. Весь этот эпизод с дальнейшим медицинским осмотром, который проводит муж протагонистки, видящий на рентгеновском аппарате страшную опухоль и не решающийся сказать об этом жене, был заимствован Вайдой из рассказа классика венгерской литературы Шандора Марай

(1900–1989) «Внезапный зов», очень органично вплетенного в ткань произведения Ивашкевича. Автор «Аира», как уже было сказано, не раскрывает тему болезни главной героини — у Вайды этот мотив явным образом укрупнен: он становится параллелью истории умершего от рака Клозиньского, а побочно раскрывает тему взаимоотношений супругов, на первый взгляд, ставших друг другу чужими, но все еще сохраняющих теплоту и любовь. Янда вспоминала: «С момента включения сцен из Марай акценты изменились. Венгерский писатель представляет историю супругов, отдалившихся друг от друга. Однажды муж-врач узнает, что жена больна раком. Когда Анджей решил, что с этой сцены начнет в фильме историю Марты, я стала иначе думать обо всей роли» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 30].

Другой трансформацией стало то, что Вайда конкретизировал «воспоминания молодости», которые легли в основу рассказа, тем самым еще больше усилив его драматизм и связав текст со столь близкими ему событиями недавней польской истории. Янда рассказывала о процессе работы: «Этот „роман“ описан Ивашкевичем очень неясно, загадочно. Я должна была ответить себе на вопросы: „Кто такая пани Марта? Что ей руководит? Одиночество, тоска по молодости, воспоминание о сыновьях, холод в отношениях с мужем?“ Поначалу думала, что она похожа на мадам Бовари, потом оказалось, что нет, это совершенно иная фигура, у нее другие мотивации и другое прошлое. Мы всё больше понимали, что ключом к прочтению этой героини является история смерти сыновей, погибших во время Варшавского восстания» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 29–30]. Этот мотив отсутствует в рассказе — в фильме же восстание упоминается в прощальном разговоре подруг. Главная героиня успокаивает приятельницу: «Ты не должна ни в чем винить себя. Это не твоя вина. И не моя. Ничья. Они поехали к тебе на несколько дней. Никто не мог предвидеть, что начнется восстание. <...> Никто бы их не удержал. И я тоже. Так мы их воспитали».

Поддерживая эту повествовательную линию, Вайда ведет диалог со своим ранним творчеством — эпохой «польской киношколы», для которой тема Варшавского восстания и его мартирологии была одной из определяющих, и вводит одну значимую деталь. Когда Богуслав приходит к пани Марте за книгами, она предлагает ему «Пепел и алмаз» Ежи Анджеевского. Разумеется, у Ивашкевича этот знаковый для

(5) Можно сказать, что подобная пограничность в целом свойственна польской культуре в ее важнейших проявлениях, начиная с «Дзядов» (1823–1832) Адама Мицкевича вплоть до «Умершего класса» (1975) Тадеуша Кантора и многочисленных примеров из современного искусства и литературы.

Вайды роман не упоминается, он вообще не уточняет, какую именно книгу выбрала героиня. Любопытно, что автор первой экранизации также не избежал соблазна интертекстуальной игры: у него пани Марта дает Богуславу том «Эмансипированных женщин» Болеслава Пруса. Этот выбор акцентирует смелость главной героини, подчеркивает ее отчаянную решительность в последнем для нее любовном приключении. Вайде же были свойственны обостренное «чувство истории» и желание на новых этапах возвращаться к предыдущим работам: еще в начале 1990-х годов он снял фильм «Кольцо с орлом в короне» (*Pierścionek z orłem w koronie*, 1993), отсылавший к «Пеплу и алмазу» (*Popiół i diament*, 1958). В «Аире» он в последний раз выразил признательность Анджеевскому и продемонстрировал, как много это произведение для него значит<sup>(6)</sup>.

В то же время в рассказе Ивашкевича обнаруживается немало вещей, которые трудно перенести на экран, «апеллирующий к правде глаза и уха». Янда не раз подчеркивала, что «Аир» — «абсолютный шедевр литературы, замкнутое единство, совершенная композиция. В нем мало слов, почти нет диалогов, в сущности, все происходит в мыслях героев» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 26]. Грончевский, лично знавший Ивашкевича, так комментирует эту особенность рассказа: «Минувшее столетие было „веком кино“. Осознание этого первенства ни на минуту не покидало Ивашкевича, когда он писал „Аир“, когда, создавая рассказ, по сути, формировал набросок другого возможного произведения — фильма. Кажется, что он использовал самые простые, лапидарные штрихи, чтобы едва выявить замысел, который осуществится в кино.

Как лирик он сочетал в прозе смелость поэтической метафоры с конструктивными предчувствиями кинорежиссера. В своем рассказе Ивашкевич представил необычные ситуации — словно замороженные, записанные на уровне заметки, общей фразы, пробы. Здесь много „пятен“, пустых мест, щелей. Много пространств, которые требуют кинематографической конкретики. В повествовании Ивашкевича, в способе соединения предложений и абзацев можно заметить нема-

ло возможностей для таких дополнений» [Gronczewski, 2009, s. 119]. Дочь писателя Мария Ивашкевич вторит исследователю: «...В этом рассказе много недоговоренностей. В нем есть поле, оставленное для интерпретации — почему что-то приходит слишком поздно, причем когда уже не имеет смысла...» [„O ojcu i jego twórczości”, s. 106]. Как уже было отмечено, эта экранизация Ивашкевича в творчестве Вайды, пожалуй, наиболее точно соответствует тексту, однако, расширяя оригинал, режиссер не пошел против его специфики и, будто подхватывая инициативу Ивашкевича, следуя его импульсу, заполнил «пустые места», что повлияло на восприятие всей картины в целом.

«За кадром» остались пространственные рефлексии пани Марты в финальном эпизоде (в короткометражке Шафяньского они есть). Женщина видит, что совместное купание с ней Богуслав променял на прогулку с девушкой: «Столько лет покой и грусть царили в ее душе. И теперь, когда она чувствовала, что в теле ее гнездится смертельная болезнь — юноша, почти мальчишка, моложе ее собственных детей, одним своим появлением (иначе это и не назовешь) вдруг изменил все. Она готова была проклинать Богуся. И в то же время говорила себе, а он-то чем виноват?

<...>

Пани Марта долго сидела не двигаясь. „И после всего этого надо еще жить? — подумала она. — Это страшно, лучше умереть сейчас“» [Ивашкевич, 1988, с. 291]. После того как Богусь, внезапно поцеловав пани Марту, плывет рвать аир, у героини рождаются по-настоящему страшные мысли: «Сердце у нее сжалось. Собственно говоря, во всяком случае так она сейчас думала, единственным выходом для нее было самоубийство. Все, все кончено. Когда Богусь, переплыв озеро, появился перед ней с охажкой аира в руках, она посмотрела на него как на чужого, постороннего мужчину.

„Один из нас должен умереть“, — подумала она. И сразу же представила, какое облегчение принесла бы ей мысль, что Богуся больше нет. Не было бы тогда ни единого человека на земле, который знал бы ее тайну. Жгучая боль и жгучий стыд утихли бы, просто-напросто перестали бы существовать» [Ивашкевич, 1988, с. 294]. Заметим, что в экранизации Шафяньского эта мрачность усилена: вспоминая о случившейся трагедии, главная героиня сидит на берегу озера в черном

(6) Кроме того, Вайда процитировал в «Аире» музыку из фильма Войчеха Хаса «Прощания» (*Pożegnania*, 1958) — еще одного знакового произведения «польской киношколы».



**Ил. 3.** Кадр из фильма «Аир», режиссер А. Вайда, 2009. Финальная сцена  
**Fig. 3.** Still from *Sweet Rush*, directed by A. Wajda, 2009. The final scene

платье и может вызвать ассоциации с символической фигурой смерти, преждевременно забравшей Богуся.

Своего рода «заменой» размышлениям пани Марты, их аналогом становятся у Вайды монологи Янды, которые она сначала записывала для себя (поэтому фигурирует в титрах как один из авторов литературной основы фильма) и показала режиссеру только после завершения съемок основной части ленты. «Когда она решила, что поделится этими мыслями со всеми, я подумал: с ними она каждый день возвращается в гостиницу, где в одиночестве вспоминает те минуты» [Wajda, 2009, s. 3], — признавался Вайда. Когда-то он насытил «Березняк» аллюзиями на полотна польского символиста Яцека Мальчевского, а прочитав «Последние записки» Янды, вспомнил картины американского художника Эдварда Хоппера, который, как известно, нередко изображал одиноких женщин в пустых комнатах. Композиция одной из его картин — «Утреннее солнце» (1952) — в точности повторена в сцене первого монолога Янды, открывающей фильм. Еще одна живописная коннотация, на которую указывали многие критики, — Пьета, вспоминающаяся в финальной сцене, где главная героиня обнимает мертвого юношу.

В снятых статичной камерой (таков был замысел оператора Эдельмана), безупречно выстроенных минималистичных мизансценах актриса откровенно рассказывает не только о том, как умирал ее муж,

но даже в большей степени — о своих переживаниях в то время. Янда известна в Польше и как писательница: действительно, ее монологи в «Аире» обладают литературной ценностью, наполнены сильными образами, лаконичными и точными формулировками. Можно ли назвать эти исповедальные сцены, составляющие почти половину экранного действия, документальными или документализированными? И да и нет. Разумеется, в их основе лежат подлинные события, однако актриса, выучив наизусть отобранные Вайдой фрагменты, произносит их на камеру и *создает образ*, на удивление спокойный, отстраненный, даже холодный. Янда не позволяет себе аффектации, сильных реакций, слез. Многие отмечали, насколько это не похоже на ее привычные роли с присущими им нервозностью, взвинченностью, повышенной эмоциональностью (достаточно вспомнить ту же Агнешку в «Человеке из мрамора»). Значит ли это, что теперь мы видим *настоящую* Янду? Вероятно, правильнее было бы сказать, что актриса *играет саму себя*. Она задается вопросами о существовании актерской профессии, ее компромиссах и этичности (необходимость выйти на сцену в день смерти мужа), но в то же время самой своей ролью в «Аире» доказывает, что искусство способно если не исцелять, то как минимум проговаривать, запечатлевать опыт, делиться им с другими. «Реальность стала вторгаться в повествование Ивашкевича, рифмоваться с ним, дополнять, совершенствовать его. И если в жизни между людьми, между художниками, друзьями происходят столь важные вещи, может быть, действительно нужно было рассказать об этом, а не пользоваться вымышленными историями» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 42], — размышляла актриса. И дальше: «...Мы не пересказываем Ивашкевича, а рассказываем то, что нам нужно рассказать в данный момент, в котором мы находимся — в нашем возрасте, после стольких фильмов, которые мы сделали, после стольких вещей, которые мы передумали» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 37].

В этом интервью Янда говорит о возникновении в фильме мотива Варшавского восстания, здесь же содержится объяснение того, что лежит в основе привязанности пани Марты к Богуславу. Актриса филигранно демонстрирует это в сцене первого разговора с юношей у реки. С одной стороны, молодой человек мог бы быть ее сыном, с другой — она все еще чувствует в себе желание и силы





Ил. 4. Плакат к фильму «Аир», режиссер А. Вайда, 2009

Fig. 4. Movie poster of *Sweet Rush*, directed by A. Wajda, 2009



Ил. 5. Хоппер Э. Утреннее солнце. 1952. Холст, масло. 101,9 × 71,5 см. Музей искусства в Колумбусе

Fig. 5. Hopper E. Morning Sun. 1952. Oil on canvas. 101.9 × 71.5 cm. Columbus Museum of Art

любить и быть любимой, несмотря на признаки прогрессирующей болезни. Их встреча — встреча молодости и зрелости, витальности и болезненности, жизни и неизбежной смерти. В этой точке происходит пересечение с «Березняком», с тем лишь отличием, что «Аир» намного более мрачен — хотя бы потому, что в нем смерть сначала уносит молодого и здорового Богуслава. Пани Марта остается на берегу, видя, как «тело утопленника с каждой минутой все больше обволакивала пелена неподвижности и отчуждения, все человеческое покидало его» [Ивашкевич, 1988, с. 297], и отчаянно бросается целовать его: «...Когда губы пани Марты коснулись краешка желтых плавок, в ноздри ей ударил запах речного ила, гниющей рыбьей чешуи, запах болота — аромат смерти, которая вот-вот должна была стать и ее уделом» [Ивашкевич, 1988, с. 297]. Янда акцентирует внимание на этой — последней — фразе: «Завершение рассказа у Ивашкевича сильное. Сильнейшее. Поразительное. Ивашкевич написал коротко, жестоко» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 34].

В этом контексте дочь Ивашкевича вспоминает о размышлениях польского литературоведа Марии Янион: «...Произведения Ивашкевича полны коварной иронии; это значит, что умирает тот, кто не должен, чьей смерти мы не ожидали» [„O ojcu i jego twórczości”, s. 109]. Это метко сформулированное свойство прозы писателя проникает и в его экранизации, хотя для Вайды важнее другое: «Именно рассказы Ярослава Ивашкевича больше всего приближают нас к людям, особенно к женщинам. Они приближают к минувшим временам, к ностальгии, которая настигает нас в определенный момент жизни. Думаю, это и есть тема „Аира“, и хотел бы, чтобы фильм именно так был воспринят зрителями» [Wajda, 2009, s. 18].

## Заключение

Картина Вайды получила немало наград (в том числе спецприз с формулировкой «За художественное мастерство и силу духа» на Фестивале польского кино «Висла» в Москве в 2010 году), а на Берлинале была одним из фаворитов (журналист *Frankfurter Rundschau* даже назвал ее «алмазом в пепле конкурсной программы»), тем не менее оценки на родине были разными: от восторженных до весьма сдержанных и критичных. Так, например, авторитетный критик Тадеуш Соболевский,



фиксируя определенную эмоциональную дистанцированность ленты, писал: «На фоне смелости современной части в фильме поблекла смелость рассказа Ивашкевича, у которого смерти противопоставлено не только искусство, но также эрос» [Sobolewski, 2009]. Он же справедливо отмечает, что двумя главными героями картины являются Кристина Янда, играющая пани Марту и саму себя, и Анджей Вайда — автор, появляющийся в кадре. Другой критик старшего поколения Здзислав Петрасик в связи с этим выразился полемически: «Пусть Мэтр не обижается, но главная в фильме — Кристина Янда. <...> Тот, кто поверит Янде, играющей Янду, будет глубоко потрясен. Кто не поверит, наверняка будет разочарован» [Pietrasik, 2009]. Ограничимся двумя этими текстами, но отметим, что количество рецензий было исключительным и во всех них, даже скептических, чувствуется, насколько фильм задел за живое. Конечно, это объяснялось еще и тем, что Вайда в поздние годы привлекал особое внимание, вызывая у многих снисходительно-иронические реакции — тем показательнее то, что многие критики называли «Аир» его лучшим произведением за два десятилетия и ругали жюри Берлинского кинофестиваля, не давшего ему главную награду и не отметившего Янду. Впрочем, приз имени Альфреда Бауэра «За открытие новых путей в киноискусстве» режиссер принял с большим энтузиазмом и подчеркивал, что для него это весьма почетно и неожиданно.

Киновед Войчех Отто считает, что «Аир» можно интерпретировать как «работу уважаемого и опытного режиссера, который в возрасте 82 лет смотрит в свои фильмы, как в зеркало, и тем самым смотрит на себя как на художника и человека. Он берется за серьезную тему — смерть, и помещает себя в центр» [Otto, 2017]. Этой мысли вторит утверждение Соболевского: «„Аир“ звучит как признание: до тех пор, пока мы можем снимать фильмы, режиссировать образы смерти — мы живы. Подобно тому, как Кристина Янда убегает со съемочной площадки в сцене смерти, режиссер „Аира“ бежит от смерти, делая о ней фильм» [Sobolewski, 2009].

Что же касается исполнительницы главной роли, она, с одной стороны, осуществляет в «Аире» акт аутопсихотерапии, с другой — делится со зрителем своим опытом переживания утраты близкого, опытом всегда индивидуальным и в то же время неизбежно общим для всех. «Современному человеку, утратившему прежние — коллективные —

механизмы, лишенному возможности вписать смерть в символический ритуал обмена, остается лишь искупать смерть *индивидуальной* [курсив автора. — Д.В.] работой скорби, осуществляемой над смертью — чужой в настоящем и собственной в будущем» [Адельгейм, 2018, с. 270]. Опираясь на литературный материал, полонист Ирина Адельгейм утверждает, что «хотя одержать окончательную победу в неустанной войне со страхом смерти нельзя, но можно выиграть множество битв, и далеко не последнюю роль... здесь играет структурированное слово» [Адельгейм, 2018, с. 315]. Таким словом для Янды стали «Последние записки», а благодаря тому, что Вайда предложил ей включить их в ткань фильма, они оказались всеобщим достоянием.

«Аир» следует признать редким примером расширенной экранизации, когда литературный первоисточник переносится на экран практически в полном объеме и не претерпевает существенных трансформаций, но в то же время дополняется другими текстами, которые помогают раскрыть смысл оригинала. Вайде удалось в этой картине практически невозможное, а тот факт, что часть сценария дописала жизнь, лишь подтверждает его уникальное художественное чутье, решимость и умение отказываться от первоначальных замыслов в пользу совершенно новых, пусть даже весьма рискованных. Интуиция не подвела режиссера, который не перешел этических границ и этим фильмом в очередной раз доказал свой статус великого мастера экранного искусства.

## Список литературы:

- 1 *Адельгейм И.Е.* Психология поэтики: аутопсихотерапевтические функции художественного текста (на материале польской прозы 1990–2010-х гг.). М.: Индрик, 2018. 648 с.
- 2 *Ивашкевич Я.* Аир / Пер. с пол. Г. Языковой // *Ивашкевич Я.* Сочинения в трех томах / Т. 3. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1988. С. 277–297.
- 3 *Лошакова Т.В.* Экзистенциальная проблематика рассказа Ярослава Ивашкевича «Аир» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 7 (25): в 2 ч. Ч. I. С. 124–126.
- 4 *Нехорошев Л.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.
- 5 Byliśmy tylko od tego, żeby to sfotografować... / Z Andrzejem Wajdą rozmawia Jolanta Gajda-Zadworna [Электронный ресурс] // Rzeczpospolita. 10.04.2009. URL: [www.rp.pl/film/art15683881-byalismy-tylko-od-tego-zeby-to-sfotografowac](http://www.rp.pl/film/art15683881-byalismy-tylko-od-tego-zeby-to-sfotografowac) (дата обращения 21.10.2024).
- 6 *Gronczewski A.* Rzeka bólu // *Tatarak. Pożegnanie miłości.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. S. 116–126.
- 7 *Jabłońska K., Luter A.* „Tatarak” – intymna opowieść Jandy o umieraniu. 10 lat temu zmarł Edward Klosiński, mąż aktorki, operator filmowy [Электронный ресурс] // *Więź*. 05.01.2018. URL: <https://wiesz.pl/2018/01/05/tatarak-intymna-opowiesc-jandy-o-umieraniu-10-lat-temu-zmarl-edward-klosinski-maz-aktorki-operator-filmowy/> (дата обращения 19.10.2024).
- 8 Korespondencja Olgi Tokarczuk i Andrzeja Wajdy w opracowaniu Tadeusza Lubelskiego [Электронный ресурс] // *Zeszyty Literackie*. 13.02.2020. URL: <https://zeszytyliterackie.pl/olga-tokarczuk-andrzej-wajda-korespondencja/> (дата обращения 22.10.2024).
- 9 „Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”. Z Krystyną Jandą rozmawia Mateusz Wajda // *Tatarak. Pożegnanie miłości.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. S. 26–51.
- 10 „O ojcu i jego twórczości”. Z Marią Iwaszkiewicz rozmawia Alicja Albrecht // *Tatarak. Pożegnanie miłości.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. S. 106–115.
- 11 *Otto W.* Wajda autotematyczny. „Wszystko na sprzedaż” i „Tatarak” Andrzeja Wajdy // *Przestrzenie Teorii*. 2017. № 27. S. 151–169. <https://doi.org/10.14746/pt.2017.27.12>.
- 12 *Pietrasik Z.* Trzy w jednym: Iwaszkiewicz, Janda i film o filmie [Электронный ресурс] // *Polityka*. 22.04.2009. URL: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/2883361,recenzja-filmu-tatarak-rez-andrzej-wajda.read> (дата обращения 19.10.2024).
- 13 *Sobolewski T.* „Tatarak” – jak reżyserować śmierć [Электронный ресурс] // *Gazeta Wyborcza*. 23.04.2009. URL: <https://wyborcza.pl/7,75410,6528413,tatarak-jak-rezyserowac-smierc.html> (дата обращения 19.10.2024).
- 14 *Szewczyk M.* Mirrors and Networks. Interlacing Narratives and Narrative Planes in “Everything for Sale” and “Sweet Rush” by Andrzej Wajda [Электронный ресурс] // *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*. 2019. № 5. URL: <https://pleograf.pl/index.php/mirrors-and-networks-interlacing-narratives-and-narrative-planes-in-everything-for-sale-and-sweet-rush-by-andrzej-wajda/> (дата обращения 22.10.2024).
- 15 *Wajda A.* Jak spotyka się dojrzałość z młodością, jak się z nią mija // *Tatarak. Pożegnanie miłości.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. S. 3–19.
- 16 *Wajda A.* O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza, 1979 // *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty.* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000. S. 228–235.

## References:

- 1 Adel'gejm I.E. *Psikhologiya poehtiki: autopsikhoterapevticheskie funktsii khudozhestvennogo teksta (na materiale pol'skoj prozy 1990–2010-kh gg.)* [Psychology of Poetics: Autopsychotherapeutic Functions of Artistic Text (based on Polish Prose of the 1990s–2010s)]. Moscow, Indrik Publ., 2018. 648 p. (In Russian)
- 2 Iwaszkiewicz J. Air [Calamus], translated from Polish by G. Jazykova. Iwaszkiewicz J. *Sochineniya v trekh tomakh* [Works in three volumes], vol. 3. *Povesti i rasskazy* [Stories and Novels]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. Pp. 277–297. (In Russian)
- 3 Loshakova T.V. *Ehkzistentzial'naya problematika rasskaza Jaroslava Ivashekicha "Air"* [Existential Issues of the Story "Calamus" by Jarosław Iwaszkiewicz]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktyki* [Philological Sciences. Theoretical and Practical Issues], 2013, no. 7 (25): in 2 parts, p. 1, pp. 124–126. (In Russian)
- 4 Nehoroshev L. *Dramaturgiya fil'ma* [Dramaturgy of the Film]. Moscow, VGIK Publ., 2009. 344 p. (In Russian)
- 5 Byliśmy tylko od tego, żeby to sfotografować... Z Andrzejem Wajdą rozmawia Jolanta Gajda-Zadworna. *Rzeczpospolita*, 10.04.2009. Available at [www.rp.pl/film/art15683881-byalismy-tylko-od-tego-zeby-to-sfotografowac](http://www.rp.pl/film/art15683881-byalismy-tylko-od-tego-zeby-to-sfotografowac) (accessed 21.10.2024).
- 6 Gronczewski A. Rzeka bólu. *Tatarak. Pożegnanie miłości*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009, s. 116–126.
- 7 Jabłońska K., Luter A. “Tatarak” – intymna opowieść Jandy o umieraniu. 10 lat temu zmarł Edward Klosiński, mąż aktorki, operator filmowy. *Więź*, 05.01.2018. Available at: <https://wiesz.pl/2018/01/05/tatarak-intymna-opowiesc-jandy-o-umieraniu-10-lat-temu-zmarl-edward-klosinski-maz-aktorki-operator-filmowy/> (accessed 19.10.2024).
- 8 Korespondencja Olgi Tokarczuk i Andrzeja Wajdy w opracowaniu Tadeusza Lubelskiego. *Zeszyty Literackie*, 13.02.2020. Available at: <https://zeszytyliterackie.pl/olga-tokarczuk-andrzej-wajda-korespondencja/> (accessed 22.10.2024).
- 9 “Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”. Z Krystyną Jandą rozmawia Mateusz Wajda. *Tatarak. Pożegnanie miłości*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009, s. 26–51.
- 10 “O ojcu i jego twórczości”. Z Marią Iwaszkiewicz rozmawia Alicja Albrecht. *Tatarak. Pożegnanie miłości*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009, s. 106–115.
- 11 Otto W. Wajda autotematyczny. “Wszystko na sprzedaż” i “Tatarak” Andrzeja Wajdy. *Przestrzenie Teorii*, 2017, vol. 27, s. 151–169. <https://doi.org/10.14746/pt.2017.27.12>.
- 12 Pietrasik Z. Trzy w jednym: Iwaszkiewicz, Janda i film o filmie. *Polityka*, 22.04.2009. Available at: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/2883361,recenzja-filmu-tatarak-rez-andrzej-wajda.read> (accessed 19.10.2024).
- 13 Sobolewski T. “Tatarak” – jak reżyserować śmierć. *Gazeta Wyborcza*, 23.04.2009. Available at: <https://wyborcza.pl/7,75410,6528413,tatarak-jak-rezyserowac-smierc.html> (accessed 19.10.2024).
- 14 Szewczyk M. Mirrors and Networks. Interlacing Narratives and Narrative Planes in “Everything for Sale” and “Sweet Rush” by Andrzej Wajda. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, 2019, vol. 5. Available at: <https://pleograf.pl/index.php/mirrors-and-networks-interlacing-narratives-and-narrative-planes-in-everything-for-sale-and-sweet-rush-by-andrzej-wajda/> (accessed 22.10.2024).
- 15 Wajda A. Jak spotyka się dojrzałość z młodością, jak się z nią mija. *Tatarak. Pożegnanie miłości*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009, s. 3–19.
- 16 Wajda A. O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza, 1979. *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000, s. 228–235.

УДК 014; 72; 75; 76

ББК 85.103(3); 85.113(3); 85.153(3)

**Сиповская Наталия Владимировна**

Доктор искусствоведения, директор Государственного института  
искусствознания, 125375, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687  
sipovskaya@sias.ru

**Ключевые слова:** Рим, Античность, Возрождение, барокко, поэтика  
руин, видовая гравюра, Сикст V, Рафаэль, Бернини, Доменико Фонтана,  
Антонио Темпеста



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-798-815**

**Для цит.:** Сиповская Н.В. Время Рима: топография  
вечности // Художественная культура. 2024. № 4. С. 798–815.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-798-815>.

**For cit.:** Sipovskaya N.V. Time of Rome: Topography of Eternity.  
*Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 798–815.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-798-815>. (In Russian)

Сиповская Наталия Владимировна

# Время Рима: топография вечности

**Sipovskaya Natalia V.**

D. Sc. (in Art History), Director of the State Institute for Art Studies,  
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687  
sipovskaya@sias.ru

**Keywords:** Rome, Antiquity, Renaissance, Baroque, poetics of ruins,  
view engraving, Sixtus V, Raphael, Bernini, Domenico Fontana, Antonio  
Tempesta

**Sipovskaya Natalia V.**

Time of Rome: Topography of Eternity

**Аннотация.** 10 сентября 2024 года в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва) прошла презентация каталога широкомасштабной выставки «Три времени Рима. Античность. Возрождение. Барокко», в рамках которой развернулась интереснейшая дискуссия, подытожившая результаты этого выставочного проекта. Экспозиция, практически целиком построенная на римской видовой гравюре XVI–XVIII веков — материале рафинированном и эксклюзивном, — неожиданно вызвала широкий интерес, собрав рекордное для каникулярного времени число посетителей. В статье анализируются причины ее востребованности, а также суммируется затронутая ею проблематика.

**Abstract.** On September 10, 2024, the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow) hosted a presentation of the Catalog of the large-scale exhibition *Three Times of Rome. Antiquity. Renaissance. Baroque*. Within its framework, a fascinating discussion unfolded, summing up the results of this exhibition project. The exposition, almost entirely based on Roman view engravings of the 16th-18th centuries — a refined and exclusive material, — unexpectedly aroused wide interest, gathering a record number of visitors for the holiday season. The article makes an attempt to analyze the reasons for its popularity, as well as to summarize the issues raised by it.



Выставка «Три времени Рима. Античность. Возрождение. Барокко», проходившая в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва) с 18 июня по 15 сентября 2024 года, с самого начала задумывалась и создавалась как эксперимент. Посвятить Белый зал и всю парадную выставочную ось музея над главной лестницей видовой гравюре — такое решение требовало определенной смелости и азарта. Отдельная интрига состояла в том, что основу экспозиции составили произведения из коллекции Максима Атаянца. Так что на первый взгляд эта экспозиция должна была бы войти в почтенный ряд выставок частных собраний, которые в ГМИИ проходили не раз. Скажем больше — стали одним из трендов музея на Волхонке, чуть ли не первым в стране разработавшим стратегическую программу сотрудничества с коллекционерским сообществом, развивавшуюся на базе созданного там в 1994 году Музея личных коллекций. Если бы не Рим. По отношению к нему даже исполненное философской и образной значимости выражение *genius loci* кажется слабоватым. Его хочется переименовать на *locus ingenio* — место Гения, имея в виду Гений европейской цивилизации, воплотивший ее начала, структуру и основные векторы развития. Именно Рим стал главным героем проекта — запечатленный в трех своих образах: древнем, ренессансном и Нового времени.

В экспозицию вошли сто двадцать пять графических листов, дополненные семью живописными полотнами, восьмью античными мраморами, девятью образцами римской бронзы и тридцати семью монетами и медалями с изображениями римских зданий. Собственно подлинная античность представлена на выставке этим дополнительным предметным материалом, в основной, гравюрной части она видится в ретроспективе — так, как ее представляли мастера далеко отстоящих от нее эпох. Самый ранний лист на выставке датируется 1493 годом и происходит из «Всемирной хроники» Хартмана Шеделя. Это одна из первых панорам Рима, гравированная Михаэлем Вольгемутом по оригиналу Вильгельма Плейденвурфа. Большая часть изображенных на ксилографии доминант — античные памятники: Аврелиановы стены с воротами, постройки Бычьего форума и Коллизей, театр Марцелла и статуи Диоскуров на Квиринале, колонна Марка Аврелия и Пантеон, изображая который северяне превратили его *окулос* в барабан для куполка, закрывающего непривычное им

отверстие на крыше. К той поре, когда был исполнен этот лист, во Флоренции Возрождение уже состоялось, но со вступлением в это эпохальное движение Рима золотой век мудрых древних, который надлежало возрождать, обрел отчетливые архитектурные ориентиры.

Античность в Риме жила всегда: в знаменитом фолианте XII века *Mirabilia urbis Romae* («Чудеса города Рима»), остававшемся основным путеводителем по древнему городу на протяжении трех столетий, античные памятники существенно преобладали над христианскими храмами и местами мученичества святых [Мерабилии, 2020]. Римские руины подробнейшим образом описывает в своих рассуждениях о древней философии Петрарка («Мы гуляли по Риму одни...» [Петрарка, 1982, с. 104]), который был одним из горячих советчиков, убедивших римских пап, именовавших себя, кстати, по образцу верховных жрецов Античности понтификами, возратить Святой престол в Рим. Собственно, с этого возвращения в конце XIV века началась новая история Вечного города, за долгое время упадка сохранившегося на карте Европы едва ли не только лишь как конечный пункт второго по значимости паломнического маршрута, известного как «Дорога франков».

Всерьез восстановление города началось при папе Евгении IV (понтификат 1431–1447), главной удачей которого было приглашение на службу в качестве секретаря гениального Леона Баттисты Альберти (1404–1472), возвратившего в современную ему архитектуру принципы и формы античного зодчества и издавшего первый после Марка Витрувия архитектурный трактат [Альберти, 1935, 1937]. Альберти прослужил при папском престоле более 30 лет, много способствуя реальному преобразению города руин в центр христианского мира, в том числе возродив римскую имперскую практику использования архитектуры как средства идеологической пропаганды.

Подлинная Античность, сохраненная Римом, став языком Ренессанса, подвела его к апофеозу — эпохе, которую принято именовать Высоким Возрождением. Ярче всего этот тезис демонстрирует известное высказывание первого архитектора Высокого Возрождения Донато Браманте (1444–1514) по поводу его проекта нового собора Святого Петра, главная идея которого заключалась в том, чтобы поставить купол Пантеона на базилику Максенция. Для трех последующих веков Рим стал эпицентром художественного процесса, меняя





**Илл. 1.** Обложка каталога выставки «Три времени Рима. Античность. Возрождение. Барокко» (М., 2024)  
**Fig. 1.** The cover of the exhibition catalog *Three Times of Rome. Antiquity. Renaissance. Baroque* (Moscow, 2024)



**Илл. 2.** Михаэль Вольгемут по оригиналу Вильгельма Плейденwurфа. Рим. 1493. Ксилография.  
 Собрание М.Б. Атаянца  
**Fig. 2.** Michael Wohlgemuth based on the original by Wilhelm Pleydenwurf. Rome. 1493.  
 Xylography. The collection of M.B. Atayants



**Илл. 3.** Этьен Дюперак. Перспектива города Рима, точнеешим образом изображенная по древним памятникам. 1754. Резец, оттиск с восьми досок. Собрание М.Б. Атаянца. Фрагмент  
**Fig. 3.** Étienne Dupérac. The Perspective of the City of Rome, Accurately Depicted by Ancient Monuments. 1754. Cutter, the print from eight boards. The collection of M.B. Atayants. Fragment



не только свой архитектурный облик, но и смысловые доминанты европейской культуры. Любопытно, какие изменения претерпели коннотации одного из устойчивых определений Рима — Вечный город. Если в Античности при императоре Августе оно считывалось как «Рим навсегда», то есть в футуристической перспективе, предсказывающей вечное процветание империи, то начиная с эпохи Возрождения перспектива сменилась на обратную — «Рим был всегда», и эта ссылка на вечность стала главным обоснованием незыблемости его главенства.

Разделы выставки, нашедшие отражение в приуроченном к ней издании, наглядно демонстрируют изменение облика города и его смысловой ткани [Три времени Рима, 2024]. Первые два раздела посвящены Риму XVI века: «Город руин» (с подразделами «Vanitas / Говорящие камни / Жизнь среди руин») и «Преображение Рима» («Мечты о величии древних / Стройки Ренессанса / Обелиски и колонны / Церкви и руины»). Идея понятна: от темы забвения — к идее возрождения древнего величия, а затем и утверждению превосходства христианского Рима над почившей древней империей. Центральными экспонатами этого раздела можно назвать листы из фолианта 1575 года, известного как *Speculum romanae magnificentiae* («Зерцало римского великолепия»), составленного из гравюр разных авторов, которые с 1540-х годов выпускал Антонио Лафрери, затем собрал их в одном издании. Автором большинства листов, посвященных античному Риму, был Этьен Дюперак (1525–1604), воплотивший идею Рафаэля «изобразить в рисунке древний Рим... со всеми зданиями, сохранившиеся останки которых допускают возможность с полной достоверностью привести их в первоначальное состояние...» [Мастера искусства, 1937, с. 166]. То есть реконструкцию древнего Рима Рафаэль представлял как графический проект, в то время как строительная практика была нацелена на создание совсем иных образов. Их запечатлели другие листы сборника с гравированной по проекту Микеланджело новой перспективой Капитолийской площади, его же дворец Фарнезе и др. Понятно, что виды, изображенные на этих гравюрах, были много импозантнее существовавшей на ту пору реальности. Но город, который можно увидеть на полутораметровой перспективе Рима 1574 года Этьена Дюперака, выглядит уже узнаваемо.

Финальным аккордом преобразования Рима во времена Ренессанса стала масштабная деятельность Доменико Фонтаны (1543–1607), по-

лучившего при папе Григории XIII (понтификат 1572–1585) должность папского архитектора, а при его приемнике Сиксте V (понтификат 1585–1590) назначенного главным архитектором папской курии. Самым значительным итогом его деятельности в этом качестве стала прокладка новых улиц и возведение новых архитектурных доминант, преобразивших город пространственно и смыслово: длинные и прямые улицы и установленные в ключевых точках города обелиски, когда-то привезенные римскими императорами в качестве трофеев из Египта, соединили и акцентировали главные паломнические места святого города — колыбели и оплота христианского мира [Fontana, 1590]. В этом смысле показателен офорт Джакомо Лауро «Семь церквей Рима» 1624 года с изображением четырех Великих Патриарших базилик и трех избранных из числа так называемых Малых, которые были реперными точками однодневного паломничества по святым местам, предложенного христианским подвижником Филиппе Нери (1515–1595) в противовес походам по языческим монументам. Первоначально на этом маршруте, рассчитанном на 16 часов, Нери сопровождало несколько человек, но к 1550-м годам их число приросло до нескольких тысяч. В итоге курия поддержала эту новую традицию, получившую название «Круг семи церквей». Одновременно с христианизацией своей топографии Рим благоустраивался, превращаясь из города руин в город для жизни. Брат Доменико, Джованни Фонтана восстановил древний акведук, обеспечивший Рим водой, завершал который фонтан Моисея — еще один типично римский архитектурный акцент, который станет азбукой градоустроительной практики.

Результаты этого преобразования можно видеть на двух с половиной метровом «Плане и панораме Славного города Рима» (1593) Антонио Темпесты (1555–1630), открывающем следующий раздел экспозиции — «XVII. Триумф барокко», название которого невольно отсылает к огромному международному выставочному проекту 1999 года. Обложку каталога той выставки (к гордости исследователей русского XVIII века) украсила модель Смольного собора Б.Ф. Растрелли [The Triumph of the Baroque, 1999]. В нынешнем издании в трех сюжетах «Новый Рим / Город-театр / Площади и улицы» раскрываются истоки этого триумфа. XVII век — век рождения понятия «современность» (*modern, moderno*). Не случайно им начинается Новое время. Для архитектуры началось оно именно в Риме. Преобразенный работа-





**Ил. 4.** Джакомо Лауро. Семь церквей Рима. 1624 (оттиск 1630). Офорт, резец. Собрание М.Б. Атаянца  
**Fig. 4.** Giacomo Lauro. The Seven Churches of Rome. 1624 (print 1630), Etching, cutter. The collection of M.B. Atayants



**Ил. 5.** Антонио Темпеста. План и панорама славного города Рима. 1593 (оттиск 1661). Офорт, резец. Собрание М.Б. Атаянца. Фрагмент  
**Fig. 5.** Antonio Tempesta. A Plan and Panorama of the Glorious City of Rome. 1593 (print 1661), Etching, cutter. The collection of M.B. Atayants. Fragment



ми Дж.Л. Бернини (1598–1680), Ф. Борромини (1599–1667) и целой когортой замечательных мастеров, Рим вступает в пору величайшего расцвета, затмевающего величие Рима древних императоров. Тогда окончательно складывается структура города, позволившая говорить о рождении нового типа городского пространства, пришедшего на смену городам Средневековья: «Это город-репрезентация, представляющий собой смену площадей и улиц между ними, движение по которому организовано определенным образом, открывающий его гостю самые важные и нужные места в определенной последовательности» [Три времени Рима, 2024, с. 26]. На офорте Ливена Круйля из серии «Виды наиболее значительных мест города Рима» 1666 года можно видеть возведение колоннады площади Святого Петра; на офорте Пьетро Паоло Джирелли 1692 года — пасхальный фейерверк «Жирандола», устраиваемый у замка Святого Ангела. Листы этого времени масштабны и динамичны: это новая живая городская реальность. Одновременно формируется еще один тип vedut — подробно фиксирующие ансамбли и отдельные памятники, с окошками для вставных сюжетов, приближенно изображающих фасады домов или архитектурные разрезы построек. Такая своего рода фиксационная графика предвещает начало новой эпохи — эпохи остановившегося времени, когда Рим стал восприниматься воплощением Вечности безотносительно временных перспектив, ибо время над Вечностью не властно. Об этом последний раздел проекта «XVIII век. Вечный Рим» с подразделами «Город эпохи Grand Tour / Картина Рима / Пиранези. Летописец вечности».

В ту пору Рим был самым изображаемым городом мира. Не случайно последний раздел выглядит самым эффектным. Графика дополнена живописью: тремя работами Джованни Паоло Панини (1691–1765) и четырьмя масштабными холстами Бернардо Беллотто (1721–1780), прозванного Каналетто. Последние были созданы в одной серии, но в 1930-х годах были поделены между собраниями ГМИИ имени А.С. Пушкина, Дальневосточного художественного музея и Нижегородского государственного художественного музея. На этой выставке они впервые с той поры экспонировались вместе. Здесь же представлен обширный блок графических произведений из собрания Пушкинского музея: редкие офорты, расцвеченные акварелью, и представительная подборка листов великой серии Джованни Баттисты

Пиранези (1720–1778) «Виды Рима» 1750-х годов — венец трехвековой традиции римской vedute. Знаменитые гравюры «Виды Рима» Пиранези стали главным портретом города, в котором Античность и барокко окончательно слились в единое целое. Несмотря на три столетия, отделяющие нас от той эпохи, и многообразие возведенных позже значимых сооружений, этот образ актуален и в настоящее время. Свидетельство тому «Новый план Рима» Джованни Баттисты Нолли 1748 года — первая географически верная карта, фиксирующая облик уже полностью построенного барочного города в том виде, в каком его центр по большей части сохраняется и по сей день.

Этот лист, как и подавляющая часть vedut, принадлежит одной из лучших и наиболее обширных частных коллекций гравюр, посвященных Риму. Для Максима Атаянца, архитектора по профессии, ставшего благодаря коллекционерской страсти еще и знатоком истории архитектуры и графической vedute, выбор темы вполне закономерен. Рим — город архитектурного канона, пропорционального и пространственного кода европейской архитектуры. Справедливо и обратное утверждение: Рим — единственный город мира, который воспринимается как единое архитектурное произведение, самое большое и самое целостное.

«Рим — центр центров и начало начал. Выбрать что-то главное в нем невозможно: каждое впечатление и каждое соображение начинают орать во всю глотку, перебивая и отталкивая друг друга. Феллини начинает Рим с Рубикона, Хозе Куитеро в „Римской весне миссис Стоун“ — с панорамы Джаниколо, Гринуэй — с Пьяцца дель Пополо, Вуди Аллен — с Пьяцца Венеция» [Ипполитов, 2018, с. 61], — это строки из книги «Просто Рим» Аркадия Ипполитова (1958–2023), историка и литератора, хранителя коллекции итальянской гравюры Эрмитажа. Он был одним из вдохновителей этого проекта. Не случайно на презентации каталога выставки был представлен также сборник его статей «Мир — Россия — Петербург — Эрмитаж» [Ипполитов, 2024], изданный уже после его скоростного ухода из жизни. Молодые коллеги Аркадия Викторовича, научные сотрудники отделения гравюр Государственного Эрмитажа Василий Успенский и Александр Конев стали сокураторами проекта наряду с коллекционером Максимом Атаянцем и директором ГМИИ имени А.С. Пушкина Елизаветой Лихачёвой, занимавшейся в начале своей искусствоведческой карьеры



**Ил. 6.** Ливен Круйль. Вид Ватиканской базилики Святого Петра. Из серии «Виды наиболее значительных мест города Рима». 1666. Офорт. Собрание М.Б. Атаянца  
**Fig. 6.** Lieven Kruil. View of the Vatican Basilica of St. Peter. From *The Views of the Most Significant Places of the City of Rome* series. 1666. Etching. The collection of M.B. Atayants



**Ил. 7.** Бернардо Беллотто (Каналетто). Пьяцца Навона в Риме. 1769. Холст, масло. 116,5 × 171 см. Нижегородский государственный художественный музей  
**Fig. 7.** Bernardo Bellotto (Canaletto). Piazza Navona in Rome. 1769. Oil on canvas. 116.5 × 171 cm. Nizhny Novgorod State Art Museum

римскими архитектурными проектами позднего Ренессанса. Каждый из кураторов стал автором статьи во вступительной части каталога, по-своему изложив свое видение темы. Не менее интересны обширные аннотации к произведениям, вошедшим в каталог, при составлении которых к коллегам из Эрмитажа присоединились сотрудники Пушкинского музея Виктория Маркова, Юлия Меренкова и Татьяна Тютвинова.

В процессе представления издания между авторами каталога разгорелась дискуссия, чему собственно эта выставка посвящена: римской ведуте или запечатленной на ней архитектуре? Мнения, понятно, разделились: специалисты по графике декларировали первое, архитектуроведы — второе. Свою точку зрения я высказала в начале этой статьи — героем выставки стал Рим. Собственно, это обстоятельство видится мне главной причиной неожиданной широкой популярности выставки, показавшей элитарный графический материал, знание и понимание которого всегда было уделом немногих. Но показавшей так, что за изысканными гравированными листами, мерцающая, произрастал, преображаясь век от века, образ Рима — Мекки европейской культурной традиции.

Занятно, многие посетители надолго останавливались у римских панорам, сверяя свое знание римской топографии с представленными на них видами, радовались, узнавая знакомые памятники, вновь путешествовали по этому городу, вдруг ставшему снова достижимым не без хлопот или в лучшем случае — с пересадкой в дороге. Свою сопричастность с этим городом чувствуют все, кто вслед за Екатериной Великой считает, что «Россия есть европейская держава» [Екатерина II, 1907, с. 2]. И странно усматривать здесь панъевропейский политический вектор. Рим давно освоен и присвоен русской культурой. И идеологически в тезисе «Москва — третий Рим», и практически — Петербургом, городом Святого Петра на Неве, воплотившим основные градостроительные принципы и архитектурные формы своего прообраза. Рим слишком универсален, чтобы быть только итальянской столицей, и настолько мифогенен, что дает возможность каждому человеку почувствовать этот город своим.

## Список литературы:

- 1 *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. Т. 1: Текст: Десять книг о зодчестве в переводе В.П. Зубова и Фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935. XXIX, 392 с. Т. 2: Материалы и комментарии: Джорджо Вазари. Жизнеописание Леон-Баттисты Альберти; Леон-Баттиста Альберти. О живописи; О статуе; Математические забавы и другие сочинения / Ком. В.П. Зубова при уч. А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского и А.К. Дживелегова. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937. XV, 791 с. (Классики теории архитектуры).
- 2 *Екатерина II (имп.)*. Наказ императрицы Екатерины II, данный Комиссии о сочинении проекта нового Уложения / Под ред. Н.Д. Чечулина. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1907. 334 с.
- 3 *Ипполитов А.В.* Просто Рим. Образы Италии XXI. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 352 с.
- 4 *Ипполитов А.В.* Мир – Россия – Петербург – Эрмитаж. М.: Красный пароход, 2024. 416 с.
- 5 Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. / Под общ. ред. Д. Аркина, Б. Терновца. Т. 1 / Ред. и прим. А. Губера и А. Сидорова, введ. ст. Л. Пинского. М.; Л.: Изогиз, 1937. 621 с.
- 6 Мерабилии, или Чудеса города Рима // Воссозданный Рим / Пер., ком., вступ. ст. И.В. Кувшинской. М.: Издательство Францисканцев, 2020. С. 67–108.
- 7 *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты / Пер., вступ. ст., прим. В.В. Библихина. М.: Искусство, 1982. 367 с. (История эстетики в памятниках и документах.)
- 8 Три времени Рима. Античность. Возрождение. Барокко / Авт. текстов: М.Б. Атаянц, А.Н. Конев, Е.С. Лихачёва, В.М. Успенский; ред. Е.О. Новикова. М.: ГМИИ имени А.С. Пушкина, 2024. 304 с.
- 9 *Fontana D.* Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di nostro signore papa Sisto V, fatte dal cavallier Domenico Fontana, architetto di Sva Santita. Libro primo. Roma: Domenico Basa, 1590. 254 p.
- 10 *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600–1750* / Ed. by H.A. Millon. Venice: Bompiani, 1999. 621 p.

## References:

- 1 Alberti L.B. *Desyat' knig o zodchestve: V 2 t.* [Ten Books on Architecture: In 2 vols.]. Vol. 1: Tekst: Desyat' knig o zodchestve v perevode V.P. Zubova i Fragment anonimnoi biografii v perevode F.A. Petrovskogo [Text: Ten Books on Architecture translated by V.P. Zubov and a Fragment of an Anonymous Biography translated by F.A. Petrovsky]. Moscow, Izdatel'stvo Vsesoyuznoi akademii arkhitektury Publ., 1935. XXIX, 392 p. Vol. 2: Materialy i kommentarii: Dzhordzho Vazari. Zhizneopisanie Leon-Battisty Alberti; Leon-Battista Alberti. O zhivopisi; O statue; Matematicheskie zabavy i drugie sochineniya [Materials and Comments: Giorgio Vasari. The Life of Leon-Battista Alberti; Leon-Battista Alberti. About Painting; About the Statue; Mathematical Fun and Other Writings], com. V.P. Zubov, A.I. Venediktov, A.G. Gabrichevsky, A.K. Dzhivelegov. Moscow, Izdatel'stvo Vsesoyuznoi akademii arkhitektury Publ., 1935. XV, 791 p. (Klassiki teorii arkhitektury [Classics of the Theory of Architecture]). (In Russian)
- 2 Ekaterina II (emp.). *Nakaz imperatritsy Ekateriny II, dannyi Komissii o sochinenii proehkta novogo Ulozheniya* [The Order of Empress Catherine II, Given to the Commission on the Composition of the Draft of the New Code], ed. N.D. Chechulin. St. Petersburg, Tip. Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1907. 334 p. (In Russian)
- 3 Ippolitov A.V. *Prosto Rim. Obrazy Italii XXI* [Just Rome. Images of Italy XXI]. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2018. 352 p. (In Russian)
- 4 Ippolitov A.V. *Mir – Rossiya – Peterburg – Ermitazh* [Mir – Russia – St. Petersburg – Hermitage]. Moscow, Krasnyi parokhod Publ., 2024. 416 p. (In Russian)
- 5 *Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechei i traktatov: V 4 t.* [Masters of Art about Art: Selected Excerpts from Letters, Diaries, Speeches and Treatises: In 4 vols.], eds. D. Arkin, B. Ternovets. Vol. 1, ed., notes A. Guber, A. Sidorov, intr. article L. Pinsky. Moscow, Leningrad, Izogiz Publ., 1937. 621 p. (In Russian)
- 6 Merabilii, ili Chudesa goroda Rima [Mirabilia, or the Wonders of the City of Rome]. *Vossoznanniy Rim* [Recreated Rome], transl., com., intr. article I.V. Kuvshinskaya. Moscow, Izdatel'stvo Frantsiskantsev Publ., 2020, pp. 67–108. (In Russian)
- 7 Petrarka F. *Ehsteticheskie fragmenty* [Aesthetic Fragments], transl., intr. article, notes V.V. Bibikhin. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 367 p. (Istoriya ehstetiki v pamyatnikakh i dokumentakh [The History of Aesthetics in Memorials and Documents]). (In Russian)
- 8 *Tri vremeni Rima. Antichnost'. Vozrozhdenie. Barokko* [The Three Times of Rome. Antiquity. Renaissance. Baroque], texts' auth. M.B. Atayants, A.N. Konev, E.S. Likhacheva, V.M. Uspensky, ed. E.O. Novikova. Moscow, GMII imeni A.S. Pushkina Publ., 2024. 304 p. (In Russian)
- 9 Fontana D. *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di nostro signore papa Sisto V, fatte dal cavallier Domenico Fontana, architetto di Sva Santita*. Libro primo. Roma, Domenico Basa, 1590. 254 p.
- 10 *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600–1750*, ed. H.A. Millon. Venice, Bompiani, 1999. 621 p.



## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2024

### Теория искусства и культуры

#### Кондаков Игорь Вадимович

Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368  
ResearcherID: AAB-1421-2019  
Scopus Author ID: 38161665000  
ikond@mail.ru

УДК 14; 791.3; 82

БКБ 71; 83.3; 85.37

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-12-41

#### Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную

**Аннотация.** По мере формирования в истории культуры теоретико-понятийного ряда составляющие его концепты оформляются в сравнительно стабильные и неизменные термины, за которыми закрепляется определенное содержание. Наиболее устоявшиеся в этом качестве словесные коннотации складываются в систему терминов, применяемых в сфере знаний об искусстве и художественной культуре. В статье раскрывается значение важного культурного фактора обновления системы искусствоведческой терминологии — феномена интермедальности. После размышлений о развитии терминообразования (теоретической рефлексии над жизнью искусства), в «диалоге» с С.С. Аверинцевым и М.М. Бахтиным, автор статьи обращается к осмыслению отдельных примеров рождения новой терминологии, полагая особо характерными процессы терминообразования, происходящие у истоков становления нового вида искусства (кино). На примере киноведче-

ских работ Ю.Н. Тынянова анализируется кардинальное обновление научной терминологии наук об искусстве в 1920-е годы в России в связи с развитием кино и возникновением Русской формальной школы, сместившей исследовательский фокус с литературы на киноискусство.

**Ключевые слова:** терминология искусства, интермедальность, зона метафоры, С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, Ю.Н. Тынянов, киноискусство, прием, конструкция, конструктивный принцип, видение и узнавание

#### Kondakov Igor V.

D. Sc. (in Philosophy), PhD (in Philology), Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; Leading Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368  
ResearcherID: AAB-1421-2019  
Scopus Author ID: 38161665000  
ikond@mail.ru

#### Terminology of Art: The Transformation of Artistic Speech into Scientific

**Abstract.** As the theory and terminology of the history of culture evolve, their concepts develop into relatively stable and unchanging terms which are assigned certain meaning. The most well-established of them build a system of terms used in the field of art and artistic culture. The article explains the impact of an important cultural factor in the renewal of the art terminology system — the phenomenon of intermediality. After reflecting on term formation (theoretical reflection on the life of art), in a 'dialogue' with S.S. Averintsev and M.M. Bakhtin, the author of the article turns to comprehending individual examples of the emergence of new terminology, considering term formation during the establishment of a new kind of art (cinema) to be particularly characteristic. Using Yu.N. Tynyanov's works in film studies as an example, the article discusses the cardinal renewal of the scientific terminology of art in the 1920s in Russia associated with the development of cinema and the emergence of the Russian formalism which shifted the research focus from literature to cinematography.

**Keywords:** terminology of art, intermediality, metaphor zone, S.S. Averintsev, M.M. Bakhtin, Yu.N. Tynyanov, cinema art, device, construction, constructive principle, vision and recognition

Received 11.08.2024

Accepted 05.09.2024

#### Пашина Ольга Алексеевна

Доктор искусствоведения, научный секретарь Государственного института искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-4189-5835  
ResearcherID: GWC-5904-2022  
opash@sias.ru

УДК 39; 781.7

БКБ 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-42-69

#### Взаимоотношения церкви и государства и их воздействие на традиционную культуру

**Аннотация.** В статье предпринята попытка выявить механизмы адаптации, которые включаются в народной культуре при изменении условий существования, на примере особых форм народной религиозности, возникших в ответ на кардинальный пересмотр взаимоотношений церкви и государства в советское время. Гонения на церковь и серьезный идеологический диктат в течение достаточно длительного советского периода не смогли полностью изменить традиционное мировоззрение русского крестьянства, стремящегося сохранить свою идентичность. Вместе с тем они породили особые, скрытые от посторонних глаз формы проявления народной религиозности, различающиеся в разных регионах, что обусловлено их историко-культурными особенностями.

**Ключевые слова:** Россия, XX век, народная культура, взаимоотношения церкви и государства, народная религиозность, механизмы адаптации

#### Pashina Olga A.

D. Sc. (in Art History), Academic Secretary of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-4189-5835  
ResearcherID: GWC-5904-2022  
opash@sias.ru

#### The Relationship between Church and State and Their Impact on Traditional Culture

**Abstract.** The article attempts to identify adaptation mechanisms that are activated in folk culture when conditions of existence change, using the example of special forms of popular religiosity that arose in response to a radical revision of the relationship between church and

state in Soviet times. Persecution of the church and serious ideological dictatorship during the fairly long Soviet period could not completely change the traditional worldview of the Russian peasantry striving to preserve its identity. At the same time, they gave rise to special, hidden from prying eyes, forms of manifestation of popular religiosity that varied in different regions, which is due to their historical and cultural characteristics.

**Keywords:** Russia, the 20th century, folk culture, relationship between church and state, folk religiosity, adaptation mechanisms

Received 04.09.2024

Accepted 12.10.2024

#### Быховская Ирина Марковна

Доктор философских наук, профессор, департамент физической культуры, спорта и медиакоммуникаций, Институт естествознания и спортивных технологий, Московский городской педагогический университет, 105568, Россия, Москва, ул. Чечулина, 1  
ORCID ID: 0009-0005-8814-3886  
ResearcherID: LKL-3524-2024  
BykhovskayaIM@mgpu.ru

УДК 791.9

БКБ 7

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-70-99

#### Спорт в отечественном художественном прочтении: культурологический взгляд на мотивы и нарративы

**Аннотация.** В статье рассматривается взаимодействие между двумя сферами социокультурного пространства — искусством и спортом — с ориентацией на принципы культурологического анализа. Фактологическая база, использованная в исследовании, связана преимущественно с раннесоветским этапом развития этих социокультурных практик, когда перекрестье линий их движения было обусловлено не только интенциями субъектов художественного творчества и/или спортивного действия, но и общим социально-аксиологическим контекстом деятельности, мощно стимулировавшим союз искусства и спорта. В статье рассматриваются конкретные примеры заинтересованного отношения художников к миру спорта, обусловленные его пониманием как области проявления красоты человеческого тела и духа, как своего рода пространства свободы от идеологических тенет. Такого рода заинтересованность, стремление глубже понять спорт как особую сферу жизни, проявлялась и в широкой представленности спортивной



тематики в советском искусстве первых десятилетий XX века, и в сохранившихся словах художников с их «признаниями в любви» к спорту, и в действиях (запечатленных в воспоминаниях современников), связанных с желанием вживую приобщиться к миру спорта — будь то участие в спортивных состязаниях или же неистовая болельщицкая активность. Одним из общих знаменателей для художественного творчества и спортивного действия, обуславливающих не только описанную заинтересованность, но и иные формы взаимодействия этих социокультурных практик (например, феномены артификации спорта, с одной стороны, и спортизации в отдельных жанрах искусства, с другой), как показывает анализ, может быть высокая эмоциональная насыщенность этих практик, их пронизанность экспрессией и своего рода катарсическим эффектом, затрагивающим как актора, так и зрителя.

**Ключевые слова:** спорт, искусство, советское искусство, взаимодействие спорта и искусства, эмоции, артификация, спортизация

#### Bykhovskaya Irina M.

D. Sc. (in Philosophy), Professor, Department of Physical Culture, Sports and Media Communications, Institute of Natural Sciences and Sports Technologies, Moscow City Pedagogical University, 1 Chechulina Str., Moscow, 105568, Russia

ORCID ID: 0009-0005-8814-3886

ResearcherID: LKL-3524-2024

BykhovskayaI@mgpu.ru

#### Sports in the Soviet Artistic Interpretation:

##### A Culturological View on Motives and Narratives

**Abstract.** The article is devoted to the interaction between two spheres of socio-cultural space — art and sports — with a focus on the principles of culturological analysis. The factual base of the study is mainly related to the early Soviet stage of the development of the socio-cultural practices under consideration. At that time the confluence of their development was determined not only by the intentions of the subjects of artistic creativity and/or sports action, but also by the general socio-axiological context, which powerfully stimulated collaboration of art and sports. The article examines some examples of artists' interest in the world of sports, which is due to their understanding of sports as an area of manifestation of the beauty of the human body and spirit, and as a space free from ideological restrictions. Such an interest, a desire to understand sports as a special sphere of life more deeply, was manifested in the wide representation of sport themes in the Soviet art in the first decades of the 20th

century, in the preserved words of artists with 'declarations of love' to sport, and in their actions (captured in the memoirs of contemporaries) associated with the desire to join the world of sports — be it through personal participation in sport competitions or enthusiastic support. The author of the article argues that one of the 'common denominators' which determine not only the described interest, but also other forms of interaction between artistic creativity and sports action (for example, the phenomena of artification of sports, on the one hand, and sportization in certain genres of art, on the other), is the high emotional intensity of these practices, their expressiveness, and a kind of cathartic effect concerning both the actor and the viewer.

**Keywords:** sports, art, Soviet art, sports and art interaction, emotions, artification, sportization

Received 24.07.2024

Accepted 12.09.2024

#### Мазалова Наталия Евгеньевна

Доктор исторических наук, старший научный сотрудник, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

ORCID ID: 0000-0001-7586-4506

ResearcherID: AAQ-8114-2020

mazalova.nataliya@mail.ru

УДК 008; 94; 99

ББК 63.3(2); 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-100-119

#### Концепт «петербургский дом» в картине мира городской мифологии

**Аннотация.** В статье с позиций антропологического подхода рассматривается концепт «петербургский дом», который формируется с помощью пространственных, витальных, антропоморфных характеристик и др. Выделены основные признаки петербургского дома — время постройки (XIX — начало XX века), прочность, крепость, добротность, красота и др. Важные особенности петербургского дома — уют, но не комфорт, рассмотрение его в качестве хранилища для книг. Рассмотрены значения дома: дом — свое пространство, семья, родина. Автор отмечает расширение пространства петербургского дома до пространства всего Петербурга. Проанализированы метафорические обозначения петербургского дома: дом — человек. Сделан вывод о том, что концепт «петербургский дом» — сложное ментальное образование, связанное с картиной мира петербургской мифологии, обладающее наличием души, духа, стиля, вкуса, европейскости.

**Ключевые слова:** концепт «дом», концепт «петербургский дом», картина мира, петербургская мифология

#### Mazalova Nataliya E.

D. Sc. (in History), Senior Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences, 3 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0001-7586-4506

ResearcherID: AAQ-8114-2020

mazalova.nataliya@mail.ru

#### The Concept 'St. Petersburg House' in the World Picture of Urban Mythology

**Abstract.** In this article, the concept 'St. Petersburg house', which combines spatial, vital, anthropomorphic and other characteristics, is considered from the standpoint of the anthropological approach. The main features of a St. Petersburg house are highlighted — the time of construction (the 19th — early 20th centuries), durability, solidity, quality, beauty, etc. Other important features of a St. Petersburg house include coziness but not comfort, and it being considered as a book storage. The article touches upon the meanings of 'house / home': a house as one's own space, family, and homeland. The author emphasises the expansion of the space of a St. Petersburg house into the entire city space of St. Petersburg. The metaphors referring to a St. Petersburg house, e.g. 'a house as a person', are analysed. The author concludes that the concept 'St. Petersburg house' is a complex mental formation associated with the world picture of St. Petersburg mythology and possessing a soul, spirit, style, taste, and 'Europeanness'.

**Keywords:** concept 'house', concept 'St. Petersburg house', world picture, St. Petersburg mythology

Received 11.03.2024

Accepted 10.07.2024

#### Губанова Галина Игоревна

Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра журналистики и телевизионных технологий, Институт социальной инженерии, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 119071, Россия, Москва, Малая Калужская ул., 1

ORCID ID: 0000-0002-8102-4412

ResearcherID: KOC-7931-2024

ggubanova@gmail.com

УДК 7.046.1; 688.751; 792.01

ББК 85.330

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-120-145

#### Феномен групповой маски: истоки, варианты, смыслы

**Аннотация.** В статье поднимается проблема функционирования устойчивой группы персонажей, особое проявление архетипических тем и образов в виде структуры, которую автор статьи определяет как групповую маску. Выявляется феномен формирования групповой маски на основе мифологии. Для исследования выбрана мифологема «Хранители Земли».

Делается вывод, что групповая маска в различных эпохах и видах искусств трансформируется от первичной характеристики по особым способностям и функциям персонажей к конкретизации психологических черт. Числовой маркер теряет связь с сакральным смыслом чисел и становится маркером мифологема и психологической конструкции группы. Мифологема представлена как инструмент отождествления и интерпретации различных образов-персонажей. В свете дихотомии «маска — лицо» в статье затрагивается проблема восприятия лица. Множество персонажей без лица предлагается рассматривать согласно данным психологии по особому восприятию лица. Образ отсутствия лица в произведениях искусства исследуется в ракурсе феномена лицевой слепоты. Коннотации образа персонажей без лица определены в контексте проблемы исследования групповой маски. Истоки формирования и трансформация групповой маски в различных эпохах и видах искусств рассматриваются на фоне бытования мифологем в современном зрительском восприятии, прослеживаются то, как универсальные модели входят в язык популярной культуры, как образуется новизна в череде повторяющихся универсалий.

**Ключевые слова:** мифологема, маска, новизна, тиражирование, без лица, лицевая слепота, К.С. Малевич, числовой маркер, тетраморф

#### Gubanova Galina I.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Journalism and Television Technologies, Institute of Social Engineering, A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), 1 Malaya Kaluzhskaya Str., Moscow, 119071, Russia

ORCID ID: 0000-0002-8102-4412

ResearcherID: KOC-7931-2024

ggubanova@gmail.com

### The Phenomenon of the Group Mask: Origins, Options, Meanings

**Abstract.** The article raises the issue of the functioning of a stable group of characters and examines the manifestation of archetypal themes and images in the form of a structure which the author of the article defines as a group mask. The research reveals the phenomenon of group mask formation based on a mythologem. The mythologem chosen for the study is 'the Guardians of Earth'.

It is concluded that through various eras and types of art, a group mask is transformed from primary characteristics of characters' special abilities and functions to specification of psychological traits. A numerical marker loses its connection with the sacred meaning of numbers and becomes a marker of a mythologem and the psychological structure of a group. A mythologem is presented as a tool for identifying and interpreting various images and characters. In light of the mask-face dichotomy, the article touches upon the problem of perception of a face. Many characters without faces are proposed to be considered in line with the psychological data on special perception of faces. The image of the absence of a face in works of art is explored from the perspective of prosopagnosia. The connotations of depicting characters without faces are determined in the context of group mask research. The origins and transformation of a group mask in various eras and types of art are considered against the background of the existence of mythologems in modern audience perception. The article traces the intrusion of universal models in the language of popular culture and the emergence of novelty in the context of repeating universals.

**Keywords:** mythologeme, mask, novelty, replication, without a face, prosopagnosia, K.S. Malevich, numerical marker, tetramorph  
Received 04.06.2024  
Accepted 05.09.2024

#### Артамонова Екатерина Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент, департамент иностранных языков, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), 141701, Россия, Московская область, Долгопрудный, Институтский пер., 9; старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0002-4578-2582  
ResearcherID: AES-9292-2022  
artamonova.ea@mipt.ru

УДК 792.09

ББК 85.334

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-120-145

### Маски в испанском театре Золотого века на примере комедий П. Кальдерона

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию маски в испанском театре Золотого века на примере нескольких комедий П. Кальдерона. Несмотря на то что Кальдерон является одним из самых исследованных авторов испанского театра Золотого века, до сих пор далеко не все его произведения изданы и лишь малая часть переведена на русский язык. Предметом исследования данной статьи станет именно сценическая интерпретация, поскольку на данный момент с появлением технических возможностей, включая виртуальное моделирование, фокус постепенно смещается в пользу изучения приемов постановки. В рамках выбранной концепции о расширении понятия «маска» не только в качестве предмета бутафории, но и приема маскировки, включающего, например, такие эпизоды, когда персонажи переодеваются, маскируются и т.д., не ставится вопрос об ограничении количества упоминаемых пьес. Следовательно, такой подход позволит собрать базу сценических приемов с использованием маски, которую при обращении к другим произведениям Кальдерона можно будет уточнять и дополнять до момента получения комплексной картины реконструкции спектакля в Испанском театре Золотого века.

**Ключевые слова:** испанский театр, Золотой век, П. Кальдерон, театральная маска, комедия

#### Artamonova Ekaterina A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Foreign Languages, Moscow Institute of Physics and Technology (National Research University), 9 Institutitsky Lane, Dolgoprudny, Moscow Region, 141701, Russia; Senior Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-4578-2582  
ResearcherID: AES-9292-2022  
artamonova.ea@mipt.ru

### Masks in the Spanish Theater of the Golden Age on the Example of P. Calderon's Comedies

**Abstract.** The article is devoted to the study of the mask in the Spanish theatre of the Golden Age using the example of several comedies by P. Calderon. Despite the fact that Calderon is one of the most studied authors of the Spanish theatre of the Golden Age, not all of his works have yet

been published and only a small part has been translated into Russian. The subject of research in this article will be stage interpretation, since at the moment, with the advent of technical capabilities, including virtual modelling, the focus is gradually shifting towards studying staging techniques. Within the chosen framework of expanding the concept of a mask not only as a prop but also as a method of disguise that includes, for example, such episodes when characters change clothes, disguise themselves, etc., the question of limiting the number of plays mentioned is not raised. Consequently, this approach will make it possible to collect a database of techniques using a mask, which, when referring to other works of Calderon, can be clarified and supplemented until a comprehensive picture of techniques in the Spanish theatre of the Golden Age is obtained.

**Keywords:** Spanish theatre, Golden Age, P. Calderon, theatrical mask, comedy  
Received 04.06.2024  
Accepted 05.09.2024

## Индивидуальные художественные миры

### Балдина Юлия Алексеевна

Аспирант, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; ведущий специалист по экспозиционно-выставочной деятельности, Государственный академический центральный театр кукол имени С.В. Образцова, 127473, Россия, Москва, Садовая-Самотечная ул., 3  
ORCID ID: 0009-0007-5624-1232  
ResearcherID: KYQ-0408-2024  
ulybaldina@mail.ru

УДК 792

ББК 85.33

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-164-195

### Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера

**Аннотация.** В статье прослеживается путь сценического истолкования творчества Карло Гольдони (1707-1793) выдающимся итальянским театральным режиссером, основателем Пикколо театра в Милане Джорджо Стрелером (1921-1997). В фокусе внимания – феномен комедии дель арте, который рассматривается не в историко-театральной плоскости своего происхождения и бытования, а как драматургическая основа осущ

венцианским комедиографом XVIII века реформы, осмысленной и раскрытой в иных ракурсах режиссерским театром XX века.

Дается анализ постановки Стрелера «Арлекин – слуга двух господ». Существующий в десяти режиссерских редакциях, спектакль отразил основные этапы эволюции постановочного метода мастера, его творческие искания в области театра масок, искусства пантомимы, реалистического, эпического и метатеатра.

**Ключевые слова:** Джорджо Стрелер, Пикколо театр, Карло Гольдони, комедия дель арте, театральные маски, театральное искусство, режиссерский метод, метатеатр

#### Baldina Yuliya A.

PhD Student, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Exhibition Specialist, Sergei Obraztsov State Academic Central Puppet Theatre, 3 Sadovaya-Samotechnaya Str., Moscow, 127473, Russia  
ORCID ID: 0009-0007-5624-1232  
ResearcherID: KYQ-0408-2024  
ulybaldina@mail.ru

### Commedia dell'Arte Masks in Giorgio Strehler's Performances

**Abstract.** The article aims to retrace the theatrical interpretation of Carlo Goldoni's (1707-1793) works carried out by the founder of the Piccolo Theatre in Milan, the outstanding Italian theatre director Giorgio Strehler (1921-1997). The phenomenon of commedia dell'arte is analysed not in the historical and theatrical context of its origin and existence but as a dramatic basis for the reform undertaken by the 18th century Venetian playwright, which was comprehended and presented from various perspectives in the 20th century director's theatre.

The article analyses Strehler's production of Goldoni's *The Servant of Two Masters*. The performance in its ten director's editions reflected the key stages in the evolution of the master's staging method and his creative search in the field of mask theatre, the art of pantomime, the realistic, the epic and, finally, metatheatre.

**Keywords:** Giorgio Strehler, Piccolo Theatre, Carlo Goldoni, commedia dell'arte, theatre masks, theatre art, staging, metatheatre  
Received 02.08.2024  
Accepted 05.10.2024

#### Завьялова Анна Евгеньевна

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, отдел русского искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории

изобразительных искусств PAX, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21  
 ORCID ID: 0000-0003-2704-0486  
 Scopus Author ID: 57204696147  
 annazav@bk.ru

УДК 7035; 7037.2  
 ББК 85.153  
 DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-196-221

#### Мстислав Добужинский – автор графического оформления книг Михаила Кузмина

**Аннотация.** Мстислав Добужинский оформил четыре книги Михаила Кузмина: повесть «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», пьесу «Вторник Мэри», сборник стихов «Нездешние вечера» и музыкально-поэтическую сюиту «Лесок» – на протяжении 1918–1922 годов. «Кузминский» ряд художника известен, но он впервые стал объектом специального рассмотрения в контексте истории искусства, что определяет и новизну, и актуальность данного исследования.

Выявлено два направления, ретроспективное и современное, творческих поисков Добужинского, получивших отражение в оформлении книг «кузминского» ряда. Установлено, что в оформлении повести и поэтической сюиты, связанных с традициями Э.Т.А. Гофмана, одного из любимых авторов и Кузмина, и Добужинского, преобладали ретроспективные тенденции. В рисунках для этих книг получили отражение новые аспекты интересов художника, такие как гравюры кьяроскуро, пейзажи Никола Пуссена, картина «Последний день Помпеи» Карла Брюллова, наряду с уже традиционным для его творчества обращением к журнальной графике югендстиля и японской гравюре на дереве. В то же время увлечение Добужинского графическими возможностями кубизма по черно-белым иллюстрациям в книгах А. Глеза и Ж. Метценже, Г. Аполлинера повлияло на декоративное решение рисунков для обложек пьесы «Вторник Мэри» и сборника «Нездешние вечера». В этом случае рисунки не связаны с текстом буквально, в отличие от иллюстраций.

Автор приходит к выводу, что оформление произведений одного писателя с близкими художнику литературными ориентирами отразило особенно ярко творческие поиски Добужинского: новые направления ретроспективных интересов, а также использование внешних особенностей кубизма.

**Ключевые слова:** Мстислав Добужинский, Михаил Кузмин, иллюстрация, югендстиль, Никола Пуссен, Карл Брюллов, кьяроскуро, кубизм

#### Zavyalova Anna E.

PhD (in Art History), Leading Researcher, Research Institute of the Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia  
 ORCID ID: 0000-0003-2704-0486  
 Scopus Author ID: 57204696147  
 annazav@bk.ru

#### Mstislav Dobuzhinsky – The Author of the Graphic Design of Mikhail Kuzmin' Books

**Abstract.** Between 1918 and 1922, Mstislav Dobuzhinsky created the design for four books by Mikhail Kuzmin: the story *The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count Cagliostro*, the play *Mary's Tuesday*, the collection of poems *Unearthly Evenings*, and the musical and poetic suite *The Forest*. The artist's 'Kuzmin series' is rather well-known, but this article for the first time considers it as an object of special consideration in the context of art history, which determines its novelty and relevance.

The article identifies the two directions of Dobuzhinsky's creative searches – retrospective and modern, which are reflected in the book design of the 'Kuzmin series'. It has been found that the book design for the story and the poetry, associated with the traditions of E.T.A. Hoffman, one of the favourite authors of both Kuzmin and Dobuzhinsky, was dominated by retrospective tendencies. The drawings for those books reflected new aspects of the artist's interests, such as chiaroscuro, the landscapes by Nicolas Poussin, the painting *The Last Day of Pompeii* by Karl Bryullov, along with an appeal to Jugendstil magazine graphics and Japanese woodcuts, already traditional for Dobuzhinsky's work. Meanwhile, his fascination with the graphic power of Cubism based on the black and white illustrations in the books by A. Gleizes and J. Metzinger, as well as G. Apollinaire, influenced the design of the drawings for the covers of *Mary's Tuesday* and *Unearthly Evenings*. In this case, the drawings are not literally related to the text, unlike the illustrations.

The author comes to the conclusion that the designs for the works of one writer whose literary reference points were close to the artist clearly reflected Dobuzhinsky's creative searches: new directions of retrospective interests, as well as the use of the external features of Cubism.

**Keywords:** Mstislav Dobuzhinsky, Mikhail Kuzmin, illustration, Jugendstil, Nicolas Poussin, Karl Bryullov, chiaroscuro, cubism  
 Received 09.06.2024  
 Accepted 10.07.2024

#### Шик Ида Александровна

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

УДК 738.1  
 ББК 85.03(2)6  
 DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-222-253

#### Фарфор Ю.Л. Жуковой: философия и эстетика минимализма

**Аннотация.** В статье исследуются концептуальные и художественные особенности произведений современной петербургской фарфористки Ю.Л. Жуковой. Особое внимание уделяется их взаимосвязи с опытом русского и европейского авангарда, а также с традициями модернизма в фарфоре XX века. Актуальность избранной темы обусловлена востребованностью эстетических и философских идей минимализма, воплощением которых является творчество Ю.Л. Жуковой, в современном искусстве и культуре. Автор приходит к выводу, что разработанные скульптором формы отличаются идейной насыщенностью при внешней простоте, мягкой пластичностью лепки и фактурностью. В рамках диалога с авангардом художница обращается к творчеству П. Гогена, Ж. Миро, П. Мондриана, К.С. Малевича, Н.М. Суетина, Н.Ф. Лапшина, предлагая современное прочтение их мотивов и концепций. В композициях, созданных с применением шелкографской деколи, Ю.Л. Жукова развивает традиции абстрактных коллажей начала XX века, экспериментируя со взаимодействием форм, цветов и света. Абстрактные пейзажи автора великолепно передают атмосферу времени года, суток или природного явления, продолжая поиски «оттепельного» фарфора. Эстетике декоративного минимализма 1950–1960-х годов отвечают и цветочные композиции автора с их безупречностью исполнения, лаконичным колоритом и акцентированием красоты фарфора как материала. Натюрморты Ю.Л. Жуковой отличаются медитативностью, ощущением безмятежности и покоя. Глубоко личную трактовку приобретает у художницы христианская тематика: в контексте эстетики минимализма особый интерес представляют ее нефигуративные композиции, в которых она говорит о сакральном языке абстракции. Фарфор Ю.Л. Жуковой отличает внутренняя упорядоченность, лаконичная выразительность и наполненность философскими смыслами.

**Ключевые слова:** современный авторский фарфор, минимализм, абстракция, АО «Императорский фарфоровый завод», Ю.Л. Жукова

#### Shik Ida A.

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

#### Julia Zhukova's Porcelain Art: The Philosophy and Aesthetics of Minimalism

**Abstract.** In the article, the researcher examines the conceptual and artistic features of the contemporary St. Petersburg porcelain artist Julia Zhukova's works. The author pays special attention to their relation to the experience of the Russian and European avant-garde, as well as to the traditions of modernism in the 20th-century porcelain. The topic is relevant due to the popularity of the aesthetic and philosophical ideas of minimalism, which find expression in Julia Zhukova's works, in contemporary art and culture. The researcher concludes that the shapes designed by the sculptor are distinguished by ideological richness despite their external simplicity, soft plasticity of sculpting, and texture. As part of the dialogue with the avant-garde, the artist turns to the works of Paul Gauguin, Joan Miró, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Nikolai Suetin, and Nikolai Lapshin, offering an original interpretation of their motives and concepts. In compositions made using silk-screen decals, Julia Zhukova develops the traditions of abstract collages of the early 20th century, experimenting with the interaction of shapes, colours and light. Her abstract landscapes perfectly convey the atmosphere of the season, day or natural phenomenon, expanding the ideas of the 'Thaw' porcelain. The author's floral compositions with their impeccable execution, laconic colour and the emphasis on the beauty of porcelain as a material also correspond to the decorative minimalism aesthetics of the 1950s – 1960s. Julia Zhukova's still lifes have special meditativeness, a sense of serenity and peace. The artist presents a deeply personal interpretation of Christian themes. In the context of minimalist aesthetics, her non-figurative compositions, where she speaks about the sacred in abstract language, are of particular interest. Julia Zhukova's art porcelain is distinguished by internal orderliness, laconic expressiveness and philosophical meaningfulness.

**Keywords:** contemporary designer porcelain, minimalism, abstraction, JSC Imperial Porcelain Factory, Julia Zhukova  
 Received 19.04.2024  
 Accepted 18.07.2024



## Искусство советского времени

### Левшенков Владимир Владимирович

Искусствовед, член Союза художников РФ, аспирант, кафедра истории русского искусства, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9  
ORCID ID: 0009-0006-7115-3989  
agitfar@mail.ru

УДК 75.055; 75.058

ББК 85.12

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-254-275

### Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года — аллегория революции, уничтожающей православие

**Аннотация.** Статья продолжает серию публикаций автора о произведениях раннего советского фарфора. Как известно, после Октябрьской революции 1917 года значительное место в ассортименте выпускаемой продукции занимала тематика фарфоровых произведений, посвященных агитации и пропаганде за новую власть. Блюдо «Ужас», написанное создателем пропагандистского фарфора, мирискусником С.В. Чехониным, несет уже противоположное утверждение «антиагитации». Сюжет блюда — большое поле для воображения и размышления. Уникальное блюдо, созданное в единственном экземпляре, выпало из культурного обихода на 95 лет и было неизвестно широкому зрителю. В статье ставится цель систематизировать сведения антирелигиозного времени и изучить авторскую трактовку сюжета, а также интерпретацию образа, скрывающегося за маской красного чудовища. Блюдо в должной степени оказалось не описано и не изучено до настоящего времени. Вышедший очерк Э.Ф. Голлербаха (1922) дает только поверхностное описание изображения на блюде. Автором настоящей статьи впервые предпринята попытка проанализировать роспись блюда в кратком очерке к экспонату в каталоге эрмитажной выставки «Голос времени» (2017). Задача настоящей статьи заключается в стремлении дополнить имеющиеся представления о произведениях раннего советского фарфора. Актуальность исследования видится в нарастающем интересе к искусству 1920-х годов и его переосмыслению в XXI веке, а также факте включения выбранного нами объекта исследования в фундаментальную выставку Государственного Эрмитажа, получившую название «Голос времени», которое напрямую корреспондирует с блюдом Чехонина.

**Ключевые слова:** С.В. Чехонин, Э.Ф. Голлербах, Государственный фарфоровый завод, маски, голод в Поволжье, советский фарфор, выставка «Голос времени»

### Levshenkov Vladimir V.

Art Historian, Member of the Union of Artists of the Russian Federation, PhD Student, Department of the History of Russian Art, Institute of History, St. Petersburg State University, 7-9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia  
ORCID ID: 0009-0006-7115-3989  
agitfar@mail.ru

### Sergei Chekhonin's Dish *The Horror* (1922): An Allegory of the Revolution Destroying Orthodoxy

**Abstract.** The article continues the author's series of publications about the works of the early Soviet porcelain. As it is known, after the October Revolution of 1917, the themes of the porcelain works produced were gradually reduced to agitation and propaganda for the new government. The dish *The Horror*, created by the master of propaganda porcelain, 'miriskusnik' Sergey V. Chekhonin, already carries the opposite statement of 'anti-agitation'. The plot of the dish is a great field for imagination and reflection. The unique dish created in a single copy fell out of the cultural context for 95 years and was unknown to the general public. In the article, the author aims to systematize the information of the anti-religious time and study the artist's interpretation of the plot, as well as the interpretation of the image hiding behind the mask of the red monster. The dish has not been adequately described and studied to date. The published essay by E. F. Gollerbach (1922) gives only a superficial description of the image on the dish. The author of this article for the first time attempts to analyse the painting of the dish in a brief essay on the exhibit in the catalogue of the Hermitage exhibition *The Voice of Time* (2017).

The purpose of this article is to complement the existing ideas about the works of the early Soviet porcelain. The relevance of the research is seen in the growing interest in the art of the 1920s and their reinterpretation in the 21st century, as well as in the fact that the chosen research object was included in the fundamental exhibition of the State Hermitage Museum entitled *The Voice of Time*, which directly corresponds to the dish by Chekhonin.

**Keywords:** S.V. Chekhonin, E.F. Gollerbach, the State Porcelain Factory, masks, famine in the Volga region, Soviet porcelain, *The Voice of Time* exhibition  
Received 04.06.2024  
Accepted 15.10.2024

### Котломанов Александр Олегович

Кандидат искусствоведения, профессор, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 191028, Россия, Санкт-Петербург, Солтановой пер., 13  
ORCID ID: 0000-0002-1917-2510  
ResearcherID: L-7449-2013  
Scopus Author ID: 57197791506  
kotlomanov@yandex.ru

УДК 76.03/09

ББК 85.153(2)6

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-276-311

### В поисках авторской интонации: поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

**Аннотация.** В центре исследовательского рассмотрения — иллюстрации к поэме Александра Блока «Двенадцать», выполненные к ее различным изданиям в 1960–1970-е годы, в период расцвета иллюстрированной книги в СССР от эпохи оттепели до позднесоветского периода. Поэма Блока (история иллюстрирования которой в целом характеризует пути эволюции советской книжной графики начиная с послереволюционного периода по 1980-е годы) предстает здесь в качестве универсального литературного произведения — «сюжета-ориентира». В русле обращения художника к «сюжету-ориентир» качества поэтического текста, его пространственно-временного образа могут относительно свободно корреспондироваться с вариациями его творческого прочтения.

В контексте творческого прочтения «Двенадцати» выделены работы известных советских художников, удостоенные отклика в научно-критической литературе своего времени. Среди них А.Д. Гончаров, Б.А. Маркевич, Г.А.В. Траугот, М.З. Рудаков, Б.А. Дюдорев и другие. Помимо избранных художественных примеров анализируются также теоретические идеи, сопутствовавшие появлению данных иллюстраций. В последовательности смены концептуальных установок акцентированы альтернативные подходы к интерпретации литературного образа, к пониманию иллюстрации в целом — как элемента графической культуры, с позиции «картинного» подхода, а также в контексте адаптации в советских реалиях жанра авторской книги («книги художника»). Выделенные эпизоды иллюстрирования поэмы характеризуют уровень творческой свободы, возможной в данный период в отношении избранных литературных произведе-

ний, позиционируя диапазон разнообразия художественных решений в ситуации идеологического контроля и официально утвержденного метода выражения. **Ключевые слова:** иллюстрация, книжная графика, советская графика, поэма «Двенадцать», Александр Блок, Андрей Гончаров, Борис Маркевич, Г.А.В. Траугот, Михаил Рудаков, Борис Дюдорев

### Kotlomanov Alexander O.

PhD (in Art History), Professor, Department of Social Sciences and the History of Arts, A.L. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Arts and Design, 13 Solyanoy Lane, St. Petersburg, 191028, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-1917-2510  
ResearcherID: L-7449-2013  
Scopus Author ID: 57197791506  
kotlomanov@yandex.ru

### Looking for the Auteur Intonation: The Poem *The Twelve* in the Creative Interpretation of Artists of the 1960s-1970s

**Abstract.** The focus of the research is on the illustrations for Alexander Blok's poem *The Twelve* made for its various editions in the 1960s and 1970s, in the heyday of illustrated books in the USSR from the Thaw era to the late Soviet period. Blok's poem (the history of illustration of which generally characterizes the path of the evolution of Soviet book graphics, from the post-revolutionary period to the 1980s) is presented here as a universal literary work — a 'landmark subject'. As the artist approaches the 'landmark subject', the qualities of the poetic text and its space-time image can relatively freely correspond with variations of its creative interpretation.

In the context of the creative interpretation of *The Twelve*, the article highlights the works of the famous Soviet artists who received attention in the scientific and critical literature of their time. Among them are Andrey Goncharov, Boris Markevich, Alexander and Valery Traugot, Mikhail Rudakov, Boris Diodorov, and others. In addition to the analysis of the selected artistic examples, the theoretical ideas that accompanied the appearance of these illustrations are also considered. In the sequence of changes in conceptual settings, the author of the article emphasizes alternative approaches to the interpretation of the literary image, as well as to understanding the illustration in general — as an element of graphic culture, from the perspective of the 'pictorial' approach, and in the context of the adaptation of the genre of author's book ('artist's book' / 'livre d'artiste') in the Soviet reality. The highlighted episodes of illustrating the poem characterize the level of creative freedom possible in that period in relation to the



selected literary works, positioning the range of diversity of artistic solutions in the situation of ideological control and the officially approved method of expression.

**Keywords:** illustration, book graphics, Soviet graphics, poem *The Twelve*, Alexander Blok, Andrey Goncharov, Boris Markevich, G.A.V. Traugot, Mikhail Rudakov, Boris Diodorov

Received 31.05.2024

Accepted 10.07.2024

#### Иванов Владислав Васильевич

Доктор искусствоведения, заведующий сектором театра, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-3888-7519  
vladislavivanov09@yandex.ru

УДК 792

БК 85.33

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-312-331

#### Зингерман Б.И. Письма учителям (публикация, вступительная статья и комментарии)

**Аннотация.** Письма Бориса Зингермана (1928–2000) театроведам старшего поколения (Григорию Бояджиеву (1909–1974) и Борису Алперсу (1894–1974)) написаны в разные годы и по разным поводам. Объединяет оба письма то, что они адресованы учителям ГИТИСа, где Зингерман учился на театроведческом факультете (1945–1950), а затем в аспирантуре (1950–1954). С теми временами его связывали не только счастливые воспоминания. Конец «роскошной теплицы», каким виделся Зингерману ГИТИС, наступил после редакционной статьи «Правды» 28 января 1949 года «Об одной антипатриотической группе театральных критиков». В феврале 1949 года состоялось двухдневное заседание Ученого совета ГИТИСа, где Вс.Н. Всеволодский-Гернгросс, Б.В. Алперс, Н.М. Тарабукин, С.С. Мокульский, Г.Н. Бояджиев, С.С. Данилов разоблачались как «враги советской культуры».

На гражданскую казнь педагогов были тогда согнаны студенты и аспиранты. Одних она устранила, другие использовали ее, чтобы карьерно продвинуться. Из третьих выковалось поколение шестидесятников: Б.И. Зингерман, В.М. Гаевский, И.Н. Соловьева, Н.А. Крымова, Ю.С. Рыбаков, М.И. Туровская, Н.М. Зоркая, Т.И. Бачелис, К.Л. Рудницкий. Память о 1949 годе осталась с ними навсегда, став «родовой травмой». Сюжеты профессионально-театроведческие соединяются с сюжетами экзистенциальными, личные биографии сливаются в общей исто-

рической судьбе. Последняя свидетельствует о выживаемости мысли и таланта, способных выпрямляться при малейшем ослаблении внешнего гнета.

**Ключевые слова:** Борис Зингерман, Григорий Бояджиев, Борис Алперс, письма, ГИТИС, театроведческий факультет, учителя, 1949 год, «борьба с космополитизмом», шестидесятники

#### Ivanov Vladislav V.

D. Sc. (in Art History), Head of the Theater Sector, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-3888-7519

vladislavivanov09@yandex.ru

#### Boris Zingerman. Letters to the Teachers (Publication, Introductory Article and Comments)

**Abstract.** The letters of Boris Zingerman (1928–2000) to the older generation of theatre critics, Grigory Boyadzhiev (1909–1974) and Boris Alpers (1894–1974), were written at different times and on different occasions. What unites the two letters is that they were addressed to Zingerman's teachers at the State Institute of Theatre Arts (GITIS), where he studied at the theatre studies department (1945–1950) and then did a postgraduate course (1950–1954). However, he had not only happy memories of those times. The end of the 'luxurious hothouse', as Zingerman saw GITIS, came after the editorial article in the Pravda newspaper of January 28, 1949 entitled "On One Anti-patriotic Group of Theatre Critics". In February 1949, a two-day meeting of the GITIS Academic Council was held, where Vs.N. Vsevolodsky-Gerngross, B.V. Alpers, N.M. Tarabukin, S.S. Mokulsky, G.N. Boyadzhiev, and S.S. Danilov were exposed as 'enemies of the Soviet culture'. Students and postgraduates were then forced to attend the civil execution of the teachers. Some were frightened by it, others used it to advance in their careers. Yet others formed the generation of the sixties: B.I. Zingerman, V.M. Gaevsky, I.N. Solovieva, N.A. Krymova, Yu.S. Rybakov, M.I. Turovskaya, N.M. Zorkaya, T.I. Bachelis, and K.L. Rudnitsky. The memory of 1949 remained with them forever, having become a 'family trauma'. The plots of professional theatre studies are combined with existential plots, personal biographies merge in a common historical destiny. The latter testifies to the survival of thought and talent, capable of straightening out with the slightest weakening of external oppression.

**Keywords:** Boris Zingerman, Grigory Boyadzhiev, Boris Alpers, letters, GITIS, theater studies department, teachers, 1949, 'struggle against cosmopolitanism', generation of the sixties

Received 04.09.2024

Accepted 17.10.2024

#### Машукова Александра Владимировна

Младший научный сотрудник, Российской академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, 82

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

УДК 792.2

БК 85.333(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-332-353

#### Расслышать молодых: прошлое и будущее в двух пьесах о «комсомольских стройках»

**Аннотация.** В фокусе внимания данной статьи — две пьесы о социалистическом строительстве: «Город на заре» (1941), коллективное сочинение студийцев Государственной московской театральной студии под руководством Алексея Арбузова и Валентина Плучека, и «Мы втроем поехали на целину» Николая Погодина (1955). Написанные в разные эпохи, эти два текста внутренне связаны: молодые создатели «Города на заре» не могли не оглядываться на «производственные пьесы» Н.Ф. Погодина 1930-х годов, Погодин в 1950-е — откровенно вдохновлялся новой драматургией, фундаментом которой еще до войны был заложен в «Городе на заре». Обе пьесы отразили время, в которое были созданы, но судьбу имели противоположную: «Город на заре» в сталинскую эпоху был поддержан государством; спектакль ЦДТ «Мы втроем поехали на целину» во времена оттепели сняли со скандалом.

Тема прошлого и будущего рассмотрена в данной статье на разных уровнях: от ростков нового театра, что оказались скрыты в обоих драматургических текстах, — до того, как авторы пьес трактовали в них категории времени. В статье использованы многочисленные архивные материалы: отзывы зрителей обоих спектаклей, заключения цензоров, протоколы обсуждений пьес и другие документы.

**Ключевые слова:** «Город на заре», «Мы втроем поехали на целину», А.Н. Арбузов, В.Н. Плучек, Н.Ф. Погодин, студия, производственная пьеса  
*Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.*

#### Mashukova Alexandra V.

Researcher, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadskogo Av.,

Moscow, 119571, Russia

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

Researcher ID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

#### To Hear Out the Young: The Past and the Future in Two Plays about Komsomol Building Sites

**Abstract.** This article focuses on two plays about socialist construction: *The City at Dawn* (1941), a collective composition by the students of the Moscow State Theatre Studio under the direction of Alexei Arbutov and Valentin Pluchek, and *The Three of Us Went to the Virgin Land* by Nikolai Pogodin (1955). Written in different eras, these two texts are inextricably linked: the young creators of *The City at Dawn* could not help but look back to Pogodin's 'industrial plays' of the 1930s, while in the 1950s Pogodin was openly inspired by the new dramaturgy, the foundations of which had been laid in *The City at Dawn* before the war. Both plays reflected the times in which they were created, but ended up very differently: *The City at Dawn* was supported by the state during the Stalin era, while the performance of *The Three of Us Went to the Virgin Land* at the Central Children's Theatre was scandalously withdrawn during the Thaw.

The article examines the theme of past and future on several levels: from the seeds of new theatre hidden in both dramaturgical texts to the ways in which the authors of the plays interpreted the categories of time. The article makes use of numerous archival materials: audience reviews of both plays, censors' conclusions, transcripts of discussions around the plays, and other documents.

**Keywords:** *The City at Dawn*, *The Three of Us Went to the Virgin Land*, A.N. Arbutov, V.N. Pluchek, N.F. Pogodin, studio, industrial play

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

Received 28.08.2024

Accepted 17.10.2024

## Изобразительное искусство и архитектура

#### Золотова Екатерина Юрьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947  
ezolotova22@gmail.com

УДК 7

ББК 85.103

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-354-377

**Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве**

**Аннотация.** В статье впервые публикуются две иллюминированные пергаментные грамоты королевы Анны Стюарт 1707 и 1708 годов, адресованные царю Петру I, из собрания Российского государственного архива древних актов (РГАДА) в Москве. Анализ их художественного декора позволил установить, что грамоты были украшены в королевской мастерской в Лондоне ее главой Томасом Брандом с использованием образцов орнаментальной гравюры французского мастера второй половины XVII века Алексиса Луара. На материале иллюминированных грамот эпохи от Карла II Стюарта до Анны Стюарт, в том числе хранящихся в английском фонде РГАДА (№ 35), впервые представлен краткий очерк истории украшения пергаментных документов Англии на протяжении полувека: прослежена история королевской мастерской в 1660–1710-е годы, рассмотрены проблемы влияния орнаментальной гравюры, эволюции стилей, дана оценка вклада ведущих мастеров, а также роли эпохи королевы Анны и придворного мастера Томаса Бранда в обновлении искусства украшения грамот в начале XVIII века.

**Ключевые слова:** английская иллюминированная грамота, печатный станок, гравированный образец, орнаментальное обрамление, королевские гербы и эмблемы

**Zolotova Ekaterina Yu.**

D. Sc. (in Art History), Leading Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947  
ezolotova22@gmail.com

**Two Illuminated Letters of Queen Anne Stuart from the Russian State Archive of Ancient Documents Collection in Moscow**

**Abstract.** The article for the first time publishes two illuminated parchment letters of Queen Anne Stuart of 1707 and 1708 addressed to Tsar Peter the Great from the collection of the Russian State Archive of Ancient Documents (RGADA) in Moscow. The analysis of their artistic decoration allows establishing that the letters were decorated in the royal workshop in London by its head, Thomas Brand, using the samples of ornamental engraving by the French master of the second half of

the 17th century, Alexis Loir. Based on the material of the illuminated letters of the epoch from Charles II of England to Anne Stuart, including those stored in the English fund of the Russian State Archive of Ancient Documents (No. 35), the article for the first time presents a brief outline of the history of decorating parchment documents in England for half a century: the author traces the history of the royal workshop in the 1660s – 1710s, considers the issues of the influence of ornamental engraving and the evolution of style, and assesses the contribution of the leading craftsmen, as well as the role of the Queen Anne era and the court master Thomas Brand in updating the art of decorating letters at the beginning of the 18th century.

**Keywords:** English illuminated letters, printing press, engraved pattern, ornamental framing, royal coats of arms and emblems

Received 02.09.2024

Accepted 17.10.2024

**Климова Ирина Васильевна**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0009-0008-2271-780X  
ResearcherID: LJL-9917-2024  
andrepis@yandex.ru

УДК 792.03

ББК 85.345

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-378-407

**Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение**

**Аннотация.** В статье рассматривается происхождение и значение женского персонажа с масками и сердцем, задействованного в оформлении Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского в Антверпен в 1594 году. Появление этого персонажа в художественной программе Въезда поднимает проблему использования маски в нидерландской зрелищной культуре XVI века. В качестве основных источников привлекаются иллюстрации из книг эмблем, картины, гравюры, рисунки фламандских и голландских художников второй половины XVI – начала XVII века, на которых запечатлены театральные сценки, мифологические и аллегорические сюжеты, включающие изображения различных масок. В качестве основного методологического приема используется театроведческий анализ произведений

изобразительного искусства. Подчеркивается, что многие из нидерландских художников являлись не только членами профессиональной гильдии Святого Луки, но и членами палат редерейкеров, где они занимались стихосложением, принимали активное участие в устройстве городских праздников, выступали в театральных постановках. Причастность художников к театральной практике в той или иной степени находила отражение в трактовке тем, сюжетов и отдельных деталей создаваемых ими произведений. Женский персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда является примером соединения традиции изображения различных аллегорий в живописи эпохи, художественной программы Въезда и интерпретации художниками образов аллегорических персонажей.

**Ключевые слова:** маска, театральная маска, аллегорические персонажи, Торжественный въезд, сцена редерейкеров, нидерландские художники

**Klimova Irina V.**

PhD (in Art History), Senior Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0009-0008-2271-780X  
ResearcherID: LJL-9917-2024  
andrepis@yandex.ru

**The Character with Masks and a Heart at the Feet of the Giant of the Antwerp Entry of Archduke Ernst of Austria (1594): The Origin and Meaning**

**Abstract.** The article examines the origin and meaning of the female character with masks and a heart employed in the decoration of the Ceremonial Entry of Archduke Ernst of Austria in Antwerp in 1594. The appearance of this character in the artistic program of the Entry raises the problem of the use of masks in the Dutch spectacular culture of the 16th century. The main sources for this article are paintings, engravings, and drawings by Flemish and Dutch artists of the second half of the 16th – early 17th centuries which depict theatrical, mythological and allegorical scenes that include images of various masks. The main methodological technique is a theatrical analysis of works of fine art. The author of the article emphasizes that many of the Dutch artists were members not only of the professional guild of St. Luke, but also of the chambers of rhetoric, where they were engaged in poetry, participated in organizing city festivals, and performed in theatrical productions. The involvement of the artists in theatrical practice was, to one degree or another, reflected in the interpretation of themes, plots and individual details of the works they

created. The female character with masks and a heart at the feet of the giant of the Antwerp Entry of 1594 is an example of combining the tradition of depicting allegories in the painting of the era, the artistic program of the Entry, and the independent interpretation of the images of allegorical characters by the artists who participated in the design of the Ceremonial Entry of Archduke Ernst of Austria.

**Keywords:** mask, theatrical mask, allegorical characters, ceremonial entry, scenes of the rederijkers, Dutch artists  
Received 22.07.2024  
Accepted 17.10.2024

**Лескинен Мария Войтовна**

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, отдел восточного славянства, Институт славяноведения Российской академии наук, 119334, Россия, Москва, Ленинский пр-т, 32а  
ORCID ID: 0000-0002-7638-507X  
ResearcherID: C-1075-2018  
Scopus Author ID: 57213197708  
marles70@mail.ru

УДК 76.03/09

ББК 85.03(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-408-451

**«Россия, возносящая благодарный взор свой»: об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века**

**Аннотация.** В статье рассмотрены визуальные персонафикации России XVIII века в феминной ипостаси и их символическое значение, которое выявляется из анализа соотношения фигур России и российских правительниц в аллегорических визуальных изображениях послепетровского времени (в «картинах» фейерверков, медалей, гравюрах, фронтисписах книг и календарей, иллюстрациях и др.). Характерные особенности и атрибуты аллегории России, каноны которой складывались начиная с 1730-х годов, важны для понимания трактовки роли императорской власти и личности императора в послепетровской культуре XVIII века, в то время как персонализации государства в тех же визуальных источниках манифестируют значимые для эпохи Просвещения представления об образе державы-империи и Отечества. В центре внимания – возможные интерпретации пары «Россия – монарх» и мотивы ее воплощения (мотив коленопреклонения России перед императрицей, благословения ее правления перед жертвенником и прославления ее у подножия пирамиды/obeliska). Показаны также отличительные черты фе-

минной аллегории России в образе «величественной жены» с комплексом атрибутов. Выказывается предположение о том, что смысл отношений правителя и России, воплощенный в визуальных текстах, не следует трактовать ни как соответствующий сложившейся метафоре Матушки-императрицы, ставшей формульной для второй половины XVIII века, ни как образ России-матушки, характерный для XIX века.

**Ключевые слова:** феминные аллегории России, Российская империя, XVIII век, национальные репрезентации, визуальные образы России, Екатерина Великая

#### Leskinen Maria V.

D. Sc. (in History), Leading Researcher, Department of Eastern Slavs, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Av., Moscow, 119334, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-7638-507X  
ResearcherID: C-1075-2018  
Scopus Author ID: 57213197708  
marles70@mail.ru

#### 'Russia Lifting Up Its Grateful Gaze': On One Motive of the Feminine Representations of Russia in the Allegorical Images of the 18th Century

**Abstract.** The article examines the visual feminine personifications of Russia in the 18th century and their symbolic meaning, which is revealed in the analysis of the correlation of the figures of Russia and Russian empresses in the allegorical images of the post-Petrine era (in firework display scenes, medals, engravings, book and calendar frontispieces, illustrations, etc.). The characteristic features and attributes of the allegory of Russia, whose canons started in the 1730s, are important for interpreting the role of imperial power and the ruler's personality in the post-Petrine culture. The personification of the state in the same visual sources manifested the ideas about the image of the Empire and Fatherland, significant for the Enlightenment. The author focuses her attention on the possible interpretations of the pair 'Russia – Monarch' and the motives for its implementation (the motive of Russia kneeling before the Empress, blessing her reign in front of the altar and glorifying her at the foot of the pyramid/obelisk). The distinctive features of the feminine allegory of Russia in the image of a 'majestic wife' with a complex of attributes are also shown. It is suggested that the symbolic relationship between the ruler / Empress and Russia embodied in visual texts should not be interpreted either as corresponding to the established metaphor of the Mother Empress (Catherine the Great), which became formulaic for

the second half of the 18th century, or as the image of Mother Russia, characteristic of the 19th century.

**Keywords:** feminine allegories of Russia, Russian Empire, 18th century, national representations, visual images of Russia, Catherine the Great  
Received 30.06.2024  
Accepted 05.09.2024

#### Бобринская Екатерина Александровна

Доктор искусствоведения, заведующая сектором искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0001-9708-245X  
ResearcherID: ABE-2703-2021  
ekaterina173@gmail.com

УДК 00; 75

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-452-525

#### Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука

**Аннотация.** В статье рассматривается лучизм Михаила Ларионова в контексте широкого круга научных и околонаучных представлений о лучистой материи, излучениях и невидимых флюидах. Лучизм – одно из первых живописных течений, в рамках которого была поставлена задача визуализировать научное знание о невидимом: об излучениях, рентгеновских лучах, лучах радиоактивных, ультрафиолетовых, инфракрасных, а также о лучах мысли. Многочисленные взаимодействия или прямые пересечения текстов Ларионова с пространственными в культуре его времени представлениями о лучистой материи дают основание рассматривать изобретение лучизма не как экстравагантный жест, провоцирующий и эпатажирующий публику, но как сознательную попытку синтеза рассеянных в атмосфере тех лет идей, как попытку облечь в новое «стилевое» единство актуальную проблематику своего времени. В начале XX века распространение научных, оккультных, теософских и просто фантастических представлений, связанных с невидимыми излучениями, лучистой материей и лучами мысли, действительно, было столь повсеместным, что могло наводить на размышления о создании «стиля лучей», о появлении новой формообразующей «художественной воли».

**Ключевые слова:** Михаил Ларионов, лучизм, лучистая материя, беспредметная живопись, наука и авангард, иконография невидимого

#### Bobrinskaya Ekaterina A.

D. Sc. (in Art History), Head of the Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0001-9708-245X  
ResearcherID: ABE-2703-2021  
ekaterina173@gmail.com

#### Radiant Painting, Radiant Matter and Radiant Energy: Science and Paranoscience

**Abstract.** The article examines Mikhail Larionov's Rayonism in the context of a wide range of scientific and pseudoscientific ideas about radiant matter, radiation and invisible fluids. Rayonism is one of the first pictorial movements within the framework of which the task was set to visualize scientific knowledge about the invisible: radiation, X-rays, radioactive, ultraviolet, and infrared rays, and the rays of thought. Numerous interactions or direct intersections of Larionov's texts with the ideas of radiant matter that were widespread in the culture of his time give reason to consider the invention of Rayonism not as an extravagant gesture provoking and shocking the public but as a conscious attempt to synthesize ideas scattered in the atmosphere of those years, as an attempt to clothe the current problems of his time in a new 'stylistic' unity. At the beginning of the 20th century, the spread of scientific, occult, theosophical, and simply fantastic ideas related to invisible radiation, radiant matter and the rays of thought was indeed so widespread that it could lead to thoughts about the creation of a 'ray style', about the emergence of a new formative 'artistic will'.

**Keywords:** Mikhail Larionov, Rayonism, radiant matter, non-objective painting, science and the avant-garde, iconography of the invisible

Received 07.07.2024

Accepted 05.09.2024

#### Дуцев Михаил Викторович

Доктор архитектуры, доцент, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды и профессор кафедры архитектурного проектирования Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ); профессор кафедры архитектуры, реставрации и дизайна Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы (РУДН), Москва; ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства – филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» (НИИТИАГ); советник Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН),

академик Национальной академии дизайна, член-корреспондент Международной академии культуры и искусства, член Союза художников России, 603950, Россия, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65  
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841  
ResearcherID: O-3458-2018  
nn2222@bk.ru

УДК 701; 72.01

ББК 85.11; 85.118

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-526-555

#### Актуальный язык архитектуры.

#### Индивидуальность архитектора в пространстве современного города

**Аннотация.** Актуальная коммуникация архитектора и его адресата (пользователя среды) посредством архитектурных произведений, различных творческих пространственных практик, утопий и манифестов существенно затруднена наличием серьезного разрыва в культурной традиции восприятия архитектурного искусства. С особой силой это заметно сегодня в ситуации растущего многообразия персональных авторских подходов, социальных, технологических, экологических и, конечно, эстетических поворотов. Однако данную острую проблему, коммуникативный кризис, будет неверно считать «бедой» или однозначным упадком зодчества, равно как и крахом культуры цивилизации. Некоторая озадачивающая автономность профессии, еще чаще – отдельных ее представителей, рождение пограничных архитектурно-художественных инициатив, альтернативных «странных» течений, а также индивидуальный выбор «зрителя» этого «спектакля» обуславливают развитие новых паттернов мышления внутри самой современной архитектуры, на ее границах и за ее пределами. Точнее будет сказать, что для сегодняшнего цивилизационного этапа характерно сосуществование замкнутых и открытых систем, уникальных «личных» стилей и сложных «гибридов» на стыке функциональных, контекстных, интерактивных и художественных сценариев. В исследовании предлагается поразмышлять над возможностью сориентироваться в многомерном настоящем и немного заглянуть в будущее, собрать в едином блуждающем поле новые мысли, языки, формы, увидеть некие вероятные константы, которые позволят произойти продуктивной встрече разного, наметят пути появления новых форм среднего консенсуса и способов преодоления столь частой отчужденности новой архитектуры.

**Ключевые слова:** современная архитектура,



архитектурная среда, архитектор, индивидуальность, художественная интеграция, коммуникация  
*Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных научных исследований Российской академии архитектуры и строительных наук и Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации на 2024 год.*

*Автор статьи выражает глубочайшую признательность ушедшему от нас в минувшем году Учителю и коллеге Олегу Александровичу Кривцу за обозначенные им векторы поиска в вопросах актуального искусствоведения и философии искусства, вдохновение и неоценимую поддержку.*

#### Dutsev Mikhail V.

Doctor of 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; Professor of the Architecture, Restoration and Design Department of the Engineering Academy, Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, Moscow; Leading Researcher of the Department of Problems of the Theory of Architecture, Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Development; Councilor of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Academician of the National Academy of Design, Corresponding Member of the International Academy of Culture and Art, Member of the Union of Artists of Russia, 65 Ilinskaya Str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia  
 ORCID ID: 0000-0001-8892-6841  
 ResearcherID: O-3458-2018  
 nn2222@bk.ru

#### Contemporary Language of Architecture.

##### The Individuality of an Architect in the Space of a Modern City

**Abstract.** The current communication between the architect and their addressee (the user of the environment) through architectural works, various creative spatial practices, utopias and manifestos is significantly hampered by the presence of a serious gap in the cultural tradition of architectural art perception. This is especially noticeable today in the situation of a growing variety of personal author's approaches, social, technological, environmental and, of course, aesthetic turns. However, it will be incorrect to consider this acute problem, the communicative crisis, a 'disaster', an unambiguous decline of architecture, or the collapse of the culture of civilization. Some puzzling autonomy of the profession,

or even more often, of its individual representatives, the birth of borderline architectural and artistic initiatives, 'strange' alternative trends, as well as the individual choice of the 'spectator' of this 'performance', determine the development of new patterns of thinking within the most contemporary architecture, on its borders and beyond. It would be more accurate to say that today's civilizational stage is characterized by the coexistence of closed and open systems, unique 'personal' styles and complex 'hybrids' at the junction of functional, contextual, interactive, and artistic scenarios.

The study suggests reflecting on the possibility of orienting oneself in the multidimensional present and looking a little into the future, collecting new thoughts, languages, and forms in a single wandering field, seeing some probable constants that will allow the productive encounter of the different and outline the ways for the emergence of new forms of the environmental consensus and the ways to overcome such frequent alienation of the new architecture.

**Keywords:** contemporary architecture, architectural environment, architect, individuality, artistic integration, communication

*The article was prepared within the framework of the 2024 Program of Fundamental Scientific Research of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences and the Ministry of Construction, Housing and Utilities of the Russian Federation.*

*The author of the article expresses his deepest gratitude to the Teacher and colleague Oleg Alexandrovich Krivtsov, who left us last year, for the research vectors he had outlined in contemporary art criticism and philosophy of art, for inspiration and invaluable support.*

Received 09.07.2024  
 Accepted 05.09.2024

#### Гаврилова Екатерина Александровна

Искусствовед, зав. отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Музей Московского Художественного академического театра, 125009, Россия, Москва, Камергерский переулок, 3А  
 ORCID ID: 0009-0000-0501-3538  
 katyagavrilova@mail.ru

УДК 73.03

ББК 85.133

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-556-577

**Образы Екатерины II в собрании Шереметевых: о двух скульптурах из Останкинского дворца**

**Аннотация.** В конце XVIII – начале XIX века статуя и скульптурная группа с изображением Екатерины II авторства Ф.И. Шубина и П. Трискорни вносили важный смысловой идейный акцент в обстановку Останкинского театра-дворца, подмосковной увеселительной резиденции графа Н.П. Шереметева. Относясь к числу прижизненных изваяний императрицы, они выражали одну из характерных черт эпохи, заключающуюся в прославлении главы государства. История бытования статуи и скульптурной группы примечательна и связана со многими перемещениями: между именами и домами по воле графов Шереметевых, а также вследствие трагических событий российской истории. Выполненные выдающимися русским и итальянским скульпторами, они были бережно хранимы своими владельцами. В рамках данной статьи статуя и скульптурная группа с изображением Екатерины Великой впервые рассмотрены вместе. Многолетнее изучение автором собрания скульптуры Шереметевых, в том числе материалов описей и архивных документов, позволило осветить вопросы, связанные с художественными особенностями, атрибуцией и провенансом указанных скульптур.

**Ключевые слова:** граф Н.П. Шереметев, Екатерина II, генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев, усадьба Останкино, Ф.И. Шубин, П. Трискорни

#### Gavrilova Ekaterina A.

Art Historian, Head of the Department of Fine and Applied Arts, Moscow Art Academic Theatre Museum, 3A Kamergersky Lane, Moscow, 125009, Russia  
 ORCID ID: 0009-0000-0501-3538  
 katyagavrilova@mail.ru

#### Images of Catherine the Great in the Sheremetev Collection: On Two Sculptures from the Ostankino Palace

**Abstract.** At the end of the 18th – the beginning of the 19th centuries, the statue and the sculptural group by F.I. Shubin and P. Triscornia depicting Catherine the Great added an important semantic and ideological accent to the decor of the Ostankino Theatre-Palace, the residence of Count N.P. Sheremetev near Moscow. Created during the lifetime of the Empress, those statues expressed one of the characteristic features of the era, which was the glorification of the head of state. The history of the existence of the statue and the sculptural group is remarkable and is associated with changes and relocation: between estates and houses at the will of the Sheremetev counts, as well as due to the tragic events of Russian history. Made by outstanding sculptors, Russian and Italian, they were carefully preserved

by their owners. In this article, the statue and the sculptural group depicting Catherine the Great are for the first time considered together. The author's long-term study of the Sheremetev sculpture collection, including inventory materials and archival documents, made it possible to highlight issues related to the artistic features, attribution and provenance of the sculptures under consideration.

**Keywords:** Count N.P. Sheremetev, Catherine the Great, Field Marshal General P.A. Rumyantsev, the Ostankino estate, F.I. Shubin, P. Triscornia  
 Received 17.07.2024  
 Accepted 05.09.2024

#### Дедков Олег Модестович

Аспирант, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
 ORCID ID: 0009-0008-4149-8075  
 ResearcherID: LFM-7290-2024  
 omd@mpolis.net

УДК 72; 791

ББК 85.374.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-578-601

#### Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)

**Аннотация.** Статья посвящена визуальному образу Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024), снятом режиссером М. Локшиным по мотивам одноименного романа М. Булгакова. Анализ фокусируется на архитектурных образах, реально существующих и оставшихся на уровне проектов зданий, изображенных в киноленте, их связи с социокультурным контекстом романа, реальной Москвы 1930-х, а также воображаемой довоенной «сталинской» Москвы. В тексте приведены ссылки на киноленты, активно использовавшие образ довоенной московской архитектурной утопии, различные литературные и архитектурные аллюзии, связанные с авторским взглядом режиссера на сюжеты и образы романа-первоисточника.

**Ключевые слова:** М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», фильм, М. Локшин, архитектура, Москва 1930-х годов, постконструктивизм, ар-деко, идеология, утопия

#### Dedkov Oleg M.

PhD Student, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia



ORCID ID: 0009-0008-4149-8075

ResearcherID: LFM-7290-2024

omd@mpolis.net

**Between the Reconstruction of Utopia and the Renovation of Dystopia: Details to the Architectural Portrait of Moscow in the Film *The Master and Margarita* (2024)**

**Abstract.** The article is devoted to the visual image of Moscow in the film *The Master and Margarita* (2024), directed by M. Lokshin and based on M. Bulgakov's novel of the same name. The analysis focuses on the architectural images of the real and project-level buildings depicted in the film, their relationship to the socio-cultural context of the novel, the real Moscow of the 1930s, and the imaginary pre-war Stalin's Moscow. The text contains references to films that actively used the image of the pre-war Moscow architectural utopia and various literary and architectural allusions related to the director's view of the plots and images of the source novel.

**Keywords:** M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, film, M. Lokshin, architecture, Moscow of the 1930s, post-constructivism, Art Deco, ideology, utopia

Received 11.08.2024

Accepted 17.10.2024

## Музыкальная культура

### Пашина Ольга Алексеевна

Доктор искусствоведения, ученый секретарь Государственного института искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-4189-5835  
ResearcherID: GWC-5904-2022  
opash@sias.ru

УДК 39; 781.7

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-602-621

**О генетическом и типологическом родстве русской народной певческой традиции и церковно-певческого искусства**

**Аннотация.** В статье рассматриваются сходства и различия народной певческой традиции и церковно-певческого искусства. Показаны общность принципов мелодической организации напевов, строящихся на основе типизированных мелодических оборотов, возможность координации разных словесных текстов с одним напевом (пение на подобен в церковной традиции и существование политекстовых напевов – в народной),

а также родство принципов мелизматических распевов слогов поэтических текстов в церковных песнопениях и народных протяжных лирических песнях.

**Ключевые слова:** русская народная певческая культура, церковно-певческое искусство, генетическое родство, типологическое родство, мелодическая организация напевов, исполнительские приемы, певческая терминология

### Пашина Ольга А.

D. Sc. (in Art History), Academic Secretary of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-4189-5835

ResearcherID: GWC-5904-2022

opash@sias.ru

**On the Genetic and Typological Relationship of the Russian Folk Singing Tradition and Church Singing Art**

**Abstract.** The article examines the similarities and differences between the Russian folk singing tradition and church singing art. The author discusses the common principles of melodic organization of tunes based on typical melodic turns, the possibility of performing different verbal texts on the same tune (model melodies (automela) in the church tradition and polytext chants in the folk tradition), and the similarity of the principles of melismatic chanting of poetic texts in church hymns and folk long lyrical songs.

**Keywords:** Russian folk singing culture, church singing art, genetic relationship, typological relationship, melodic organization of tunes, performing techniques, singing terminology

Received 04.09.2024

Accepted 17.10.2024

### Шамилли Гюльтекин Байджановна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587  
ResearcherID: J-5758-2013  
shamillii@yandex.ru

УДК 2; 94

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-622-649

**Звучащая память в традиции евреев Кавказа.**

**Часть II. Риторика плача**

**Аннотация.** Автор исследует традиционное музыкальное наследие кавказских (горских) евреев в соотнесенности с волнами их исторической миграции на Кавказ. Обоснован генетический код («риторика плача») устно-профессиональной музыки переднеазиатского региона, уходящий корнями в более чем 2500-летнюю историю жанра месопотамских плачей с присущим ему комплексом средств музыкальной выразительности. Древнейший тип респонсорного женского пения неразмеченных мелодий *eme-sal* формировался на его основе в синкретических ритуалах городов-храмов месопотамской цивилизации. Он повлиял на библейские плачи и обрел новые контексты после арабо-мусульманской экспансии в искусстве *maqām* и мистерии *ta'zīāf*. Показаны варианты воплощения риторики плача в традиционной музыке на языке *juhūfī*. Представлен анализ ключевых понятий и описан механизм удержания в памяти событий прошлого через концепт *gīryo*, бесконечно воспроизводящий на практике смысл собирания рассыпанного народа на земле Израиля. Высказано предположение о едином характере интонирования литургических текстов в кавказской и йеменской еврейских общинах.  
**Ключевые слова:** евреи Кавказа, традиционная музыка, систематизация, обрядовая музыка, литургия, риторика плача, месопотамская цивилизация, коллективная память

### Shamilli Giulia B.

D. Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-2033-0587

ResearcherID: J-5758-2013

shamillii@yandex.ru

**Sounding Memory in the Tradition of the Caucasian Jews. Part II. The Rhetoric of Lamentation**

**Abstract.** The article explores the musical heritage of their historical migration to the Caucasus. The author substantiates the genetic code ('the rhetoric of lamentation') of the traditional oral-professional music of the Near East region, rooted the 2500-year history of Mesopotamian laments with a complex of musical expression means. The most ancient type of responsive female singing of unmeasured melodies *eme-sal* was formed on the basis of the genre of laments in the syncretic rituals of the temple cities of the Mesopotamian civilization. It influenced the biblical laments and acquired new contexts after the Arab-Muslim expansion in the art of *maqām* and the mystery of

*ta'zīāf*. The article presents the variants of expression of the rhetoric of lamentation in the traditional music in the *juhūfī* language. The author analyses the key concepts and describes the mechanism of retaining past events in memory through the *gīryo* concept, which endlessly reproduces the idea of gathering the scattered people in the land of Israel. The assumption is made about the uniform character of the intonation of liturgical texts in the Caucasian and Yemenite Jewish communities.

**Keywords:** Caucasian Jews, traditional music, systematization, ritual music, liturgy, rhetoric of lamentation, Mesopotamian civilization, collective memory

Received 18.02.2024

Accepted 07.08.2024

### Собакина Ольга Валерьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X  
ResearcherID: AAX-9257-2020  
olas2005@mail.ru

УДК 7094; 78; 791

ББК 85.31; 85.373(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-650-667

**Польский музыкальный фильм 1930-х годов: от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко**

**Аннотация.** В центре внимания автора – одно из ярких явлений европейского кино межвоенного времени, музыкальный фильм, в частности музыкальная комедия, ярко заявившая о себе в Польше в 1930 году (практически одновременно с появлением звукового кино). Новый киножанр развивался стремительно, однако достижения польского кинематографа в этой сфере малоизвестны в России. Несмотря на то что технические возможности были более чем скромными, на экране блистала музыка польских композиторов в исполнении новых польских кинозвезд, которым новый жанр принес фантастический успех, оставив этих артистов (и часто музыкантов) в памяти зрителей на многие десятилетия. Причем интерес создателей вызывали не только мюзиклы, но и более серьезные музыкальные жанры, а также разные национальные и социокультурные контексты.

Статья предлагает знакомство с историей и особенно-

стами развития жанра музыкального фильма в Польше межвоенного двадцатилетия, особый акцент делается на экранизациях польской оперной классики — опер С. Моношко «Галька» и «Зачарованный замок». На основании историко-культурного подхода и изучения киноматериалов (а также прессы и немногочисленных научных работ) представлены разные аспекты творчества композиторов и артистов, а также отношение к новому жанру критики.

Автор подчеркивает, что с момента создания звуковой фильм в Польше считали синтетическим видом искусства, где музыка имеет специфические взаимосвязи с изображением и другими акустическими элементами. В польском кино межвоенного периода важнейшее место занимали мюзиклы, однако, помимо этого направления, можно отметить интересные работы в жанре короткометражного художественного фильма с использованием музыки, а также фильма-оперы. Наиболее известной экранизацией национальной оперы стала «Галька» режиссера Ю. Гардана (1937), который пригласил к сотрудничеству выдающихся польских авторов (музыку адаптировал и дописал Р. Палестер, диалоги — Я. Ивашевич, а сценарий создал Л. Шиллер). Многочисленные музыкальные фильмы стали ценным свидетельством эпохи, запечатлевшим ее социокультурные ориентиры, а также художественные предпочтения и особенности бытования произведений музыкального искусства.

**Ключевые слова:** Станислав Моношко, «Галька», Ян Маклякевич, Леон Шиллер, Роман Палестер, Эугениуш Бодо, Анджей Пануфник, Юлиуш Гардан, Хенрик Варс

#### Sobakina Olga V.

D. Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X  
ResearcherID: AAX-9257-2020  
oias2005@mail.ru

#### The Polish Musical Film of the 1930s: From the Musicals to Film Adaptations of Stanislaw Moniuszko's Operas

**Abstract.** The author focuses on one of the most striking phenomena of European cinema of the interwar period, a musical film and musical comedy in particular, which vividly declared itself in Poland in 1930 (almost simultaneously with the advent of sound cinema). The new film genre was developing rapidly, but the achievements of Polish cinema

in this area are little known in Russia. Despite the fact that the technical capabilities were more than modest, the music of Polish composers performed by new Polish film stars shone on the screen — those artists (and often musicians) to whom the new genre brought fantastic success and left in the memory of the audience for many decades. Moreover, the creators were interested not only in musicals, but also in more “serious” musical genres, as well as various national and socio-cultural contexts.

The article offers an introduction to the history and peculiarities of the development of the musical film genre in Poland during the interwar twentieth century, special emphasis is placed on film adaptations of Polish opera classics — S. Moniuszko's operas *Halka* and *The Enchanted Castle*. Based on the historical and cultural approach and the study of film materials (as well as the press and a few scientific papers), various aspects of the work of composers and artists, as well as attitudes towards a new genre of criticism, are presented.

The author emphasizes that since the creation of sound film in Poland, it has been considered a synthetic art form, where music has specific relationships with images and other acoustic elements. Musicals occupied an important place in Polish cinema of the interwar period, however, in addition to this direction, interesting works in the genre of short feature films using music, as well as opera films can be noted. The most famous film adaptation of the national opera was *Halka* directed by J. Gardan (1937), who invited outstanding Polish authors to cooperate (the music was adapted and completed by R. Palester, the dialogues by J. Iwaszkiewicz, and the script was created by L. Schiller). Numerous musical films have become valuable evidence of the era, capturing its socio-cultural landmarks, as well as artistic preferences and peculiarities of the existence of the musical art's works.

**Keywords:** Stanisław Moniuszko, *Halka*, Jan Maklakiewicz, Leon Schiller, Roman Palester, Eugeniusz Bodo, Andrzej Panufnik, Juliusz Gardan, Henryk Wars  
Received 02.09.2024  
Accepted 17.10.2024

#### Шатский Павел Андреевич

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0009-0009-3734-1523  
ResearcherID: LJM-1265-2024  
pavelshatskiypiano@hotmail.com

УДК 78

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-668-697

#### Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского.

##### Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо

**Аннотация.** Статья посвящена малоизученной части фортепианного наследия М.П. Мусоргского — танцевальным жанрам (полька и гопака), ярмарочной сцене из оперы «Сорочинская ярмарка» и нескольким пьесам, написанным в жанре скерцо и скерцино. Предпринята попытка комплексного представления и анализа фортепианных опусов Мусоргского, не входящих в состав крупных циклических форм. Обсуждаются вопросы жанровой специфики, фортепианной стилистики и исполнительской интерпретации. Формальная структура пьес рассматривается путем обращения к теоретическим системам А.Б. Маркса, И.В. Способина и Л.А. Мазеля. Текстологическая проблематика является важной частью статьи, поскольку обращение к автографам композитора дает возможность выявить черты, утраченные в публикациях XIX–XX столетий. Сделан вывод о том, что специфический симфонический пианизм является одним из характерных сущностных свойств фортепианного стиля Мусоргского, выразившимся в различных сочинениях (или версиях одного сочинения) с разной степенью силы. Изучение и публикация инициированы ведущейся в Государственном институте искусствознания работой по изданию Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского.  
**Ключевые слова:** М.П. Мусоргский, П.А. Ламм, источниковедение, текстология, фортепианные сочинения, танцы, оперные сцены, скерцо, Сорочинская ярмарка, Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского

#### Shatsky Pavel A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Academic Music Publishing Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0009-0009-3734-1523  
ResearcherID: LJM-1265-2024  
pavelshatskiypiano@hotmail.com

#### Piano Pieces by M.P. Mussorgsky. Article I. Dancing, Opera Scenes, Scherzo

**Abstract.** The article is devoted to the little-studied part of the piano heritage of M. P. Mussorgsky — dance genres (Polka and Hopak), a Fair scene from the opera *Sorochinskaya Fair* and several plays written in the genre

of Scherzo and Schercino. An attempt has been made to comprehensively present and analyze Mussorgsky's piano opuses, which are not part of large cyclic forms. The issues of genre specificity, piano stylistics and performance interpretation are discussed. The formal structure of the plays is considered by referring to the theoretical systems of A. B. Marx, I. V. Sposobin and L. A. Mazel. Textual issues are an important component of the article, since referring to the composer's autographs makes it possible to identify features lost in publications of the XIX–XX centuries. It is concluded that the specific *symphonic pianism* was one of the characteristic essential properties of Mussorgsky's piano style, expressed in various compositions (or versions of one composition) with varying degrees of strength. The study and publication were initiated by the ongoing work at the State Institute of Art Studies on the publication of the Complete Academic Collection of Works by M. P. Mussorgsky.  
**Keywords:** M. P. Mussorgsky, P. A. Lamm, source studies, textual studies, piano compositions, dances, opera scenes, scherzo, *Sorochinskaya Fair*, M. P. Mussorgsky's Complete Works Academic Edition  
Received 29.09.2024  
Accepted 17.10.2024

## Кино и массмедиа

#### Зименков Никита Александрович

Аспирант, кафедра эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; преподаватель кафедры журналистики и телевизионных технологий, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 117997, Россия, Москва, ул. Садовническая, 33, стр. 1  
ORCID ID: 0009-0004-7791-7404  
ResearcherID: IAM-0799-2023  
nktzimenkov@gmail.com

УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-698-727

#### Историчность, аффект и глубина «медленного» кино

**Аннотация.** В статье исследуется феномен «медленного» кино. Изучаются его эстетические и стилиевые особенности, что позволяет выделить ряд важных аспек-

тов, характерных для такого рода фильмов. В первую очередь, замедленный темпоритм повествования помогает выстраивать со зрителем определенные «созерцательные» отношения. Подкрепленные комплексом кинематографических приемов, они предполагают эмоциональную и интеллектуальную вовлеченность зрителя, развивают в нем глубину осознанного восприятия произведения. Во-вторых, внимание режиссеров к проблемам времени и истории, кризису межличностных коммуникаций и трудностям адаптации человека в условиях изменяющейся реальности формируют тематическую направленность «медленных» фильмов. Возникнув на рубеже 2000–2010-х годов и отразив кризисные настроения периода, «медленный» кинематограф идейно совпал с движением метамодернизма, основные положения которого были сформулированы Т. Вермеюленом и Р. ван ден Аккером. По их мнению, в современном искусстве вновь проявились себя такие паттерны, как «историчность», «аффект», «глубина». Фильмы А. Вирасетакула «Синдромы и столетие» (2006), Н. Кавасае «Траурный лес» (2006) и К. Рейгадаса «Безмолвный свет» (2007), включенные в объект исследования, подтверждают их идею. Асинхронное настоящее, обращенное в прошлое и будущее, аффективное «открытие» природы реальности и глубина мировосприятия — те аспекты, которые найдут отражение в рассматриваемых «медленных» картинах.

Таким образом, актуальность исследования состоит как в рассмотрении (и сопоставлении) двух тенденций, проявивших себя в первой трети XXI века, так и в междисциплинарном анализе фильмов, который показывает, что общество переживает момент слома и пересмотра культурных формаций. И такие постпостмодернистские движения, как метамодернизм, попытавшийся найти новый способ описания мира, и «медленный» кинематограф, призванный обновить киноязык, являются одними из первых выразителей происходящих социокультурных изменений.

**Ключевые слова:** «медленное» кино, созерцание, метамодернизм, постпостмодернизм, историчность, аффект, глубина, Вирасетакул, Кавасае, Рейгадас

#### Zimenkov Nikita A.

PhD Student, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Lecturer at the Department of Journalism and Television Technologies, A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), 33,

bld. 1 Sadovnicheskaya Str., Moscow, 117997, Russia

ORCID ID: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

#### The Historicity, Affect, and Depth of 'Slow' Cinema

**Abstract.** This paper explores the phenomenon of 'slow' cinema, its aesthetic and stylistic features, which allows highlighting a number of important aspects characteristic of this kind of films. First of all, the slow pace of narration helps to build a certain 'contemplative' relationship with the viewer. Supported by a complex of cinematographic techniques, it presupposes emotional and intellectual involvement of the viewer and enhances deep and conscious perception of the work. Secondly, the directors' attention to the problems of time and history, the crisis of interpersonal communication and the difficulties of human adaptation in the conditions of the changing reality form the thematic focus of 'slow' films. Emerging at the turn of the 2000s — 2010s and reflecting the crisis mood of the period, 'slow' cinema ideologically coincided with the movement of metamodernism, the main provisions of which were formulated by T. Vermeulen and R. van den Akker. In their opinion, such patterns as 'Historicity', 'Affect', and 'Depth' reappeared in contemporary art. This idea is confirmed by the films *The Syndromes and a Century* (2006) by A. Weerasethakul, *The Mourning Forest* (2006) by N. Kawase, and *Silent Light* (2007) by C. Reygadas, which constitute the research subject in this article. The asynchronous present facing the past and the future, the affective 'discovery' of the nature of reality and the depth of the worldview — such are the aspects addressed in the 'slow' films under consideration.

Thus, the relevance of the study lies both in consideration (and comparing) the two trends that have manifested themselves in the first third of the 21st century, and in the interdisciplinary analysis of the films which shows that society is experiencing a breakdown and revision of cultural formations. Post-postmodern movements such as metamodernism, which attempted to find a new way of describing the world, and 'slow' cinema designed to renew the film language are among the first exponents of the sociocultural changes taking place.

**Keywords:** 'slow' cinema, contemplation, metamodernism, post-postmodernism, historicity, affect, depth, Weerasethakul, Kawase, Reygadas

Received 08.03.2024

Accepted 11.05.2024

#### Гришина Алина Владимировна

Соискатель ученой степени кандидат наук, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; старший преподаватель, кафедре журналистики и телевизионных технологий, Институт социальной инженерии, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 115035, Россия, Москва, ул. Садовническая, 33, стр. 1

ORCID ID: 0009-0000-0774-0771

ResearcherID: KHT-2993-2024

murashkevich-av@rguk.ru

УДК 778.5

ББК 85.374.3(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-728-747

#### Образ дороги в фильмах якутской новой волны

**Аннотация.** В статье рассматривается лиминальный образ дороги в фильмах якутской новой волны как пространство, в котором происходят глубокие личностные трансформации героя. Актуальность исследования продиктована тем, что дорога является важным сюжетно-образующим, семантическим и образным элементом в фильмах авторов якутской новой волны — уникального явления национальной кинематографии, ставшего частью современной культуры народа саха. Новизна работы заключается в том, что в ней впервые рассматривается дорога как важное смысловое пространство в фильмах М. Лукачевского («Белый день», SUOL), А. Амбросьева («Муммуттар» / «Заблудившиеся»), С. Бурнашова («Черный снег»), П. Бурцева («Феррум»), Л. Борисовой («Не хороните меня без Ивана»).

На основании анализа указанных фильмов автор приходит к выводам, которые могут быть использованы в осмыслении образной системы кинопроизведений новой якутской волны, в исследовании семантики культурных конструктов в пространстве экранного произведения. Полученные результаты могут быть полезны в рамках гуманитарных исследований этнокультурной направленности, а также в проектах, направленных на сохранение этнических культурных традиций и поддержку национального творчества.

**Ключевые слова:** дорога, суол, путь, герой, лиминальный, миф, ритуал, якутское кино, якутская новая волна

#### Grishina Alina V.

PhD Applicant, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow,

129226, Russia; Senior Lecturer, Department of Journalism and Television Technologies, Institute of Social Engineering, A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), 33 bld. 1, Sadovnicheskaya Str., Moscow, 115035, Russia

ORCID ID: 0009-0000-0774-0771

ResearcherID: KHT-2993-2024

murashkevich-av@rguk.ru

#### The Image of the Road in the Yakut New

#### Wave Films

**Abstract.** The article examines the liminal image of the road in the films of the Yakut new wave as a space in which deep personal transformations of the character take place. The relevance of the study is explained by the fact that the road is an important plot-forming, semantic, and figurative element in the films of the Yakut new wave — a unique phenomenon of national cinematography which has become part of the modern culture of the Sakha people. The novelty of the work lies in the fact that for the first time it examines the road as an important semantic space in the films by M. Lukachevsky (*The White Day*, *SUOL*), A. Ambrosiev (*Mummuttar / Lost*), S. Burnashev (*Black Snow*), P. Burtsev (*Ferrum*), and L. Borisova (*Don't Bury Me Without Ivan*).

Based on the analysis of these films, the author comes to conclusions that can be used in comprehension of the figurative system of the Yakut new wave films and in the study of the semantics of cultural constructs in the screen space. The results obtained may be useful in the Humanities research of ethno-cultural orientation, as well as in projects aimed at preserving ethnic cultural traditions and supporting national creativity.

**Keywords:** road, suol, path, character, liminal, myth, ritual, Yakut cinema, Yakut new wave

Received 29.04.2024

Accepted 05.08.2024

#### Иванченко Инна Ивановна

Соискатель ученой степени кандидата наук, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

ORCID ID: 0009-0004-6704-7361

inrosyarpak@mail.ru

УДК 791.43.01

ББК 85.374 (3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-748-773

#### Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино

#### Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



**Аннотация.** В статье представлен анализ отражения экзистенциалистских идей в кинематографическом творчестве итальянского режиссера Лукино Висконти 1940–1960-х годов. Основное внимание уделено экранизации романа «Посторонний» (1942) французского философа-экзистенциалиста Альбера Камю в одноименном фильме Висконти 1967 года. Текст романа «Посторонний» отражает основные экзистенциалистские идеи Камю периода «философии абсурда», в том числе понятия-концепты, ставшие философскими категориями неклассической эстетики XX века: «скука», «усталость», «забота», «заброшенность», «отчужденность», а также «враждебность мира», «чуждость мира». В этом ряду, возможно, на первом месте – проблема смысла человеческого существования перед лицом неизбежной смерти, причем порой смерти скоростной, насильственной и несправедливой. В современном теоретическом дискурсе эта проблема рассматривается, как правило, на пересечении ряда направлений гуманитарного знания – философской антропологии, социологии, культурологии, искусствоведения и др. Учитывая большую роль визуальности в медиaprостранстве XXI века, немаловажное значение имеют экранные формы осмысления «вечных вопросов» человеческого существования. В этом ракурсе обращение к экранизациям выдающихся философско-литературных произведений носит актуальный характер, предполагающий применение междисциплинарных подходов в процессе теоретического анализа. В то же время интертекстуальный и контекстуальный подходы к творчеству Висконти позволяют выявить новые важные детали в эволюции художественного стиля, визуальных, звуковых и монтажных приемов режиссера в аспекте экзистенциалистской проблематики.

**Ключевые слова:** Альбер Камю, Лукино Висконти, роман и фильм «Посторонний», философия абсурда, «абсурдный человек», «бунтующий человек», история зарубежного кинематографа, экранизации

#### Ivanchenko Inna I.

PhD Applicant, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Peack Str., Moscow, 129226, Russia  
ORCID ID: 0009-0004-6704-7361  
inrosyarpak@mail.ru

#### Existentialist Ideas in Luchino Visconti's Films: Intertextual and Contextual Perspectives

**Abstract.** The article presents an analysis of the embodiment of existentialist ideas in the cinematic work

of the 1940s – 1960s of the Italian director Luchino Visconti. The main attention is paid to the screen adaptation of the novel *The Stranger* (1942) by the French existentialist philosopher Albert Camus in the 1967 Visconti's film of the same name. The text of the novel *The Stranger* reflects the main existentialist ideas of Camus during the period of the 'philosophy of the absurd', including the concepts that became philosophical categories of the non-classical aesthetics of the 20th century: 'boredom', 'fatigue', 'care', 'abandonment', 'alienation', 'hostility of the world', and 'alienation of the world'. In this series, perhaps, in the first place is the problem of the meaning of human existence in the face of inevitable death, which is sometimes sudden, violent and unfair. In modern theoretical discourse, as a rule, this problem is considered at the intersection of a number of areas in the humanities – philosophical anthropology, sociology, cultural studies, art criticism, etc. Given the great role of visuality in the media space of the 21st century, screen forms of understanding the 'eternal questions' of human existence are of great importance. In this perspective, the appeal to film adaptations of outstanding philosophical and literary works is relevant, suggesting the use of interdisciplinary approaches in the process of their theoretical analysis. At the same time, the intertextual and contextual approaches to Visconti's work allow us to identify new important details in the evolution of the artistic style, the visual, sound and editing techniques of the director in the aspect of existentialist issues.

**Keywords:** Albert Camus, Luchino Visconti, novel and film *The Stranger*, philosophy of the absurd, "the absurd man", 'the rebellious man', history of foreign cinema, film adaptations  
Received 17.05.2024  
Accepted 05.09.2024

#### Вирен Денис Георгиевич

Кандидат философских наук, заведующий сектором современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028  
ResearcherID: AAK-1478-2021  
denis.viren@gmail.com

УДК 791.43/.45

ББК 85.373(4)/85.373(8)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-774-797

**«Аир» Анджея Вайды как расширенная экранизация**

**Аннотация.** Экранизация рассказа Ярослава Ивашкевича «Аир» стала последней в ряду лент Анджея Вайды, снятых по мотивам прозы выдающегося польского писателя. Картина вышла в 2009 году и была удостоена на Берлинале приза Альфреда Бауэра «За открытие новых путей в киноискусстве»: действительно, Вайда не просто снял нетипичный для его поэтики фильм, но и расширил возможности киноязыка. Тем не менее он был воспринят критикой и зрителями неоднозначно. После смерти Вайды стало очевидно, что это одно из его лучших, художественно смелых произведений позднего периода, однако оно все равно осталось в тени более громких и отчасти публицистических работ режиссера. «Аир» представляет собой полудокументальное произведение о смерти и переживании утраты близкого человека. Вайда выстраивает трехуровневое повествование, экранизируя оригинальный сюжет, демонстрируя съемочный процесс и, наконец, предоставляя слово исполнительнице главной роли Кристине Янде: в монологах, снятых в пустой комнате, отсылающей к картине Эдварда Хоппера, актриса рассказывает о том, как умер ее муж Эдвард Клозинский, знаменитый оператор и многолетний соавтор Вайды. Так на экране переплетаются вымысел и реальность, искусство и жизнь, а литературный первоисточник оказывается катализатором философских рассуждений о хрупкости бытия.  
**Ключевые слова:** польское кино, эстетика экранизации, кино о кино, документальность, тема смерти, Ярослав Ивашкевич, Кристина Янда

#### Viren Denis G.

PhD (in Philosophy), Head of the Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028  
ResearcherID: AAK-1478-2021  
denis.viren@gmail.com

#### Andrzej Wajda's *Sweet Rush* as an Extended Film Adaptation

**Abstract.** The film adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's novel *Sweet Rush (Tatarak)* was the last in a series of films by Andrzej Wajda based on the prose of the outstanding Polish writer. The film was released in 2009 and was awarded the Alfred Bauer Prize at the Berlinale for 'opening new perspectives on cinematic art': indeed, not only did Wajda make a film that was uncharacteristic of his poetics, but he also expanded the potential of the cinematic language. Nevertheless, it received mixed reviews from critics and viewers. After Wajda's death, it became obvious that this

was one of the best, artistically bold works of the director's later period, which, however, remained in the shadow of his more high-profile, journalistic works.

*Sweet Rush* is a semi-documentary work about death and the experience of losing a loved one. Wajda constructs a three-level narrative, filming the original plot, showing the filming process and, finally, giving the floor to the leading actress Krystyna Janda: in monologues filmed in an empty room that gives a reference to the paintings of Edward Hopper, the actress talks about the death of her husband Edward Kłosiński, the famous cameraman and long-time collaborator of Wajda. Thus, fiction and reality, art and life are intertwined on the screen, and the literary source appears to be a catalyst for philosophical reflections on the fragility of existence.

**Keywords:** Polish cinema, aesthetics of film adaptation, film about film, documentary, theme of death, Jarosław Iwaszkiewicz, Krystyna Janda  
Received 12.09.2024  
Accepted 23.10.2024

## Рецензии

#### Сиповская Наталия Владимировна

Доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания, 125375, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0002-0578-3687  
sipovskaya@sias.ru

УДК 014; 72; 75; 76

ББК 85.103(3); 85.113(3); 85.153(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-774-797

#### Время Рима: топография вечности

**Аннотация.** 10 сентября 2024 года в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва) прошла презентация каталога широкоформатной выставки «Три времени Рима. Античность. Возрождение. Барокко», в рамках которой развернулась интереснейшая дискуссия, подытожившая результаты этого выставочного проекта. Экспозиция, практически целиком построенная на римской видовой гравюре XVI–XVIII веков – материале рафинированном и эсклюзивном, – неожиданно вызвала широкий интерес, собрав рекордное для каникулярного времени число посетителей. В статье анализируются причины ее востребованности, а также суммируется затронутая ею проблематика.



**Ключевые слова:** Рим, Античность, Возрождение, Барокко, поэтика руин, видовая гравюра, Сикст V, Рафаэль, Бернини, Доменико Фонтана, Антонио Темпеста

**Sipovskaya Natalia V.**

D. Sc. (in Art History), Director of the State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0578-3687

sipovskaya@sias.ru

**Time of Rome: Topography of Eternity**

**Abstract.** On September 10, 2024, the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow) hosted a presentation of the Catalog of the large-scale exhibition *Three Times of Rome. Antiquity. Renaissance. Baroque*. Within its framework, a fascinating discussion unfolded, summing up the results of this exhibition project. The exposition, almost entirely based on Roman view engravings of the 16th-18th centuries – a refined and exclusive material, – unexpectedly aroused wide interest, gathering a record number of visitors for the holiday season. The article makes an attempt to analyze the reasons for its popularity, as well as to summarize the issues raised by it.

**Keywords:** Rome, Antiquity, Renaissance, Baroque, poetics of ruins, view engraving, Sixtus V, Raphael, Bernini, Domenico Fontana, Antonio Tempesta

Received 30.10.2024

Accepted 18.11.2024