

Теория искусства и культуры

Кондаков Игорь Вадимович

Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную

Пашина Ольга Алексеевна

Взаимоотношения церкви и государства и их воздействие на традиционную культуру

Быховская Ирина Марк

Спорт в отечественном художественном прочтении: культурологические мотивы и нарративы

Мазалова Наталия Евге

Концепт «петербургский мир» городской мифологии

Губанова Галина Игоревна

Феномен групповой маски: варианты, смыслы

Артамонова Екатерина

Маски в испанском театре: примере комедий П. Кальдерона

Индивидуальные художественные

Балдина Юлия Алексеевна

Маски комедии дель арте: Джорджо Стрелера

Завьялова Анна Евгеньевна

Мстислав Добужинский – графического оформления Кузмина

Шик Ида Александровна

Фарфор Ю.Л. Жуковой: философия и эстетика минимализма

Искусство советского времени

Левшенков Владимир Владимирович

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года – аллегория революции, уничтожающей православие

Котломанов Александр Олегович

В поисках авторской интонации: поэма

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2024

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 4 2024

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

«Художественная культура» — электронное периодическое рецензируемое научное издание, входит в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (решение Президиума ВАК от 01.11.2022) по следующим научным специальностям:

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

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

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-46477

ISSN: 2226-0072

Периодичность — 4 номера в год

Учредитель и издатель периодического издания —
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания».

125375, Москва, Козицкий переулок, 5

тел.: + 7 495 694-03-71

факс: + 7 495 785-24-06

e-mail: institut@sias.ru

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the list of peer-reviewed scientific publications established by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (Order of the Presidium of the Higher Attestation Commission dated November 1, 2022).

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

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

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

Certificate: El No. FS77-46477

ISSN: 2226-0072

Publication Frequency:

The journal is published quarterly.

Founder and Publisher:

State Institute for Art Studies

5 Kozitsky Lane, 125375, Moscow, Russia

tel.: + 7 495 694-03-71

fax: + 7 495 785-24-06

e-mail: institut@sias.ru

Редакционно-экспертный совет

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Юлия Всеволодовна Михеева
Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа им. С.А. Герасимова (Москва, Россия)

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

Елена Анатольевна Артамонова
Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

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

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

Редакционная коллегия

Главный редактор
Екатерина Викторовна Сальникова
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Заместитель главного редактора
Николай Андреевич Хренов
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

Ответственный секретарь
Виолетта Дмитриевна Эвалльё
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Редакторы
Дарья Александровна Журкова
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Виктория Владимировна Воскресенская
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

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

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

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

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

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

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

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

Editorial and Expert Council

Nikolai Andreevich Khrenov

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

Cornelia Ichin

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

Nadezhda Borisovna Mankovskaya

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

Elena Nikolaevna Ustiugova

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

Artem Evgenievich Radeev

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

Ulrich Fröschle

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

Igor Vadimovich Kondakov

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

Anna Vladimirovna Kostina

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

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov

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

Vladimir Alekseevich Kolotayev

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

Julia Vsevolodovna Mikheeva

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

Vitaly Fyodorovich Poznin

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

Elena Anatolyevna Artamonova

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

Galima Uralovna Lukina

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

Oksana Evgenyevna Sheludyakova

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

Ekaterina Yurievna Andreeva

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

Anna Konstantinovna Florkovskaya

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

Mikhail Viktorovich Dutsev

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

Ekaterina Yurievna Zolotova

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

Ren Guangxuan

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

Richard Tempest

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

Evgeny Andreevich Kondratiev

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

Editorial Board

Editor-in-chief

Ekaterina Victorovna Sainikova

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

Deputy Editor-in-chief

Nikolai Andreevich Khrenov

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Executive Secretary

Violetta Dmitrievna Evallyo

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

Editors

Daria Aleksandrovna Zhurkova

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

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya

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

Содержание

Теория искусства и культуры

Кондаков Игорь Вадимович Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную	12
Пашина Ольга Алексеевна Взаимоотношения церкви и государства и их воздействие на традиционную культуру	42
Быховская Ирина Марковна Спорт в отечественном художественном прочтении: культурологический взгляд на мотивы и нарративы	70
Мазалова Наталия Евгеньевна Концепт «петербургский дом» в картине мира городской мифологии	100
Губанова Галина Игоревна Феномен групповой маски: истоки, варианты, смыслы	120
Артамонова Екатерина Александровна Маски в испанском театре Золотого века на примере комедий П. Кальдерона	146
Индивидуальные художественные миры	
Балдина Юлия Алексеевна Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера	164
Завьялова Анна Евгеньевна Мстислав Добужинский — автор графического оформления книг Михаила Кузмина	196
Шик Ида Александровна Фарфор Ю.Л. Жуковой: философия и эстетика минимализма	222

Искусство советского времени

Левшенков Владимир Владимирович Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года — аллегория революции, уничтожающей православие	254
Котломанов Александр Олегович В поисках авторской интонации: поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов	276
Иванов Владислав Васильевич Зингерман Б.И. Письма учителям (публикация, вступительная статья и комментарии)	312
Машукова Александра Владимировна Расслышать молодых: прошлое и будущее в двух пьесах о «комсомольских стройках»	332
Изобразительное искусство и архитектура	
Золотова Екатерина Юрьевна Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве	354
Климова Ирина Васильевна Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Вьезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение	378
Лескинен Мария Войттовна «Россия, возносящая благодарный взор свой»: об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века	408
Бобринская Екатерина Александровна Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука и паранаука	452

Bobrinskaya Ekaterina A. Radiant Painting, Radiant Matter and Radiant Energy: Science and Paranoscience	496
Дуцев Михаил Викторович Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города	526
Гаврилова Екатерина Александровна Образы Екатерины II в собрании Шереметевых: о двух скульптурах из Останкинского дворца	556
Дедков Олег Модестович Между реконструкцией утопии и реновацией дистопии: штрихи к архитектурному портрету Москвы в фильме «Мастер и Маргарита» (2024)	578
Музыкальная культура	
Пашина Ольга Алексеевна О генетическом и типологическом родстве русской народной певческой традиции и церковно-певческого искусства	602
Шамилли Гюльтекин Байджановна Звучащая память в традиции евреев Кавказа. Часть II. Риторика плача	622
Собакина Ольга Валерьевна Польский музыкальный фильм 1930-х годов: от мюзикла до экранизации опер Станислава Монюшко	650
Шатский Павел Андреевич Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского. Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо	668

Кино и массмедиа

Зименков Никита Александрович Историчность, аффект и глубина «медленного» кино	698
Гришина Алина Владимировна Образ дороги в фильмах якутской новой волны	728
Иванченко Инна Ивановна Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы	748
Вирен Денис Георгиевич «Аир» Анджея Вайды как расширенная экранизация	774

Рецензии

Сиповская Наталия Владимировна Время Рима: топография вечности	798

Данные авторов. Аннотации	816

Contents

Art & Culture Theory

Kondakov Igor V. Terminology of Art: The Transformation of Artistic Speech into Scientific One	12
Pashina Olga A. The Relationship between Church and State and Their Impact on Traditional Culture	42
Bykhovskaya Irina M. Sports in the Soviet Artistic Interpretation: A Culturological View on Motives and Narratives	70
Mazalova Nataliya E. The Concept ‘St. Petersburg House’ in the World Picture of Urban Mythology	100
Gubanova Galina I. The Phenomenon of the Group Mask: Origins, Options, Meanings	120
Artamonova Ekaterina A. Masks in the Spanish Theater of the Golden Age on the Example of P. Calderon's Comedies	146

Individual Art Worlds

Baldina Yuliya A. Commedia dell'Arte Masks in Giorgio Strehler's Performances	164
Zavyalova Anna E. Mstislav Dobuzhinsky — The Author of the Graphic Design of Mikhail Kuzmin' Books	196
Shik Ida A. Julia Zhukova's Porcelain Art: The Philosophy and Aesthetics of Minimalism	222

Art of the Soviet Era

Levshenkov Vladimir V. Sergei Chekhonin's Dish ‘The Horror’ (1922): an Allegory of the Revolution Destroying Orthodoxy	254
Kotlomanov Alexander O. Looking for the Auteur Intonation: The Poem The Twelve in the Creative Interpretation of Artists of the 1960s–1970s	276
Ivanov Vladislav V. Boris Zingerman. Letters to the Teachers (Publication, Introductory Article and Comments)	312
Mashukova Alexandra V. To Hear Out the Young: The Past and the Future in Two Plays about Komsomol Building Sites	332

Fine Arts

Zolotova Ekaterina Yu. Two Illuminated Letters of Queen Anne Stuart from the Russian State Archive of Ancient Documents Collection in Moscow	354
Klimova Irina V. 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	378
Leskinen Maria V. ‘Russia Lifting Up Its Grateful Gaze’: On One Motive of the Feminine Representations of Russia in the Allegorical Images of the 18th Century	408

Bobrinskaya Ekaterina A. Radiant Painting, Radiant Matter and Radiant Energy: Science and Paranoscience (In Russian)	452
Bobrinskaya Ekaterina A. Radiant Painting, Radiant Matter and Radiant Energy: Science and Paranoscience (In English)	496
Dutsev Mikhail V. Contemporary Language of Architecture. The Individuality of an Architect in the Space of a Modern City	526
Gavrilova Ekaterina A. Images of Catherine the Great in the Sheremetev Collection: On Two Sculptures from the Ostankino Palace	556
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)	578
Pashina Olga A. On the Genetic and Typological Relationship of the Russian Folk Singing Tradition and Church Singing Art	602
Shamilli Giula B. Sounding Memory in the Tradition of the Caucasian Jews. Part II. The Rhetoric of Lamentation	622
Sobakina Olga V. The Polish Musical Film of the 1930s: From the Musicals to Film Adaptations of Stanisław Moniuszko's Operas	650

Shatsky Pavel A. Piano Pieces by M.P. Mussorgsky. Article I. Dancing, Opera Scenes, Scherzo	668

Cinema and Mass Media

Zimenkov Nikita A. The Historicity, Affect, and Depth of ‘Slow’ Cinema	689
Grishina Alina V. The Image of the Road in the Yakut New Wave Films	728
Ivanchenko Inna I. Existentialist Ideas in Luchino Visconti's Films: Intertextual and Contextual Perspectives	748
Viren Denis G. Andrzej Wajda's Sweet Rush as an Extended Film Adaptation	774

Reviews

Sipovskaya Natalia V. Time of Rome: Topography of Eternity	798

About the Authors. Abstracts

УДК 14; 791.3; 82

ББК 71; 83.3; 85.37

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

Ключевые слова: терминология искусства, интермедialность, зона метафоры, С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, Ю.Н. Тынянов, киноискусство, прием, конструкция, конструктивный принцип, видение и узнавание

Кондаков Игорь Вадимович

Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-12-41

Для цит.: Кондаков И.В. Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную // Художественная культура. 2024. № 4. С. 12–41. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-12-41>.

For cit.: Kondakov I.V. Terminology of Art: The Transformation of Artistic Speech into Scientific. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 12–41. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-12-41>. (In Russian)

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

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

Kondakov Igor V.

Terminology of Art: The Transformation of Artistic Speech into Scientific One

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 киноведческих 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.

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.

Введение

Терминология любых научных дисциплин, в том числе и гуманитарных наук, в частности наук об искусстве, не стоит на месте. Даже если ключевые понятия искусствознания или художественной культуры на протяжении веков не меняют своей словесной формы (например, речь идет о мифе, культуре, стиле, жанре или, например, Античности, Ренессансе, модерне и т.п.), их содержание меняется от эпохи к эпохе, а иногда и от одного десятилетия к следующему, причем весьма разительно. Причин таких метаморфоз можно отметить множество: здесь и трансформации самого языка (в том числе его лексики и фразеологии — в каждом национальном языке автономно от других или под влиянием одного из них), и изменения, происходящие в искусстве того или иного рода, и трансформации исторического контекста культуры, и творческие инициативы отдельных художников, изобретающих неологизмы для обозначения новых художественных практик, и открытия искусствоведов, художественных критиков и эстетиков, обнаруживших среди новейших достижений искусства явления или приемы, не имевшие до последнего времени названий...

Терминология, относящаяся к той или иной научной дисциплине (это касается прежде всего гуманитарных наук и в гораздо меньшей степени наук естественных, технических и математики), представляет собой сумму устоявшихся терминов (как правило, актуальных, но нередко и традиционных), которая демонстрирует систему научного знания в данной области, исторически сложившуюся к текущему времени. Эта система ключевых понятий дает краткое и емкое описание как научной дисциплины, так и предмета ее изучения. Терминология наук об искусстве — это *теоретический каркас* представлений об искусстве в целом и различных искусствах в частности. Поэтому наблюдения за ее состоянием и процессами ее обновления позволяют следить за тенденциями развития данной научной области и ее предмета, а также за тенденциями развития самого искусства — во всех его разновидностях.

Однако периоды радикального обновления научной терминологии наблюдаются относительно редко, и связано это, как правило, в нашем случае либо с появлением новых видов искусств, либо с возникновением новых методологических подходов к изучению искусства.

Подобное обновление терминологии наук об искусстве происходило в 1920-е годы в России в связи с развитием кино и возникновением Русской формальной школы, переключившей свое внимание с литературы на киноискусство.

Между бытовым словом и философским понятием

Среди важных культурных факторов обновления системы искусствovedческой терминологии мы видим феномен *интермедиальности*. Этот термин ввел в научный обиход известный австро-немецкий ученый-славист Оге А. Ханзен-Лёве (1983). Отмечая, что выделение сферы интермедиальности продолжает практику изучения интертекстуальности с той разницей, что взаимоотношения различных текстов переносятся из области вербальных практик в область взаимодействия различных медиа (в данном случае — диалога словесных, изобразительных, музыкальных и кинотекстов, разворачивавшегося в русской культуре первой половины XX века), автор первоначальной концепции интермедиальности отмечал: «За концепцией интермедиальности стоит общекультурное стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности» [Ханзен-Лёве, 2016, с. 22]. В результате интермедиального подхода к изучению искусства и художественной культуры (представленных модернистскими и авангардными течениями, и прежде всего в России первой трети XX века) удастся рассмотреть специфический для каждой эпохи «медиа ландшафт» и его конфигурацию. При этом в центре модели интермедиальности, по словам автора, располагаются два взаимодополняющих «переводных» процесса — от вербального к невербальному (медиаальному) и наоборот [Ханзен-Лёве, 2016, с. 28]. Подобные механизмы интермедиальности работают и в случае трансформации понятийной системы искусствознания.

С.С. Аверинцев — на примере древнегреческой культуры — выявил уникальный интермедиальный механизм, сыгравший в дальнейшем огромную роль в становлении гуманитарного терминологического аппарата. Речь шла о месте философии в историко-литературном ряду, то есть, строго говоря, о взаимоотношении «философского слова» с «художественным словом», или, иначе, слова как *инструмента*

знания и слова как *материала искусства*. Конечно, «теоретическая словесность» и «поэтическая словесность» — это два различных медиа, — хотя бы потому, что «теоретическая словесность» является интеллектуальной *рефлексией* над любой художественной реальностью (будь то различные разновидности литературы или невербальных искусств), а значит, принадлежит к метаязыку и метатекстам, описывающим и анализирующим художественную культуру, в отличие от художественной литературы и искусств, представляющих собой языки и тексты самой художественной культуры (а не ее осмысления в теоретическом, историческом или практическом плане).

Эстетика, теория и история искусства, культуры в их различных исторических и идеологических версиях — это составляющие «теоретической словесности» (к ней относится и чистая философия, и история философии), которая находится в ином ценностно-смысловом ряду, нежели явления искусства и истории искусства. Так, например, слова *сюжет, жанр, стиль, форма* и т.п. относятся к теоретико-словесному ряду и являются терминологией аналитики искусства, в то время как конкретные сюжеты, жанры, стили, формы и пр. составляют конкретику искусства — в лице отдельных произведений, созданных конкретными художниками в определенное время и в определенном месте.

Аверинцев представляет философию и литературу (и соответственно — историю философии и историю литературы) как два параллельных смысловых ряда и поясняет их соотношение: «То и другое как-то объединяется в горизонте общей истории культуры; возможны более или менее убеждающие (хотя всегда необязательные) параллели... однако ни о каком пересечении двух разнородных рядов думать не приходится. <...> Факты одного ряда лишь сугубо окказионально должны быть привлечены для пояснения фактов другого ряда. <...> Все, что составляет предмет истории философии, уже тем самым исключается из области истории литературы как таковой — и обратно» [Аверинцев, 1979, с. 43]. Впрочем, это не исключает другой формы взаимодействия этих рядов: ведь возможен «взгляд» одного ряда на другой (например, взгляд теории искусства на его практику и наоборот; в том числе — взгляд критический).

Не менее парадоксальны отношения *мысли* (как содержания теоретического знания — философского или научного) и *слова* (как универсальной формы литературного текста). «Только воплощаясь

в слове, перебарывая сопротивление слова, присваивая его энергию, — размышляет Аверинцев, — мысль впервые „приходит к себе“, обретает внутреннюю действительность, а не просто внешнюю сообщимость. Даже отталкивание от косности слова, от его недостаточности (по формуле „мысль изреченная есть ложь“) служит для мысли далеко не последним стимулом. Вообще, мысль выясняет себя, поверяет себя и утверждает себя, соотносясь со словом и будучи измерено его мерой; прежде чем слово должно будет передать мысль собеседникам в диалоге, оно само — первейший диалогический „собеседник“ мысли и мыслящего» [Аверинцев, 1979, с. 44].

Однако для понимания того, как рождается теоретический дискурс из дискурса обыденного, житейского и как теоретический дискурс соотносится с дискурсом художественным, поэтическим, — подобных соображений явно недостаточно. А ведь именно в процессе концентрации и своего рода «свертывания» словесного описания или рассуждения появляется ряд теоретических понятий качественно иного рода, — представляющих собой философские категории (например, из области философии искусства или философии культуры). Все это и становится исследовательской проблемой для Аверинцева. «Заманчивая задача, — пишет С. Аверинцев, — хоть отчасти реконструировать путь философской мысли от „ничто“ — к жизни, от чистой страдательности — к действительности, через разворачивание вовне; а если путь этот отложился где-нибудь, то, конечно, там, где он прошел, т.е. в слове, самой первой и самой существенной „внешности“ мысли» [Аверинцев, 1979, с. 45].

«Существенное отличие философии от традиционной „мудрости“ мифа и житейского опыта в том, что если последняя говорит нерасчлененными общепринятыми символами, а значит, словами, то философия стремится говорить категориальными понятиями, а значит, терминами. Рождение философии из не-философии — это рождение философского языка из житейского языка, перерождение слова в термин: процесс длящийся, противоречивый, даже парадоксальный» [Аверинцев, 1979, с. 46].

Констатируя, что бытовое слово, как и термин, являются «малоподвижными предметами», «знающими свое место», и не дают сдвинуть себя с этого места, Аверинцев замечает, что для рождения термина из бытового слова необходим как раз *сдвиг*, и демонстрирует,

как подобный сдвиг происходит: «Между бытовым словом и философским термином непременно должна лежать зона, в которой слова освобождены от жесткой связи со своим жизненным „местом“, сдвинуты с него, вышли из своих берегов, из равенства себе. Иначе говоря, это зона метафоры. Ведь философский термин, если взглянуть на него с противоположного полюса, из сферы житейской речи, есть не что иное, как остановленная, фиксированная, застывшая метафора: бытовое слово, систематически употребляемое в несобственном смысле» [Аверинцев, 1979, с. 52].

«Бытовому слову стать термином — это... авантюра, по самому определению запретная для него в его качестве бытового слова. Чтобы перенестись из одного лексического ряда, привычного, в другой лексический ряд, заново рождающийся, ему надо пройти состояние слова, по своему значению переносного, и состояние это — поистине „из ряда вон выходящее“ ([метафора] — „перенесение“)» [Аверинцев, 1979, с. 52].

Приведу пример, напрашивающийся здесь сам собой. Вспомним введенный М.М. Бахтиным в научный оборот термин «карнавал» и понятия, производные от него: «карнавальная культура», «карнавальные источники», «карнавальные жанры», «карнавальное ядро», «карнавальный язык», «карнавализация» и т.п. Все эти словесные формы — терминология, имеющая отношение к культурологии, литературоведению, искусствоведению. Однако исходные явления, послужившие поводом для изобретения Бахтиным соответствующей терминологии, не имели прямого отношения к искусству или культуре. В книге Бахтина читаем: «...Карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой» [Бахтин, 1990, с. 12].

Это совмещение *формы жизни с идеальной формой*, эта вольная игра жизни с самой собой явились залогом перехода житейской

реальности в околохудожественную реальность. В качестве яркого примера такой двойственной, а в чем-то и амбивалентной формы Бахтин приводит шутов и дураков — как фигуры, характерные для смеховой культуры Средневековья. «Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т.е. некарнавальной) жизни носителями карнавального начала. <...> Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудачки или глупые люди (в бытовом смысле), но это и не комические актеры» [Бахтин, 1990, с. 13].

Для обыденного сознания любой философский термин, любое философское высказывание являются *игрой слов*. Одно и то же слово, употребленное в прямом или переносном смысле, предстает — в первом случае — как бытовое слово, во втором — как строгий термин философского или научного содержания. Игровая стихия высвобождает бытовое слово от его привычных, традиционных уз социального или психологического порядка и придает ему расширительный, метафорический смысл. Освобожденное слово обретает неожиданную для бытовой речи «вольность», происходит диалектический «скачок» от бытового слова к термину, в результате которого разыгрывается речевая фантазия. «Игра слов — это, так сказать, праздничный наряд и обрядовый танец мысли» [Аверинцев, 1979, с. 63].

Подобное происходит и с карнавалом в интерпретации Бахтина: «Итак, в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия». И вот происходит рождение метафоры, способствующей формированию терминологии искусства: «Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его *праздничная жизнь*. Праздничность — существенная особенность всех смеховых обрядово-зрелищных форм Средневековья» [Бахтин, 1990, с. 13]. И далее Бахтин подчеркивает, что «праздничность праздника» связана с «миром идеалов», с «высшими целями человеческого существования, с возрождением и обновлением»: «Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [Бахтин, 1990, с. 14].

Однако Бахтину этой констатации мало для кристаллизации понятия *карнавал* в ряду культурно-философских, искусствоведческих и литературоведческих терминов. Чтобы окончательно оторваться от первоначальных представлений о «карнавале жизни» и преодолеть пограничную зону игры между жизнью и искусством, нужно отграничить *карнавал* от официальных праздников Средневековья — и церковных, и феодально-государственных, — которые «иногда даже вопреки собственной идее», утверждают «стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка, существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов» [Бахтин, 1990, с. 14]. Монолитная серьезность официальных праздников, продолжает Бахтин, искажает подлинную природу человеческой праздничности.

«В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее» [Бахтин, 1990, с. 15].

«В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов... — заключает Бахтин свои вводные размышления о карнавале как феномене культуры и искусства, — был выработан как бы особый язык карнаваловых форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и незавершенному, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых („протеических“), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка» [Бахтин, 1990, с. 16].

Так, слова, первоначально относившиеся к сфере жизненных форм, преломившись через *метафору праздника* как «второй жизни народа», полной игровой и смеховой стихии, реализующей идеалы свободы и равенства, превращаются в особый *карнавальный язык*. А сами жизненные карнавальные формы постепенно переходят

в театрально-зрелищные формы искусства Средневековья. С этого времени начинается трансформация житейски-бытового слова «карнавал» в понятие «карнавал», находящееся в терминологическом ряду эстетики, культурологии, искусствоведения — благодаря теоретическим усилиям Бахтина, начиная с его книги «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) и продолжая книгой «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965)⁽¹⁾.

Ум философа, по словам С. Аверинцева, работает как «генератор» тропов, антитез, словесной или звуковой игры [Аверинцев, 1979, с. 52–53]. В дальнейшем, когда устанавливается философский язык и определяется его общественный статус, родившиеся в результате творческих исканий метафоры «застывают», превращаясь в *терминологию* того или иного назначения (в том числе если речь идет об искусстве или ином явлении художественно-эстетического ряда — искусствоведческого, эстетического и культурологического характера).

Аверинцев приводит яркие примеры подобных превращений слов из бытового ряда в ряд философский. Так, употребляемое Аристотелем слово *катарсис* буквально означает «по-гречески либо медицинские меры по удалению ненужных веществ из организма, либо обряды ритуального „очищения“ от скверны» [Аверинцев, 1979, с. 50]. В этом употреблении слова *катарсис* уже есть оттенок терминологичности (применительно к медицине или сакральным практикам, хотя эти практики практически неотделимы от повседневных бытовых), но нет еще того философско-эстетического смысла, который это слово приобрело и в котором утвердилось в дальнейшем в истории культуры — применительно к трагедии.

Но еще больше Аверинцев приводит примеров того, как великий философ античности Платон придумывает философские категории, не имеющие для того ни этимологических, ни исторических, ни собственно философских оснований. Даже знаменитая платоновская категория «идея» (и тесно с ней связанный «эйдос») в большинстве

(1) Если говорить о широком методологическом ракурсе, согласно Ю. Н. Гирину, «особую актуальность в условиях современного эпистемологического кризиса и парадигмы многовариантности, неопределенности и нелинейности мира и человека обретает понятие амбивалентности, структурировавшее теорию карнавальности и философию Бахтина» [Гирин, 2023, с. 36].

случаев своего употребления (504 раза) в диалогах Платона «...означает попросту „вид“ в самом житейском смысле слова, мало того, специально „внешний вид“, поверхностную и даже обманчивую „видимость“, „наружность“ — в отличие от нравственного облика» [Аверинцев, 1979, с. 48]. А собственно категориальное, философское употребление этих слов носит единичный характер, и, по словам А.Ф. Лосева, цитируемого Аверинцевым, «о терминологии Платона можно прямо сказать, что, по крайней мере в отношении „эйдоса“ и „идеи“, она *почти отсутствует*» [цит. по: Аверинцев, 1979, с. 49]. «Это, — продолжает Лосев, — почти не терминология. Это — эмбриональное состояние платонической терминологии» [Лосев, 1993, с. 283]. Таким образом, мы присутствуем здесь не просто при рождении античной философской терминологии, но едва ли не при самом ее зачатии.

Нередко слова, из которых рождаются обобщения терминологического порядка (как об этом свидетельствуют исследования Лосева и Аверинцева), обладают лишь звуковым или буквенным сходством, поставлены рядом друг с другом, чтобы их сомнительное родство казалось обоснованным, хотя их соединение является случайным или произвольным, а подчас и вообще необъяснимым. И тем не менее подобные «речевые фантазии» мыслителя являются достаточными для того, чтобы из хаоса этих смысловых ассоциаций и лексических сплетений рождались понятийные ряды, в дальнейшем приобретающие терминологический характер.

Аналогичные процессы терминообразования происходят в истории культуры постоянно и продолжают в окружающей нас современности. Приведу показательный пример. В 1990–2000-е годы в отечественных исследованиях (главным образом лингвистических), а за рубежом — еще в конце 1960-х — 1970-е годы стал фигурировать новый термин — *полилог*, который постепенно стал проникать в литературоведческие, искусствоведческие, культурологические и другие труды в гуманитарной сфере [см. подробнее: Яковлева, 2006]. К настоящему времени появилось множество определений «полилога»: вид социокультурной коммуникации, многосторонняя форма общения, речевая реальность, разновидность чужой речи, третья форма речи, вертикальный контекст сложных текстов, литературный прием, содержание телевизионных ток-шоу, массовая сцена в театральном спектакле и т.д.

Логика возникновения этого понятия проста: в систематике форм общения (прежде всего устного, а в дальнейшем и коммуникаций в интернете) к дихотомии понятий *монолог* — *диалог* появилась необходимость добавить третье — *полилог*, а позднее и другие понятия в этом же духе (*трилог*, *тетралог* и т.п.). Имелось в виду, что монолог — это речь одного оратора; диалог — общение двоих собеседников между собой; полилог — коммуникация множества людей (группы, коллектива, сообщества). Что касается трилога, или тетралога, то это разновидности полилога, в котором участвуют трое или четверо дискуссантов. Предполагалось, что в современном плюралистическом мире — вместе с ростом и укреплением демократии — роль полилога в культуре и различных коммуникациях неуклонно расширяется.

Между тем в филологических и культурфилософских работах М. Бахтина было оптимальным дихотомическое деление речевых жанров на монологические и диалогические; полифонические жанры (например, полифонический роман) рассматривались как диалогические, в основе которых находился всесторонний диалог. Таким же образом Бахтин понимал и любую коммуникацию — межсубъектную, межкультурную, международную. При этом не возникало потребности в изобретении третьей разновидности коммуникации (типа полилога), ввиду расширительного понимания диалога и диалогических отношений в культуре и социуме.

Со своими сомнениями я обратился к С. Аверинцеву, который был в какой-то степени учеником и последователем М. Бахтина. Аверинцев был неумолим. Он сказал мне, что полилог — недопустимое дополнение к монологу и диалогу, потому что в древнегреческом языке это слово означало «шум толпы», и это значение известно каждому, изучавшему греческий язык. — «Как может „шум толпы“ быть средством коммуникации? — удивился он. — Ведь в атмосфере «шума толпы» невозможно что-либо услышать и тем более понять!» Полилог — это препятствие, помеха в общении, и в античном обществе это хорошо понимали, противопоставляя полилог и монологу, и диалогу [см.: Кондаков, 2023, № 4; Кондаков 2023, № 7, ч. 2].

Этот разговор с Аверинцевым мне надолго запомнился. Позднее я узнал, что неприятие «шума толпы» для Аверинцева было давней и осознанной болью, хотя я убежден, что первопричиной отвержения «полилога» было глубокое понимание Античности и эллинской речи.

По здравом размышлении я пришел к выводу, что открытие в XX веке столь многозначного и расплывчатого термина, как «полилог», было неудачей гуманитарной мысли, плохо владевшей греческим языком. (Впрочем, я не исключаю, что в более узком, чисто лингвистическом отношении термин «полилог» все же может оказаться полезным — в той мере, в какой подобные смыслы были неизвестны античному сознанию).

По мере формирования в истории культуры теоретико-понятийного ряда составляющие его концепты кристаллизуются в относительно стабильные и неизменные термины, за которыми фиксируется определенное содержание. Наиболее устоявшиеся в этом качестве словесные коннотации постепенно складываются в *систему терминов*, применимых в области знаний об искусстве и художественной культуре.

В зоне метафоры («Великий Немой»)

После общих размышлений о процессе терминообразования (фактически элементов теоретической рефлексии над жизнью искусства) обратимся к осмыслению отдельных примеров рождения новой терминологии. Особенно характерны процессы терминообразования, происходящие у истоков становления нового вида искусства (возьмем, к примеру, кино).

В 1920-е годы в Советской России наблюдался бум дискуссий о природе киноискусства и оптимальных терминах для определения его специфики. Особенно важную роль здесь сыграли представители Русской формальной школы, которые после политических «окриков», прозвучавших свыше, резко свернули свои штудии по изучению литературной (по преимуществу) формы и уклонились в разрешенную сферу художественной теории — в области киноискусства. Именно в этой сфере возникли актуальные темы, волновавшие В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, Б.В. Казанского, А.И. Пиотровского и др. Ряд работ этих авторов составил этапный для 1920-х годов сборник статей «Поэтика кино» (1927; переиздан с дополнениями в 2016).

Молодые теоретики с увлечением взялись за теорию кино и обновление искусствоведческой терминологии. Мыслили они вполне

интермедиально, но трактовали интермедиальность «от обратного». Например, когда Тынянов писал статью «Кино — слово — музыка» (1924), он имел в виду отнюдь не возможность синтеза искусств в кино, а, наоборот, настаивал на их решительном размежевании. Сначала он упоминает об ущербности театра по сравнению с кино: «По силе впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит. У них разные пути» [Тынянов, 1977, с. 320]. Но «сложность» театра не искупает на практике «простоты» кино. Театр у Тынянова сравнивается с «театром марионеток», его передний план — с «барельефом». В своих экспериментах с пространством и временем, с телом актера и реквизитом киноискусство неизменно выигрывает у театра. Так рождается неожиданный вывод Тынянова: «Кино — абстрактное искусство» [Тынянов, 1977, с. 320]. И в дальнейшем все свои работы по теории кино Тынянов посвящает доказательству этого тезиса.

Далее начинающий киновед переходит к *слову и музыке*. Апеллируя к *немоте* кино как его конститутивному признаку и устоявшемуся термину, Тынянов впервые обращается к распространенной метафоре: «Кино называли Великим Немым. Гораздо вернее назвать граммофон „великим удавленником“. Кино — не немой. Нема пантомима, с которой кино ничего общего не имеет. Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы» [Тынянов, 1977, с. 321]. И далее ученый показывает, как разложена киноречь: «говорящий актер» — «ремарка» (словесные титры) — «звук» (которые дает музыка). Фактически эти элементы киноречи могут быть совсем не связаны друг с другом: актер может на самом деле говорить совсем не то, что значит в ремарке (каждый участник выделяет в своих функциях самое характерное для себя: актер — мимику, словесный текст — отвлеченный смысл). Наконец, музыка в кино «поглощается» («вы ее почти не слышите и не следите за ней», — замечает Тынянов и тут же добавляет: «И это хорошо — музыка, которая сама по себе интересна, — нас отвлекает от действия; она вторгается в кино как чужая») [Тынянов, 1977, с. 321]. «Она дает возможность довести речи героев до жесткого, напряженного минимума». Все эти рассуждения теоретика о составе киноречи из комбинации ее элементов клонятся к выводу: «Кино — искусство абстрактного слова» [Тынянов, 1977, с. 322].

Современным аналитикам киноискусства логика рассуждений Тынянова, несомненно, покажется непривычной и странной. Разъятие киноречи на «*смысл, мимику, звук*», — в отличие от театра, который «строится на цельном, неразложенном слове» (а кино — «на его разложенной абстракции») [Тынянов, 1977, с. 322], — представляется сегодня рискованным в своих прогнозах мысленным экспериментом над искусством. Но, не забудем, речь идет о единственно существовавшем тогда виде киноискусства — *немом кино*, и неопиты киноведения бились над выявлением специфики кино в сравнении со смежными искусствами — театром, литературой, музыкой, живописью (почему-то поначалу изобразительное искусство оставалось в стороне от сопоставлений). И вот, в целях выявления специфики кино в чистом виде, приходится театр противопоставлять киноискусству, слово отделять от изображения, музыкой замещать звучащую речь актера, отвергать цвет и объем в кино как противные его черно-белой и плоскостной сущности...

В результате такого эксперимента Тынянову представляется, что кино, чтобы сохранить свою художественную специфику, должно избегать соблазна звукового кино, озвученной речи, сближения с театром и серьезной музыкой («Музыка в кино ритмизует действие» [Тынянов, 1977, с. 322], — то есть должно оставаться немым. В статье «О сценарии» (1926), протестуя против «литературной фабулы» (рождающейся в литературном сценарии), Тынянов заявляет о необходимости освобождения киноискусства от влияния смежных искусств: «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы. На три четверти пока еще кино — то же, что живопись передвижников; оно литературно» [Тынянов, 1977, с. 323]. Однако борьба с «литературностью» у Тынянова не ограничивается критикой «литературной фабулы», но распространяется и на «литературные приемы» (которым кино «может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане»), и на жанры, которые должны стать «киножанрами». Приставка «*кино-*» пока выручает в плане обновления терминологии, меняющей свою «литературную окраску».

Однако Тынянову по-прежнему не дает покоя метафора «Великого Немого», в зоне которой становится особенно очевидным своеобразие киноискусства. «Бедность кино» — на самом деле его

конструктивный принцип», — утверждает он (имея в виду «немоту» кино, его бесцветность, плоскостность, бессловесность и т.п.). «Право же, давно пора перестать произносить кислый комплимент — „Великий Немой“. Мы ведь не сетуем на то, что к стихам не прилагаются фотографии воспеваемых героинь, и никто не называет поэзию Великим Слепым» [Тынянов, 1977, с. 327], — остроумно опровергает Тынянов набившую оскомину метафору в статье «Об основах кино» (1927). Здесь филолог напоминает киноведи, что каждое искусство по-своему бедно: литература и музыка бедны в визуальном отношении; театр — в пространственном; живопись и кино (немое) — в словесном. И ограниченность каждого искусства — это его достоинства и даже преимущества перед иными искусствами.

«Каждое искусство, — продолжает ученый, — пользуется каким-нибудь одним элементом чувственного мира как ударным, конструктивным, другие же дает под его знаком в виде мыслимых. Так, наглядные, живописные представления не изгоняются из области поэзии, но получают и особое качество, и особое применение: в описательной поэме XVIII в. все предметы природы не называются, например, а „описываются“ метафорически связями и ассоциациями из других рядов. <...> Таким образом, живописное, наглядное представление здесь не дано и служит мотивировкой связи многих словесных рядов. <...> В этой связи тоже не даны подлинные, наглядные представления, а представления словесные, в которых важна смысловая окраска слов и ее игра, а не самые предметы. Если мы подставим в словесные ряды ряды подлинных предметов, — получится невероятный хаос вещей, и только» [Тынянов, 1977, с. 328].

Аналогичные процессы взаимодействия смысловых рядов происходят, по Тынянову, и в искусстве кино: «...В кино пользуются словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо [как] элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастную или иллюстрирующую, и если кино наполнить словами, — получится хаос слов, и только» [Тынянов, 1977, с. 328]. Однако взаимодействие различных смысловых рядов существует во всех искусствах, хотя в каждом из них по-своему. Одни из них дают искусству его конструктивные элементы; другие — элементы воображаемые, мыслимые.

Тынянов дает своим читателям понять, что киноискусство — синтетическое искусство, имеющее много сходства с другими видами

искусств: «По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам — живописи, по разворачиванию материала — к временным искусствам — словесному и музыкальному» [Тынянов, 1977, с. 329]. Но это не означает, что будущее киноискусства связано с обогащением его за счет смежных искусств. Наоборот, по мысли Тынянова, «искусство кино уже имеет *свой материал*. Этот материал может разнообразиться, усовершенствоваться, но и только» [Тынянов, 1977, с. 328]. Но это разнообразие и это усовершенствование могут осуществляться в искусстве кино уже собственными средствами.

«Плоскостность кино (не лишающая его перспективы) — технический „недостаток“ — сказывается в искусстве кино положительными конструктивными принципами *симультанности*, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение» [Тынянов, 1977, с. 328]. «Только на основе пользования этой симультанностью возможна такая композиция, которая является не только репродукцией движения, но и сама построена на принципах этого движения». Говоря о «приеме наплыва» в кино, Тынянов констатирует: «Закон непроницаемости тел побежден двумя измерениями кино, его плоскостностью, абстрактностью» [Тынянов, 1977, с. 329].

«Но и одновременность, и однопространственность, — продолжает он, — важны не сами по себе, они важны как смысловой знак кадра. Кадр идет за другим кадром, несет на себе смысловой знак этого предыдущего кадра, окрашен им в смысловом отношении — во всей своей длительности. Кадр, который *построен*, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения — он дает смысловое представление движения» [Тынянов, 1977, с. 329]. Итак, симультанность как конструктивный принцип кино производна от его плоскостности; «одновременность» и «однопространственность», производные от симультанности, дают «смысловой знак кадра»; «смысловое представление движения» происходит из построения кадра, сконструированного из «принципа движения». Вся эта цепочка конструктивных принципов киноискусства вытекает из одного из проявлений его «бедности».

Другая смысловая цепочка порождена другой стороной «бедности» кино — его «бескрасочностью» (ахроматизмом). «Бескрасочность кино, — заявляет Тынянов, — позволяет ему давать не материальное, а *смысловое* сопоставление величин, чудовищное несовпадение

перспектив. <...> Это, может быть, и есть прием искусства; величина отрывается от своей материальной репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства. <...> Натуральная окраска стирала бы здесь основную установку — смысловое отношение к величине. Крупный план, выделяющий предмет из пространственного и временного соотношения предметов, — при натуральной окраске терял бы свой *смысл*» [Тынянов, 1977, с. 329].

Прежде чем перейти к объяснению *бессловесности кино* как конструктивного принципа киноискусства, Тынянов поясняет, что под «бессловесностью» он понимает «конструктивную невозможность наполнить кадры словами и шумами», которая «вскрывает характер его конструкции: у кино есть собственный „герой“ (специфический его элемент) и собственные средства спайки» [Тынянов, 1977, с. 329]. Обещание представить специфического для кино «героя» откладывается из-за обращения автора статьи «Об основах кино» к важному для него метафорическому полю теоретизирования.

Сравнение кино с другими видами искусства, утверждает Тынянов, непродуктивно. «Отсюда пышные метафорические определения: „кино — живопись в движении“ (Луи Деллюк) или „кино — музыка света“ (Абель Ганс). Но определения эти — это ведь почти что „Великий Немой“. Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись — „неподвижное кино“, музыка — „кино звуков“, литература — „кино слова“. Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассивизм: называть новое явление по старым» [Тынянов, 1977, с. 329–330].

Принцип определения специфики киноискусства, по Тынянову, заключается не в сопоставлении кино с другими видами искусства, не в выявлении сходства между ними, а, напротив, в их расподоблении, в их отталкивании друг от друга, в выявлении их кардинальных различий. Более того, Тынянов придерживается установки на *преодоление очевидности*, которая в научном отношении оказывается особенно обманчивой. Так, в своих размышлениях о природе кино он последовательно отрицает основополагающую роль в кино *видимости, слова, звука, действия*, тем самым отвергая, казалось бы, самоочевидные признаки сходства кино с изобразительным искусством, литературой, музыкой, театром.

«И вполне понятно, — размышляет ученый, — что на первых порах „героем“ кино был объявлен его репродуктивно-материальный объект — „видимый человек“, „видимая вещь“ (Бела Балаш). Но искусства отличаются не только и не столько своими объектами, сколько отношением к ним. <...> Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака» [Тынянов, 1977, с. 330]. Так, например, характерный стилистический прием в кино состоит в том, что «вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается другая, с ней ассоциативно связанная (в кино ассоциативной связью будет движение или поза). Эта замена вещи деталью переключает внимание: под одним ориентирующим знаком даны разные объекты (целое и деталь), а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, смысловой вещью кино» [Тынянов, 1977, с. 331].

Итак, специфика кино как искусства, в понимании Тынянова, состоит в том, что видимые предметы (люди, вещи) предстают перед зрителем в качестве смысловых знаков; замена одной видимой вещи другой или замена целой вещи ее деталью приводит к расчленению видимой вещи на ряд вещей, обозначенных одним, *общим* смысловым знаком. Это означает, что вместо *видимых* вещей кино имеет дело с *мыслимыми* вещами — обобщенными, переосмысленными, ассоциированными друг с другом, преобразованными художественным сознанием в новые смыслы, принадлежащие уже не *видимой* *обыденной действительности*, а самому киноискусству. Любая вещь, преломленная киноискусством, несводима к *изначально-видимой* вещи, и в этом качестве необратима (то есть никогда более уже не может быть «*просто* *увиденной*»), — она *пересоздана* *воображением художника* и отныне может быть видима лишь как *составляющая его художественного мира*, в совокупности его эстетических смыслов и ценностей.

Сама по себе *визуальность*, по убеждению Тынянова, еще ничего не объясняет в природе кино и не выявляет специфики киноискусства. Гораздо важнее те *новые смыслы* визуальности, которые обретают жизнь в кино в силу возрастающей условности этого вида искусства,

способного преодолеть миметическую зависимость изображения от изображаемой реальности. Постоянно подчеркивая *знаковый* характер киноэстетики, Тынянов предвосхитил семиотический подход к изучению кино (который 45 лет спустя обосновал Ю.М. Лотман [Лотман, 1973]). Сама визуальность киноискусства (в сравнении, например, с фотографией или пантомимой, на которые ссылается Тынянов) объясняется в конечном счете семиотически. Означаемое в кино не совпадает с означающим, а означающее отнюдь не вытекает из означаемого. И это касается времени и пространства, движения и точки зрения, сюжета и героя, жанра и стиля.

Тынянов приводит различные доводы в защиту этой точки зрения. «...Движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак. Поэтому вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо. Его смысловая функция может быть возмещена монтажом как сменой кадров, причем эти кадры могут быть и статичными. (Движение внутри кадра как элемент кино вообще сильно преувеличено; беготня во что бы то ни стало — утомляет.) А если в кино не „видимое движение“, — стало быть, оно оперирует и „своим временем“» [Тынянов, 1977, с. 330]. А вот еще одно убедительное суждение: «...Смещение зрительной перспективы является в то же время смещением соотношения между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировкой мира. <...> Снова „видимая вещь“ заменяется вещью искусства» [Тынянов, 1977, с. 332]. Или не менее характерная констатация: «...„Киновремя“ является не реальной длительностью, а условной, основанной на соотношенности кадров или соотношенности зрительных элементов внутри кадра» [Тынянов, 1977, с. 333].

Мы понимаем, что речь идет о процессах превращения обыденной реальности окружающего нас мира — в *кинореальность*.

«Так вырастают и закрепляются самостоятельные смысловые законы кино как искусства, — заключает теоретик искусства. — Значение эволюции приемов кино — в этом росте его самостоятельных смысловых законов, в их обнажении от натуралистической „мотивированности вообще“» [Тынянов, 1977, с. 334]. Тынянов показывает, что терминологию киноведения ожидают два пути. Согласно одному из них все традиционные термины, общие для разных искусств, применительно к киноискусству нуждаются в прибавлении «приставки»

кино-. Многочисленные примеры таких терминологических словообразований появляются в статьях Тынянова без какой-либо систематизации: *киногерой, киносюжет, киножанр, киноман, киноязык, киноискусство, киноконструкция, киноремя, киностиль, ритм кино* и т.д. В тех же случаях, когда не находится компромиссных словосочетаний для передачи специфических для кино явлений и свойств, возникают термины, относящиеся исключительно к области кино. Вот некоторые из них: *кадр, монтаж, ракурс, наплыв, ремарка, крупный план, деталь, освещение, подбор (внешний и внутрифильмовый), торможение, достоверность, деформирование материала, симультанность, вневременность, внепространственность* и т.п.

Откуда же берутся новые термины, специфические для кино?

Здесь нужно вспомнить, что Тынянов, несмотря на продолжавшуюся официальную борьбу с формализмом (а к русскому формализму относился и он сам), никогда не отказывался от исходного тезиса русского формализма, обозначенного В.Б. Шкловским: «Искусство — это прием». Верный этому основополагающему принципу, Тынянов утверждал, что смысловые знаки, которыми оперирует кино, — это производные киноприемов, результат их эволюции в истории культуры. Подводя итоги своих размышлений об основах кино, ученый сформулировал важные обобщающие выводы: «Таков путь эволюции приемов кино: они отрываются от внешних мотивировок и приобретают „свой“ смысл; иначе говоря, они отрываются от одного, внеположного смысла — и приобретают много „своих“ внутрисложных смыслов. Эта множественность, многозначность смыслов и дает возможность удержаться известному приему, делает его „своим“ элементом искусства, в данном случае — „словом“ кино» [Тынянов, 1977, с. 334]. Имеется в виду то *новое слово* в культуре, которое призвано сказать киноискусство в соответствии со своей спецификой и независимо от отображаемой в нем действительности.

Изучение *приемов* каждого вида искусства: наблюдение за историей их становления и закрепления в художественной практике, их интеграцией и дифференциацией в рамках данного искусства и в целом контексте культуры — позволяет теоретику отследить момент кристаллизации бытового (неспециализированного) слова или спонтанной метафоры в *специализированное понятие* (научный термин или культурфилософскую категорию). В начале искусства

находится специфический для данного искусства *прием* (или ряд приемов), которые превращаются — по мере их практического использования — в определенный термин (или систему терминов). Рождение терминологии наук об искусстве из суммы приемов искусства сопровождается уточнением их смысла и смыслов, расширением их многозначности или сближением и обобщением различных смыслов в единственном емком понятии.

Вспомним классическое определение (или, точнее, формулировку) В. Шкловского из его знаменитой статьи «Искусство как прием» (1917): «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*» [Шкловский, 1990, с. 63]. Шкловский фактически называет лишь один прием искусства — *остранение* (он же — *прием затрудненной формы*); к этим двум терминам присоединяется отчасти их расшифровывающая формула — «ощущение вещи как видение, а не как узнавание». Хотя этот прием и оказывается относящимся ко всему искусству (без различия его видов), но в то же время относится и непосредственно к кино, — *остранение* все же не является единственным приемом искусства, будучи прежде всего иллюстрацией тезиса, что сущность искусства определяется используемыми им приемами, позволяющими по-новому увидеть мир, заново открыть его эстетически.

В отличие от Шкловского, написавшего свою статью на десять лет раньше Тынянова, сам Тынянов пишет уже о *множестве* приемов искусства, причем каждый раз *своих* — для того или иного конкретного искусства (в данном случае — кино). Это значит, что у поэзии есть свои приемы, у музыки — свои, у живописи — свои. Свои приемы рождаются и у кино. Приемы разных искусств превращаются в соответствующие термины, характерные для разных искусств. *Материал* у разных искусств может быть один, общий для всех них (герой, сюжет, тема, точка зрения, словесный или визуальный ряд и т.п.), а способы его *оформления* (через различные приемы искусств) могут быть и даже должны быть разными. Тогда и вещи, и люди, и сюжеты предстанут перед нами «как видение, а не как узнавание».

От художественной речи — к научной

Следуя за мыслью Тынянова, размышляющего в данном случае о специфике кино (а еще совсем недавно, в 1924 году, ученый был занят «проблемой стихотворного языка», чему была посвящена его авторская монография), мы убеждаемся, что на первый план методологии, развиваемой Тыняновым и его единомышленниками, выходит *прием*, или, согласно его авторской терминологии, *конструктивный принцип*. Именно приемы различных искусств (поэзии и прозы, театра и кино, изобразительного и музыкального искусства) становятся исходными пунктами теоретического и исторического анализа каждого конкретного искусства и художественной культуры в целом. Так, например, Тынянов выводит специфический конструктивный принцип стиха — *единство и теснота стихового ряда*, резко отделяющий стих от прозы и тем более от разговорной речи, а также от других видов искусства.

Поэтому у Тынянова нередко в 1920-е годы звучат очень перспективные идеи о сосуществовании в культуре различных смысловых рядов — стихового и прозаического (а если их совместить, то литературного), соседствующих с «речевыми и внелитературными рядами» [Тынянов, 1977, с. 252], например бытовым. Но в силу исторических условий он вынужден писать о «*соотнесенности литературы с социальным рядом*», а не с «другими культурными рядами» [Тынянов, 1977, с. 276, 277], включая художественные ряды (изобразительный, музыкальный, театральный и т.п.), хотя на самом деле ученого вовсе не интересуют пресловутые отношения искусства с действительностью. Есть ощущение, что различные культурные ряды в представлении Тынянова сосуществуют параллельно друг другу и никогда не пересекаются, в том числе и в киноискусстве. Обратим также внимание на то, что Тынянов никогда не говорит о происхождении терминологии искусства из обыденного языка, из бытовой речи. Напротив, быт и соответствующие речевые практики он рассматривает как дополнительные к литературно-художественному ряду «соседние ряды» и даже чуть ли не как производные от него, но рассматривает эти явления как относящиеся не к «социальному ряду», а к своеобразным «культурным рядам» (вроде «литературного быта»).

Полемизируя с теорией образа, предложенной А.А. Потебней, Тынянов критикует используемую в этой теории терминологию

как неконструктивную. «Если *образом* в одинаковой мере являются и обычное, повседневное разговорное выражение — и целая глава „Евгения Онегина“, — то возникает вопрос: в чем же специфичность *поэтического* образа?» Это, поясняет Тынянов, происходит потому, что «центр тяжести он [Потебня. — И.К.] перенес за пределы той или иной *конструкции*. Каждый образ, каждое поэтическое произведение сходятся в одной точке — в *идее*, лежащей за пределами образа или произведения. Эта точка — X — оставляла широкое поле для иксовых метафизических спекуляций» [Тынянов, 1977, с. 253].

Помимо критики теории образа А. Потебни и Г. Шпета, Тынянов здесь намекает на основной пункт полемики русских формалистов с официозной марксистской критикой, согласно которой смысл любого образа (поэтического и непоэтического) заключается в *идее* (шире — в *идеологии*). При таком подходе к исследованию искусства неизбежно утрачивался критерий различения художественных явлений и нехудожественных (транслировавших один и тот же политико-идеологический смысл) и открывались неограниченные возможности для произвольной идеологической интерпретации искусства, для навязывания поэтическому образу чуждого ему идейного смысла.

«За выход из конструкции Потебня платится тем, что у него смешиваются в одно явления разных конструкций — разговорной речи и стиха — и, смешиваясь, не объясняют друг друга, а теснят и затемняют». Другой крайностью подобного «игнорирования конструктивного, *строевого* момента в языке» является «изучение смысла поэтического слова с точки зрения индивидуального языкового сознания поэта». Тынянов подчеркивает, что «языковое сознание может быть различным в зависимости от *строга*, в котором оно движется. Сцепление образов будет у одного и того же поэта одним в одних жанрах, другим — в других, таким — в прозе и иным в стихе». «Поэтому, — продолжает Тынянов, — я противопоставляю абстракции „слова“ — конкретное „стиховое слово“ и отказываюсь от расплывчатого понятия „*поэзия*“, которое как термин успело приобрести оценочную окраску и потерять реальный объем и содержание; взамен я беру одну из основных конструктивных категорий словесного искусства — стих» [Тынянов, 1977, с. 253–254].

Мы видим, как Тынянов пытается перестроить устоявшуюся в филологии систему терминологии — в духе ОПОЯЗа, где «слово

вообще» расщепляется на виды: «слово стиховое», «слово прозаическое» и «слово разговорное»; где расплывчатый термин «поэзия» замещается конструктивной категорией «стих», где семантика «поэтического образа» определяется не «идеей», существующей вне искусства, а «строением» произведения, зависящим от «конструкции» (поэтической или прозаической, тяготеющей к тому или иному жанру и т.д.). Впрочем, сам термин «конструкция», вероятно, был позаимствован из художественной практики абстракционистов (ведь и кино понималось Тыняновым как «абстрактное искусство», в котором все представления условны).

Термины, характеризующие специфику киноискусства, имеют, по Тынянову, художественное происхождение, выросшее из «чужеродных» жанров других искусств. Тынянов замечает: «Жанры, которые возникли в словесном (и театральном) искусстве, часто переносятся целиком, готовыми в кино. Что при этом получается? Неожиданные результаты. Например, *документальная историческая хроника*. Перенесенная из словесного искусства целиком в кино, она делает фильму прежде всего воспроизведением *движущейся портретной галереи*» [Тынянов, 1977, с. 344]. Далее, сюжет в кино (в отличие от литературы) развивается «вне фабулы»: «максимальная установка на сюжет = минимальной установке на фабулу...». «...Суть вопроса: не во внешних, второстепенных признаках жанров соседних искусств, а в *отношении специфического киносюжета к фабуле*» (имеется в виду — специфического для кино). Очень важен вывод Тынянова, что сюжет в кино развивается «обнаженно из семантико-стилистических приемов» [Тынянов, 1977, с. 345]. Таким образом, и жанры, и сюжеты (в том числе перенесенные из соседних искусств), и отдельные образы трансформируются в специфические для киноискусства явления под непосредственным влиянием семантико-стилистических приемов кино и его материала. По этим же конструктивным принципам формируются и научные термины, относящиеся к искусству.

Заключение

Глядя на теоретизирования русских формалистов по поводу кино столетней давности, можно, конечно, с современной точки зрения удивляться наивности прогнозов и обобщений, к которым приходит,

например, Тынянов; но можно и восхищаться способностью теоретика виртуозно моделировать семиотику кино на основании простейших наблюдений над едва сформировавшимися приемами раннего киноискусства. Тем не менее все эти теоретические построения прославленного филолога, ставшего неопитом киноведения, на основании весьма несовершенного материала немого кино чрезвычайно показательны для понимания того, как происходит обновление терминологии искусства в критических точках его становления и развития, как рождается «теоретический каркас» искусства, живущий затем в рамках большого времени без существенных изменений. Важно заметить, что Тынянов (как и другие представители русского формализма) выстраивал новую терминологию искусства, отталкиваясь от художественной практики, и показывал происхождение каждого понятия науки об искусстве из того или иного художественного приема, фактически — путем преобразования художественной речи в научную.

Список литературы:

- 1 Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Новое в современной классической филологии: Сборник статей / Отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1979. С. 41–81.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
- 3 Гирин Ю.Н. В поисках эпистем, или Научная рецепция некоторых идей М.М. Бахтина // Художественная культура. 2023. № 4. С. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>.
- 4 Кондаков И.В. «Из осажденной крепости»: С.С. Аверинцев — исследователь мировой культуры // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 4 (43). С. 147–157. [https://doi.org/10.35853/vestnik.gu.2023.4\(43\).14](https://doi.org/10.35853/vestnik.gu.2023.4(43).14).
- 5 Кондаков И.В. «Из осажденной крепости не сбегает»: С.С. Аверинцев о русской культуре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. Ч. 2. С. 163–178. [https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-7\(2\)-163-178](https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-7(2)-163-178).
- 6 Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. 959 с.
- 7 Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
- 8 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с.
- 9 Ханзен-Лёве Оге А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / Пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. 503 с.
- 10 Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
- 11 Яковлева Э.Б. Многосторонние формы общения: Полилог как объект лингвистического анализа: Аналитический обзор / Центр гуманитарных научно-информационных исследований, Отдел языкознания; отв. ред. С.А. Ромашко. М.: ИНИОН РАН, 2006. 72 с. (Сер. «Теория и история языкознания»).

References:

- 1 Averintsev S.S. Klassicheskaya grecheskaya filosofiya kak yavlenie istoriko-literaturnogo ryada [Classical Greek Philosophy as a Phenomenon of Historical and Literary Series]. *Novoe v sovremennoi klassicheskoi filologii: Sbornik statei* [New in Modern Classical Philology: Collection of Articles], ed. S.S. Averintsev. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 41–81. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 545 p. (In Russian)
- 3 Girin Yu.N. V poiskakh eh pistem, ili nauchnaya retseptsiya nekotorykh idei M.M. Bakhtina [In Search of Epistems, or the Scientific Reception of Some of M.M. Bakhtin's Ideas]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>. (In Russian)
- 4 Kondakov I.V. "Iz osazhdennoi kreposti": S.S. Averintsev — issledovatel' mirovoi kul'tury ["From the Besieged Fortress": S.S. Averintsev — Researcher of the World Culture]. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta*, 2023, no. 4 (43), pp. 147–157. [https://doi.org/10.35853/vestnik.gu.2023.4\(43\).14](https://doi.org/10.35853/vestnik.gu.2023.4(43).14). (In Russian)
- 5 Kondakov I.V. "Iz osazhdennoi kreposti ne sbegayut": S.S. Averintsev o russkoi kul'ture ["They Don't Escape from a Besieged Fortress": S.S. Averintsev on Russian Culture]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"*, 2023, no. 7, part 2, pp. 163–178. [https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-7\(2\)-163-178](https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-7(2)-163-178). (In Russian)
- 6 Losev A.F. *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology], comp. A.A. Tahoe-Godi, eds. A.A. Tahoe-Godi, I.I. Makhankov. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 959 p. (In Russian)
- 7 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallinn, Eesti raamat Publ., 1973. 135 p. (In Russian)
- 8 Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 575 p. (In Russian)
- 9 Hansen-Löve Aage A. *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-garde], transl. from German B.M. Skuratov, E. Yu. Smotritsky. Moscow, RGGU Publ., 2016. 503 p. (In Russian)
- 10 Shklovskii V.B. *Gamburgskii schet: Stat'i — vospominaniya — ehsse (1914–1933)* [The Hamburg Account: Articles — Memoirs — Essays (1914–1933)]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 544 p. (In Russian)
- 11 Yakovleva E.B. *Mnogostoronnie formy obshcheniya: Polilog kak ob'ekt lingvisticheskogo analiza: Analiticheskii obzor* [Multilateral Forms of Communication: Polylogue as an Object of Linguistic Analysis: Analytical Review], Center for Humanitarian Scientific and Information Research, Department of Linguistics, ed. S.A. Romashko. Moscow, INION RAN Publ., 2006. 72 p. (Ser. "Teoriya i istoriya yazykoznaniiya" [Theory and History of Linguistics Series]). (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: Россия, XX век, народная культура, взаимоотношения
церкви и государства, народная религиозность, механизмы адаптации

Пашина Ольга Алексеевна

Взаимоотношения церкви и государства и их воздействие на традиционную культуру



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-42-69

Для цит.: Пашина О.А. Терминология искусства: трансформация
художественной речи в научную // Художественная культура. 2024. № 4.
С. 42–69. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-42-69>.

For cit.: Pashina O.A. The Relationship between Church and
State and Their Impact on Traditional Culture. Hudozhestvennaya
kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 42–69.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-42-69>. (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: Russia, the 20th century, folk culture, relationship between
church and state, folk religiosity, adaptation mechanisms

Pashina Olga A.

The Relationship between Church and State and Their Impact
on Traditional Culture

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.

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.

Вступление

Народная культура, являясь сложной системой, обеспечивающей жизнеспособность социума, обладает способностью вырабатывать определенные механизмы адаптации, которые помогают ей оперативно реагировать на постоянно изменяющиеся условия окружающей среды: природной, социально-политической, экономической, информационной и т.д. Как и любая другая, народная культура реализует стратегию выживания и не может рассматриваться как реликт, сохраняющийся в современности только благодаря своей консервативности. Именно такой взгляд на культуру как живую систему развивал Конрад Лоренц, один из основоположников этологии — науки о поведении животных, лауреат Нобелевской премии в области физиологии и медицины [Лоренц, 1998]. В последние десятилетия аналогичный подход к культуре разрабатывается культурологами. Например, в монографии П.Ю. Черносвитова «Эволюция картины мира как адаптационный процесс» культура понимается как адаптационная саморегулирующаяся система, подобная биологическим, поскольку набор ее основных свойств включает наследственность, изменчивость, подверженность отбору, способность к дивергенции и конвергенции [Черносвитов, 2003].

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. Материалом послужили записи из разных регионов России, сделанные экспедициями Российской академии музыки имени Гнесиных и хранящиеся в Музыкально-этнографическом центре имени Е.В. Гиппиуса (Москва), а также опубликованные результаты полевых исследований других собирателей.

Народные моления в центральных и юго-западных регионах России

Взаимодействие народной и церковной традиций имеет многовековую историю и во многом определяет современный облик русской тради-

ционной культуры. В XX веке в этих взаимоотношениях произошло несколько крутых поворотов, связанных: 1) с гонениями на церковь на рубеже 1920–1930-х годов; 2) с частичным послаблением репрессий во время Великой Отечественной войны; 3) с возобновлением церковной жизни на селе в начале 1990-х годов [здесь и далее см.: Пашина, 2008, с. 39–42].

С конца 1920-х годов в СССР развернулась широкая антицерковная кампания. Началось массовое разрушение храмов и преследование священников. Эти действия властей воспринимались верующими как святотатство и знак наступления конца света, что вызывает аналогии с реакцией на церковные реформы в середине XVII века. В качестве примера приведем фрагмент духовного стиха, в котором рассказывается об этих событиях:

Жизнь тяжелая настала,
Лучше, братья, умереть.
Что вокруг нас происходит,
Страшно даже посмотреть.
Храмы Божии закрыты,
Их лишили красоты.
В них все окна перебиты,
С главов брошены кресты.
Служба Божия закрыта,
И священник заключен,
Детский мир воспитан грубо,
Богохульству научен.
<...>
И поста не соблюдают,
Божьих праздников не чтут,
Вместо церкви Господней
К бесу в соймище идут [Данченкова, 2003, с. 204].

Разрушение коснулось даже таких священных для крестьян объектов, как сельские кладбища: «В те годы как басурманили, дак это что ж! При колхозе распахали, сеяли прямо на кладбище. Все изломали, ни кирпича, даже могилы вспахали» [Данченкова, 2003, с. 178].

Ответом на эти события становится уход народной религиозности в «подполье» и создание тайной народной церкви. Будучи верующими

людьми, русские крестьяне были вынуждены в некоторых ситуациях брать на себя функции священнослужителей в той степени, в какой они могли с ними справиться. Это определило переход богослужебных песнопений в сферу внехрамового функционирования, что, наряду с уничтожением священных книг и в силу этого частичным забвением сельскими жителями текстов молитв и церковных распевов, повлекло за собой их фольклоризацию. В разных регионах это проявляется в специфически местных формах. При этом участники народных молений во многих местах были склонны скрывать их от стороннего наблюдения, справедливо опасаясь осуждения или мер административного воздействия.

На западе и юге России вышеназванные обстоятельства привели к формированию в русской деревне института *святых, богомолок, монашек, певчих, читалок* [Дорохова, Пашина, 2003, с. 137–138; Пашина, 2008, с. 39–42]. Их возникновение в первую очередь связано с необходимостью совершения богослужения по усопшему, поскольку для русского человека было невозможным похоронить умершего без отпевания. При отсутствии полноценной церковной жизни в сельской общине религиозные функции чаще всего берут на себя представительницы женского пола. Обычно *святыми* становились вдовы, матери, потерявшие своих детей, а также старые девы, то есть женщины, давшие обет служить Богу в силу трагических или других жизненных обстоятельств. Если в традиционной крестьянской общине эти социальные категории людей находились на периферии социальной структуры, то вхождение в группу *святых* резко повышало их общественный статус. Этот статус определялся тем, что они владели особым знанием канонических церковных текстов и духовных стихов и были приобщены к сфере сакрального. Вместе с тем «знающими людьми» в сельской общине считаются также знахари и колдуны. Если раньше оппозицию им составлял церковный причт во главе со священником, то после разрушения храмов эту функцию стали выполнять *святые*. В отсутствие священника они обладали и обладают сейчас безусловным религиозным авторитетом среди жителей деревни. Они выделяются более строгим («праведным») образом жизни и внешним обликом: носят темную одежду, лишённую всяких украшений, не участвуют в праздниках

и развлечениях и в некоторых случаях считают для себя невозможным петь «светские» песни⁽¹⁾.

Именно *святые* совершают моления по усопшим и руководят правильным ходом всего похоронного ритуала⁽²⁾. Среди них выделяется местная «попиха», выступающая в качестве распорядителя и следящая за соблюдением всех обрядовых правил. Показательно, что по отношению к ней и другим женщинам этого статуса часто употребляются слова, стирающие их половую принадлежность: «Это у нас — этый самый поп. Эта женщина у нас стихи все эти самые нас учит петь. Мы ее зовем — отец» (село Лутна Клетнянского района Брянской области). Или: «А были у нас такая старцы святые, тыя пели стихи. Сидять [над покойником. — О.П.] и поють усю ночь» (деревня Суздаевка Хиславичского района Смоленской области). Обычно *святые* — это женщины пожилого возраста, что имеет, видимо, принципиальное значение. Находясь «одной ногой на том свете», они выступают своего рода медиаторами между двумя мирами. Именно они в ночное время сидят над покойником, что расценивается ими как своеобразная подготовка к переходу в мир иной.

На западе и юге России (Смоленская, Брянская, Орловская области) раньше строго соблюдалось церковное правило, связанное с чтением Псалтири над покойным. Такое чтение совершалось либо кем-то из *святых*, либо специальными *читалками*. По многочисленным свидетельствам раньше, до начала активных репрессий в отношении сельского духовенства, читалки назначались священниками [Козлов, 2003, с. 52]. Как правило, они выбирались из незамужних или уже утративших детородную функцию женщин, то есть обладали качеством ритуальной чистоты. Кроме того, они должны были знать церковнославянский язык: «Вот они не то что из церкви, но были в деревне такие люди, что умели читать Псалтырь. Не каждый же умел Псалтырь этот читать. Это ж надо славянскую письменность знать!» (село Богородицкое Ельнинского района Смоленской области). Когда в деревне некому было читать над покойником, читальщика могли

(1) Более подробно о народных молениях см.: [Пашина, 2008, с. 39–42; Кувшинская, Заикина, 2022, с. 7–10].

(2) О народных «отпеваниях» см.: [Левкиевская, 2015, с. 10–34; Левкиевская, 2018, с. 21–25; Кувшинская, Заикина, 2022, с. 11].

специально приглашать из других деревень: «А вот кто грамотный человек есть в деревне, а если в своей деревне нет, то с другой деревни зовут человека, который умеет читать Псалтирь» (деревня Залужье Кардымовского района Смоленской области). По церковному уставу Псалтирь положено было читать непрерывно, но это соблюдалось редко. Как правило, читали Псалтирь только ночью во время сидения над покойником.

Тем не менее в некоторых местах этот обычай был утрачен, что связано с разрушением и закрытием храмов в 1920–1930-х годах, а также изъятием и отсутствием в обращении в течение долгого времени церковных книг: «Читали, но только давно. Это еще до войны было. И до войны и еще до колхозов. Дальше же колхозы образовались в 30-х годах, а то еще до колхозов было дело» (деревня Акулинка Починковского района Смоленской области). Однако в самое последнее время во многих деревнях традиция чтения Псалтири над усопшими возрождается: «У нас одна только читает Псалтирь щас. А раньше ж не было. Во тяперь толь стала одна у нас читать ходить» (деревня Пицалово Починковского района Смоленской области). Одним из толчков к возвращению Псалтири в похоронный обряд явилось появление в сельской местности в конце 1980-х годов баптистов, у которых крестьяне стали заимствовать переведенную на русский язык церковную литературу.

Богомолки были главными исполнителями церковных песнопений и духовных стихов, которые также пели на похоронах и поминках. Именно с конца 1920-х годов начался бурный расцвет поздних духовных стихов, исполнение которых восполняло для сельских жителей отсутствие церковной жизни. Религиозные чувства, сохранявшиеся в русской деревне, требовали конкретных форм своего проявления, воплотившись в поздних духовных стихах. В это время начинается активный процесс их продуцирования на основе самых разных источников, как текстовых, так и музыкальных. Поэтические тексты складывались на базе свободного комбинирования фрагментов молитв⁽³⁾, стихов священников, печатавшихся в старых епархиальных

(3) Например, частыми припевами в духовных стихах являются слова «Аллилуия, слава тебе Боже!» и подобные [Винарчик, Никитина, Труфанова, 2003, с. 298, 316].

изданиях, жестоких романсов, а позднее книжных текстов сектантов разного толка, общины которых стали появляться в деревнях. Это же касается и музыкальной стороны поздних духовных стихов, напевы которых нередко представляют собой сплав интонаций церковных песнопений, местной и городской песенности [Винарчик, Никитина, Труфанова, 2003, с. 310–317]. Сформировалась и особая традиция распространения духовных стихов — при помощи записи их текстов в «тетрадки» и распевания преимущественно на известные местным жителям напевы.

Наряду со стихами в смоленских деревнях бытуют и церковные песнопения в народной интерпретации, которые исполняются в рамках похоронного обряда. Часть из них входит в церковные службы по усопшим («Вечная память», «Со святыми упокой», «Трисвятое», «Помяни, Господи Боже наш, в вере, надежде живота вечнаго», «Благослови, еси Господи», «Со духи праведных скончавшихся» и т.д.), другие песнопения в церковной практике в заупокойных службах не используются (припевы из Акафистов Пресвятой Богородице «Радуйся, Невесто Неневестная» и «Радуйся, Заступнице усердная рода христианскаго», молитва Божией Матери «Царица моя Преблагая»). Кроме того, были зафиксированы и другие песнопения, тексты которых не находят буквальных соответствий в богослужебной литературе, а являют собой творческую переработку церковных текстов самими народными исполнителями. В них певички достаточно свободно соединяют почерпнутые из разных источников строки, перемежая их по необходимости словесными вставками собственного сочинения [Дорохова, Пашина, 2003, с. 146].

В народном похоронном обряде Смоленщины выделяется достаточно протяженный фрагмент, когда церковные песнопения звучат наряду с духовными стихами и плачами практически постоянно — с момента положения покойного в гроб до поминального обеда сразу после похорон. Перед положением тела в гроб, во время каждения гроба «попихой» было принято петь «Трисвятое». Непосредственно в процессе перекладывания тела умершего в гроб в некоторых деревнях «святые» исполняли песнопение со словами «Воздвигнулося море». Сразу после положения в гроб обычно совершали «провод», то есть *святые* или богомолки отпевали покойного. Приведем примерный список песнопений, которые при этом пелись: «Со святыми упокой»,

«Надгробное рыдание», «Кто не восплакал Чада моего», «Вечная память». После отпевания вынос тела сопровождался исполнением «Трисвятого» согласно церковной традиции⁽⁴⁾.

При движении похоронной процессии на кладбище чаще всего поют «Трисвятое» в соответствии с церковным канонам. Однако в ряде районов Смоленщины «Трисвятое» исполняли только при похоронах мужчины, а если хоронили женщину, то по дороге было принято петь припевы к Акафисту Пресвятой Богородице [Дорохова, Пашина, 2003, с. 146]. Такая половая дифференциация церковных песнопений, безусловно, имеет фольклорную природу, поскольку не предусмотрена церковным правилом. Кроме того, церковные песнопения звучали на кладбище перед погребением и на поминальных застольях: ужине в полночь во время ночных бдений над покойником, *горячего* стола сразу после похорон, на обедах на сороковой день, в первую и третью годовщину со дня смерти. С церковных песнопений и молитв обычно начинают трапезу, а в некоторых деревнях ими и завершают ее.

Совершенно особое место среди церковных песнопений занимает пасхальный тропарь «Христос воскрес»⁽⁵⁾. Во многих местах на Смоленщине известен не один, а несколько напевов тропаря. Среди них выделяется *мертвецкий голос* (напев), который используется местными жителями только на похоронах в период от Пасхи до Вознесения. Тропарь играл огромную роль в рамках похоронного обряда, совершавшегося в пасхальный период, нередко оттесняя и духовные стихи, и другие церковные песнопения [Дорохова, Пашина, 2003, с. 149–150].

Народные версии всех церковных песнопений обнаруживают много общего с местным песенным фольклором, отличаясь по музыкальному стилю от обиходных церковных распева. Им свойственна линейно-мелодическая организация многоголосной ткани, тогда как церковные напевы базируются на гармоническом мышлении. Сопоставление народных и церковных образцов показывает, что

(4) Более подробно об этнографии исполнения церковных песнопений в похоронно-поминальной обрядности см.: [Дорохова, Пашина, 2003, с. 146–149].

(5) Народные версии тропаря Пасхи давно привлекли к себе внимание исследователей. Подробнее о них см., например: [Енговатова, 1996, с. 72–87; Енговатова, 2003, с. 253–259; Иващенко, 2018, с. 38–42].

трансформации подвергаются: 1) сами канонические тексты, в которых непривычные церковнославянские слова заменяются или произносятся в искаженном виде; 2) музыкальный ритм, который переводится в систему народного ритмического (квантитативного) мышления; 3) многоголосная фактура, из гомофонно-гармонической превращающаяся в гетерофонную — господствующую в местной песенной традиции; 4) ладовое строение благодаря замене опорных звуков в конструктивно значимых точках напева.

Таким образом, церковные песнопения фольклоризируются и существуют в сугубо локальных версиях, подобно песенному фольклору: «В Добрытине другой мотив, они холодно поют, они к нам, а мы к ним не подпеваемся. В Новониколаевском очень часто [быстро. — О.П.] поют, частят „Святый Боже“. В Максимове по-своему поют, а у нас в Кузьмине похоже по-церковному поют» [Данченкова, 2003, с. 198]. Важной предпосылкой фольклоризации церковных песнопений послужил и устный способ их усвоения и передачи. Кроме того, можно отметить тенденцию к распеванию канонических текстов, которые в церковном обиходе никогда не поются, а только читаются. По-видимому, это связано не только с вокальной доминантой в русской народной традиции, но и со стремлением усилить сакральное значение этих текстов при их исполнении вне храма.

Включение церковных песнопений в похоронный ритуал обусловлено желанием проводить покойного по-христиански даже в отсутствие священнослужителей. В смоленском регионе заметно функциональное пересечение церковных песнопений и духовных стихов, вызванное, видимо, их принадлежностью к божественной сфере. Отсюда проистекает нередко встречающееся терминологическое неразличение этих жанров, которые исполнители называют одним словом — стихи [Дорохова, Пашина, 2003, с. 134]. Нередко церковные песнопения (например, «Трисвятое») могут выступать в качестве рефрена в духовных стихах [Винарчик, Никитина, Труфанова, 2003, с. 298], а припевы народного происхождения — присоединяться к церковным песнопениям [Енговатова, 2003, с. 254–255]. Несмотря на существенные различия в генезисе и музыкальной организации, традиционные жанры (плачи, духовные стихи) и церковные песнопения обнаруживают следы постоянного взаимодействия друг с другом. В традиционных текстах встречаются заимствования из

канонических церковных, которые, в свою очередь, подвергаются творческой переработке в народной среде.

На верхневолжском материале традиция народных молений описана в статье Н.Ю. Данченковой, где она подробно рассматривает порядок разделов народной панихиды. Автором отмечено, что в ее локальных вариантах возможны перемещения и замены заупокойных тропарей и псалмов, а также ясно проступает тенденция к расширению круга молебных текстов. Так, в деревне Красный Бор Муромского района Владимирской области в поминальной «службе» сильно разрастается 9 песнь канона. В нее включаются тропари на поклонение Кресту, святителю Николаю, Безплотным Силам, а также «Верую», «Взбранной Воеводе», духовный стих «Миру Заступница», 50-й псалом и др. Более того, читалка произносит тексты, которые положено произносить только священнику и диакону [Данченкова, 2003, с. 197]. Автор справедливо отмечает, что не все эти «нововведения» получают одобрение священнослужителей.

Наши наблюдения подтверждают, что отношения между священниками и *святыми* после открытия храмов и возобновления церковной жизни в 1990-е годы складываются непросто. *Святые*, которые в течение долгого времени были единственными хранителями православных традиций в деревне, часто вступают в конфликт с присланным священником, не признавая его авторитета. С другой стороны, священники, видя в практике народных молений нарушения устава, часто расценивают это как сектантство. Напряжение между священником и богомолками усугубляется еще и тем, что лидером последних является женщина («попиха»), что недопустимо в православной традиции. В том, как складываются эти отношения, важной оказывается позиция священника, его такт и уважение к народной вере. Во многих селах обследованных нами областей священники привлекают певчих к участию в богослужениях, пению на клиросе, видя в них свою опору. В этом случае музыкальная стилистика народных молений проникает в церковное пение. Так, в селе Большебыково Красногвардейского района Белгородской области женщины поют в храме открытым «фольклорным» звуком, а не микстом, характерным для церковного исполнения. Кроме того, в фактуру клиросного пения они вносят орнаментальный верхний подголосок, свойственный местным протяжным песням. Нам представляется, что подобный процесс

происходил и в прошлом. Именно так, по-видимому, складывались местные распевы канонических церковных песнопений.

Во многих селах силами «святых» создавались моленные дома, где по воскресеньям и в праздничные дни они осуществляли те формы богослужения, которые допущены для мирян. В деревне Алешенке Трубчевского района Брянской области мы посетили один из таких моленных домов, а также записали воскресное богослужение. Эта народная «церковь» находится в доме женщины, выполняющей функции священника. Там имеется иконостас, который отчасти состоит из икон, принесенных из разрушенной церкви, аналой, церковная утварь, сундук, где хранится плащаница. В этой деревне разработан целый ритуал передачи функций «попихи» при невозможности прежней исполнять свои обязанности. Смена «попихи» влечет за собой и перенос «церкви» в новый дом.

Святые также нередко являются основными хранителями сельских святынь, таких как святые источники, часовни, кладбища, приводят их в порядок и следят за их состоянием. Если в советское время поклонение этим святыням совершалось скрытно, то в последние годы это приобретает публичный и массовый характер. Так, в селах Карачевского района Брянской области с конца 1990-х годов стали проходить крестные ходы на Преполование к «святым криницам», расположенным далеко в лесу. Хотя сейчас крестные ходы к источникам возглавляют священники, совершающие там водосвятные молебны, все же инициатива их проведения по-прежнему принадлежит местным богомолкам. Проявления народной религиозности весьма многообразны. Среди местного населения и в наши дни хорошо сохраняются легенды о святых озерах, образовавшихся на месте провалившихся под землю храмов, о святых источниках, возникших там, где в лесу явились чудотворные иконы, и т.д.

Предметом заботы богомолков становятся и разрушенные храмы. В настоящее время в связи с легализацией церковной жизни они также вошли в число сельских сакральных мест. Несмотря на то что многие из храмов до сих пор стоят в руинах, структура их пространства сохраняется в сознании местных жителей. Это выражается в том, что они не позволяют себе заходить в алтарную часть, хотя алтарная преграда отсутствует. Остальное пространство храма «обживается»: туда из домов приносят иконы и ставят их в выбоины от снарядов,



Ил. 1. Алтарь дома святых в селе Лыщичи Унечского района Брянской области.

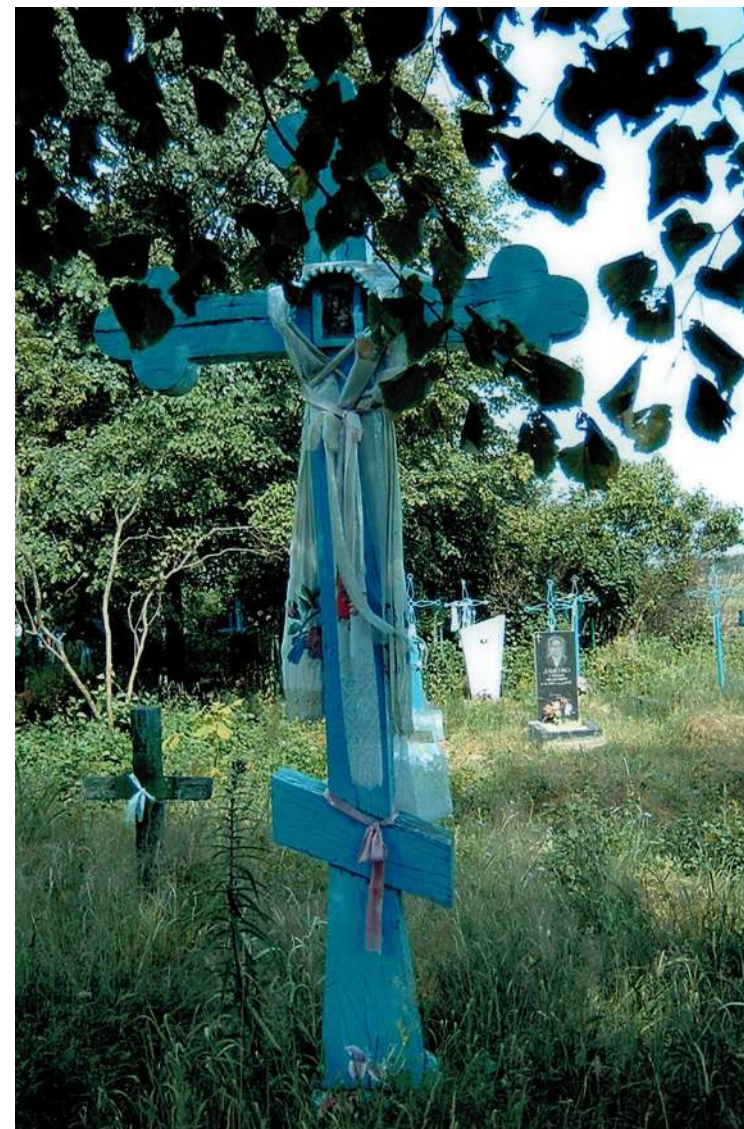
Фото: О.А. Пашина

Fig. 1. The altar of the house of 'saints' in the village of Lyshchichi, Unechsky district, Bryansk region. Photo: O.A. Pashina



Ил. 2. Святые из села Лыщичи Унечского района Брянской области. Фото: О.А. Пашина

Fig. 2. The 'saints' from the village of Lyshchichi, Unechsky district, Bryansk region. Photo: O.A. Pashina



Ил. 3. Кладбище в селе Лыщичи Унечского района Брянской области. Могила святой, выделяющаяся размером креста. Фото: О.А. Пашина

Fig. 3. The cemetery in the village of Lyshchichi, Unechsky district, Bryansk region. The grave of the 'saint', distinguished by the size of the cross. Photo: O.A. Pashina



Ил. 4. Святой источник рядом с деревней Куровщина Унечского района Брянской области. Фото: О.А. Пашина

Fig. 4. The holy spring near the village of Kurovshchyna, Unechsky district, Bryansk region. Photo: O.A. Pashina

по дороге на кладбище заносят гроб с покойным, на Пасху приходят святить куличи и яйца, наконец, просто молиться, как это происходит в селе Мощёном Хотынецкого района Орловской области. Интересно, что могила священника, который служил в местном храме Смоленской иконы Божией Матери, также вошла в круг почитаемых мест. Приходя к церкви, женщины обязательно посещают эту могилу, постоянно убирают ее, вешают обеты на могильный крест. В этом случае мы можем говорить об одной из форм народной канонизации, поскольку приезжим с удовольствием рассказывают о праведной жизни этого человека и его деяниях. Он имел медицинское образование, после отстранения от церковной службы лечил односельчан и умер, заразившись дифтеритом от больного ребенка.

После войны в число святых мест стали включаться и братские могилы: «Прямо вот у Пасху идём на кладбище. Там разговляемся эта вот. Собираются женщины табуном, начинают кричать „Христос воскрес“. И вот так кричать на кладбище, потом шли по деревне на

братскую могилу. Там разговляются тоже, на братской могиле и Христа кричать» (деревня Робье Шаблыкинского района Орловской области). Традиция внецерковного пения пасхального тропаря в период от Пасхи до Вознесения («кричать Христа») широко распространена в западнорусском и южнорусском регионах. Складывается впечатление, что, возникнув в далеком прошлом, эта традиция никогда не прерывалась, несмотря на государственную антирелигиозную политику. Возникает вопрос, почему публичное, коллективное исполнение тропаря «Христос воскрес» открыто практиковалось в деревнях в советскую эпоху. Возможно, это связано с тем, что пасхальный тропарь подвергся фольклоризации и прочно вошел в календарную народную традицию задолго до революции и уже не воспринимался властями как принадлежность культа. Он и в настоящее время поется открытым напряженным тембром, как и другие календарные песни, в присущей им гетерофонной фактуре, а иногда текст тропаря даже распевается на напевы веснянок. Как правило, в каждом селе существует несколько напевов тропаря, которые дифференцируются в зависимости от ситуации (на «улишний», на «мертвецкий» голос) и от половозрастного статуса исполнителей («по женску», на «мужинский» голос). Напевы тропаря могут различаться и стадийно: «старинный, старушечий, долгий», «бывалошный» и «новый», «советский» [Енговатова, 2003, с. 257]. Нередко можно услышать даже такие выражения: «Мы кричим Христа на советский голос» (деревня Манцурово Трубчевского района Брянской области)⁽⁶⁾. Пасхальный тропарь органично вошел во многие календарные обряды весеннего периода с продуцирующей направленностью [Енговатова, 2003, с. 253–259; Ивашенко, 2018, с. 38–42].

Полевой материал дает множество примеров того, каким образом тексты и атрибуты советского времени усваиваются и перерабатываются народной культурой в соответствии с мировоззренческой системой ее носителей. Так, например, в Смоленской области на Крещение было принято «закрещивать» окна и двери в доме, то есть ставить над ними кресты мелом, что служило оберегом от нечистой силы и символизировало окончание святочного периода. В этот же

(6) Нам неоднократно также приходилось видеть «советские набожники» — вышитые полотенца с изображением серпа и молота, повешенные на иконы.

день «чертей заклинали»: «Они от Бога заклые. Даже, бывало, песню играют „Вставай, проклятем заклеименный“. Поднимают их, возбуждают [чтобы они уходили. — *О.Л.*]. Они заклые, прокляты. Это вот уже как стали изменять слова, так это вот песню такую. Все, бывало, поют там комсомольцы „Вставай, проклятем заклеименный, весь мир голодных и раба“. Видишь, тут уже нельзя понять, кому это сказано. Это уже как змянили эту власть, то весь мир он уже голодный. Это, бывало, нячистикам так говорили» (деревня Вязьмены Велижского района Смоленской области). Кроме того, некоторые коммунистические идеи воспринимались крестьянами в русле нравственных устоев христианства: «Для богатых эта враг Иисус Христос! Иисус Христос не любил богатых, кулаков! Эта ж нельзя! Эта ж они Англию [Евангелие. — *О.Л.*] ня читают, наши граматнаи. Грех жа несусветный — кто богатый! Он загрёб еще к черту владения, а табе ничога нет. А Господь сказал: „Сам укуси и другому дай! Ня уметь он — помоги“. Так, как наша партия рякомаяндуить. Так и Англия Иисуса Христа» (деревня Сельцо Демидовского района Смоленской области). Видимо, с таким восприятием коммунистических идей связано и помещение портретов советских вождей рядом с иконами в красном углу крестьянской избы, что неоднократно приходилось видеть в самых разных уголках России.

Поклонные и оветные кресты на Русском Севере

На Русском Севере антицерковная политика советского государства породила иную ситуацию, нежели та, что сложилась на западе и юге России. Там, как и повсюду, в 1930-е годы были закрыты или разрушены все церкви. Если в западных и южнорусских областях сейчас активно идет процесс восстановления сельских храмов и приходов, то на многих территориях Русского Севера этого не наблюдается, хотя всегда считалось, что северорусская культура гораздо более православная по своей сути. Не сложилась здесь и традиция народных молений по усопшим с пением поминальных духовных стихов. Нами не отмечены факты существования домашних церквей, которые, как указывалось, достаточно широко известны в западнорусском регионе. На Мезени положение не изменилось и с открытием в 2006 году единственного прихода в селе Лешуконское (районный центр Архангельской области).

Здесь только недавно построили деревянный храм, но количество прихожан не очень велико.

На Мезени, как и на Печоре и Пинеге, чрезвычайно сильным было влияние старообрядцев, подвергавшихся гонениям и в силу этого привыкших вести тайную религиозную жизнь. Еще на рубеже XIX–XX веков А.Д. Григорьев отмечал: «Население в Нюхче [на Пинеге. — *О.Л.*] числится православным... но на самом деле оно находится под сильным влиянием раскола; в церковь ходят немногие, остальные не признают православного священника, а имеют своих попов из простых крестьян-стариков. <...> Некоторые старики „спасаются“ в одиночку по лесам, избегая встреч с другими людьми» [Григорьев, 1904, с. 36]. На нижней Печоре некоторые крестьяне, приверженные расколу, посещали никонианскую церковь «нужды ради», шли «скверниться к щепотнику и табашнику попу» [Ончуков, 1902, с. 1]. Такая ситуация, отмеченная на Пинеге и Печоре, очевидно, существовала и на Мезени, следы чего мы фиксировали даже в 1980-е годы. Так, в деревне Палуге Лешуконского района рассказывали, что «скрытные [старообрядцы-скрытники. — *О.Л.*] в Защелье жили, десять человек. Им носили милости. Те много стихов пели. Они все в одной избе жили. И на низу в Мелогоре они жили». В селе Кеслома того же района «три кельи было. Старец был, всё читал. А мать моя перекрестилась в новую веру». В советское время, когда вся религиозная жизнь ушла «в подполье», грань между старообрядцами и никонианами стерлась, результатом чего стала почти полная утрата религиозного самосознания у местного населения, что фиксировалось в недавнем прошлом. Во многих деревнях рассказывали о местных святых старцах, например Юде Трофимовиче, жившем в келье в тайболе⁽⁷⁾ недалеко от Койнаса. Его почитают как святого (местной народной канонизации), однако непонятно, кем он был на самом деле.

Единственное, что на Мезени и ее притоках осталось от народной христианской культуры в живом бытовании, — это традиция, связанная с крестами, рубленными из дерева. По-видимому, с давних времен они существовали в двух видах. Поклонные кресты, в средокрестье которых часто помещалась икона, выполняли функцию сакрального

(7) Тайбола — заболоченный лес.



Ил. 5. Поклонный крест в селе Палошчелье Лешуконского района Архангельской области.
Источник: <http://tam-club.ru/viewtopic.php?f=23&t=105&p=1488>

Fig. 5. The Cross of Worship in the village of Paloshchelye, Leshukonsky district, Arkhangelsk region. Source: <http://tam-club.ru/viewtopic.php?f=23&t=105&p=1488>

центра села, подобно сельским часовням (а нередко в них и помещались), или маркирования границ обжитого пространства, поскольку часто располагались на подходах к деревне.

Другие — оветные — изначально ставились в лесу на берегах рек и ручьев, вода которых с этих пор считалась святой. Такой крест мог быть поставлен любым человеком как приношение Богу с просьбой о помощи в тяжелой жизненной ситуации или в случае болезни. Если кто-то не имел возможности поставить свой крест, то носил овет с этой же целью к уже существовавшему кресту. В качестве оветов приносили пелены, полотенца (в случае общего недомогания или какого-то несчастья), платки, рукавицы (если болела голова или руки). Оветами окутывали крест, который приобретал антропоморфный облик. Именно этот факт, а также то, что лесные кресты часто вырубались из дерева на корню, дает основание предположить, что данный обычай имеет достаточно древнее, дохристианское происхождение,



Ил. 6. Оветные кресты в тайболе близ деревни Чулоса Лешуконского района Архангельской области. Фото: О.А. Пашина

Fig. 6. Votive Crosses in the dense forest near the village of Chulosa, Leshukonsky district, Arkhangelsk region. Photo: O.A. Pashina

генетически восходящее к автохтонной угро-финской традиции. Если поклонные кресты стояли всегда по одному, то оветные, как правило, группой в избранном тайном месте. Различались они и по размерам: поклонные достигали 3,5 метра в высоту, в то время как оветные примерно соответствовали человеческому росту. Интересно и то, что в случае падения поклонный крест поднимали и ставили вновь, а оветный оставляли лежать и ставили рядом новый.

В советское время многие поклонные кресты, находящиеся в пределах деревни, уничтожались коммунистами. Иконы и пелены, снятые со срубленных оветных крестов, крестьяне, спасая святыни, уносили в свои дома и тайно хранили: «Сожгали оветы [оветные кресты. — О.П.]. В одном доме были иконы из часовенки и навешаны пелены» (деревня Кеслома Лешуконского района Архангельской области). В деревне Малая Нисогора нам рассказали, что местные крестьянки, стремясь сохранить срубленный поклонный крест, ночью перенесли его в лес и поставили там. В результате такого перемещения крест в каком-то смысле изменил свой статус и перешел в разряд оветных, одновременно сохраняя и функцию сакрального центра. Об этом свидетельствует тот факт, что в сруб, в котором он был закреплен, наливали воду и тайно крестили в нем детей. В то же время в последние годы некоторые оветные кресты, находящиеся на берегах лесных ручьев, начинают приобретать качества поклонных. Так, в деревне Резе на Вашке местными жителями над таким крестом возведена часовня, куда на Воздвижение ежегодно совершаются массовые крестные ходы, в которых участвуют и жители соседних деревень.

В мезенских деревнях существует вера в то, что коммунистов, осквернивших святыни, настигала Божья кара, они сами и их дети умирали страшной смертью. Подобные факты зафиксированы на Северо-Западе России и другими исследователями. Так, по рассказам информантов, в 1939 году был взорван храм Николая Чудотворца в селе Усадище Лужского района Ленинградской области: «церковная утварь и иконы были сожжены на костре, и, по бытующей среди жителей деревни легенде, все участники уничтожения икон умерли „нехорошей смертью“ (от удушья и пр.)» [Козлов, 2001, с. 82]. Аналогичные последствия постигли и разрушителей храма Димитрия Солунского в селе Городня Батецкого района Новгородской области в 1960-е годы: «Все активисты разграбления храма, так или иначе, понесли,

по убеждению информантов, заслуженное наказание. Один из них — тот, который топором снес голову у каменной статуи святого, — попал под поезд. По деревенской легенде, его голову, отрезанную поездом, так и не нашли» [Козлов, 2001, с. 82].

Заключение

Как видим, 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. Изъятие церковных книг и в силу этого частичное забвение священных текстов пробудило творческий потенциал в крестьянской среде, что проявилось в создании большого количества новых духовных стихов и других песнопений, исполнение которых удовлетворяло потребность сельских жителей в выражении религиозного чувства. Изменение политики государства в отношении церкви в начале 1990-х годов также породило ряд проблем, связанных с конфликтными ситуациями в деревне между назначенными священнослужителями и местными хранителями православной веры, имевшими высокий авторитет среди населения. Хотелось бы надеяться, что со временем такого рода ситуации будут возникать все реже и реже.

Список литературы:

- 1 Винарчик Л.М., Никитина И.А., Труфанова О.А. Типологическая систематика напевов поминальных стихов // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / Отв. ред. О.А. Пашина, М.А. Енговатова. М.: Индрик, 2003. С. 297–319.
- 2 Григорьев А.Д. Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.: с напевами, записанными посредством фонографа. Т. 1. Ч. 1: Поморье. Ч. 2: Пинега. М.: Имп. Акад. наук, 1904. 770 с.
- 3 Данченкова Н.Ю. Деревенский обычай «ходить по покойнику». Мирская православная традиция молений об умерших (Владимирская область) // Религиозный опыт народной культуры: Образы. Обычаи. Художественная практика / Отв. ред. Н.Ю. Данченкова. М.: Государственный институт искусствознания, 2003. С. 173–225.
- 4 Дорохова Е.А., Пашина О.А. Музыкальный код погребального обряда Смоленщины // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / Отв. ред. О.А. Пашина, М.А. Енговатова. М.: Индрик, 2003. С. 122–151.
- 5 Енговатова М.А. Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет. Вып. 1: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х гг.: Статьи и материалы / Рос. ин-т истории искусств РАН; сост. и отв. ред. М.А. Лобанов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 72–87.
- 6 Енговатова М.А. Народные версии тропаря Пасхи // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни / Отв. ред. О.А. Пашина, М.А. Енговатова. М.: Индрик, 2003. С. 253–259.
- 7 Иващенко К.Л. Календарные обряды верхнего Дона. Липецкая область. Липецк: Липецкое областное краеведческое общество, 2018. 260 с.
- 8 Козлов Р.А. Прошлое и настоящее деревенских храмов (по материалам исследования в Лужском районе Ленинградской и Батецком районе Новгородской области) // Этнографическое изучение Северо-Запада России: Итоги полевых исследований 2001 г. в Ленинградской, Псковской и Новгородской областях: Материалы VI Региональной научной конференции молодых ученых / Под ред. А.В. Гадло. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2001. С. 81–83.
- 9 Козлов Р.А. Институт читалок как аспект народного православия // Этнографическое изучение Северо-Запада России: (Итоги полевых исследований 2003 г.): VII регионал. науч. конф. молодых ученых: Материалы конференции / Отв. ред. В.А. Козьмин. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2003. С. 52.
- 10 Кувшинская Ю.М., Заикина А.А. Народные паралитургические традиции в Мантуровском районе Костромской области: практики и тексты // Живая старина. 2022. № 4 (116). С. 6–12.
- 11 Левкиевская Е.Е. «Народное отпевание» в Самойловском районе Саратовской области // Memento Mori: похоронные традиции в современной культуре / Отв. ред. Д.В. Громов. М.: ИЭА РАН, 2015. С. 10–34.
- 12 Левкиевская Е.Е. «Отпевальные» тетради украинцев Самойловского района: жанровый состав и пути формирования // Живая старина. 2018. № 1 (97). С. 21–25.
- 13 Лоренц К. Оборотная сторона зеркала / Пер. с нем. А.И. Федорова, Г.Ф. Швейника. М.: Республика, 1998. 393 с. (Мыслители XX века).
- 14 Ончуков Н.Е. О расколе на низовой Печоре. СПб.: Тип. кн. В.П. Мещерского, 1902. 19 с.
- 15 Пашина О.А. «Святыне» в русской деревне XX века как социальный институт // Живая старина. 2008. № 4 (60). С. 39–42.
- 16 Черносивов П.Ю. Эволюция картины мира как адаптационный процесс. М.: Государственный институт искусствознания, 2003. 465 с.

References:

- 1 Vinarchik L.M., Nikitina I.A., Trufanova O.A. Tipologicheskaya sistematika napevov pominal'nykh stikhov [Typological Taxonomy of the Tunes of Funeral Poems] *Smolenskii muzykal'no-ethnograficheskii sbornik. T. 2: Pokhoronnyi obryad. Plachi i pominal'nye stikhi* [Smolensk Musical and Ethnographic Collection. Vol. 2: Funeral Rite. Lamentations and Funeral Poems]. eds. O.A. Pashina, M.A. Engovatova. Moscow, Indrik Publ., 2003, pp. 297–319. (In Russian)
- 2 Grigoriev A.D. *Arkhangelskie byliny i istoricheskie pesni, sobrannye A.D. Grigorievym v 1899–1901 gg: s napevami, zapisannymi posredstvom fonografa* [Arkhangelsk Epics and Historical Songs Collected by A.D. Grigoriev in 1899–1901: With Melodies Recorded by Means of a Phonograph]. Vol. 1. Part 1: Pomor'e [Pomorje]. Part 2: Pinega [Pinega]. Moscow, Imp. Akad. nauk Publ., 1904. 770 p. (In Russian)
- 3 Danchenkova N. Yu. Derevenskii obychai "khodit' po pokoiniku". Morskaya pravoslavnyaya traditsiya molenii ob umerskhkh (Vladimirskaia oblast') [The Village Custom Is To "Walk Over the Dead". The Secular Orthodox Tradition of Prayers for the Dead (Vladimir Region)]. *Religiozniy opyt narodnoi kul'tury: Obrazy. Obychai. Khudozhestvennaya praktika* [Religious Experience of Folk Culture: Images. Customs. Artistic Practice], ed. N. Yu. Danchenkova. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ., 2003, pp. 173–225. (In Russian)
- 4 Dorokhova E.A., Pashina O.A. Muzykal'nyi kod pogrebal'nogo obryada Smolenshchiny [Musical Code of the Funeral Rite of the Smolensk Region]. *Smolenskii muzykal'no-ethnograficheskii sbornik. T. 2: Pokhoronnyi obryad. Plachi i pominal'nye stikhi* [Smolensk Musical and Ethnographic Collection. Vol. 2: Funeral Rite. Lamentations and Funeral Poems], eds. O.A. Pashina, M.A. Engovatova. Moscow, Indrik Publ., 2003, pp. 122–151. (In Russian)
- 5 Engovatova M.A. Paskhal'nyi tropar' "Khristos voskrese" v narodnoi pesennoi traditsii zapadnykh russkikh territorii [The Easter Troparion "Christ Is Risen" in the Folk Song Tradition of Western Russian Territories]. *Ehkspeditsionnye otkrytiya poslednikh let* [Expedition Discoveries of Recent Years]. Issue 1: *Narodnaya muzyka, slovesnost', obryady v zapisiakh 1970–1990-kh gg.: Stat'i i materialy* [Folk Music, Literature, Rituals in Recordings of the 1970s and 1990s: Articles and Materials], Russian Institute of Art History of the Russian Academy of Sciences, comp., ed. M.A. Lobanov. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1996, pp. 72–87. (In Russian)
- 6 Engovatova M.A. Narodnye versii troparya Paskhi [Folk Versions of the Easter Troparion]. *Smolenskii muzykal'no-ethnograficheskii sbornik. T. 1: Kalendarnye obryady i pesni* [Smolensk Musical and Ethnographic Collection. Vol. 1: Calendar Rituals and Songs], eds. O.A. Pashina, M.A. Engovatova. Moscow, Indrik Publ., 2003, pp. 253–259. (In Russian)
- 7 Ivashchenko K.L. *Kalendarnye obryady verkhnego Dona. Lipetskaya oblast'* [Calendar Rituals of the Upper Don. Lipetsk Region] Lipetsk, Lipetskoe oblastnoe kraevedcheskoe obshchestvo Publ., 2018. 260 p. (In Russian)
- 8 Kozlov R.A. Proshloe i nastoyashchee derevenskikh khramov (po materialam issledovaniya v Luzhskom raione Leningradskoi i Batetskoi raione Novgorodskoi oblasti) [The Past and Present of Village Temples (Based on Research Materials in the Luga District of Leningrad and Batetsky District of Novgorod Region)]. *Ehthnograficheskoe izuchenie Severo-Zapada Rossii: Itogi polevykh issledovaniy 2001 g. v Leningradskoi, Pskovskoi i Novgorodskoi oblastiakh: Materialy VI Regional'noi nauchnoi konferentsii molodykh uchenykh* [Ethnographic Study of the North-West of Russia: The Results of Field Research in 2001 in the Leningrad, Pskov and Novgorod Regions: Materials of the 6th Regional Scientific Conference of Young Scientists], ed. A.V. Gadlo. St. Petersburg, Izd-vo S.-Peterburgskogo universiteta Publ., 2001, pp. 81–83. (In Russian)
- 9 Kozlov R.A. Institut chitalok kak aspekt narodnogo pravoslaviya [The Institute of Readers as an Aspect of National Orthodoxy]. *Ehthnograficheskoe izuchenie Severo-Zapada Rossii: (Itogi polevykh issledovaniy 2003 g.): VII regional. nauch. konf. molodykh uchenykh: Materialy konferentsii* [Ethnographic Study of the North-West of Russia: Results of Field Research in 2003: 7th Regional Scientific Conference of Young Scientists: Conference Materials], ed. V.A. Kozmin. St. Petersburg, Izd-vo S.-Peterburgskogo universiteta Publ., 2003, p. 52. (In Russian)
- 10 Kuvshinskaya Yu.M., Zaikina A.A. Narodnye paraliturgicheskie traditsii v Manturovskom raione Kostromskoi oblasti: praktiki i teksty [Folk Paraliturgical Traditions in the Manturovsky District of the Kostroma Region: Practices and Texts]. *Zhivaya starina*, 2022, no. 4 (116), pp. 6–12. (In Russian)
- 11 Levkieskaya E.E. "Narodnoe otpevanie" v Samoilovskom raione Saratovskoi oblasti ["People's Funeral Service" in the Samoilovsky District of the Saratov Region]. *Memento Mori: pokhoronnye traditsii v sovremennoi kul'ture* [Memento Mori: Funeral Traditions in Modern Culture], ed. D.V. Gromov. Moscow, IEA RAN Publ., 2015, pp. 10–34. (In Russian)
- 12 Levkieskaya E.E. "Otpeval'nye" tetradi ukrainsev Samoilovskogo raiona: zhanrovyy sostav i puti formirovaniya ["Funeral" Notebooks of Ukrainians from the Samoilovsky District: Genre Composition and Ways of Formation]. *Zhivaya starina*, 2018, no. 1 (97), pp. 21–25. (In Russian)
- 13 Lorenz K. *Oborotnaya storona zerkala* [The Reverse Side of the Mirror], transl. from German A.I. Fedorov, G.F. Shveinik. Moscow, Respublika Publ., 1998. 393 p. (Mysliteli XX veka [Thinkers of the 20th Century].) (In Russian)
- 14 Onchukov N.E. *O raskole na nizovoi Pechore* [About the Split in the Lower Pechora]. St. Petersburg, Tip. kn. V.P. Meshcherskogo Publ., 1902. 19 p. (In Russian)
- 15 Pashina O.A. "Svyatyne" v russkoi derevne XX veka kak sotsial'nyi institut ["Saints" in the Russian Village of the 20th Century as a Social Institution]. *Zhivaya starina*, 2008, no. 4 (60), pp. 39–42. (In Russian)
- 16 Chernosvitov P. Yu. *Ehvolutsiya kartiny mira kak adaptatsionnyi protsess* [The Evolution of the Worldview as an Adaptation Process]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ., 2003. 465 p. (In Russian)

УДК 791.9
ББК 7

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

Ключевые слова: спорт, искусство, советское искусство, взаимодействие спорта и искусства, эмоции, артификация, спортизация

Быховская Ирина Марковна

Спорт в отечественном художественном прочтении: культурологический взгляд на мотивы и нарративы



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-70-99

Для цит.: Быховская И.М. Спорт в отечественном художественном прочтении: культурологический взгляд на мотивы и нарративы // Художественная культура. 2024. № 4. С. 70–99. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-70-99>.

For cit.: Bykhovskaya I.M. Sports in the Soviet Artistic Interpretation: A Culturological View on Motives and Narratives. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 70–99. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-70-99>. (In Russian)

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

BykhovskayaIM@mgpu.ru

Keywords: sports, art, Soviet art, sports and art interaction, emotions, artification, sportization

Bykhovskaya Irina M.

Sports in the Soviet Artistic Interpretation:
A Culturological View on Motives and Narratives

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.

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.

Введение

Анализ взаимодействия, взаимовлияния различных областей социокультурного пространства, выявление многообразия форм и каналов этих процессов с точки зрения их нормативно-ценностных оснований и смыслового ядра, является одной из важных составляющих культурологической исследовательской «призмы». В данной статье такого рода оптика применена для выявления точек пересечения, взаимопроекции двух видов социокультурных практик — искусства и спорта, которые часто рассматриваются не просто как отстоящие друг от друга максимально далеко, но и как базирующиеся на принципиально противоположных основаниях. Одна произрастает из *духовной* природы человека, объективирующей в «*высоком*», «*возвышающем*»; другая ассоциируется, прежде всего, с проявлениями *телесной*, физической природы человека, связывающей человека более с материально-земным, чем с «небесным», то есть с *приземленным*, если не «низменным». Это многовековое философско-методологическое противопоставление души и тела, по вполне понятной логике, проецируется и на массовые представления о высоких и низких социальных практиках, о достойных Человека культурных модусах самореализации и тех, что традиционно рассматриваются как их антиподы.

Отмеченное противопоставление искусства и спорта зиждется именно на такого рода методологических и мировоззренческих основаниях (замечу, что, конечно, не только на них). Однако безусловность такой дихотомической парадигмы может быть подвергнута серьезным сомнениям не только путем логического анализа, но и большим числом примеров реального пересечения и взаимовлияния «художественного» и «спортивного». В качестве ключевой задачи представленного исследования выступает как раз раскрытие многообразия векторов таких взаимопроекции, включая масштабное присутствие темы спорта в произведениях искусства; проникновение элементов искусства в спортивные действия или зрелища (так называемая «артификация» спорта) и встречный процесс «спортизации» элементов в отдельных видах живого художественного творчества. Не последнее место в контексте анализа своего рода межкультурного взаимодействия (культуры художественной и спортивной) должны занять реальные жизненные кейсы художников, обращающих свой

взор на мир спорта как важного для них эмоционального резервуара, как того «тематического шелтера», который позволяет укрыться от жестких идеологических тенет, в том числе, когда все, связанное с «телесным», становится социально/государственно не одобряемым.

Одним из наиболее ярких социально-исторических этапов с точки зрения артикулированной интеграции сфер художественного творчества и спорта является раннесоветское общество, где перекрестье встроило в себя «3Д-измерение»: Дебютность (новации в том и другом, да еще и в значимой сопряженности), Декларативность (аргументация значимости их сочетания для общей цели), Демонстративность (наглядная явленность сопряженности телесного и духовного начал). Именно этот период (хотя и не только он) преимущественно стал предметным ландшафтом для культурологического анализа выделенной нами проблемы — взаимодействия искусства и спорта, чему, безусловно, способствовало наличие богатого искусствоведческого материала, относящегося к творчеству и творцам этого периода, а также ряд отечественных и зарубежных историко-спортивных исследований, к которым мы будем прибегать в процессе рассмотрения соответствующих аспектов проблемы.

Искусство и спорт в проекции аксиологии духа и тела: есть ли общий знаменатель?

Как отмечено во введении, смысловое и аксиологическое измерение социокультурных практик, включая такие, как художественное творчество и спорт, сопряжено с более широким мировоззренческим контекстом, неизбежно включающим определенное понимание телесно-духовного сопряжения. Траектория предлагаемых решений и подходов здесь представляет собою совсем не прямую, отражая на протяжении веков движение мысли в сторону как строго дихотомического, так и интегративно-гармонизирующего подхода к связи тела и духа; противопоставление низменно-телесного истинно духовному или, напротив, поиск, говоря словами великого русского философа В.С. Соловьева, путей «возвышения телесности»; процесс маятникового раскачивания не только научного, но и массового сознания от жесткой идеологемы «тело — темница души» до столь же ригоричных установок адептов соматизации человека с их абсолю-

тизацией природно-телесного, предпочтениями бодипозитива и т.д. [Быховская, 2000, с. 5–15].

В этом контексте сопоставление спорта и искусства как форм деятельности объективации «телесного» и «духовного», линий их пересечения/противопоставления может рассматриваться как одна из проекций существенно более широкой проблемы. Еще более сужая предметное поле в рамках такого рода проекции, уточним, что выбранный нами аспект, который обозначен названием статьи, — тоже лишь небольшой сегмент того обширного поля, где связи спорта и искусства выступают предметом самых разных научно-дисциплинарных исследований: от дискуссий о влиянии глубинных философско-мировоззренческих оснований на характер этих связей, как уже упомянуто выше, до конкретных практикоориентированных разработок эстетизации современного спорта; от искусствоведческого анализа спортивных представлений (чего стоят только что отшумевшие публикации о достоинствах/изъянах театрализованного открытия Олимпийских игр — 2024 в Париже) до антропологических эссе о месте «спортивного тела» в современной моде, в искусстве рекламы; от обсуждения конкретных технологий художественной визуализации спортивных зрелищ до использования элементов спорта в сцендвижении и других компонентах художественного творчества [Эдельман, 2008; О'Махоуни, 2010; Столяров, 2017; Hughson, 2019]. Острословы, правда, замечают, что самым наглядным примером сближения культуры и спорта является их близость (в прямом смысле слова) с точки зрения «медийной геолокации»: именно материалы о культуре и спорте, как правило, замыкают информационные программы, ленты и иные медиапотоки (в массовых медиа), пропустив вперед политику, экономику и иные событийные блоки и оставляя после себя, пожалуй, только лишь информацию о погоде.

Но если говорить о более серьезных аспектах проблемы, то, вероятно, одним из базовых вопросов, возникающих уже при самой постановке задачи сопоставления спорта и искусства, является вопрос о наличии у них тех или иных общеплатформенных характеристик, без чего размышления об их сопряжении, взаимодополнении вряд ли будут продуктивны. Очевидно, что при широком антропологическом заходе здесь (как и во многих случаях соотношения искусства с иными практиками), прежде всего, можно выстраивать ракурс, связанный

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

с анализом и сопоставлением практик самореализации человека. И философия спорта, и философия искусства, несомненно, давно и активно разрабатывают эти темы, однако, как правило, каждая преимущественно в своей епархии. Ограничившись здесь лишь общей констатацией этого факта и не погружаясь в более глубокий анализ такого рода платформы для единения, обозначим необходимость учитывать при принятии этой отправной точки важного для обеих сфер обстоятельства, что «поле творения», при всей его значимости, и там, и там находится в теснейшей связи с не менее (а нередко и более) важным «полем восприятия»: образ, произведение, зрелище живет, представляя перед зрителем, слушателем, поклонником, болельщиком, подвергаясь его (зрителя) интерпретации и осмыслению. В этом пространстве соприкосновения рождается то, что является, на наш взгляд, одним из общих знаменателей для сферы художественного творчества и спорта — *эмоциональная насыщенность, нагруженность* как самого произведения/действия/зрелища (идущая от субъекта-творца), так и процесса его восприятия, рефлексии, оценки (идущая от субъекта-зрителя). Эта достаточно банальная констатация особенностей рассматриваемых видов деятельности оттенена нами как немаловажная для последующего анализа.

Два вектора анализа художественно-спортивной сопряженности: от процессов «здесь и сейчас» к их репрезентациям

Одной из важных исследовательских развилочек для реализации сопоставительно-культурологического анализа искусства и спорта, как можно понять из уже упомянутого многообразия точек их возможного пересечения, является а) обращение преимущественно к их взаимодействию в поле реальных практик, в живых процессах творчества, либо же б) рассмотрение художественных репрезентаций мира спорта в самых различных формах, а также их смыслового, аксиологического истолкования в том или ином социокультурном контексте. Конечно, такого рода дихотомизация носит весьма условный характер: во многих видах художественной деятельности (прежде всего, в исполнительских искусствах) и еще более в спорте пространство «живого творчества», репрезентации созданного и его восприятия/интерпретации — это одно и то же пространство «здесь и сейчас». Тем не менее, учитывая

многообразие и разнохарактерность как художественных жанров, так и спортивных практик, в исследовательской сфере сформировались два относительно самостоятельных блока социокультурного анализа взаимодействия спорта и искусства, отражающих специфику каждого из предметных полей, выделенных выше.

В первом случае (рассмотрение взаимодействия и взаимовлияния живых практик спорта и искусства) одним из наиболее значимых представляется рассмотрение процесса «артификации» спортивного действия, его насыщения художественным компонентом, с одной стороны, и своего рода «сублимации», проникновения элементов спортивной окрашенности в различные виды художественного творчества, с другой (приношу извинение за большое количество кавычек — отсутствие устоявшейся научной лексики в данном сегменте исследований тому причина). Очевидно, что процесс «артификации» спорта тесно связан с такой его характеристикой, как зрелищность, которая все более выступает на первый план в современном спортивном мире, в том числе в силу его активной медиатизации, расширения практики включения художественно-культурных представлений как обязательного элемента открытия и закрытия масштабных спортивных событий — Олимпийских игр, мировых чемпионатов и др.

Важной и наглядной составляющей артификации спорта, несомненно, является развитие и высокая популярность так называемых художественных видов спорта: фигурного катания, художественной гимнастики, синхронного плавания. Нельзя не отметить, что именно в этом сегменте, где анализ сопряжения спорта и искусства строится на рассмотрении конкретных видов зрелищных практик, не всегда можно строго провести классификацию — где пример «артификации спорта», а где — «сублимации искусства». Достаточно вспомнить, например, про спортивные танцы (в том числе спортивный рок-н-ролл), набирающий популярность пилонный спорт, а уж если включить в поле изучения такой жанр искусства, как цирк, то... Спасибо, что диалектику пока никто не отменял...

Второй масштабный блок исследований в выбранном нами проблемном поле может быть коротко обозначен как «мотивы и нарративы спортивной тематики в искусстве», и именно этот аспект, как понятно из названия статьи, является приоритетным для нашего рассмотрения. Этот сегмент включает в себя вопросы, связанные

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

с выбором/присутствием темы спорта в произведениях искусства, с особенностями ее представления и восприятия, с эмоциональной насыщенностью процесса репрезентации спорта через искусство и т.п.

Предполагая, что читатель данного издания значительно глубже знаком со спецификой искусства как формы самореализации человека и области проявления эмоций, чем с анализом этих аспектов применительно к спорту, позволю себе коротко выделить некоторые характеристики спорта как особой социокультурной практики, как значимого для нас «резервуара эмоций», чтобы вернуться затем к точкам соприкосновения этих сегментов социума в интересующем нас аспекте.

Спорт с точки зрения его социально-культурного (отличающегося от естественно-научного) анализа — это деятельность, характерными чертами которой являются: соревновательность (и как следствие — непредсказуемость результата); доминирование «достижительской» психологии (и как производное — стремление продемонстрировать максимальные возможности человека, физические, волевые и т.д.); четкая регламентация действий с фиксированием результата в количественных показателях, что дает более твердую, чем при других видах соревнований, основу для выражения разнонаправленных эмоций — от безмерной любви до безграничной ненависти — «интерпретаторами» спортивного действия. Сама идентификация своих и чужих в этой сфере, пожалуй, тоже может быть отнесена к одной из самых однозначных систем маркирования, если оставаться в кругу мирной жизни. Семиотический анализ спорта, конечно, позволяет увидеть в нем существенно больше структурных элементов, знаков и символов [Lee, 2017], однако здесь выделены прежде всего те, что важны для последующего обсуждения.

Все перечисленные атрибуты выступают сами по себе источником эмоционального насыщения спортивной жизни и в большей или меньшей мере находят отражение в тех образах спорта, о которых речь пойдет ниже. Эти характеристики спорта, как будет далее показано на некоторых примерах из жизни больших Художников, были в большой степени тем «манком», который стимулировал их встречу со спортом, — вживую (на футбольном поле или на трибуне) или же в нарративах своего творчества. Не только эмоциональная насыщенность, но и непредсказуемость результатов, можно полагать,

была одной из сквозных платформ для двух на первый взгляд противоположных миров: если художник предсказуем, то он не интересен, как заметил когда-то один выдающийся режиссер.

Историко-культурные оттенки художественной интерпретации мира спорта

Обращаясь к влиянию историко-культурного или социально-исторического контекста на характер художественной репрезентации всего, что может быть отнесено к области спортивного, важно уточнить, что в широком мировоззренческом, философско-методологическом дискурсе в понятие «спорт» часто попадает все, что связано с телесным совершенствованием человека, с его телесной/физической культурой, а не только со «специализированным», собственно соревновательным уровнем проявления этих качеств. В этом смысле отражение «спортивного» в «художественном» разных эпох — это весьма обширное пространство гимна человеческому телу в движении, в его целенаправленном совершенствовании для достижения «акме».

Нельзя не сделать и еще одну ремарку, связанную со встроенностью рассматриваемого процесса в историко-культурный ландшафт, хотя скорее с оспариванием этого фактора. Возможно, наиболее артикулировано утверждение об отсутствии данной связки представлено П. Бурдые, предложившим рассматривать мир спорта как относительно независимый, как «поле»: «Если... система институтов и агентов, чьи интересы связаны со спортом, действует как поле, то сущность спортивных явлений в данный момент времени и в данной социальной среде невозможно понять, напрямую связав их с экономическими и социальными условиями соответствующих обществ: история спорта — это относительно автономная история, которая... имеет свое время, свои законы развития, свои кризисы, короче говоря, свою особую хронологию» [Бурдые, 2018, с. 100]. Однако понятно, что даже приняв эту аксиому, для заявленного культурологического анализа значимым остается выявление связки *de trois* (культурная эпоха — искусство — спорт).

В целом, представленность темы спорта в искусстве — направление достаточно неплохо разработанное, прежде всего как раз в контексте изучения различных периодов развития художественной культуры,

Спорт в отечественном художественном прочтении: культурологический взгляд на мотивы и нарративы

культуры повседневности и др. Весьма традиционной темой в рамках корпуса публикаций по истории искусства является, например, констатация важности спортивных мотивов в художественных творениях Античности — вот уж где спорт и искусство были близки! Практически все исследователи этой эпохи не обошли стороной анализ такой связки. Не будем здесь пересказывать классические работы, но все же на одну деталь внимание обратим: отождествление современного понимания спорта и античного спортивного агона не вполне правомерно, что нельзя не учитывать и при рассмотрении того, как спортивное действие проецируется в художественные образы конкретной эпохи. М.Л. Гаспаров в работе, посвященной Пиндару, «самому греческому из греческих поэтов», отмечает, что необоснованность отождествления, указанного нами выше, рождает «естественное недоумение современного человека при первой встрече с основным жанром поэзии Пиндара, с эпиникиями: почему такой громоздкий фейерверк высоких образов и мыслей пускается в ход по такой случайной причине, как победа такого-то жокея или боксера на спортивных состязаниях?» [Гаспаров, 1980, с. 361]. Ответ на этот вопрос, поясняет М.Л. Гаспаров, — в непонимании того, что сходство (сам факт *соревновательности*) во многом носит более внешний, чем сущностный характер. «Греческие состязания должны были выявить не того, кто лучше всех в данном спортивном искусстве, а того, кто лучше всех вообще — того, кто осенен божественной милостью. Спортивная победа — лишь одно из возможных проявлений этой божественной милости; спортивные состязания — лишь испытание, проверка (*ἐλέγχος*) обладания этой божественной милостью. Именно поэтому Пиндар всегда прославляет не победу, а победителя; для описания доблести своего героя, его рода и города он не жалеет слов, а описанию спортивной борьбы, доставившей ему победу, обычно не уделяет ни малейшего внимания» [Гаспаров, 1980, с. 362]. Забегая вперед, отметим, что некий отсвет подобной интерпретации все же присутствует и в других эпохах, и в частности в позиционировании спорта в раннесоветскую эпоху, хотя и с небольшим терминологическим урезанием в отношении «божественного». Завершая эту ремарку об античном пространстве возвышения спорта, где его единение с другими социально-культурными сферами было безусловным и, вероятно, обозначенным ярко, как никогда более, извлечем оттуда

важную для нашей темы сентенцию: с одной стороны, без поддержки художника, готового своим искусством прославлять мастерство спортсмена, последний не может быть понят и оценен (по словам Пиндара, «...без песни и великая сила пребывает во мраке...»), но с другой, как отмечает М.Л. Гаспаров, поскольку поэт — любимец богов не в меньшей степени, чем атлет, которого он воспекает, тот же Пиндар часто уподобляет себя самого атлету или борцу, готовому к дальнему прыжку, к метанию дрота, к стрельбе из лука [Гаспаров, 1980, с. 377].

Этот блестящий пример анализа художественной проекции мира спорта, обусловленной как раз особенностями конкретного социально-политического и культурно-аксиологического пространства, чрезвычайно важен методологически, так как акцентирует внимание на важности контекстуального подхода к проблеме. Существенным компонентом такого анализа является рассмотрение социального позиционирования феномена спорта в зависимости от той или иной социокультурной матрицы; ситуации его легитимного, одобряемого взаимодействия с другими областями культуры или, напротив, иерархической маргинализации; противопоставление низменно-телесных практик спорта «подлинно человеческим», высоким, вплоть до, говоря современным языком, «культуры отмены». Далеко не всегда, но нередко характер и формы репрезентации спортивной тематики в художественном творчестве, как уже было отмечено, могли переплетаться с отношением к изображению человеческого тела вообще, с одобряемостью или осуждаемостью телесной проблематики в более общем смысле. Понятно, что такая связка не обязательна, но все же бывает заметна в отдельных социально-культурных эпохах, к одной из которых мы далее и обратимся.

Homo sporticus — Новый человек Нового общества в оптике Нового искусства

Один из самых ярких, наглядно-демонстративных временных периодов, позволяющих предметно и разнопланово проследить связи между искусством и спортом, — период становления и форсированного движения молодого советского государства с его «молодыми» искусством и спортом. В 1920–1930-е годы здесь работала, если

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

можно так сказать, естественно возникшая (в смысле не созданная исследователями-экспериментаторами) лаборатория поиска, формирования, утверждения *всех* компонентов *всего* нового — от устройства общества до антропоса, нового человека. Очевидно, что такого рода социокультурные ориентиры определяли и конкретное наполнение (смысловое, аксиологическое, предметно-практическое) *всех* видов социальной деятельности, едионаправленных на достижение общей для них (практик и их субъектов) цели. К примеру, как отмечает Е.Н. Устюгова, среди такого рода интегративных задач было объединение сил художников, представителей естествознания и сферы производства для совместного изучения проблемы синтеза «элементов искусства» [Устюгова, 2024, с. 21]. Ориентир на создание искусства, способного «возвысить материальную и социальную жизнь до духа красоты и превратить ее в художественную, эстетическую жизнь» [Устюгова, 2024, с. 22] не мог, конечно, не затронуть витально значимые практики работы с телом, спорт в его широком значении [Суник, 2010; Быховская, Люлевич, 2018; Быховская, 2019]. Стремление к сотворчеству во всех его видах определялось тем, что можно описать словами М.Л. Гаспарова, пусть и сказанными совсем про другое время: «напряженная заинтересованность в переживаемом мгновении — самая характерная черта той историко-культурной эпохи» [Гаспаров, 1980, с. 364].

С точки зрения масштаба и многообразия форм тематика спорта получила в отечественном искусстве того периода представительство в самых разных видах и жанрах: в живописи и скульптуре, художественно выполненными плакатах и фарфоре, на панно и витражах зданий, включая первые станции метро, в театрально-спортивных зрелищах, включая знаменитые парады-постановки на Красной площади (ну чем не уличный театр?). Именно в первые полтора десятилетия жизни советского общества тандем спорта и искусства был выражен наиболее ярко. Осознавая опасность излишнего социологизаторства (в тот период, как известно, как раз укрепившегося), все же нельзя не видеть непосредственной связи между возникновением этого альянса и особенностями того социально-культурного контекста, в котором он формировался, что отмечается как в историко-культурных исследованиях, так и в собственно искусствоведческом анализе темы спорта в изобразительном искусстве

1920–1930-х годов, где часто акцентируется значение этой темы как зоны экспериментов, позволившей «аккумулировать в себе творческие поиски самых разных художественных направлений» [Малевинская, 2018, с. 3].

Возвращаясь же к культурологическому ракурсу анализа, выделим несколько значимых точек роста процесса художественно-спортивного взаимодействия. Одна из главных — релевантность использования спортивной тематики в искусстве первых советских десятилетий для решения важнейшей задачи *оперативного и наглядного* противопоставления нового общества старому, буржуазному, *предъявления* преимуществ нового строя. Понятно, что в таких областях, как экономика, просвещение, здравоохранение получение *очевидных* результатов требовало немалого времени, а нужен был ход для наглядной демонстрации перехода от тьмы к свету «здесь и сейчас». А что могло быть более ярким и наглядным аргументом, чем образ светлого, жизнерадостного, динамичного нового человека, то есть того самого Homo sporticus, в котором эти черты наглядно имплементировались? Спорт, совершенствование тела быстро обрели высокую социальную значимость и престижность как инструменты преобразования человека. В свою очередь, это требовало масштабной визуальной (то есть обеспечивающей доступность для восприятия каждым) кампании по предъявлению привлекательного идеала в образе физически крепкого, стройного, жизнеспособного человека, наряду со столь же доступными для восприятия наглядными призывами приобщаться к практикам движения к идеалу. Плакат А.А. Дейнеки с призывом «Атлетом можешь ты не быть, но физкультурником — обязан» (1933), очевидно, не исчезает из публикаций на эту тему именно в силу точности выраженного в нем, как в тексте, так и в рисунке, духа времени. Плакат, ставший в тот период важным жанром нового пролетарского искусства, привлекал к себе художников далеко не последнего десятка: кроме Дейнеки, это и Г.Г. Клуцис, и Эль Лисицкий, и С.И. Ягужинский... Отметим, что плакаты, наряду с набирающим силу киноискусством, были важным медиаресурсом для тиражирования визуализированной информации о масштабных спортивно-театральных представлениях (парады, спартакиады), увидеть которые в условиях отсутствия телевидения, не говоря уже о современных интернет-ресурсах, могло в то время очень ограниченное число людей. Таким образом, разные жанры искусства

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

смыкались в спортивно-физкультурном строю, обеспечивая нужные стране пропагандистско-культурные коммуникации.

Интересно, что формирование физически соответствующего запросам государства человека, идеал которого представляли картины и плакаты того времени, опиралось в том числе на идеи так называемой «социальной евгеники», в содержание которой, судя по документам того времени, включали и занятия спортом, а потому приобщение к физкультуре рассматривалось «как социально-евгенический фактор» [цит. по: Суник, 2010, с. 457].

Через физ-культуру к Культуре

Образ нового человека в спортивном обличье, повторим, был важен не только как ориентир, но и как контр-образ имиджу человека старого мира, приверженцу в том числе и идеям неправильного спорта. Противопоставление спорта пролетарского буржуазному было делом, понятно, совсем не спортсменов и К°, а вполне серьезных культуртрегеров той эпохи. Так, А.В. Луначарский, посвятивший рефлексии социально-культурного значения спорта отдельную работу — «Мысли о спорте» (1930), — проводит сравнительно-культурный анализ спорта в разных социальных системах, обозначая демаркационную линию простыми и ясными подзаголовками: «На Западе» и «У нас». Ключевая мысль: «нездоровый культ спорта как чисто „телесной“ культуры, который мы наблюдаем сейчас на Западе», должен быть полностью отвергнут и заменен «у нас» на правильный, культурный во всех отношениях спорт нового общества [Луначарский, 1930, с. 40].

Не менее ярко и образно, как и полагается писателю, эту же идею контраста «их» и «нашего» спорта развивает Максим Горький, который, не замеченный в стремлении активно приобщаться к спорту, тем не менее внес свою лепту в развитие и продвижение спортивного духа нации, став в 1932 году почетным членом первого спортивного общества в СССР — «Динамо», созданного в 1923 году («Спартак» возник раньше, в апреле 1922 года, но, как замечают историки, это было еще до возникновения СССР). В медиатеке динамовского музея (очень современного!) представлено опубликованное в 1932 году письмо М. Горького, адресованное «землякам-динамовцам», то есть спортсменам из Нижнего Новгорода. «В буржуазных странах спорт ставит

перед собой очень простую и ясную цель: сделать человека еще глупее, чем он есть... ослепить и обессилить, чтобы не различать классовых противоречий»; спорт буржуазный — это «культура мускулов и мяса» [Горький, 1932]. Противопоставляя этому достойные спортивные занятия своих земляков, Горький заодно взял на себя функцию креативного директора общества, предложив свою культурологическую интерпретацию его названия: «Греческое слово „дина“ значит сила, „динамика“ — движение, а „динамит“ — взрывчатое вещество. „Динамо“ — это сила в движении, призванная взорвать и разрушить в прах и пыль все старое, гнилое, все, что затрудняет рост нового, разумного, чистого и светлого — рост пролетарской социалистической культуры» [Горький, 1932]. Любопытно, что, отмечая достоинства спорта как социально значимой практики, писатель вступает в неожиданную (или вполне ожидаемую?) перекличку с идеями З. Фрейда, который видел в спорте одну из социально приемлемых форм канализации инстинктов человека. «Осведомленные люди, — пишет Горький, — сообщали мне как верное, что работа „Динамо“ и физкультурных организаций... упорядочила тот эмоциональный хаос, который несколько лет тому назад наблюдался в области половых отношений» [Горький, 1932].

Идеологема «через физкультуру — к культуре» может рассматриваться как обозначение одного из магистральных путей «окультуривания» масс в первые советские десятилетия, где сочетались важные для целевой аудитории привлекательность и доступность физкультурного компонента в формирующемся неокультурном пространстве. Заметим, что аргументация важности «окультуривания» общества, при всех акцентах на отстройку от предыдущей физ- и культуры в целом, все же содержала в качестве наглядных образцов прекрасные тела «человека спортивного» из великого культурного наследия. Черно-белые фотографии произведений представлены, например, в книжке С. Милеева «Искусство и физическая культура» (1931), в предисловии к которой говорится: «Как проблема социальная, проблема физкультуры требует знакомства с опытом прошлого и в особенности с ее отражением в искусстве. Признанная делом первостепенной государственной важности, физкультура в условиях советского строя больше, чем где-нибудь, требует понимания социального характера ее, а физкультурное искусство у разных народов — ключ к этому пониманию» [Милеев, 1931, с. 6].

Отдельным артикулированным вектором процесса «окультуривания» через физкультуру была работа по наглядной агитации женщины — существа, как подчеркивалось, «у них» (читай — прежде) наиболее обездоленного, придавленного, отделенного от культуры — как духовной, так и телесной. Как спортивно-массовая, так и художественно-агитационная работа рассматривались как инструмент наполнения радостным духом женщины-матери, приобщения к важным элементам культуры не только ее, но и ее детей. Занятия спортом — это «надежное оружие... для успешной борьбы с дурной наследственностью, с физическим вырождением, а также с больным духом, с той преждевременной апатией, отсутствием энергии, которые наблюдаются в настоящее время даже у самой юной молодежи. Без здоровья, без ощущения физической свежести и силы не может быть и радости духа» [Ковзан, 1919, с. 3]. Эпоха вновь возвращала в своей, пролетарской версии к размышлениям о связи между телом и душой...

«Женское направление» в агитационно-художественном продвижении идеи приобщения к спорту складывалось в двух измерениях. С одной стороны, это масштабное присутствие женских спортивных образов на живописных полотнах, агитационных плакатах, в произведениях керамистов, росписи на фарфоре [Спорт в советском фарфоре, 2018]. С другой стороны, это активное включение в «спортивно-прививочную» кампанию женщин-художниц. Понимание значимости включенности в спорт — никак не меньшей, чем профессиональные занятия, — можно вычитать, например, в параллельном выборе А.И. Самойловских двух групп для изображения: «Художницы ВХУТЕМАСа» и «Физкультурницы ВХУТЕМАСа» (1928–1929, Пермская государственная художественная галерея). Отметим, что жанр фотомонтажа, использованный здесь, был в рассматриваемый период весьма популярен как инструмент, позволявший передать энергетический запал, динамику окружающего социального мира.

Художественная выставка «Москвичка. Женщины советской столицы 1920–1930-х» (Музей Москвы, 24 апреля — 25 августа 2024 года) дала представление о немалом числе прекрасных работ, в той или иной форме связывающих женщину и спорт, анализ некоторых из них представлен в соответствующем разделе исследования Н.В. Плунгян (она же один из авторов концепции этой экспозиции) «Рождение советской женщины» [Плунгян, 2023, с. 186–215]. Любопытно, что

важность приобщения к спорту обозначалась не только непосредственно как образцы для подражания в виде спортивных женских фигур, но и иногда совсем небольшими символическими штрихами на полотнах, никак со спортом не связанными. Это мог, например, быть значок ГТО («Готов к труду и обороне»), приколотый на грудь юной горожанки, как на портрете кисти М.П. Цыбасова («Ася», 1932–1933, Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск). Аксессуар, казалось бы, тематически не обязательный, но, видимо, важный как отражение новых интересов в жизни «новой женщины». Наличие этого знака можно встретить у персонажей и на некоторых других картинах того времени, тематически никак не связанных со спортом (см., например, Е.К. Мельникова «Экскурсия на завод „Шарикоподшипник“», 1937, Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва).

Отражение витающего в воздухе того времени спортивного «аромата» можно уловить и в женских работах, наполненных иронией, например в «Автошарже» Варвары Степановой («Конструктор Степанова. Автошарж», 1922, Отдел личных коллекций, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва), где автором была выбрана для своего образа спортивная экипировка. Вообще, своего рода «спортизация» стиля женской одежды, активное использование спортивных мотивов в моде также было очевидным свидетельством статуса спорта в аксиологическом поле раннесоветского общества. Так, например, в 1920-е годы одной из примет молодежной, в том числе женской моды стало распространение обычной футболки — ее стали носить не только на стадионах, но и в повседневной жизни. Хотя, как отмечает английский искусствовед М. О'Махоуни, на советских улицах эта мода появилась задолго до того, как аналогичный стиль сформировался в странах Запада [О'Махоуни, 2010], и это утверждение реверсивно возвращает нас к одному из оснований формирования спортивности в первые советские десятилетия — отмежеванию от всего, что было «у них». Анализируя облик героини на картине Г.Г. Рязского «Физкультурница» (1930), С. Милеев пишет: «В ней нет ничего, начиная с ее костюма, чтобы позволило ее сравнить с представительницами буржуазного спорта. Ее костюм прост, удобен и имеет одно назначение — дать возможность дышать телу и впитывать солнечные лучи, тогда как западные спортсменки

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

вносят даже в свои спортивные костюмы изощренность моды и роскоши» [Милеев, 1931, с. 183].

Отметим аргорос, что было бы любопытно сопоставить формирование тренда на спортизацию одежды в тот период и такого же рода тенденцию в последние десятилетия современности. Не уходя здесь в сторону от намеченной исследовательской магистрали, замечу лишь, что, на первый взгляд, мотивационный мейнстрим был не одним и тем же, как это часто бывает при схожести внешних контуров процессов. Можно предположить, что век назад важным мотивом (если вынести за скобки стремление просто быть в тренде) выступала демонстрация своей волевой и телесной готовности к максимально активной, продуктивной деятельности в любой сфере, к рекордам, и не обязательно спортивным. Можно сказать, что кроме всевременного мотиватора быть *a la mode*, у раннесоветского человека (конечно, в среднем) присутствовал также и ориентир быть *fit*, то есть «подходящим», «пригодным» для дерзкого полета к мечте. Спортизация же современной моды — это скорее производное от процесса тотальной ювенилизации [Манокин, 2012, с. 77] как одного из трендов конца XX — начала XXI века. Сегодняшняя «новая взрослость» и ее объективация в стиле жизни, моде, имидже в целом, на наш взгляд, далеко не так плотно связаны со сферой спорта (хотя и не без этого), как идея «нового человека» в практиках первых советских десятилетий. Но, конечно, это вопрос, который требует отдельного анализа.

Нельзя, говоря о формах вовлечения женщин в активные виды досуга, в спортивно-ориентированное времяпрепровождение и использование для этого самых разных художественных средств, не вспомнить Айседору Дункан. Стремясь к масштабному продвижению своей концепции (и соответствующей ей практики) «свободного танца», Дункан логично предполагала, что именно новая территория свободы и, самое главное, невиданной прежде свободы женщины, — это самое подходящее пространство для воплощения ее идеи. Свобода движения в «царстве свободы», в которое, как пелось в известной песне, «грудью дорогу» уже проложили, была, вероятно, в планах известной танцовщицы настоящей материализацией мечты. Созданные Дункан школы свободного танца, действительно, привлекли «новых», советских барышень, хотя и не просуществовали слишком

долго. Однако все же красивый штрих в процесс развития двигательной культуры женщин нового мира этот проект, несомненно, внес.

Завершая небольшой обзор движения этой женщины к новому уровню социального признания, в том числе и средствами, сочетающими в себе спортивные и художественно-культурные элементы, приведу фразу, которая, правда, не относится ни к советской России, ни к России вообще и сказана была в другое время, но красиво ложится на рассматриваемый нами процесс: «физическая сила быстро была приравнена к политической, социальной и моральной... Здоровье и физические упражнения были освобождающими... женщина поехала к своим правам на велосипеде» [цит. по: Юдина, 2024, с. 316].

О, спорт, ты мир... художника

Спортивная тематика в искусстве раннесоветского периода — это, конечно, отнюдь не только инструмент для агитации, для «спортивной прививки» обществу, но и просто большой сегмент, прежде всего в изобразительном искусстве, где спортивные сюжеты, мотивы и нарративы занимали весьма достойное место, в том числе в силу уже рассмотренных обстоятельств. Оставляя искусствоведческий анализ темы спорта специалистам, отмечу лишь, что невероятное богатство художественного материала, релевантного обозначенной теме, продолжает привлекать к его анализу не только отечественных исследователей, некоторые из которых уже были упомянуты, но и многих зарубежных специалистов — историков, искусствоведов, социологов искусства. Не могу здесь не назвать имена моих давних коллег и друзей, живые беседы с которыми, наряду со знакомством с их публикациями, были важным элементом в осмыслении обозначенной темы. Это профессор Калифорнийского университета (США) Роберт Эдельман [Эдельман, 2008], доктор университета Нанта (Франция) Сильвен Дюфресс [Dufraisie, 2019], профессора двух немецких университетов — Дафнэ Больц и Михаэл Крюгер [A History of Sport, 2023]. Что касается знакомства лишь с текстами, то, пожалуй, выделю одного из зарубежных исследователей, уже упомянутого выше, диссертация которого (затем — книга) была специально посвящена теме спорта в советской художественной культуре — английского историка искусства Майка О' Махоуни [О'Махоуни, 2010]. Конечно,

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

это не исчерпывающий список, но называю здесь тех, чей исследовательский интерес и к советскому искусству, и к советскому спорту (прежде всего 1920–1930-х годов) искренне одобрен восхищением и, не побоюсь этого слова, любовью к тому и другому. Конечно, внесение аксиологического измерения — запрещенный прием для научного анализа, но да простится мне в этот раз такая селекция... А о негативах и «негативистах» можно будет — для полноты картины — поговорить в другой раз.

Возвращаясь к живописцам — воспевателям спорта первых советских декад, обратим еще раз внимание на то, что здесь работали очень разные мотивационные механизмы. Но если судить и по произведениям, и по некоторым авторским комментариям, притягательность спорта для художника заключалась в уже упомянутых нами эмоциональности, непредсказуемости, работе на максимуме. Своего рода триггерами в разных случаях были и искреннее стремление материализовать идею нового человека в образах жизнерадостных спортсменов, и собственно «охота за эмоциями» (используя девиз современных маркетологов), и нахождение в этой тематике своего рода укрытия, «шелтера», в котором можно было уклониться от необходимости соответствовать жестко предписываемым идеологическим канонам, в том числе и для возможности работы с красотой человеческого тела, не слишком упрятанного в комбинезоны строителей коммунизма. Смысловая нагруженность и масштабность представления спортивной тематики в искусстве того времени — вполне наглядная реализация призыва польского афориста Станислава Ежи Леца: «Придать бы плоти побольше сути!» Именно этим — приданием сути «человеку спортивному» — занимались в рассматриваемый период художники разного калибра и стилей, что делает этот период достаточно уникальным с точки зрения масштабности спортивного сегмента в отечественном искусстве. Среди тех, кого традиционно помещают на его авансцену, — А.А. Дейнека, Ю.И. Пименов, А.Н. Самохвалов. Их погруженность в тему спорта нередко выражалась не только образами на полотнах, но и вербальными признаниями о своем восхищении культурой движения, пластикой, полетом, а к тому же — и благодарностью спорту за создание мощного стимула к творческим поискам. М. Дмитриева в своей статье, посвященной анализу творчества Дейнеки как певца футбола, приводит отрывок

из его текста «Творческая командировка»: «В двадцать четвертом году я впервые выставлялся. Писал футбол. Игру любил, знал ее, как тысячи моих сверстников, как десятки тысяч взволнованных зрителей. Игра каждый раз наталкивала меня на желание написать картину. Наделал десятки рисунков, и, набрасывая один из многих неудачных эскизов, я обнаружил — эскиз не укладывается в композиционные нормы знакомых картин. Я компоновал новое пластическое явление и вынужден был работать без исторических сносков. <...> Игра в футбол натолкнула меня на свой самостоятельный язык» [Дмитриева, 2018, с. 371–372]. Кстати, любопытно, что аналогичную по своей сути признательность спорту как источнику творческого развития можно встретить и у представителей поэтического жанра. Например, вот слова Е.А. Евтушенко из обращения к газете «Советский спорт»: «Спасибо тебе, что ровно 60 лет назад 2 июня 1949 года ты напечатала мое первое, еще мальчишеское стихотворение, в котором еще только намечались мои будущие поэтические мускулы, но оно все-таки помогло мне выйти впервые на футбольное поле поэзии, где „я учился прорыву свободного русского слова не у профессоров — у великого Севы Боброва“. Это чистая правда, что моими учителями в поэзии были не только наши классики, но и замечательные мастера мяча, которых я имел счастье видеть» [Евгений Евтушенко, 2009].

К сожалению, объем статьи не позволяет представить роль спорта и спортивной тематики в жизни многих замечательных художников, а среди них есть имена выдающиеся, например В.В. Набоков, который о себе писал, что как иной рождается гусаром, «так я родился голкипером». Понятно, что любовь к спорту в жизни разных художников тоже была разная: кто-то сам гонял мяч или играл в городки, а кто-то заряжался эмоциями, глядя, как это делают спортсмены. П. Бурдые задавался вопросом, который напрашивается и при размышлении о месте спорта в жизни тех или иных выдающихся художников: «Как создается спрос на спортивные продукты, как люди приобретают вкус к спорту и отдают предпочтение одному виду спорта перед другим, независимо от того, являются они участниками или зрителями?» [Бурдые, 2009, с. 99]. В каждом конкретном случае понятно, что ответы будут разные, проистекающие из линии жизни того или иного творца. Один из, возможно, неожиданных сюжетов на эту тему — «Как был болельщиком» великий Д.Д. Шостакович. Правда, близкий друг ком-

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

позитора, а затем и его личный секретарь И.Д. Гликман в предисловии к изданному собранию их переписки отмечает, что «на эту тему написано много лишнего и, по-моему, зачастую несуразного», а потому «вынужден высказать свое мнение о так называемой футболомании Дмитрия Дмитриевича» [Письма к другу, 1993, с. 16]. С точки зрения Гликмана, причисление Шостаковича к «футболоманам» было следствием того, что «каждое новое лицо из артистического мира, появляющееся на трибунах, привлекало внимание, а иногда становилось притчей во языцех». Однако, как пишет автор, все же пристрастие к футболу у Шостаковича было, хотя сам он иногда и подтрунивал над ним. А «приохотил» композитора к спорту В.В. Лебедев, известный художник, который был еще и активным спортсменом. «В.В. Лебедев, несмотря на свой, как мне тогда казалось, солидный возраст, вел себя на футбольных матчах чрезвычайно экспансивно, по-мальчишески подбадривал выкриками игроков-фаворитов... требовал отправить судью „на мыло“ и т.д. и т.п. Я дружно присоединялся к Владимиру Васильевичу. Что касается Дмитрия Дмитриевича, то он тоже волновался, но ему не изменяла его феноменальная сдержанность... только оживленная и выразительная мимика отражала его эмоции» [Письма к другу, 1993, с. 17]. По мнению Гликмана, подобно А.И. Куприну, дружившему с циркачами, и Э. Хемингуэю — с матадорами, Шостакович стремился «утолить свою любознательность» в отношении футболистов, не ограничиваясь лишь частым посещением трибун (а, например, организуя у себя обед для знакомства «с героями футбольных драм» [Письма к другу, 1993, с. 18]). Давний исследователь роли футбола в жизни Шостаковича — Д.Ю. Брагинский — в своей богатой фактологией книге с красноречивым названием «Шостакович и футбол: территория свободы» [Брагинский, 2018] рассказывает о весьма неординарных сюжетных линиях такого взаимодействия, включая не только большую любовь к игре и игрокам, но и, например, «пробу пера» в роли спортивного журналиста или серьезное увлечение спортивной статистикой, выражавшееся в скрупулезном сборе данных (которые, как пишет Брагинский, композитор заносил в том числе в блокнот — Diary, подаренный ему в 1945 году Давидом Ойстрахом). Ну и конечно, нельзя не вспомнить о том, что любимый вид спорта не остался и вне собственно музыкального творчества композитора — в балете «Золотой век» (1929, первая постановка —

1930), принесшем изначально немало горьких переживаний автору, но получившем потом всемирное признание, футбольный сюжет стал одной из главных тем. Заканчивая этот небольшой эскиз к портрету многолетнего сопряжения искусства и спорта в жизни гения, эскиз, опирающийся на исследования коллег-искусствоведов, невозможно не вернуться к тому вопросу, с которого мы начинали, — вопросу о правомерности противопоставления *духа* (и его носителей) и *тела* (и его обладателей). Почему спорт может быть столь притягателен для высоких художников, интеллектуалов, профи в совсем не спортивных сферах? Конечно, из одного кейса глобального ответа не извлечешь, но возникает предположение, что иногда спортивное пространство, именно в силу его «телесной доминанты», может стать полем психологического расслабления, точкой своего рода эскапизма. Вдова Шостаковича, Ирина Антоновна, во вступительном слове к упомянутой книге Д.Ю. Брагинского, пишет: «В футбольном мире Дмитрий Дмитриевич чувствовал себя очень хорошо и естественно, на этой территории он всегда оставался счастливым и свободным» [Брагинский, 2018, с. 7]. Похоже, что такого рода ответ на наш вопрос — это не только про «там и тогда»...

Заключение

Завершая рассмотрение поставленного вопроса — какие линии сопряжения проходят между спортом и искусством, что может для художника, реализующего себя в одной сфере, стать точкой притяжения в совершенно другой области, — мы, обратившись, наряду с небольшим общекультурологическим анализом вопроса, к некоторым конкретным примерам, вряд ли можем поставить точку и «закрыть тему». Разные социокультурные контексты, мотивационные триггеры, биографические профили — разные векторы, формы, интенсивность процессов встречи художественного и спортивного. При этом все сказанное выше не отменяет одного из важнейших оснований процесса их сопряжения, о котором мы упомянули вначале, а именно — высокий уровень эмоциональной и ценностной насыщенности в обоих видах социально-культурной практики, практики самореализации человека. В контексте представленного анализа мы сделали акцент на своего рода «узелке» (а точнее, аккумуляторе) на линии эмоционального

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

сопряжения искусства и спорта, которым является творец, Художник. Рассмотренные яркие примеры вхождения нарратива спорта в его эмоционально-художественный мир, при всей их уникальности, все же имеют и общее мотивирующее начало — стремление постигнуть и запечатлеть в образах тот мир, где страсти максимально накалены, где человек нередко находится, по словам О.Э. Мандельштама, на самом краю, на пределе Человеческого, окунаясь и окуная в резервуар неподдельных, возвышающих эмоций:

...Но только тот действительно спортсмен,
Кто разорвал печальной жизни плен:
Он знает край, где дышит радость, пенясь... [Мандельштам, 2017, с. 70].

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

Список литературы:

- 1 Брагинский Д.Ю. Шостакович и футбол: территория свободы. М.: DSCH, 2018. 190 с.
- 2 Бурдые П. Как можно быть спортивным болельщиком? / Пер. с англ. А. Смирнова // Логос. 2009. № 6 (73). С. 99–113.
- 3 Быховская И.М. Homo somatikos: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 206 с.
- 4 Быховская И.М. «Человек телесный» в социокультурном контексте раннесоветской эпохи: аксиология и социальные практики // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 8. С. 65–82. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-65-82>.
- 5 Быховская И.М., Люлевич И.Ю. Аксиология телесности и здоровья: вертикали и горизонталы сравнительно-культурного анализа // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 4. С. 208–223. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2018-00076>.
- 6 Гаспаров М.Л. Поэзия Пиндара // Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты / Изд. подготовил М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1980. С. 361–383. (Литературные памятники).
- 7 Горький М. Землякам-динамовцам // Динамовец ЦЧО. 1932. № 4. С. 3. URL: <https://dynamomuseum.ru/mediateka/heroes/Maksim-Gor'kiy> (дата обращения 20.04.2024).
- 8 Дмитриева М. Сакральное тело. Александр Дейнека и футбол // «Вратарь, не суйся за штрафную!»: Футбол в культуре и истории Восточной Европы / Сост. М. Дмитриева, Д. Зуков, Ш. Краузе, К. Любке. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 280–306.
- 9 Евгений Евтушенко: «Моя Футболиада» — для вас! // Советский спорт. 2009. 20 июля. URL: <https://www.sovsport.ru/football/articles/338950-evgenij-evtushenko-moja-futboliada-dlja-vas> (дата обращения 20.04.2024).
- 10 Ковзан К. Колонка редактора // Русский спорт. 1919. № 14. С. 3.
- 11 Луначарский А.В. Мысли о спорте. М.: Огонек, 1930. 44 с.
- 12 Малевич Н.В. Особенности живописно-пластического языка в произведениях советских мастеров 1920–30-х годов на тему спорта: Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 2018. 22 с.
- 13 Мандельштам О.Э. Спорт // Мандельштам О.Э. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2017. С. 70.
- 14 Манокин М.А. Ювенилизация современного общества: культурологические аспекты // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 3. С. 77–81.
- 15 Милеев С.В. Искусство и физическая культура. М.; Л.: Физкультура и туризм, 1931. 208 с.
- 16 О'Махоуни М. Спорт в СССР: физическая культура — визуальная культура / Пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишман. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 296 с.
- 17 Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману / Предисл., сост., коммент. И.Д. Гликман. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 335 с.
- 18 Плунгян Н.В. Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023. 288 с.
- 19 Спорт в советском фарфоре, графике, скульптуре / Науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2018. 232 с.
- 20 Столяров В.И. Философия физкультурно-спортивной деятельности и телесности человека (история, современное состояние, авторская концепция). М.: Русайнс, 2017. 264 с.
- 21 Суник А.Б. Очерки отечественной историографии истории физической культуры и спорта. М.: Советский спорт, 2010. 616 с.
- 22 Устюгова Е.Н. Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов // Художественная культура. 2024. № 1. С. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>.
- 23 Эдельман Р. Серьезная забава. История зрелищного спорта в СССР / Пер. с англ. И.С. Давидян. М.: Советский спорт; АИРО-XXI, 2008. 400 с.
- 24 Юдина Е.Ю. Спортивные выставки как инструмент развития интереса общества к активному досугу: опыт мировой и отечественной истории // Инновационные технологии в спорте и физическом воспитании подрастающего поколения: Сборник статей. М.: Медиагруппа «ХАСК», 2024. С. 306–317.
- 25 A History of Sport in Europe in 100 Objects / Ed. by D. Bolz, M. Kruger. Hildesheim: Arete Verlag, 2023. 440 p.
- 26 Dufraisie S. Les Héros du sport. Une Histoire des Champions Soviétiques (années 1930 — années 1980). Ceyzérieu: Champ Vallon, 2019. 315 p.
- 27 Hughson J. The Artification of Football: A Sociological Reconsideration of the 'Beautiful Game' // Cultural Sociology. 2019. Vol. 13 (3). P. 305–320. <https://doi.org/10.1177/1749975519852802>.
- 28 Lee J.W. Semiotics and Sport Communication Research: Theoretical and Methodological Considerations // Communication and Sport. 2017. Vol. 5. Issue 3. P. 374–395. <https://doi.org/10.1177/2167479515610764>.

References:

- 1 Braginskii D. Yu. *Shostakovich i futbol: territoriya svobody* [Shostakovich and Football: Space of Freedom]. Moscow, DSCH Publ., 2018. 190 p. (In Russian)
- 2 Bourdieu P. Kak mozno byt' sportivnym bolel'shchikom? [How Can One Be a Sports Fan?]. *Logos*, 2009, no. 6 (73), pp. 99–113. (In Russian)
- 3 Bykhovskaya I.M. *Homo somatikos: aksiologiya chelovecheskogo tela* [Homo Somatikos: Axiology of the Human Body]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2000. 206 p. (In Russian)
- 4 Bykhovskaya I.M. "Chelovek telesnyi" v sotsiokul'turnom kontekste rannesovetskoi ehpkhi: aksiologiya i sotsial'nyye praktiki ["Homo Corporis" in the Socio-cultural Context of Early Soviet Era: Axiology and Social Practices]. *Vestnik RGGU, seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"*, 2019, no. 8, pp. 65–82. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-65-82>. (In Russian)
- 5 Bykhovskaya I.M., Lyulevich I. Yu. Aksiologiya telesnosti i zdorov'ya: vertikali i gorizontali sravnitel'no-kul'turnogo analiza [Axiology of Human Body and Health: Verticals and Horizontals of Cross-Cultural Analysis]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2018, no. 4, pp. 208–223. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2018-00076>. (In Russian)
- 6 Gasparov M.L. Poeziya Pindara [Poetry of Pindar]. Pindar, Bacchylides. *Ody. Fragmenty* [Odes. Fragments], ed. prep. M.L. Gasparov. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 361–383. (Literaturnye pamyatniki [Literary Memorials].) (In Russian)
- 7 Gorkii M. Zemlyakam-dinamovtsam [To Fellow Dynamo Players]. *Dinamovets TSKHO*, 1932, no. 4, p. 3. Available at: <https://dynamomuseum.ru/mediateka/heroes/Maksim-Gor'kiy> (accessed 20.04.2024). (In Russian)
- 8 Dmitrieva M. Sakral'noye telo. Aleksandr Deineka i futbol [Sacred Body. Alexander Deineka and Football]. "Vratar', ne suisya za shtrafnuyu!": *Futbol v kul'ture i istorii Vostochnoi Evropy* ["Goalkeeper, Don't Go Beyond the Penalty Area!": Football in the Culture and History of Eastern Europe], comp. M. Dmitriyeva, D. Zukov, Sh. Krauze, K. Lyubke. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018, pp. 280–306. (In Russian)
- 9 Evgenii Evtushenko: "Moya Fotboliada" — dlya vas! [Yevgeny Yevtushenko: "My Footballiada" Is for You!]. *Sovetskii sport*, 2009, July 20. Available at: <https://www.sovsport.ru/football/articles/338950-evgenij-evtushenko-moja-futboliada-dlja-vas> (accessed 20.04.2024). (In Russian)
- 10 Kovzan K. Kolonka redaktora [Editor's Column]. *Russkii sport*, 1919, no. 14, p. 3. (In Russian)
- 11 Lunacharskii A.V. *Mysli o sporte* [Thoughts on Sports]. Moscow, Ogonek Publ., 1930. 44 p. (In Russian)
- 12 Malevinskaya N.V. *Osobennosti zhivopisno-plasticheskogo yazyka v proizvedeniyakh sovetskikh masterov 1920–30-kh godov na temu sporta* [Features of the Pictorial and Plastic Language in the Works of Soviet Masters of the 1920–30s on the Theme of Sports], Dis. abstract ... cand. of arts., 17.00.04, A.I. Gertsen Russian State Pedagogical University. St. Petersburg, 2018. 22 p. (In Russian)
- 13 Mandelstam O.E. Sport [Sport]. Mandelstam O.E. *Polnoe sobranie poezhii i prozy v odnom tome* [Complete Collection of Poetry and Prose in One Volume]. Moscow, ALFA-KNIGA Publ., 2017, p. 70. (In Russian)
- 14 Manokin M.A. Yuvenilizatsiya sovremennogo obshchestva: kul'turologicheskiye aspekty [Juvenilization of Modern Society: Cultural Aspects]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye (Terra Humana)*, 2012, no. 3, pp. 77–81. (In Russian)
- 15 Mileev S.V. *Iskusstvo i fizicheskaya kul'tura* [Art and Physical Culture]. Moscow, Leningrad, Fizkul'tura i turizm Publ., 1931. 208 p. (In Russian)
- 16 O'Mahony M. *Sport v SSSR: fizicheskaya kul'tura — vizual'naya kul'tura* [Sports in the USSR: Physical Culture — Visual Culture], transl. from English E. Lyamina, A. Fishman. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 296 p. (In Russian)
- 17 Pis'ma k drugu: Dmitrii Shostakovich — Isaaku Glikmanu [Letters to a Friend: Dmitri Shostakovich to Isaak Glikman], foreword, comp., com. I.D. Glikman. Moscow, DSCH Publ., St. Petersburg, Kompozitor Publ., 1993. 335 p. (In Russian)
- 18 Plungyan N. *Rozhdenie sovetskoi zhenshchiny. Rabotnitsa, krest'yanka, letchitsa, "byvshaya" i drugie v iskusstve 1917–1939 godov* [The Birth of the Soviet Woman. Worker, Peasant, Pilot, "Ex" and Others in the Art of 1917–1939]. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2023. 288 p. (In Russian)
- 19 *Sport v sovetskom farfore, grafike, skulpture* [Sport in Soviet Porcelain, Graphics, Sculpture], sc. head E. Petrova. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2018. 232 p. (In Russian)
- 20 Stolyarov V.I. *Filosofiya fizkul'turno-sportivnoi deyatel'nosti* [Philosophy of Physical Education and Sports Activities]. Moscow, Rusains Publ., 2017. 264 p. (In Russian)
- 21 Sunik A. *Ocherki otechestvennoi istoriografii istorii fizicheskoi kul'tury i sporta* [Essays on the Domestic Historiography of the History of Physical Culture and Sports]. Moscow, Sovetskii sport Publ., 2010. 616 p. (In Russian)
- 22 Ustyugova E.N. *Ideya "tvoryashchei formy" v ehstetike russkogo avangarda 1920-kh godov* [The Idea of the "Creative Form" in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 12–33. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>. (In Russian)
- 23 Edelman R. *Ser'eznaya zabava. Istoriya zrelishchnogo sporta v SSSR* [Serious Fun. The History of Spectator Sports in the USSR]. Moscow, Sovetskii sport Publ., AIRO-XXI Publ., 2008. 400 p. (In Russian)
- 24 Yudina E. Yu. Sportivnyye vystavki kak instrument razvitiya interesa obshchestva k aktivnomu dosugu: opyt mirovoi i otechestvennoi istorii [Sports Exhibitions as a Tool for Developing Public Interest in Active Leisure: Experience of World and Domestic History]. *Innovatsionnyye tekhnologii v sporte i fizicheskoy vospitanii podrastayushchego pokoleniya: Sbornik statei* [Innovative Technologies in Sports and Physical Education of the Younger Generation: Collection of Articles]. Moscow, Mediagruppa HASK Publ., 2024, pp. 306–317. (In Russian)
- 25 *A History of Sport in Europe in 100 Objects*, eds. D. Bolz, M. Kruger. Hildesheim, Arete Verlag, 2023. 440 p.
- 26 Dufraisie S. *Les Héros du sport. Une Histoire des Champions Soviétiques (années 1930 — années 1980)*. Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019. 315 p.
- 27 Hughson J. The Artification of Football: A Sociological Reconsideration of the 'Beautiful Game'. *Cultural Sociology*, 2019, vol. 13 (3), pp. 305–320. <https://doi.org/10.1177/1749975519852802>.
- 28 Lee J.W. Semiotics and Sport Communication Research: Theoretical and Methodological Considerations. *Communication and Sport*, 2017, vol. 5, issue 3, pp. 374–395. <https://doi.org/10.1177/2167479515610764>.

Спорт в отечественном художественном прочтении:
культурологический взгляд на мотивы и нарративы

УДК 008; 94; 99
ББК 63.3(2); 71

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

Ключевые слова: концепт «дом», концепт «петербургский дом», картина мира, петербургская мифология

Мазалова Наталия Евгеньевна

Концепт «петербургский дом» в картине мира городской мифологии



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-100-119

Для цит.: Мазалова Н.Е. Концепт «петербургский дом» в картине мира городской мифологии // Художественная культура. 2024. № 4. С. 100–119. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-100-119>.

For cit.: Mazalova N.E. The Concept 'St. Petersburg House' in the World Picture of Urban Mythology. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 100–119. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-100-119>. (In Russian)

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

Keywords: concept 'house', concept 'St. Petersburg house', world picture, St. Petersburg mythology

Mazalova Nataliya E.

The Concept 'St. Petersburg House' in the World Picture of Urban Mythology

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.

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'.

Введение

Дом — один из базовых концептов традиционной картины мира русских и одно из ключевых понятий этнической культуры. Концепт «дом» не раз привлекал внимание исследователей — этнографов, философов, славистов [Иванов, Топоров, 1965; Байбурин, 1983; АLEXина, 2004], лингвистов [Медведева, 2001; Степанов, 2004], историков искусства [Айнутдинов, 2023], которые выявили его структуру и место в мифологической картине мира русских.

Представляется, что концепт — это «некое представление о фрагменте мира или части такого фрагмента, имеющее сложную структуру, выраженную разными группами признаков, реализуемых разнообразными языковыми способами и средствами» [Пименова, 2011, с. 126]. В мифологическом сознании концепт «петербургский дом», как и концепт «дом», — сложное структурное образование. Концепт «петербургский дом» формируется с помощью нескольких существенных признаков, среди них — пространственные, витальные, антропоморфные, вегетативные и др. [Мазалова, 2015, с. 82].

Анализ концепта «петербургский дом» помог обнаружить наиболее важные составляющие понятийного концептуального пространства городской мифологии. Многие характеристики петербургского дома совпадают с выявленными исследователями свойствами понятия дома в традиции русских: дом — это культурный объект, создаваемый в качестве жилища человека, он наделен материальными качествами (объемом, границами), отделяет внутреннее пространство повседневной жизни человека от внешнего мира; кроме того, дом обладает символическими характеристиками (противопоставление «своего» и «чужого» пространства, уподобление живым существам и др.). Вместе с тем концепт «петербургский дом» обладает специфическими характеристиками.

В статье предпринята попытка выявить основные параметры концепта «петербургский дом» в картине мира петербургской мифологии. Материалом послужили опросы петербуржцев — полевые материалы автора [ПМА] и автобиографические истории петербуржцев [Моя жилищная история, 2018; Моя жилищная история-2, 2020]. В статье использован структурно-семантический метод исследования.

Основные результаты

При характеристике петербургского дома как строения прежде всего выделяется время строительства «петербургского дома»: это дом дореволюционной застройки XVIII — начала XX века. В основном такие дома находятся в историческом центре в Центральном, Адмиралтейском, Петроградском и Василеостровском районах, их в этих районах — более 90%, а во всем городе — около 20%. Среди зданий выделяются постройки дворцового типа; больше всего сохранилось трех-, четырехэтажных доходных домов, квартиры и комнаты которых сдавались в аренду, а в советское время стали коммунальными; также уцелели небольшие дома. Информанты предлагают следующую классификацию «петербургского дома»: «Для меня понятие „петербургский дом“ ассоциируется с тремя типами домов. Во-первых, это особняки, сохраняющие ассоциации с мифом блистательного Санкт-Петербурга XVIII–XIX веков: балы, гусары, тайные комнаты т.д. ... Во-вторых — доходные дома, построенные в начале XX века на Петроградской, на Суворовском, Сергиевской, Кирочной, etc. Эти, как их называли, „серые дома“ отличались удобством и строгим изяществом, олицетворяли новый стиль жизни, европейский. К сожалению, вскоре превратились в коммуналки... Наконец, третий круг ассоциаций и, пожалуй, самый главный — Петербург Достоевского: дворы-колодцы, двух- и трехэтажные дома, „комната, похожая на гроб“» [ПМА, 2022, б/н]. Чаще всего именно доходный дом XIX — начала XX века рассматривается как петербургский дом: «Если же рассматривать „дом“ именно в значении „строение, здание“ — это именно доходный, не яркий, серо-желтый или серо-зеленый, с подворотней, старой тумбой для лошадей с каретами, двором-колодцем» [ПМА, 2017, б/н]. Следует отметить, что желтый цвет считается самым распространенным цветом петербургского дома.

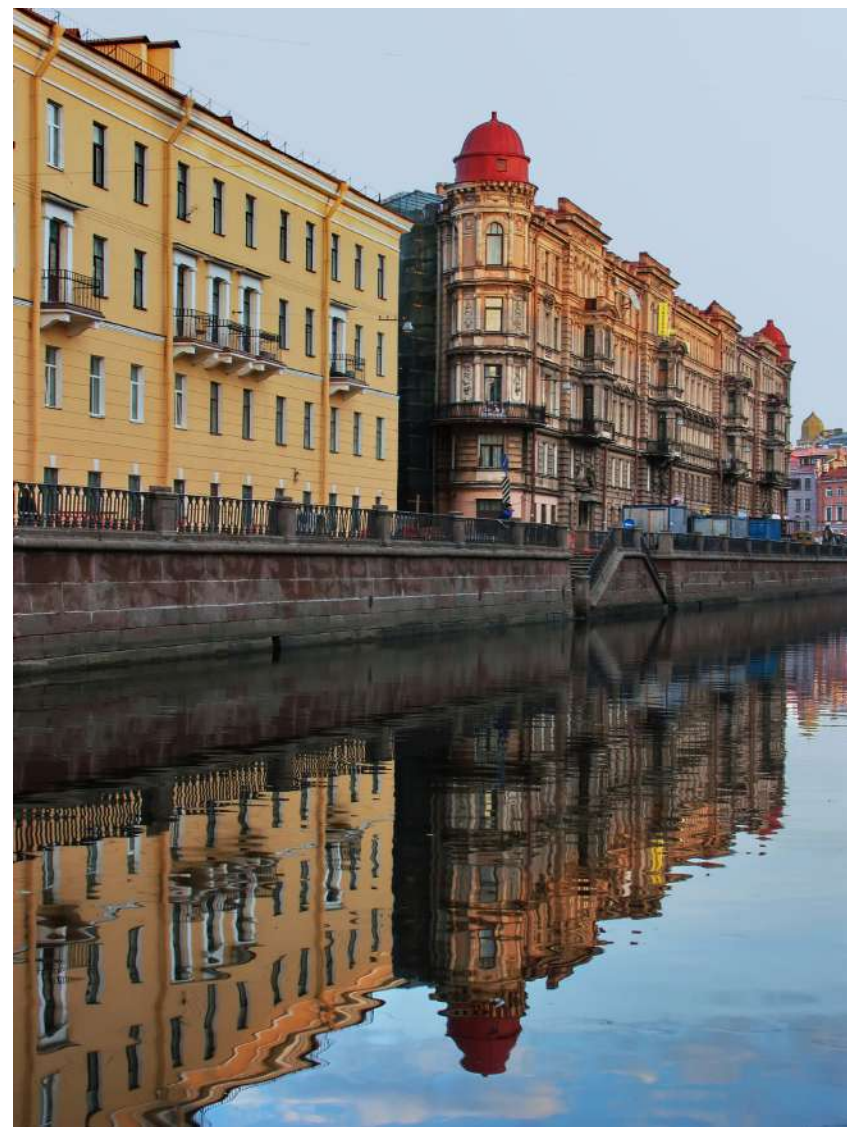
Важнейшими признаками петербургского дома называют прочность, добротность и надежность, которые определяются толстыми кирпичными стенами (до 1 м), строительными материалами (дуб, железо, мрамор). Так, жителяница дома Кутайсовой (XIX век, архитектор Х.Х. Тацки) на Литейном проспекте, сохранившегося до наших дней, в описании всего дома среди других выделяет и эти признаки: «Построено добротно, из николаевского кирпича, с перекрытиями из

мореного дуба, кафельными плитами, изразцовыми и металлическими круглыми печами, мраморными каминами, лепниной, дубовым паркетом... красивыми парадными лестницами, выходящими на Литейный, и украшенными строгими дубовыми дверями с бронзовыми ручками» [Дадали, 2018, с. 89].

Значения слов «прочность», «надежность», «добротность» свидетельствуют о качествах петербургского дома: прочность — это способность материала сопротивляться разрушению; надежность — свойство объекта сохранять во времени свои характеристики и выполнять свои функции; добротность — подчеркивает качественное выполнение из прочных, хороших материалов, отличающихся высоким качеством, долговечностью. Эти характеристики петербургского дома свидетельствуют о том, что он воспринимается как символ постоянства, надежности. Петербургские дома не раз испытывались на прочность плохой погодой, наводнениями, бомбежками в блокаду, и тем не менее они сохранили свои качества и особенности. Кроме утилитарного, эти характеристики имеют еще одно значение, определяемое представлениями петербургской мифологии о постоянном противоборстве двух начал — культуры и природы, отличающейся, в частности, особенностями петербургской погоды: дождливой, с постоянным ветром, снегом, метелями, с угрозами наводнений. В таких условиях человеку нужен надежный дом, защита от природных опасностей.

Сохранность в Петербурге такого количества домов дореволюционной постройки отличает город от других российских и европейских городов: «Дома в СПб. сильно отличаются от домов других городов. Постройки данного типа мало сохранились в других городах. Например, в Москве такой застройки мало. Там преимущественно либо новостройки, либо дома советского типа. Тем временем в СПб. чуть ли половина — это еще дореволюционные. Их легко узнать по красивому фасаду и просторным подъездам, что нетипично для более поздних домов» [ПМА, 2015, б/н]. В этом высказывании проявляется еще одна особенность петербургской мифологии: противопоставление двух столиц — Москвы и Петербурга.

Один из важнейших выделяемых признаков петербургского дома — красота и гармония. У большинства петербуржцев созерцание старинных зданий, их формы, архитектурных деталей вызывает чувство наслаждения: так, в определении петербургского дома одним



Ил. 1. Дом с красной башней на канале Грибоедова, 73. «Казенная палата» — «Дом Сони Мармеладовой». Санкт-Петербург, 1847, архитектор неизвестен. Фото: О. Тихомирова. 2015
Fig. 1. House with Red Tower, 73 Griboyedov Canal. 'Treasury Chamber' — 'Sonya Marmeladova's House'. St. Petersburg, 1847, architect unknown. Photo: O. Tikhomirova. 2015



Ил. 2. Этнографический музей «Квартира доходного дома» им. Н.В. Юхнёвой. Фурштатская ул., 9. Санкт-Петербург, 1903–1904, архитекторы А.Ф. Бубыр и Л.А. Ильин. Фото: Е.Д. Юхнёва. 2022

Fig. 2. N.V. Yukhnyova Ethnographic Museum 'Apartment of a Revenue House'. Furshatskaya Street, 9. St. Petersburg, 1903–1904, architects A.F. Buby and L.A. Ilyin. Photo: E.D. Yukhneva. 2022

из главных признаков выступает категория «красота». Красота — категория эстетическая, обозначающая некое совершенство объекта, который вызывает эстетическое наслаждение у созерцателя.

В качестве отличительных признаков интерьера петербургского дома называют высокие потолки, большие размеры, лепнину на потолке, изразцовые печи, камины, старинную мебель, множество книжных шкафов или полок с книгами, пианино и др.

Так, эти признаки наличествуют в описании квартиры представителя ленинградской художественной интеллигенции: «Квартира была типично питерской: огромная прихожая, высокие — 3,75 м потолки. В двух комнатах стояли диваны, бюро, раздвижной стол красного дерева, стены украшены картинами Маковского и Кипрен-

ского, в столовой люстра севрского фарфора. В мозгу закрепилось представление о том, что реально уютная квартира должна быть такой, с антиквариатом XVIII–XIX вв.» [Француз, 2020, с. 218]. Следует отметить, однако, что таких отдельных квартир в Ленинграде было немного, обычно в них проживала партийная номенклатура, известные художники, композиторы, ученые и др.

Значительная часть петербургских квартир в советское время стали коммунальными. Большие квартиры заселялись несколькими семьями, иногда в одной квартире проживало более 60 человек. В описаниях квартир их жителями выделяется анфиладное расположение комнат: «Наша квартира, как и многие квартиры в богатых домах, имела анфиладный характер. То есть все комнаты были связаны между собой дверями... В каждой комнате располагался камин» [Протасенко, 2018, с. 193]. Считается, что анфиладность — это особенность петербургской архитектуры, в других городах России, в том числе в Москве, она встречается значительно реже. Еще одной особенностью петербургского дома является наличие парадных, в отличие от подъездов других городов.

В одной комнате могла проживать семья из четырех-пяти человек. Вот описание такой комнаты, наполненной старинной мебелью: «В комнате стоял огромный плюшевый диван, на нем спали родители, а днем мы все вчетвером размещались с книжками и газетами, две кровати для меня и для брата... буфет, обеденный стол, три письменных стола — большой письменный папин, мой маленький старинный столик... и у брата старое дедушкино «шведское» бюро... огромное зеркало с дубовой резной рамой в простенке между окон; красного дерева высокий шкаф с ящиками, платяной зеркальный шкаф, всякие кресла и стулья» [Шаскольская, 2020, с. 233].

Старинная мебель в петербургском доме — атрибут дореволюционной жизни прошлых хозяев. Конечно, были и другие комнаты в коммунальных квартирах, обставленные более простой мебелью, однако и там нередко встречалась мебель, принадлежавшая бывшим хозяевам квартиры. Старинная мебель не только выполняла практические функции, но являлась украшением квартиры, создавала особый стиль петербургского дома, придавала ему европейскость. Как известно, одна из мифологем городской мифологии: Петербург — европейский город.

Немало людей жило в коммунальных квартирах, похожих на те, которые в своих романах описывал Ф.М. Достоевский, — в темных, узких комнатах, без удобств, с соседями-алкоголиками. После перестройки многие коммуналки были расселены, и большинство деталей архитектурного убранства, мебели были утрачены. Однако до настоящего времени сохранились и комнаты, и теперь уже отдельные квартиры, в которых присутствуют элементы старинного убранства.

Важная особенность, которую выделяют в петербургском доме, — уют. Уют, по мнению исследователей, является одним из показателей состояния благополучия [Lomas, 2017]. Понятие уюта предполагает обстановку удобства, покоя и благополучия, в котором человек чувствует себя комфортно: «Петербургский дом — это большой уют... удобство, красота, хорошая жизнь, тепло» [ПМА, 2016, б/н]. Уют также связан с ощущением душевного равновесия и защищенности. Уют «...ассоциируется со „своим“, только себе принадлежащим небольшим пространством, как-то отгороженным... от внешнего мира... защищенным „уголком“, где тепло, покой...» [Степанов, 2004, с. 827].

Поразительно, что никто из информантов разного возраста, включая молодых, не упомянул комфорт, наличие современной бытовой техники в качестве особенности петербургского дома. Довольно точно эту особенность петербургского быта и менталитета охарактеризовал информант-непетербуржец: «Петербургский дом — это место, где люди живут буквально в истории (организуют свой непростой быт в исторических экстерьерах и интерьерах, причем не музейных, а тех самых, которые „без лоска“ и поновлений впечатляют стариной). Вкладываемый смысл — противостояние нового и старого, борьба ценности бытового комфорта и „историко-культурной“ ценности» [ПМА, 2022, б/н].

Особенность петербургского дома в том, что он практически всеми информантами рассматривается также как место для хранения книг. Вот одно из определений дома истинного петербуржца: «Живущий в большой квартире в центре, просторной, с высокими потолками, с большой библиотекой и старой мебелью» [ПМА, 2016, б/н].

Во многих петербургских (ленинградских) квартирах всегда много книг: «У моего приятеля на Итальянской вся квартира представляла [собой] лабиринт из стеллажей с книгами, причем книги он не поку-

пал: обменивал, получал в подарок» [ПМА, 2018, б/н]. В ленинградских (петербургских) семьях была широко распространена традиция чтения: «Дома мне читали книги, потом я сама очень много читала. И теперь... есть собственный дом, где мне спокойно, где я опять могу читать без помех» [ПМА, 2021, б/н].

Дом — рабочее место, прежде всего для ученых, исследователей. Как говорил Ю.К. Чистов, сын выдающегося этнографа и фольклориста К.В. Чистова, для отца — главное, чтобы был его рабочий стол и книги [ПМА, 2018, б/н]. Квартира Кирилла Васильевича Чистова (1919–2007), известного российского фольклориста и этнографа, — типичная для ленинградского (петербургского) интеллигента, равнодушного к материальным ценностям, заставленная стеллажами с книгами, в его квартире долго не было телевизора (один из адресов — ул. Дзержинского (ныне — Гороховая), 46).

В хранении книг проявляется одна из особенностей петербургского быта — некая хаотичность и беспорядок. Нередко книги лежат в коробках или даже просто на полу, годами дожидаясь, когда их уберут на полки или отдадут. В этом проявляется отличие петербургских квартир от московских, где книги, как правило, имеют свое место на полках и в книжных шкафах.

Следует отметить, что вообще многие петербургские квартиры не отличаются большим порядком и ухоженностью. Как остроумно заметила Т. Толстая, «окон в Петербурге никогда никто не моет» [Толстая, 2022, с. 14]. Она объясняет это презрением петербуржцев к бытовым условиям и комфорту. Возможно, это укладываются в мифологические представления о хаосе, из которого возник Петербург и в который он со временем должен погрузиться.

Принадлежностью многих петербургских (ленинградских) квартир были и остаются музыкальные инструменты, пианино, рояли. Считалось, что детей нужно учить музыке, чтобы они стали интеллигентными образованными людьми. Эта традиция остается и сейчас.

Любимыми обитателями петербургских квартир являются кошки; в этом — еще одно отличие петербуржцев от москвичей, которые чаще содержат собак. Как известно, после блокады кошки были привезены в Ленинград из других городов России и очень высоко ценились. Особое отношение к кошкам сохранилось до сих пор — сейчас нередко Петербург называют «городом кошек».

Кофе — неотъемлемая принадлежность петербургского быта. Бытует поговорка: «В Москве пьют чай, в Петербурге — кофе». Возможно, эта традиция идет еще от Петра I, который ввел традицию пить кофе. Запах кофе — это запах петербургского дома. Это еще одна деталь его европейскости.

Особенность петербургских домов — наименование некоторых из них либо по архитектору (дом Лидваля), либо по заказчику, либо по знаменитому жильцу (дом Довлатова), либо по литературным героям (дом Пиковой дамы, дом Раскольников). «Толстовский» дом (был построен для генерал-майора М.П. Толстого, 1910–1912, архитектор Ф.И. Лидваль) отличается уникальной архитектурой, состоит из трех дворов, соединенных арками. До сих пор в этом доме коммуналки сосуществуют вместе с шикарными квартирами «новых русских»: «В нашем элитном... доме полно странностей и противоречий, у нас на одном этаже позолота и мрамор, здесь живут богатые, а на другом — коммуналки, и кто там только не живет... Толстовский дом как Ноев ковчег: есть все» [Колина, 2022. с. 100]. В этом проявляется еще одна особенность петербургских домов — противоречия, обусловленные социальной неоднородностью жильцов. Так было и в дореволюционных петербургских домах, где в шикарных барских квартирах жили аристократы, а в мансардах — бедные чиновники, модистки, художники и др.

Петербургский дом, как и вообще дом в русской картине мира, — место семейных отношений, место, где происходит взаимодействие разных поколений родственников, воспитание и уход за детьми. В воспоминаниях информантов это звучит так: «Дом — это моя безответственность рядом с бабушкой и мамой. Это вечернее ожидание мужчин — деда и отца. <...> Дед меня очень любил и баловал, папа интересовался моими делами» [ПМА, 2018, б/н]. Зачастую петербургский дом — это дом бабушки и дедушки, а все последующие квартиры — место проживания. Петербургский дом приобретает значение родины, истоков, места обитания родителей, предков.

Петербургский дом — это также место для общения друзей, родственников; прежде всего — общения интеллектуального. В характере общения проявляется еще одна особенность — интеллигентность: «...аристократы духа, как определила моих друзей гостя из провинции» [ПМА, 2022, б/н]. Петербургский дом — «гостеприимный

дом с традициями бесед о музеях, театрах, книгах за чашкой чая. Защищенность, душевность, музыка (романсы под фортепиано или гитару), остатки культурных традиций царской и советской России» [ПМА, 2019, б/н].

Дом — это «своя» территория, «свое пространство». Именно в доме человек проявляется как личность: «Дом — главное, что у меня есть. Здесь семья, близкие, понимающие меня люди. Здесь я могу быть сама собой, строить свой быт, как я хочу» [Подопригора, 2020, с. 194].

Еще одна особенность восприятия петербургского дома заключается в том, что для людей, проживающих в плохих условиях или лишившихся жилья, домом становится весь Петербург, иначе говоря, происходит нарушение границ «своего и чужого», расширение пространства дома до пространства всего города: ««Ленинград как город — мой дом. Комнату в коммуналке 10 метров домом я не считала, приходила ночевать, остальное время проводила или в Публичной библиотеке, или в музее, школе, институте и т.д.» [Расскажи свою историю, 1999, с. 18].

Расширение понятия «петербургский дом» происходит за счет включения в это понятие пространства самого Петербурга. Местом обитания бездомных являются различные городские локации: подвалы и чердаки различных домов, жилых или расселенных (лестницы в парадных жилых домов, скверы, парки, помещения брошенных производств, даже трубы теплоцентрали...). Интересно отметить, что места обитания и ночевки бездомных в Петербурге отличаются от того, где обитают бездомные в европейских городах, например живущие под мостами французские клошары.

В соответствии с традиционными представлениями русского народа, дом — это человек [9]. В петербургском доме, как и в традиционном русском жилище, семантической нагрузкой наделены отдельные элементы: окна символизируют глаза, центр дома — сердце и др. У дома, как у человека, есть жизненный цикл, срок жизни. В наши дни проводится методическое разрушение старинных петербургских зданий, в мифологическом сознании оно ассоциируется с гибелью людей: «Больно смотреть на дома с пустыми глазницами [готовящиеся к сносу. — Н.М.], они как раненые люди» [ПМА, 2015, б/н]. В стихотворении современной поэтессы Н. Потаповой разрушение домов сравнивается со смертью людей на поле битвы:

Домов немало полегло.

Спасти не вышло. Каюсь, каюсь... [Потапова, 2013, с. 65].

Особенно остро разрушение домов воспринимается в переломные периоды истории: «Вещный код становится одним из способов описания послереволюционной России: гибель мира, его беспощадное разрушение и уничтожение начинается с гибели вещей, то есть уничтожения дома как центра и средоточия человеческого микрокосма» [Цивьян, 2001, с. 127]. Следует отметить, что в последние три десятилетия в Петербурге безвозвратно утрачено больше зданий, чем в годы блокады.

Вместе с тем надежность, стойкость петербургских домов и его жителей в городской мифологии олицетворяют отмеченную В.Н. Топоровым спасительную функцию Петербурга в возрождении России [Топоров, 2009, с. 699].

Заключение

Таким образом, концепт «петербургский дом» — сложное ментальное образование, связанное с картиной мира петербургской мифологии. Одним из его важнейших признаков является наличие души, духа, стиля, вкуса, европейскости: «В отличие от домов других городов, петербургский дом — это своего рода „высшая проба“, аристократизм, немного — снобизм. Семьи „с историей“, старая интеллигенция. Если Москва — „купеческая, богатая“, то СПб.-дом — не богат, но с отличным вкусом, чопорный, утонченный» [ПМА, 2018, б/н]. Жить в петербургском доме для многих горожан, жителей новостроек — неосуществимая мечта. Петербургский дом — это часть человека, дом — это то, что внутри тебя.

Источники:

- 1 Полевые материалы автора (ПМА): Санкт-Петербург, 2015–2023 // Личный архив Н.Е. Мазаловой. [Без нумерации].

Список литературы:

- 2 Айнутдинов А.С. Адреса первых петербургских художников в 1703–1741 годы // Художественная культура. 2023. № 4. С. 276–309. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-274-309>.
- 3 Алехина С.Т. Идея Дома в русской философии: Автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.13 / Тульский государственный педагогический университет. Курск, 2004. 21 с.
- 4 Байбури А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1983. 191 с.
- 5 Дадали Н.В. 40 лет в коммуналке на Литейном // Моя жилищная история: Автобиографические очерки и биографические интервью / Ред. О.Б. Божков и Т.З. Протасенко. СПб.: Норма, 2018. С. 87–102.
- 6 Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие системы (древний период). М.: Наука, 1965. 246 с.
- 7 Колина Е. «Это Питер — детка» // В Питере жить: От Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной: Личные истории / Сост. Н. Соколовская, Е. Шубина. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2022. С. 89–102.
- 8 Мазалова Н.Е. Человек в традиционных соматических представлениях русских. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. 185 с.
- 9 Мазалова Н.Е. Народный концепт «порча» у русских // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 2. С. 81–86.
- 10 Медведева А.В. Концепт Дом в русской и английской концептосферах // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Ред. И.А. Стернин. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2001. С. 102–106.
- 11 Моя жилищная история: Автобиографические очерки и биографические интервью / Ред. О.Б. Божков, Т.З. Протасенко. СПб.: Норма, 2018. 424 с.
- 12 Моя жилищная история-2: Автобиографические очерки / Отв. ред. О.Б. Божков, Т.З. Протасенко. СПб.: Норма, 2020. 320 с.
- 13 Пименова М.В. Концептуальные исследования и национальная ментальность // Гуманитарный вектор. 2011. № 4 (28). С. 126–132.
- 14 Подопригра Б.А. Рядом с Исаакиевской площадью // Моя жилищная история-2: Автобиографические очерки / Отв. ред. О.Б. Божков, Т.З. Протасенко. СПб.: Норма, 2020. С. 184–193.
- 15 Потапова Н.В. И женщина идет по январю... СПб.: Любавич, 2013. 176 с.

- 16 Потураева Е.А. Метафорическая интерпретация концептуальной сферы «Дом» в русской языковой картине мира: Автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Кемер. гос. ун-т. Кемерово, 2011. 25 с.
- 17 Протасенко Т.З. От Читы до Васильевского острова // Моя жилищная история: Автобиографические очерки и биографические интервью / Ред. О.Б. Божков, Т.З. Протасенко. СПб.: Норма, 2018. С. 179–206.
- 18 Расскажи свою историю = Tell Us Your Story. СПб.: На дне, 1999. 574 с.
- 19 Соколова Е.Н. О концепте «Дом» в русской и английской культурах // Cyberleninka.ru. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kontsepte-dom-v-russkoy-i-angliyskoy-kulturah> (дата обращения 20.08.2023).
- 20 Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
- 21 Толстая Т. Чужие сны // В Питере жить: От Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной: Личные истории / Сост. Н. Соколовская, Е. Шубина. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2022. С. 11–18.
- 22 Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. 820 с.
- 23 Француз Ю.А. Между Россией и Америкой // Моя жилищная история-2: Автобиографические очерки / Отв. ред. О.Б. Божков, Т.З. Протасенко. СПб.: Норма, 2020. С. 218–228.
- 24 Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 247 с.
- 25 Шаскольская Т.И. Улица Чехова, дом 4, квартира 6: как мы жили // Моя жилищная история-2: Автобиографические очерки / Отв. ред. О.Б. Божков, Т.З. Протасенко. СПб.: Норма, 2020. С. 228–246.
- 26 Lomas T. The Spectrum of Positive Affect: A Cross-cultural Lexical Analysis // International Journal of Wellbeing. 2017. Vol. 7. Issue 3. P. 1–18. <https://doi.org/10.5502/ijwv7i3.608>.

Sources:

- 1 Polevye materialy avtora (PMA): Sankt-Peterburg, 2015–2023 [The Author's Field Materials: St. Petersburg, 2015–2023]. *Lichnyi arkhiv N.E. Mazalovoi* [Personal Archive of N.E. Mazalova], without numbering. (In Russian)

References:

- 2 Ainutdinov A.S. Adresa pervykh peterburgskikh khudozhnikov v 1703–1741 gody [Addresses of the First St. Petersburg Artists in 1703–1741]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 276–309. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-274-309>. (In Russian)
- 3 Alekhina S.T. *Ideya Doma v russkoi filosofii* [The Idea of Home in Russian Philosophy]: Dissertation Abstract ... Candidate of Philosophy, 09.00.13, Tula State Pedagogical University. Kursk, 2004. 21 p. (In Russian)
- 4 Baiburin A.K. *Zhilishche v obryadakh i predstavleniyakh vostochnykh slavyan* [Dwelling in the Rites and Representations of the Eastern Slavs]. Leningrad, Nauka, Leningr. otd-nie Publ., 1983. 191 p. (In Russian)
- 5 Dadali N.V. 40 let v kommunalke na Liteinom [40 Years in a Communal Room on Liteiny, 40]. *Moya zhilishchnaya istoriya: Avtobiograficheskie ocherki i biograficheskie interv'y* [My Housing History: Autobiographical Sketches and Biographical Interviews], eds. O.B. Bozhkov, T.Z. Protasenko. St. Petersburg, Norma Publ., 2018, pp. 87–102. (In Russian)
- 6 Ivanov Vyach.Vs., Toporov V.N. *Slavyanskije yazykovye modeliruyushchie sistemy (drevnii period)* [Slavic Language Modeling Systems (Ancient Period)]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 246 p. (In Russian)
- 7 Kolina E. "Eto Piter — detka" ["This Is Peter — Baby"]. *V Pitere zhit': Ot Dvortsovoi do Sadovoi, ot Gangutskoi do Shpalernoi: Lichnye istorii* [In Peter To Live: From Dvortsovaya to Sadovaya, from Gangutskaya to Shpalernaya: Personal Stories], comp. N. Sokolovskaya, E. Shubina. Moscow, AST, Redaktsiya Eleny Shubinoi Publ., 2022, pp. 89–102. (In Russian)
- 8 Mazalova N.E. *Chelovek v traditsionnykh somaticheskikh predstavleniyakh russkikh* [A Man in Traditional Somatic Representations of Russians]. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2001. 185 p. (In Russian)
- 9 Mazalova N.E. Narodnyi kontsept 'porcha' u russkikh [The Folk Concept of Spoilage among Russians]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*, 2015, no. 2, pp. 81–86. (In Russian)
- 10 Medvedeva A.V. Kontsept Dom v russkoi i angliiskoi kontseptosferakh [Concept House in Russian and English Conceptospheres]. *Metodologicheskie problemy kognitivnoi lingvistiki* [Methodological Problems of Cognitive Linguistics], ed. I.A. Sternin. Voronezh, Voronezh. gos. un-t Publ., 2001, pp. 102–106. (In Russian)
- 11 *Moya zhilishchnaya istoriya: Avtobiograficheskie ocherki i biograficheskie interv'y* [My Housing History: Autobiographical Sketches and Biographical Interviews], eds. O.B. Bozhkov, T.Z. Protasenko. St. Petersburg, Norma Publ., 2018. 424 p. (In Russian)

- 12 *Moya zhilishchnaya istoriya-2: Avtobiograficheskie ocherki* [My Housing History-2: Autobiographical Sketches], eds. O.B. Bozhkov, T.Z. Protasenko. St. Petersburg, Norma Publ., 2020. 320 p. (In Russian)
- 13 Pimenova M.V. Kontseptual'nye issledovaniya i natsional'naya mental'nost' [Conceptual Studies and National Mentality]. *Gumanitarnyi vector*, 2011, no. 4 (28), pp. 126–132. (In Russian)
- 14 Podoprigora B.A. Ryadom s Isaakievskoi ploshchadiyu [Near St. Isaac's Square]. *Moya zhilishchnaya istoriya-2: Avtobiograficheskie ocherki* [My Housing History-2: Autobiographical Sketches], eds. O.B. Bozhkov, T.Z. Protasenko. St. Petersburg, Norma Publ., 2020, pp. 184–193. (In Russian)
- 15 Potapova N.V. *I zhenshchina idet po yanvaryu...* [And the Woman Walks through January...]. St. Petersburg, Lyubavich Publ., 2013. 176 p. (In Russian)
- 16 Poturaeva E.A. *Metaforicheskaya interpretatsiya kontseptual'noi sfery 'Dom' v russkoi yazykovoi kartine mira* [Metaphorical Interpretation of the Conceptual Sphere 'House' in the Russian Linguistic Picture of the World]: Dissertation Abstract ... Candidate of Philology, 10.02.01, Kemerovo State University, Kemerovo, 2011. 25 p. (In Russian)
- 17 Protasenko T.Z. Ot Chity do Vasil'evskogo ostrova [From Chita to Vasilyevsky Island]. *Moya zhilishchnaya istoriya: Avtobiograficheskie ocherki i biograficheskie interv'y* [My Housing History: Autobiographical Sketches and Biographical Interviews], eds. O.B. Bozhkov, T.Z. Protasenko. St. Petersburg, Norma Publ., 2018, pp. 179–206. (In Russian)
- 18 *Rasskazhi svoyu istoriyu = Tell Us Your Story* [Tell Us Your Story]. St. Petersburg, Na dne Publ., 1999. 574 p. (In Russian)
- 19 Sokolova E.N. O kontsepte 'Dom' v russkoi i angliiskoi kul'turakh [On the Concept of 'Home' in Russian and English Cultures]. *Cyberleninka.ru*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kontsepte-dom-v-russkoy-i-angliyskoy-kulturah> (accessed 20.08.2023). (In Russian)
- 20 Stepanov Yu.S. *Konstanty: Slovar' russkoi kul'tury* [Constants: Dictionary of Russian Culture]. 3rd ed., revised and comp. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2004. 992 p. (In Russian)
- 21 Tolstaya T. Chuzhie sny [Other People's Dreams]. *V Pitere zhit': Ot Dvortsovoi do Sadovoi, ot Gangutskoi do Shpalernoi: Lichnye istorii* [In Peter To Live: From Dvortsovaya to Sadovaya, from Gangutskaya to Shpalernaya: Personal Stories], comp. N. Sokolovskaya, E. Shubina. Moscow, AST, Redaktsiya Eleny Shubinoi Publ., 2022, pp. 11–18. (In Russian)
- 22 Toporov V.N. *Peterburgskii tekst* [St. Petersburg Text]. Moscow, Nauka Publ., 2009. 820 p. (In Russian)
- 23 Frantsuz Yu.A. Mezhdru Rossiei i Amerikoi [Between Russia and America]. *Moya zhilishchnaya istoriya-2: Avtobiograficheskie ocherki* [My Housing History-2: Autobiographical Sketches], eds. O.B. Bozhkov, T.Z. Protasenko. St. Petersburg, Norma Publ., 2020, pp. 218–228. (In Russian)
- 24 Tsiv'yan T.V. *Semioticheskie puteshestviya* [Semiotic Journeys]. St. Petersburg, Izd-vo Ivana Limbakh Publ., 2001. 247 p. (In Russian)
- 25 Shaskol'skaya T.I. Ulitsa Chekhova, dom 4, kvartira 6: kak my zhili [4 Chekhova Street, Apartment 6: How We Lived]. *Moya zhilishchnaya istoriya-2: Avtobiograficheskie ocherki* [My Housing History-2: Autobiographical Sketches], eds. O.B. Bozhkov, T.Z. Protasenko. St. Petersburg, Norma Publ., 2020, pp. 228–246. (In Russian)
- 26 Lomas T. The Spectrum of Positive Affect: A Cross-cultural Lexical Analysis. *International Journal of Wellbeing*, 2017, vol. 7, issue 3, pp. 1–18. <https://doi.org/10.5502/ijw.v7i3.608>.

УДК 7046.1; 688.751; 792.01
ББК 85.330

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

Ключевые слова: мифологема, маска, новизна, тиражирование, без
лица, лицевая слепота, К.С. Малевич, числовой маркер, тетраморф

Губанова Галина Игоревна

Феномен групповой маски: истоки, варианты, смыслы



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-120-145

Для цит.: Губанова Г.И. Феномен групповой маски: истоки, варианты,
смыслы // Художественная культура. 2024. № 4. С. 120–145. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-120-145>.

For cit.: Gubanova G.I. The Phenomenon of the Group Mask: Origins, Options,
Meanings. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4,
pp. 120–145. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-120-145>. (In Russian)

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

Keywords: mythologeme, mask, novelty, replication, without a face,
prosopagnosia, K.S. Malevich, numerical marker, tetramorph

Gubanova Galina I.

The Phenomenon of the Group Mask: Origins, Options,
Meanings

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 мифологемы. 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 мифологемы 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, прослеживается то, как универсальные модели входят в язык популярной культуры, как образуется новизна в череде повторяющихся универсалий.

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.

Вступление. Бытование мифологемы в современном зрительском восприятии

Проблема функционирования устойчивой группы персонажей-образов, особое проявление постоянных, архетипических тем и образов в виде структуры позволяет в контексте исследования маски определить этот феномен как групповую маску. Можно выявить определенную мифологему как основу групповой маски, истоки ее формирования и трансформацию в различных эпохах и видах искусств.

Актуальность устойчивой группы образов проявляется и в том, что кроме научного знания существует как некий слой популярный уровень знаний мифологии, массовая культура как отражение наивных представлений о мироустройстве и человеке. Бытование устойчивых типов в современных произведениях получает обширный зрительский комментарий в интернете. В научных исследованиях отмечены эти тенденции: например, М. Рембовска-Плущенник пишет, что концепция чтения изменилась, эта эволюция заметна особенно у молодых читателей, ориентированных на интерактивность [Rembowska-Pluciennik, 2020, p. 47].

В зрительском сознании привычными стали типовые сюжеты, знакомые персонажи, устойчивые группы персонажей. Мифологемы теряют свою сакральность, обретают функцию фантастических образов в художественной и развлекательной сфере как в секуляризованном пространстве. Многие пишут в сетях свои наблюдения за персонажами и сюжетами кино, ТВ, игр, аниме, с интересом интерактивно участвуют в обсуждении. Одна и та же информация многократно повторяется в медийном круговороте. Но маске-типу самое место в массовой культуре.

Эта сфера — не источник научных знаний, но источник информации о восприятии образов у зрителей, фанатов экранного искусства, показатель степени восприимчивости структур и моделей типических персонажей и сюжетов. Зрительский интерес к повторяющимся структурам [Губанова, 2024] может служить показателем того, насколько заметны стали эти структуры вследствие огромного количества экранных произведений в цифровую эпоху и возможности их обсуждения в интернете.

Термин «популярная культура» в контексте статьи отсылает к подвижной среде массового сознания и коммуникативных жестов, в ней

бытуют устойчивые образы, понятия, мифологемы, в конечном итоге составляющие набор «мячиков», которыми жонглирует современное искусство. Массовая и популярная культура относительно близки, но могут рассматриваться более дифференцированно; по этому поводу нельзя не согласиться с позицией Е.В. Сальниковой и К.Б. Соколова, призывающих к корректному применению терминов и их вариантов: «В связи со всеми этими оговорками, различиями и нюансами, на наш взгляд, гораздо плодотворнее создавать терминологические цепочки, включающие понятия коррелирующие, однако не тождественные» [Сальникова, Соколов, 2019, с. 589].

Тема восприятия искусства на основе каких-либо мифологем или констант, обретающих все новые варианты на протяжении веков, соприкасается с темой природно заложенных особенностей восприятия, заданных в организме и в сознании человека. Объединение этих подходов в данной статье позволяет комплексно рассмотреть некоторые варианты формирования образов в искусстве и особенности их восприятия.

Новизна в контексте повторяющихся универсалий

Методология современного искусствоведения базируется в том числе на идеях Е.И. Ротенберга, например принципе «единого временного среза, охватывающего разом методом рядоположения все творчески активные географические области» [Свидерская, 2012, с. 20]. Данная установка мотивирует к поиску разных ракурсов и подходов в исследованиях. Так, может быть предложен прием выделения культурной универсалии — мифологемы — прослеживание ее вариаций в связи с маской и образом. Мифологема предстает как инструмент интерпретации различных образов-персонажей в мировом художественном процессе. Возьмем в качестве примера Театр футуристов 1913 года, спектакль «Победа над Солнцем» [Крученых, 1913] (далее — «Победа») и поздние произведения Казимира Севериновича Малевича⁽¹⁾.

(1) Тема маски была апробирована автором статьи в 1988 году в первой российской постановке-реконструкции «Победы над Солнцем» (режиссура и воссоздание костюмов К. Малевича — Г.И. Губанова), в различных перформансах 1988–2014 годов, а также научных публикациях.



Ил. 1. Силач и Похоронщик. Персонажи «Победы над Солнцем», перформанс на территории Луна-парка по спектаклю-реконструкции 1988 года. Режиссура и костюмы Г. Губановой. Фото: Г. Губанова. Личный архив Г. Губановой

Fig. 1. Strongman and Funeral Man. Characters of *The Victory over the Sun*, the performance in Luna Park based on the 1988 reconstruction play-. Direction and costumes by G. Gubanova. Photo: G. Gubanova. G. Gubanova's personal archive

Рассмотрение устойчивых моделей, естественно, актуализирует проблему новизны в искусстве. При попытке анализа искусства авангарда мы учитываем тот факт, что категория новизны была определяющим фактором для сюжетов авангарда. Новое читается (особенно в контексте футуризма) как часть оппозиции «новое — старое», но в функционировании универсалий новое и старое перестают быть оппозицией, возникает другой тип отношений. Если представить, что новое есть часть сложной системы взаимосвязей, с целым набором понятий, причем эти отношения не всегда противоположны, то мы найдем дополнительные точки опоры для анализа этого неоднозначного понятия. Сама идея Театра футуристов — это новый мир, новое искусство. Но за громкими лозунгами обнаруживается, что творчество футуристов в их стремлении к новизне опирается на устойчивые повторяющиеся структуры — универсальные символы, мотивы и сюжеты. Опора на универсалии здесь не является признаком отсутствия новизны. Это позволяет говорить о повторяющихся структурах и новизне, культурной преемственности и эволюции культуры. В структуре художественных произведений, помимо новизны, сложным образом

функционируют такие явления, как канон, ритуал, стандарт, клише, стереотип, универсалии, орнамент, регулярные структуры; они меняют положительный знак на отрицательный и наоборот, в зависимости от контекста. И новое не всегда противопоставляется тем элементам художественного произведения, в которых проявляется какое-либо из названных явлений. Повторяющиеся структуры выполняют функцию сохранения культуры, а тенденции сохранения и обновления остаются в естественном противостоянии/симбиозе.

Мифологема как основа групповой маски: Хранители Земли

Среди различных мифологем (ось мира, первочеловек и пр.) мотив сохранения Земли особо связан как с одним богом или героем, так и с группами персонажей (в мифе, эпосе, сказке, искусстве). Хранители Земли как мифологема выбраны для исследования, так как группа (команда) в самом обобщенном смысле всегда действует с целью утверждения добра и защиты Земли (или конкретных людей и др.), если только это не группа-антигерой. Смысл этой мифологемы — группа образов-персонажей, отвечающих за мироустройство и сохранность Земли. Данная мифологема может быть реализована в группах разной численности. Современная психология исследует группу как единое целое, различные виды сочетания людей и разные способы общения в зависимости от количества группы и причины связи людей в группе. Малыми считают группы от 2 до 12 человек.

В нашем исследовании закономерно возникает вопрос о своеобразии функционирования метафоры, так как групповая маска в конечном итоге выступает как троп в искусстве. Кроме того, метафора связана с мифологемами. Проблематика генезиса метафоры выходит за рамки статьи, но отметим, что Ричард Мартин, рассматривая проблему рождения метафоры из мифологического образа, комментировал исследования О.М. Фрейденберг: «...Метафорические образы происходят из их собственных мифологических предшественников» [Мартин, 2018, с. 7]. Подобные концепции рассматривались в 2020 году в докладе Н.В. Брагинской [Брагинская, 2020], известного исследователя и публикатора научного творчества О.М. Фрейденберг. Новейшие зарубежные исследования по теории метафоры [Bolognesi, Heerik, Berg, 2018; Bort-Mir, 2019, p. 43] показывают значимость мета-

форы в современной коммуникации и художественных текстах, в том числе в экранном искусстве. Например, группа героев в слоу-моушен движется фронтально на камеру: метафора героической группы переходит в язык кино, понятный широким массам.

Связь маски-типа с числовой характеристикой: четвероединство

Рассмотрим группу из четырех персонажей в контексте четверичности как культурной и психологической универсалии. Четыре небесных царя, сыновья Гора, колесница Иезекииля и другие варианты этой мифологемы имеют вариативное продолжение и в комедии масок, и в театре футуристов, и в сюжетах современных видеоигр.

В обсуждении числовых характеристик на разных сайтах и форумах смешиваются и указанная выше мифологема, и просто хаотичная констатация, наивная нумерология — чего бывает по четыре. Но мы не будем уподобляться киноперсонажу, который везде видел цифру 23 (фильм «Роковое число 23» Дж. Шумахера, 2006). Рассматривая количественную характеристику мифологем, мы исследуем не нумерологию, не символику, связанную с числом, а константную модель, которая реализуется в разных эпохах как образы персонажей, связанные с этой моделью-структурой-константой-мифологемой. И нам важны устойчивые признаки именно для того, чтобы по ним определять тождество персонажей в разных эпохах и произведениях. Поэтому ранее мы предлагали принцип, позволяющий «выстроить классификацию признаков тождества мифологических персонажей, где тождество выстраивается и опознается через все или хотя бы один признак» [Губанова, 2024, с. 109].

Чтобы избежать в нашем рассуждении термина «тетраморф», который более привычно понимается как христианский символ, предлагаем использовать «четвероединство» (хотя ранее в нашей статье использовался термин «тетраморф» [Губанова, 2017]): Quaternion, буквально, — четвероединство. Здесь более подчеркнуто именно единство, а не только морф — строение. Четвероединство персонажей (которые неразрывно существуют или действуют как команда, имеют характерные особенности), думается, можно рассматривать как групповую маску, если о маске говорить как о типе. Особый случай — когда они не действуют как команда, но воспринимаются зрителями как

группа: в комедии дель арте квартет масок не действует как группа персонажей, но воспринимается как группа главных участников комедии, получает название «квартет». Ранее нами были представлены персонажи «Победы» как групповой автопортрет создателей футуристического театра в контексте образов Апокалипсиса; была «впервые применена универсалия „Тетраморф“ как инструмент анализа Комедии масок (комедии ряженных), установлены новые связи и обоснована большая горизонталь, которая вбирает в себя разновременные модификации комедии масок от жанрового синкретизма первобытного действия — через мореску — до театра футуристов» [Губанова, 2017, с. 19].

Обобщим основные признаки этой модели.

1. Четырехвидное сверхъестественное существо, сопровождает правителя (вариант: сына бога). 4 сверхъестественных существа, имеющие одно из его лиц или сами по 4 лица (варианты: демоны, бывшие демоны, божественные существа... Имеет несколько голов-лиц (у подобных существ бывает 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 12, 100, множество голов-лиц). Но мы заострим внимание на четырех (например, у Брахмы — 4).
2. Общее имя. Каждое из четырех существ имеет свое имя, но вместе они имеют общее имя (Локапала, Гормесут). Они сыновья правителя, или слуги, или помощники, или свита.
3. Создают и хранят Землю, обеспечивают порядок (наказывают).
4. Могут быть миксантропические черты, уродство.
5. Члены группы могут быть отдельно маркированы какими-либо признаками: отношением к сторонам света, цветом, стихиями, также разными сущностями, органами человека, частями его тела, расами и т.д.
6. Соотнесены с определенными животными (имеют их части тела, голову, хвост) или ими являются.

Как дополнительный признак можно отметить наличие колесницы в ее разных вариантах, какую-то связь с ней (ездовое средство, трон и др., от видения Иезекииля до повозки Фесписа). Часто искаженные голоса указывают на нечеловеческий признак. Персонажи нередко связаны с солнцем, светом. Могут быть связаны со знаком зиккурата (квадрат в квадрате, вся земля). Участники группы могут быть и в высоком, и в низком, комедийном жанре.

Отмеченные признаки могут быть использованы в анализе персонажей. Например, известное упоминание четырех дьяволят

в дьяблериях вместе с их правителем Люцифером у М.М. Бахтина [Бахтин, 1965, с. 160] связано с комедией масок, с образом Арлекина. При этом там еще указывается, что эти демоны связаны каждый со своей стороной света, и даже их выступление перед дьяволом рисует эту деятельность. Подобное сочетание признаков позволяет нам опознать вышеуказанную мифологию и, соединяя звенья, протянуть цепочку образов от этих дьяволят к сыновьям Гора, и тогда, возвращаясь, — от сыновей Гора к Арлекину, к бытованию и трансформации квартета масок. Такой перекрестный анализ как метод возможен на основе использования конкретной мифологемы «четвероединство» и разных признаков.

По мере конкретизации и очеловечивания модели в персонажах-масках в литературе, театре и кино признаки трансформируются, но остаются. Группа из четырех человек, объединенная одной благородной целью, часто имеет общее имя, название команды. Они связаны, это — четвероединство. Есть пятый человек — божество или их руководитель (как Королева и три мушкетера + Д'Артаньян). Они создают и хранят город или страну, весь мир, человечество, обеспечивают порядок (наказывают). В фантастических произведениях персонажи могут иметь миксантропические черты. В реальных сюжетах они могут быть героями, могут быть и комичными, но в борьбе со злом это грозная сила. Члены группы маркированы определенными признаками: отношением к географическим пунктам, странам, сторонам света. Могут быть обозначены цветом, относиться к разным национальностям и расам, отличаться социальной принадлежностью и т.п. Группа может иметь формальные границы (например, отдел полиции). Стороны света, то есть географический код, например, в комедии дель арте проявляется как указание на принадлежность героя к городу, местности, а также через соответствующие диалекты. Применяется цветовой маркер в костюмах. Так как уже конкретизированы психологические признаки (характер), персонажи могут быть соотношены с определенными животными (что важно в актерском мастерстве или образном описании): так, Д'Артаньян сравнивает себя с хитрой лисцей. Персонажи могут иметь прозвища — названия животных (в фантастике — имеют голову, хвост, части тела животных или ими являются). В зрелищном искусстве искажение голоса (указывающее на нечеловеческий признак) проявляется как: в кукольном театре —

пищик, звукоизвлечение — в вокале Пекинской оперы; Панталоне в комедии масок говорит громким пронзительным голосом; а в «Победе» задумана четвертитоновая музыка, создающая необычное «офальшивленное» звучание.

Таким образом, в мифологии участники группы отличаются по функции, атрибутам, соотносительности с животным. В театральных и экранных процессах более важными становятся психологические характеристики и сочетаемость в группе персонажей, конкретной по количеству. Разнообразие персонажей обеспечивает наибольшую динамику развития сюжета. Индивидуальные качества актера, его лицо насыщают маску-тип живыми неповторимыми чертами.

Множество в ряду числовых маркеров

Связь маски-типа с числовой характеристикой рассмотрим и на примере понятия «множество», понимаемого упрощенно как некое большое количество элементов. Анализ выходит за рамки Театра футуристов, что продиктовано самим творчеством футуристов, различными кодами, создающими гибридность образов, в том числе мифологическим кодом. Персонажи Малевича Силачи — поэты, они Хранители Земли, как и авторы, Председатели Земного Шара. Некоторые образы «Победы» на вариантах эскизов включают знак масти в карточной игре, их четыре и карт четыре: Малевичу нужна какая-то регулярная структура, чтобы обобщить персонажей. Но главный числовой маркер других персонажей — множество.

Выделение группы, значимость количества персонажей характерны и для танцевального искусства: понятия «сольный», «парный» и «групповой танец» дают числовую характеристику, влияющую на особенности танца. Д. Хармс в тексте «Балет трех неразлучников» (1930) дает (при условии совсем другой художественной задачи великого абсурдиста) прекрасное определение такой связанности в групповом танце — «неразлучники», которое позволяет использовать этот образ (если оставить за скобками сложный математический подтекст, прокомментированный М.Б. Ямпольским [Ямпольский, 1998, с. 357]). Хармс иронически использует слово «неразлучники» (известное как название птиц) в тексте, пародирующем групповой танец лебедей, где группа двигается, сцепив руки, в неразрывном единстве. Иро-

ничность Хармса очевидна по описанию хореографии группы трех неразлучников, распределенной по клеткам с номерами: «С клетки 1 судорожно идут на клетку 5. <...> Три падают косо в клетку 4. <...> Поднимаются в клетку 8. <...> Три ползут на четвереньках, ногами к зрителю» [Хармс]. В спектакле-реконструкции по Малевичу нами применялись связки плоских персонажей Хористы, по типу стаффажа, которые так и двигались, как неразлучники, по трое; кроме того, это был образ спортсменов, идущих рядами, метафора больших масс.

Множество как групповая маска подразумевается и в персонажах «Победы», которых, по мнению Малевича, должно быть много; некоторые персонажи так и называются: Несущие Солнце, Многие и Один. Малевич в подписи на эскизе подчеркивает слово «многие».

Персонажи Силачи — это множество, хотя на сцене только двое. Новые — это множество персонажей, их должно быть много одинаковых. Похоронщиков много. Авиатор — один из множества авиаторов. Неприятель — один за все воинство неприятелей избит представителями нового мира. В решениях Малевича проявляется возможность единичной маски как концепта представлять множество, но появляется и группа одинаковых персонажей.

Под коллективным героем в литературоведении понимают представителя социальной группы или саму социальную группу. Между коллективным героем и групповой маской сложно провести четкую границу, иногда они могли бы употребляться как синонимы, но на разных примерах становится понятно большее или меньшее соответствие термина в каждом случае. Собирательный портрет какой-то группы в лице одного человека как представителя — это иной случай типизации. Групповая маска — это нестрого сформулированное понятие, оно скорее выражает определенный аспект проявления коллективного героя. С пониманием того, что никакое означающее не может полно выразить означаемое и никакой термин не может иметь однозначно понимаемой дефиниции, мы используем словосочетание «групповая маска», так как стремимся нащупать те нюансы, которые помогут более дифференцированно рассмотреть оттенки означаемого.

Коллективный протагонист узнается на многих современных примерах, хотя научных исследований групп персонажей не так много. Например, Киплинг [Kipling, 2016, p. 4] заостряет внимание на семье как типовой группе, хотя считает, что персонаж — главный элемент по-



Ил. 2. Персонажи Хористы. Справа — Неприятель и Забияка. Сцена из спектакля-реконструкции 1988 года. Режиссура и костюмы Г. Губановой. Фото: Г. Губанова. Личный архив Г. Губановой
Fig. 2. Choristers (Characters). On the right are the Enemy and the Bully. Scene from the 1988 reconstruction play. Direction and costumes by G. Gubanova. Photo: G. Gubanova. G. Gubanova's personal archive



Ил. 3. Персонажи Несущие Солнце, Многие и Один, Чтец, внизу — Путешественник по всем векам. Сцена из спектакля-реконструкции 1988 года. Режиссура и костюмы Г. Губановой. Фото: Г. Губанова. Личный архив Г. Губановой
Fig. 3. Characters: Sun Bearers, Many and One, the Reader, below — the Traveler through all centuries. Scene from the 1988 reconstruction play. Direction and costumes by G. Gubanova. Photo: G. Gubanova. G. Gubanova's personal archive

вестования: именно единство группы и наличие индивидуальностей в ней создают сложное переплетение в драматургии. В зарубежных исследованиях проблема совместно действующих людей в группе рассматривается чаще в ракурсе социальных наук. Особое внимание привлекает проблема героизма, связанная с единой группой [The Art and Science, 2019]. Ольмо Гёльц (руководитель исследовательского центра «Герои-героизации-героизмы» при Фрайбургском университете, Германия), рассматривая коллективы персонажей [Gölz, 2022, p. 2], заостряет внимание на феномене коллектива героев и в художественной литературе, комиксах; предлагая типологию проявлений героики, рассматривает увеличение группы вплоть до массы, уже лишенной индивидуальных черт.

Группа персонажей без лица как множество

В свете дихотомии «лицо — маска» отметим, что нарастание психологических характеристик в искусстве связано и с чертами лица, его выразительностью, особенностями.

Но в театре футуристов наблюдается обратный процесс: в масках можно отметить постепенную потерю черт лица. Маска персонажа Несущие Солнце — без глаз, персонаж Нерон — без глаза, Похоронщик — одноглазый. У Старожила нет носа. У персонажа Трусливые нет глаз, рта, носа, голова — трапециевидной формы. Нос обозначен формой головы и у Забияки, и у Неприятеля. Иногда нос у других персонажей немного намечен границей цвета. У В.В. Маяковского в Театре футуристов [Маяковский, 1955] варианты персонажей: человек без глаза, без уха, без головы, с растянутым лицом. В «Победе» множество людей-масок, у которых нет рта. Особо забавно, что без рта должны петь в опере и у Малевича, и у Маяковского. Человек без головы произносит (!) реплику: «И-и-и-! Э-э-э!». В масках «Победы» используется деление лица на две половины, это уже наметка черт лица — подобная граница по данным психологии опознается как вертикальная ось лица, очень важная в процессе его восприятия (напомним, что левая и правая половины лица у людей реально разные).

В живописи Малевича есть деление лица на две половины, контрастные по цвету, кроме полного отсутствия черт лица. Но лица-маски в «Победе» воспринимаются как целостные — это связано с тем,

что по данным психологии одна из форм восприятия лица «выражается в сохранении восприятия структуры как целого при выпадении отдельных ее частей. Для целостного восприятия человеческого лица достаточно лишь нескольких элементов его контура» [Прокопенко, Трофимов, Шарок, 2006, с. 30].

Интересно, что мы обычно говорим «овал лица», но выделяют не менее пяти морфотипов лица, в восприятии они достаточно субъективно соотносятся с предполагаемым характером, но реально могут не отражать его. Характеристики, которые предполагаются фокусной группой при экспериментах, могут способствовать выбору типажа актера, которого зрители скорее всего воспримут определенным образом, хотя свойства самого актера как человека могут быть совсем другими. Эту типажность в восприятии хорошо понимал С.М. Эйзенштейн, создавая новые — типажные — подходы к выбору актера в кино и работы с крупными планами. Овал выделяется в морфотипах редко, так что овал лица — это образное выражение, обобщение. Малевич же использует именно овал и в эскизах, и в живописи.

Как же связаны персонажи без лица с числовой характеристикой? Персонажи без лица в живописных работах Малевича также могут быть определены как особое множество в контексте числовых характеристик маски (именно *per sono*). Но содержит ли это множество отрицательные коннотации? Как оно связано с мифологемой? Мифологема незримости лица высшего существа — может быть, древнейшая, отсылающая к религиозным представлениям. Оно — главный Хранитель Земли. Так, в вышеупомянутой группе из четырех, кроме тетраморфа, есть пятый участник — тот, чью волю они осуществляют.

Персонаж без лица в современном искусстве появляется в творчестве Андрея Люблинского. Художник декларирует свою связь с образами Малевича, исследует современную популярную культуру в ее движении от истоков русского авангарда, погружает образы в игровую стихию, оперирует понятием «множество», демонстрирует способность создавать новые образы, играя моделями современной культуры и мифологемами.

Множество красных человечков проекта Red People — без лица (или без головы, как кажется некоторым зрителям), и множество портретов людей без лица в работах Люблинского составили особые группы персонажей, что находило новые решения в следующих про-



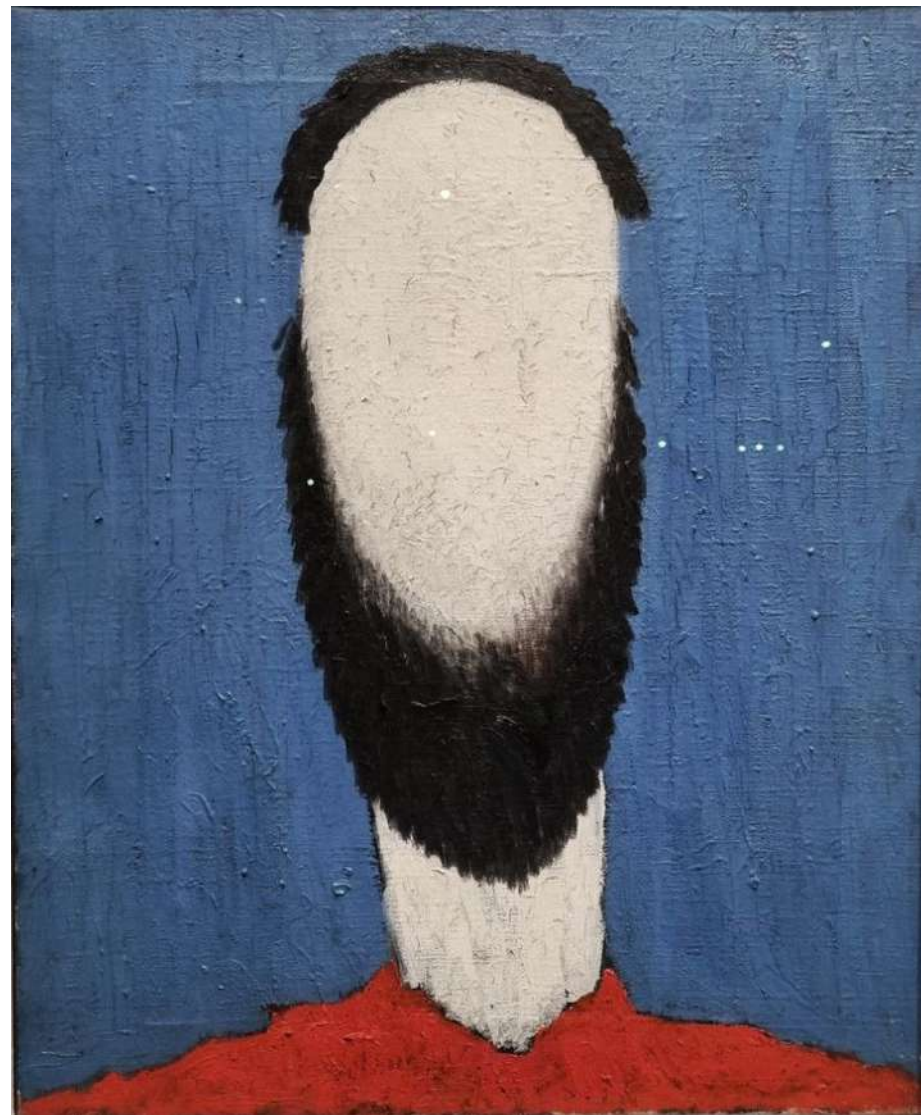
Ил. 4. Люблинский А. Из серии *Anonymous*. 2012. Печать на холсте. Выставка в галерее ЛУЧ (Арт-пространство Cube), Москва, ноябрь 2023 года. Фото: Г. Губанова
Fig. 4. Lyublin A. From the series *Anonymous*. 2012. Print on canvas. Exhibition in the LUCH Gallery (Cube Art Space), Moscow, November, 2023. Photo: G. Gubanova

ектах художника. Люблинский в некоторых сериях тиражирует работы Малевича без лица, дополняя их различными игровыми деталями и создавая множество ново-старых своих-чужих персонажей с отсылкой на тиражирование как знак популярной культуры, обыгранное еще Энди Уорхолом.

Коннотации образа персонажей без лица в контексте проблемы групповой маски

Исследователи образа человека без лица в живописи Малевича предлагали различные интерпретации этого образа. Думается, что рассматривать этот образ можно еще в двух вариантах. Во-первых, в свете научной обоснованности особого восприятия лица.

Типизация, как известно, это результат мыслительной операции сравнения. Гипотетически для сравнения нужно видеть многих людей и обобщить, что у них есть лицо. Но это не так. Знание о лице — не результат сравнения. Первичное особое восприятие части человека на соответствующем месте над плечами заложено в природе восприятия



Ил. 5. Малевич К.С. Голова крестьянина. Начало 1930-х. Холст, масло. 55 × 44,5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Fig. 5. Malevich K.S. Peasant's Head. Early 1930s. Oil on canvas. 55 × 44.5 cm. The State Russian Museum, St. Petersburg

(и у людей, и у животных) и обосновано в нейropsychологии. Важно, что лицо — это особая часть. Исследования восприятия лица в науке продолжаются, по данным экспериментальной психологии [Барбанщиков, 2012] известно, например, что «лица труднее, чем другие объекты, распознаются при инверсии. Это наблюдение считается доказательством существования особого механизма восприятия лиц» [Григорьева, Машкович, 2018, с. 112].

Второй повод для размышлений — научное знание о явлении лицевой слепоты, прозопагнозии, лицевой агнозии. Нам не удалось найти какие-либо сделанные ранее сопоставления работ Малевича с этой проблемой. Обычно персонажей картин Малевича сравнивают с архаическими куклами без лица, иногда — с образами произведений Джорджо де Кирико, различно интерпретируя их смысл.

Отсутствие лица может пониматься как безликость, то есть иметь отрицательную коннотацию. Но возможно и другое понимание.

Расстройство восприятия лиц, лицевая слепота, может быть при абсолютно нормальном зрении, лицо опознается как лицо, но человек не видит черты лица или не может определить отличительные черты, узнать человека (в слабой форме как плохое запоминание лиц, в острой форме как полное отсутствие черт). «Когнитивные модели акцентируют внимание на том, что процесс восприятия и узнавания лиц отличается от узнавания объектов иного рода тем, что он требует более тонкой» [Григорьева, Машкович, 2018, с. 112] обработки зрительных стимулов. В трудах, посвященных лицевой слепоте, «в любом из определений под прозопагнозией понимают неспособность людей различать лица, но все-таки эти люди понимают, что лица — это лица, а не что-либо другое» [Турсунов, 2017, с. 293]. Мы не указываем на подозрение о прозопагнозии у Малевича, но рассуждаем о том, что есть такое явление.

Малевич постигает восприятие лица и феномен лица на образном уровне, даже при условии незнания о подобной психопатологии. Интерпретации образа без лица у Малевича обычно исследуются на основе представления, что в жизни такого не бывает и это только художественные поиски мастера. Но в свете знаний о прозопагнозии открываются и другие пути для размышления.

Отметим, что Малевич в теоретических трудах часто употребляет слова «слепота», «слепые», он называет свои архитектоны — супре-



Ил. 6. Рубин Г. Серия «Сирены и грешники». 2019. Картины, инсталляция. 96 × 140 см. Галерея Карстен Греве, Париж

Fig. 6. Rubin G. Series *The Sirens and Sinners*. 2019. Paintings, installation. 96 × 140 cm. Gallery Carsten Greve, Paris

матические слепые сооружения, слепая архитектура. При этом Малевич понимал, что он погружается в сферу бессознательного: так, по поводу образа слепой архитектуры Малевич писал Эль Лисицкому: «Я говорю с Вами из центра подсознательного» [Малевич, 2003, с. 308], — на что обращает внимание в предисловии А.С. Шатских. Эти скульптурно-архитектурные слепые конструкции не имеют окон-глаз, не имеют мелких подробностей, как черты лица. Это только форма. Они не имеют дверей, туда не войти. Подобный образ есть в эскизах к «Победе» — дом, в который не войти, нечто недоступное, непознаваемое. Потеря лица в творчестве Малевича происходит постепенно от эскизов к живописи. Утрата черт связана с понятием множества: множество персонажей Несущие Солнце теряют черты лица, зрению доступны только усы (собственно, как при прозопагнозии).

В современной живописи можно обнаружить такую образность и в работах израильско-британского художника Гидеона Рубина (Gideon Rubin). Он словно иллюстрирует лицевую слепоту — как видит человек с прозопагнозией. Художник перешел от реалистичных портретов к портретам без лица и сделал это своим ключевым образом. Но у Рубина это больше связано с эффектом растворения лица в памяти — именно ускользающие черты, потерянные в тумане памяти, характерны для его образности. Многие его портреты основаны на анонимных фотографиях из старинных фотоальбомов. Большое количество таких персонажей создает образ множества.

В силуэтном изображении человека лицо нечитаемо, просто черное пятно, но при восприятии силуэта это не так заметно и значимо, как при отсутствии черт лица в реалистическом портрете (например, того же Рубина). В особых случаях использования силуэта лицо без черт создает тревожное впечатление непознаваемости и обращает на себя внимание, особенно если это портрет, автопортрет, то есть жанр, где подразумевается необходимость черт лица. Например, когда «у человека (то есть у самого Хармса) нет лица. На его месте черное пятно» [Ямпольский, 1998, с. 355], — замечает М. Ямпольский по поводу автопортрета у окна Д. Хармса.

В свете знаний об особом восприятии лица можно предположить, что Малевич в живописи не только обобщает, но и спускается на самый глубокий уровень человеческого сознания, где брезжит овал как изначальная сущность, идея лица, а не предмет овальной формы и не какая-то другая часть тела. Это позволяет интерпретировать образ без лица у Малевича не просто как отсутствие, а как изображение самого первичного, глубинного, природой заложенного опознания лица, то есть особой части человека, в которой сосредоточено его «я», даже если это «я» незримо, непознаваемо. Это дает пищу для размышлений.

Под маской — лицо. А под лицом? Еще глубже? Образ нечитаемого лица рассматривал В.А. Подорога: «лицо как сгущенный в себе образ всего того, что проявляется от имени человеческого» [Подорога, 1995, с. 272]. Автор цитирует М. Пруста, создающего образ «молочно-белой туманности» [Подорога, 1995, с. 274], и дает свои формулировки образа белизны как лица: «мерцающий прозрачный фон бытия» [Подорога, 1995, с. 272]; «...белое пятно... оттенки белеющего фона» [Подорога, 1995, с. 276]; «суггестивная белизна» [Подорога, 1995, с. 327]; «бело-

го экрана сна... лицо, с его неживыми белыми поверхностями...» [Подорога, 1995, с. 331]; «...некое белое пятно, видимое издали» [Подорога, 1995, с. 337]. Что это? То, что в наличии до формирования сообщения мимикой лица? До знаков? Так мы смотрим в воздушное пространство, непостижимое оптикой глаза, растворенное в световоздушной перспективе... При удалении все размывается... Что там, за белесым небом?

И возвращаясь к теме числовых характеристик, отметим: как бы ни толковать образ отсутствия черт лица — как безликость или нечитаемое (нераспознаваемое, непознаваемое) лицо, — в любом случае персонажи составляют множество, то есть присутствует количественная характеристика этой большой группы, числовой маркер.

Но чтобы отнести этот образ к мифологеме Хранителей Земли, необходимо было обосновать возможную положительную коннотацию образа без лица и, соответственно, такого множества. В данном случае все люди имеют лицо, то, про которое мы знаем, что это именно лицо, а не только видим его черты. Это особое множество — все люди, их предназначение — Хранители Земли, как минимум на уровне инстинктов, как максимум на уровне человечности. В XXI веке, в эпоху действий больших масс людей мифологема Хранителей Земли как метафора человечности обретает особую актуальность.

Список литературы:

- 1 Барabanщиков В.А. Коммуникативный подход в исследованиях восприятия // Психологический журнал. 2012. Т. 33. № 3. С. 17–32.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
- 3 Брагинская Н.В. Метафора в теории мифа Ольги Михайловны Фрейденберг. Вторая часть доклада / Семинар «Сравнительная мифология» // Лаборатория ненужных вещей. 28.03.2020. URL: <https://7seminarov.com/freidenberg-audio> (дата обращения 24.05.2024).
- 4 Григорьева В.Н., Машкович К.А. Лицевая агнозия в клинике поражений головного мозга // Неврология, нейропсихиатрия, психосоматика. 2018. Т. 10. № 4. С. 111–115. <https://doi.org/10.14412/2074-2711-2018-4-111-115>.
- 5 Губанова Г.И. Мифологическая универсалия «тетраморф» как инструмент анализа и основа комедии масок // Искусство и культура. 2017. № 2 (26). С. 16–19.
- 6 Губанова Г.И. Типическое и неповторимое в целостном образе персонажа // Карнавалы код в искусстве и на телевидении: Сборник материалов научной конференции. Москва, 18 мая 2023 / Сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н.Г. Кривуля. М.: ВШТ МГУ, 2024. С. 103–115.
- 7 Крученых А.Е. Победа над Солнцем: Опера А. Крученых / Музыка М. Матюшина. СПб.: Свет, [1913]. 24 с.
- 8 Малевич К.С. Малевич — Лисицкому из Ленинграда в Минусио близ Локарно 8 декабря 1924 // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С приложением переписки К.С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) / Сост., публ., вступ. статья, подготовка текста, ком. и примеч. А.С. Шатских. М.: Гилея, 2003. С. 308.
- 9 Мартин Р.П. Не для красоты: концепция метафоры по О.М. Фрейденберг в античности и современности // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. Т. 3. № 36. С. 7–15. <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-3-7-15>.
- 10 Маяковский В.В. Владимир Маяковский. Трагедия // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Т. 1: 1912–1917 / Подготовка текста и примеч. В.А. Катаняна. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 151–172.
- 11 Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. М.: Ad Marginem, 1995. 341 с.
- 12 Прокопенко В.Т., Трофимов В.А., Шарок Л.П. Психология зрительного восприятия: Учебное пособие. СПб.: СПбГУИТМО, 2006. 73 с.
- 13 Сальникова Е.В., Соколов К.Б. Массовое искусство — это... искусство. К вопросу о терминах и подходах // Художественная культура. 2019. № 4. С. 580–597. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00098>.
- 14 Свидерская М.И. «Он человек был, человек во всем...» (Памяти Е.И. Ротенберга) // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 8–27.
- 15 Турсунов В.В. Понимание процесса познания лиц в современной науке // Личность в меняющемся мире: здоровье, адаптация, развитие. 2017. Т. 5. № 3. URL: <https://humjournal.rzgtmu.ru/art&id=273> (дата обращения 12.05. 2024).
- 16 Хармс Д.И. Балет трех неразлучников // Slova.org.ru. URL: https://slova.org.ru/harms/balet_treh/ (дата обращения 12.05.2024).
- 17 Ямпольский М.Б. Беспмятство как исток: (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.
- 18 Bolognesi M., Heerik R., Berg E. VisMet 1.0: An Online Corpus of Visual Metaphors // Visual Metaphor: Structure and Process / Ed. by G. Steen. Amsterdam: John Benjamins, 2018. P. 89–114.
- 19 Bort-Mir L. Developing, Applying, and Testing FILMIP: The Filmic Metaphor Identification Procedure: PhD Thesis. Universidad Jaume I, 2019. 425 p.
- 20 Gözl O. Collectives // Compendium Heroicum. 2022. URL: https://www.researchgate.net/publication/363503393_Collectives (дата обращения 12.05.2024).
- 21 Kipling T. The Collective Protagonist: Multiple Points of View and the Search for Truth in Familial Narratives. University of Washington, 2016. URL: <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36636> (дата обращения 22.05.2024).
- 22 Rembowska-Pluciennik M. Read and Do What You Want... Young (E-)Readers in a Classroom on the Outskirts of the Gutenberg Galaxy // Filoteknos. 2020. Vol. 10. P. 43–55. [https://doi.org/10.23817/filotek.10\(3\)](https://doi.org/10.23817/filotek.10(3)).
- 23 The Art and Science of Heroism and Heroic Leadership / Ed. by S.T. Allison, J.K. Beggan, O. Efthimiou. Lausanne: Frontiers Media, 2019. URL: <https://www.frontiersin.org/research-topics/6789/the-art-and-science-of-heroism-and-heroic-leadership> (дата обращения 12.05.2024).

References:

- 1 Barabanshchikov V.A. Kommunikativnyi podkhod v issledovaniyakh vospriyatiya [Communication Approach in Perception Research]. *Psikhologicheskii zhurnal*, 2012, vol. 33, no. 3, pp. 17–32. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 527 p. (In Russian)
- 3 Braginskaya N.V. Metafora v teorii mifa Ol'gi Mikhailovny Freidenberg. Vtoraya chast' doklada [Metaphor in the Theory of Myth by Olga M. Freudenberg. The Second Part of the Report], Seminar "Comparative Mythology". *Laboratoriya nenuzhnykh veshchei* [Laboratory of Unnecessary Things], 28.03.2020. Available at: <https://7seminarov.com/freidenberg-audio> (accessed 24.05.2024). (In Russian)
- 4 Grigor'eva V.N., Mashkovich K.A. Litsevaya agnoziya v klinike porazhenii golovnogogo mozga [Facial Agnosia in the Clinic of Brain Lesions]. *Nevrologiya, neiropsikhiatriya, psikhosomatika*, 2018, vol. 10, no. 4, pp. 111–115. <https://doi.org/10.14412/2074-2711-2018-4-111-115>. (In Russian)
- 5 Gubanova G.I. Mifologicheskaya universal'ya "tetramorph" kak instrument analiza i osnova komedii masok [The Mythological Universal "Tetramorph" as a Tool of Analysis and the Basis of the Comedy of Masks]. *Iskusstvo i kul'tura*, 2017, no. 2 (26), pp. 16–19. (In Russian)
- 6 Gubanova G.I. Tipicheskoe i nepovtorimoe v tselostnom obraze personazha [Typical and Unique in the Holistic Image of a Character]. *Karnaval'nyi kod v iskusstve i na televidenii: Sbornik materialov nauchnoi konferentsii. Moskva, 18 maya 2023* [Carnival Code in Art and Television: Collection of Scientific Conference Materials. Moscow, May 18, 2023], comp., sc. ed. D. Sc. (in Art History), Professor N.G. Krivulya. Moscow, VSHT MGU Publ., 2024, pp. 103–115. (In Russian)
- 7 Kruchenykh A.E. *Pobeda nad solntsem: Opera A. Kruchenykh* [Victory over the Sun: Opera by A. Kruchenykh], music by M. Matyushin. St. Petersburg, Svet Publ., 1913. 24 p. (In Russian)
- 8 Malevich K.S. Malevich — Lisitskomu iz Leningrada v Minusio bliz Lokarno 8 dekabrya 1924 [Malevich to Lissitzky from Leningrad to Minusio near Locarno, December 8, 1924]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.]. Vol. 4: Traktaty i lektsii pervoi poloviny 1920-kh godov: S prilozheniem perepiski K.S. Malevicha i El' Lisitskogo (1922–1925) [Treatises and Lectures of the First Half of the 1920s: With an Appendix of Correspondence between K.S. Malevich and El Lisitsky (1922–1925)], comp., publ., intr. article, text's prep., com., notes A.S. Shatskikh. Moscow, Gileya Publ., 2003, p. 308. (In Russian)
- 9 Martin R.P. Ne dlya krasoty: kontseptsiya metafory po O.M. Freidenberg v antichnosti i sovremennosti [Not for Beauty: The Concept of Metaphor According to O.M. Freudenberg in Antiquity and Modernity]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie*, 2018, vol. 3, no. 36, pp. 7–15. <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-3-7-15>. (In Russian)
- 10 Mayakovskii V.V. Vladimir Mayakovskii. Tragediya [Vladimir Mayakovsky. Tragedy]. Mayakovskii V.V. *Polnoe sobranie sochinenii: V 13 t.* [Collected Works: In 13 vols.], Academy of Sciences of the USSR, A.M. Gorky Institute of World Literature. Vol. 1: 1912–1917, text's prep., notes V.A. Katanyan. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1955, pp. 151–172. (In Russian)
- 11 Podoroga V.A. *Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu. Materialy lekttsionnykh kursov 1992–1994 godov* [Phenomenology of the Body. Introduction to Philosophical Anthropology. Materials of Lecture Courses of the 1992–1994]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995. 341 p. (In Russian)
- 12 Prokopenko V.T., Trofimov V.A., Sharok L.P. *Psikhologiya zritel'nogo vospriyatiya: Uchebnoe posobie* [Psychology of Visual Perception: Textbook]. St. Petersburg, SPbGUITMO Publ., 2006. 73 p. (In Russian)
- 13 Sal'nikova E.V., Sokolov K.B. Massovoe iskusstvo — ehto... iskusstvo. K voprosu o terminakh i podhodakh [Mass Art is... Art. On the Issue of Terms and Approaches]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 4, pp. 580–597. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00098>. (In Russian)
- 14 Sviderskaya M.I. "On chelovek byl, chelovek vo vsem..." (Pamyati E.I. Rotenberga) ["He Was a Man, a Man in Everything..." (In memory of E.I. Rotenberg)]. *Iskusstvoznanie*, 2012, no. 1–2, pp. 8–27. (In Russian)
- 15 Tursunov V.V. Ponimanie protsessa poznaniya lits v sovremennoi nauke [Understanding the Process of Cognition of Faces in Modern Science]. *Lichnost' v menyayushchemsya mire: zdorov'e, adaptatsiya, razvitiye*, 2017, vol. 5, no. 3. Available at: <https://humjournal.rzgm.ru/art&id=273> (accessed 12.05. 2024). (In Russian)
- 16 Kharms D.I. Balet trekh nerazluchnikov [Ballet of the Three Lovebirds]. *Slova.org.ru*. Available at: https://slova.org.ru/harms/balet_treh/ (accessed 12.05.2024). (In Russian)
- 17 Yampol'skii M.B. *Bespamyatstvo kak istok (Chitaya Kharmsa)* [Unconsciousness as a Source (Reading Kharms)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1998. 384 p. (In Russian)
- 18 Bolognesi M., Heerik R., Berg E. VisMet 1.0: An Online Corpus of Visual Metaphors. *Visual Metaphor: Structure and Process*, ed. G. Steen. Amsterdam, John Benjamins, 2018, pp. 89–114.
- 19 Bort-Mir L. *Developing, Applying, and Testing FILMIP: The Filmic Metaphor Identification Procedure: PhD Thesis*. Universidad Jaume I, 2019. 425 p.
- 20 Gözl O. Collectives. *Compendium Heroicum*, 2022. Available at: https://www.researchgate.net/publication/363503393_Collectives (accessed 12.05.2024).
- 21 Kipling T. *The Collective Protagonist: Multiple Points of View and the Search for Truth in Familial Narratives*. University of Washington, 2016. Available at: <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36636> (accessed 22.05.2024).
- 22 Rembowska-Pluciennik M. Read and Do What You Want... Young (E-)Readers in a Classroom on the Outskirts of the Gutenberg Galaxy. *Filoteknos*, 2020, vol. 10, pp. 43–55. [https://doi.org/10.23817/filotek.10\(3\)](https://doi.org/10.23817/filotek.10(3)).
- 23 *The Art and Science of Heroism and Heroic Leadership*, eds. S.T. Allison, J.K. Beggan, O. Efthimiou. Lausanne, Frontiers Media, 2019. Available at: <https://www.frontiersin.org/research-topics/6789/the-art-and-science-of-heroism-and-heroic-leadership> (accessed 12.05.2024).

УДК 792.09
ББК 85.334

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

Ключевые слова: испанский театр, Золотой век, П. Кальдерон, театральная маска, комедия

Артамонова Екатерина Александровна

Маски в испанском театре Золотого века на примере комедий П. Кальдерона



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-146-163

Для цит.: Артамонова Е.А. Маски в испанском театре Золотого века на примере комедий П. Кальдерона // Художественная культура. 2024. № 4. С. 146–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-146-163>.

For cit.: Artamonova E.A. Masks in the Spanish Theater of the Golden Age on the Example of P. Calderon's Comedies. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 146–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-146-163>. (In Russian)

Artamonova Ekaterina A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Foreign Languages, Moscow Institute of Physics and Technology (National Research University), 9 Institutsky 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

Keywords: Spanish theatre, Golden Age, P. Calderon, theatrical mask, comedy

Artamonova Ekaterina A.

Masks in the Spanish Theater of the Golden Age on the Example of P. Calderon's Comedies

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 буффонии, 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.

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.

Введение

Театр П. Кальдерона (1600–1681) считается одним из самых исследованных в отечественном и зарубежном театроведении: этому способствует доступность текстов и количество сохранившихся первоисточников, привлекающих внимание исследователей со всего мира. Значительную часть занимают труды филологов, обращающих свое внимание скорее на работу со словом, вариативность изданий текстов, сюжетные перипетии, а также исторический контекст эпохи. Сценическое же воплощение произведений, как правило, отходит на второй план, принимая во внимание некое универсальное пространство, где оно могло бы быть поставлено. В то же время, исходя из регулярно обновляемых цифровых источников, место постановок постоянно дополняется и уточняется, что дает театроведам новый повод для анализа произведений.

Тема маски в произведениях Кальдерона относится как раз к числу тех, на которые обратили внимание относительно недавно. Например, в 2011 году вышел сборник «Маски и игра идентичности в испанском театре „Золотого века“», в котором каждый исследователь попытался дать определение «маски» в самом широком понимании этого слова (перевоплощение, переодевание, мотив неузнавания) и найти ее образ в разных произведениях [Lobato López, 2009, p. 241]. Результатом такого взаимодействия стали предварительные выводы о том, что тексты пьес нуждаются в дополнительном осмыслении и благодаря сосредоточению на деталях можно заметить множество сценических элементов, которые формируют картину театральных методов и приемов того времени. В 2023 году в «Театре Кальдерона» в Вальядолиде в рамках двухдневной мастерской актер театра «Кулунка» (Kulunka) Иньяки Рикарте (Iñaki Rikarte) проводил для актеров, режиссеров и драматургов «Мастерскую экспрессивной маски». Как заявлено в пресс-релизе, задачей мастерской было продемонстрировать с помощью маски разные средства сценической выразительности [Oliveira Lizarribar, 2024]. Следовательно, обращение к данной теме в рамках отдельной мастерской говорит об особом профессиональном интересе.

К вопросу о терминологии

Что же такое «маска»? Что понимается под данным термином?

Для более точного определения обратимся к словарю Королевской академии испанского языка [Diccionario]. Слово *máscara* в испанском языке имеет 13 значений. Методом исключения оставим только те, которые имеют отношение к театру. Поскольку согласно словарной статье слово употребляется в единственном и множественном числе, то для начала рассмотрим единственное число, а затем множественное.

Итак, слово «маска» по-испански в единственном числе относится к существительным женского рода — *máscara*. Во-первых, это фигура, представляющая собой лицо человека, животного или полностью вымышленное, с помощью которого человек может скрыть свое лицо, чтобы не быть узнаваемым, перенять внешность другого или принимать участие в театральной постановке или в ритуалах. При этом синонимами первого значения слова могут быть повязка (*antifaz*), маска (*careta*) и масочка (*mascarilla*). Во втором значении под маской понимается уникальный или экстравагантный костюм, в который кто-то наряжается. Синонимами второго значения являются такие слова, как «маскировка» (*dizfraz*), «капюшон» (*capuchón*). В третьем значении это повод, предлог. Синонимами выступают слова «маскировка» (*dismulo*), «сокрытие» (*disimulo*). В четвертом значении слово обозначает человека мужского или женского рода в маске.

Во множественном числе по-испански слово звучит как *máscaras*, то есть маски. В первом значении слово означает встречу людей, носящих маски. Синонимами выступают слова «маскарад» (*mascarada*) и «массовка» (*comparsa*). Во втором значении слово используется для обозначения места, на котором отмечаются маски. Здесь закрепляются два устойчивых словосочетания «Иду на маску» (*Voy a las máscaras*) и «Мы увидимся в масках» (*Nos veremos en las máscaras*). В третьем значении слово «маска» во множественном числе является синонимом мохиганги — популярного испанского жанра короткого театрального представления гротескно-шутовского характера с переодеваниями и масками. Среди синонимов встречается и привычное слово «карнавал» (*carnaval*). В четвертом значении слово употребляется по отношению к маскараду. Синонимы в этом значении — слова

«вечеринка» (*sarao*), «пир» (*festín*). И наконец, в пятом значении во множественном числе слово «маска» обозначает праздник дворян, который проходил верхом на лошадях ночью. При этом участники надевали яркие платья и ливреи.

Таким образом, анализируя значения слова «маска» в единственном и множественном числе, следует отметить многозначность термина и его синонимов: без уточнения ситуационного контекста разобраться в значении может быть весьма проблематично. Испанский исследователь Г. Вега Гарсиа-Луэнгос применительно к произведениям Кальдерона предложил обратиться к словарю *Diccionario de Autoridades* 1734 года и из всех значений выделил три: под маской (*máscara*) понимается 1) сокрытие лица для того, чтобы не быть узнаваемым; 2) изобретение, которое используется во время праздника, когда участники «маскируются» под другого человека; 3) праздник благородных сеньоров на лошадях, на который наряжаются в костюмы и ливреи, проводимый традиционно ночью [Vega García-Luengos, 2013, p. 3]. С исторической точки зрения при употреблении словарных значений важно обращать внимание на версию, которая максимально приближена к Педро Кальдерону. С другой стороны, при использовании просмотрового метода поиска круг найденных значений, исключая синонимические ряды, значительно уменьшается.

Доказательством тому служит методика количественного анализа, которую применила М.Л. Лобато Лопес [Lobato López, 2009, p. 248]. Базируясь на оцифрованных текстах, при помощи искусственного интеллекта она посчитала, сколько раз в произведениях авторов Золотого века упоминается слово «маска». Условным лидером здесь выступил Ф. Лопе де Вега — 106 раз, а Кальдерон оказался на втором месте — 83 раза. Также М. Лобато Лопес включила в поиск уменьшительно-ласкательный вариант «масочка» (*mascarilla*). Таких упоминаний среди авторов нашлось всего 38, и только 6 из них принадлежат Кальдерону.

Немного отступив от термина «маска», стоит упомянуть, что первый документ, в котором официально зафиксирована маска в качестве предмета бутафории, относится к 1573 году. В инвентарных книгах принцессы Хуаны (сестры короля Филиппа II) значатся «43 маски разных размеров... некоторые из них полумаски, стоимость

3400 реалов» [Lobato López, 2009, p. 244]. Еще один документ относится к 6 июня 1621 года [Lobato López, 2009, p. 241]: именно в этот день Бартоломе Хименес передал в аренду Диего Лухану «семь масок злодеев» (*siete rostros de billanos*). Отметим, что в испанском варианте фигурирует слово *rostro*, а не маска. Согласно словарю Королевской академии испанского языка слово *rostro* было синонимом «лица» и писалось с удвоенной согласной [Diccionario]. Даже сохранившееся в современном языке выражение «лицом к лицу», по-испански *cara a cara*, звучало как *rostro al rostro*.

В это же время у М. Сервантеса во второй части «Дон Кихота» в главе XI встречается еще один термин для обозначения маски — «каратула» (*carátula*) [Cervantes, 2016, p. 149]. Главные герои встречают повозку с актерами труппы Ангуло Дурного, которые играли «Действо о судилище и смерти» Лопе де Веги и решили переехать из одного села в другое прямо в костюмах. Дон Кихоту очень хотелось присоединиться к труппе, и он говорит о том, что в детстве очень увлекался маской. Несмотря на то что хронологически произведение Сервантеса было написано и опубликовано раньше, чем начал писать и ставить Кальдерон, пока исследователям не удалось найти упоминание термина «каратула» по отношению маске.

Из подробного терминологического анализа можно сделать вывод, что термин «маска» следует воспринимать в самом широком значении, включая все синонимичные ряды. Применительно к творчеству конкретного автора традиционно принято учитывать региональные языковые особенности, то есть совокупность факторов, влияющих на контекстовый поиск. Одним из главных факторов является степень сохранности текста пьес: даже учитывая доступность современных методов оцифровки и специального программного обеспечения, немногие специалисты могут реконструировать утраты, важные для их восприятия. Разные издательства, тиражируя один и тот же текст пьесы, могут допускать неточности, ошибаясь в написании слов и тем самым коверкая смысл, поскольку орфография и пунктуация испанского языка XVI–XVII веков значительно отличается от современной. Таким образом, переходя к работе над текстами Кальдерона, мы будем отдавать предпочтение оцифрованным первоисточникам в собственном переводе на русский язык, а также уже опубликованным и переведенным произведениям.

Интерпретация термина «маска» в контексте пьес П. Кальдерона

В нескольких произведениях Кальдерона упоминается праздник на лошадях. Очень сложно доподлинно понять природу выезда: был ли он приурочен к какому-то конкретному празднику? Кто мог принимать участие? Был ли оговорен заранее какой-то определенный маршрут? К большому сожалению, ответы на эти вопросы пока остаются открытыми, так как слово *festejo* дословно переводится с испанского языка как «праздник».

Вот пример такого праздника из комедии «Молчанье — золото» (*No hay cosa para callar*), написанной в 1639 году. Во второй сцене второй хорнады знатный идалго Дон Диего предлагает своей сестре и брату отправиться на «маскарад»:

Дон Диего: Унынье прочь!

Возможность грусть весельем превозмочь!

Отправимся вдвоем — сестра и брат.

Сегодня в ночь в Мадриде маскарад,

Столица бесшабашна и шумна — Победу в битве празднует она.

О, этот день отметят на скрижалях!..

ЛЕОНОР: Бездельники дурачатся? Мне жаль их, —

Толпы беспечной несуразен вид,

Всеобщая веселость мне претит... [Кальдерон, 2021, с. 200].

Вся комедия «Молчанье — золото» пропитана традициями и обычаями процветающего Мадрида того времени. Герои каждый раз не забывают упомянуть прибывающим персонажам, как изменился и похорошел город за время их отсутствия. Исследователи пытаются установить, о каком празднике идет речь. Н. Ванханен в предисловии к изданию собственного перевода этой комедии приходит к выводу, что Кальдерон намекает зрителю на победу в 1638 году в городе Фуэнтеррабия над французскими войсками [Кальдерон, 2021, с. 200]. Примечательно, что этот город в пьесе не упоминается.

А вот пример другого выезда, из второй хорнады в сцене XXI пьесы «Иосиф среди женщин» (*El José de las mujeres*), опубликованной в 1660 году. Действие происходит в III веке нашей эры в Александрии. Основанная на библейской истории о целомудренном Иосифе, пьеса рассказывает о приключениях Евгении, которая намеренно одевает-

ся мужчиной. В него (а точнее в нее) влюбляется девушка по имени Мелансия, но получает отказ. Во второй хорнаде Хулиа, исполняющая обязанности служанки при Мелансии, встречает вестника Капричо:

Хулиа: Сеньора, что Вы ждете?

КАПРИЧО: На праздник посмотреть.

Разве не выйдешь ты на улицу?

Хулиа: ...только смотри

Не подходи к окну,

Там ли великая маска

Проходит мимо нашего порога?

КАПРИЧО: Подойди, увидишь, дворяне и народ

Как следует одеты.

Хулиа: Смотри, и город ты увидишь,

Покрытый тысячью огней. [цит. по: Vega García-Luengos, 2013, p. 3].

В завершении сцены все герои уходят на празднование на улицу. Следовательно, сам праздник происходит за сценой. При этом Кальдерон упоминает в перечне действующих лиц этой сцены «народ снаружи» (*gente dentro*). Можно предположить, что в момент произношения реплик герои видели актеров — участников массовых сцен, слышали шум толпы, возможно, видели богато одетых граждан из реплики Капричо на заднем плане. Даже если это был прием словесной декорации, то продуманность сцены Кальдероном позволяет передавать происходящее с большой долей достоверности.

Наибольшее развитие использование маски получило в трех комедиях: «Счастье и несчастье от имени» (*Dicha y desdicha del nombre*, 1651), «Белых рук не обижают» (*Las manos blancas no ofenden*, 1640) и «Художник своего бесчестия» (*El pintor de su deshonra*, 1648).

В комедии «Счастье и несчастье от имени» в первой же хорнаде действие происходит во время миланского карнавала (в испанском варианте *Carnestolendas*). Кальдерон в ремарке обозначает:

Шум между масок, музыка и инструменты.

Музыка.

Пускайтесь в пляс,

От музыки и торжества,

На время карнавала

Тут все сошли с ума. [Calderon de la Barca, Dicha, p. 10].

В комедии «Белых рук не обижают» красавица Лисарда переодевается юношей и решает во что бы то ни стало разорвать порочную связь своего возлюбленного Федерико с обладательницей белых рук Серафиной. В свою очередь, старик Теодоро предлагает принцу Цесарю переодеться женщиной и разведать, кто же такая Серафина, в которую многие влюблены. В конце двойной обман раскрывается, и Лисарда, объясняясь с Серафиной, физически срывает маску, которая позволяла Лисарде притворяться мужчиной.

ЛИСАРДА: Не обернись спиной ко мне
Так не ответив, уже ты знаешь
Что я вас в маске заприметил,
Теперь ты должен мне признаться.

СЕРАФИНА: Вот с этих пор она вас избегает,
Хоть правду всю давно уж знает,
Теперь мне ясно, кто под маской,
С кого я маску ту сорву,
Пусть разрешения попросит, ему я
Слово не давала, и, если не ответит,
Заставлю силой, и вот (как тяжело!)
Теперь прошу вас, говорите,
Могу вам не ответить я.

ЛИСАРДА: Ха! Скажите только мне на милость,
Мне разрешили говорить... [Calderon de la Barca, *Las manos*, p. 13].

Интересно, что, помимо упоминания самого слова «маска», мотива маскарадного переодевания с раскрытием масок в конце, по ходу действия комедии герои постоянно прячутся и плохо узнают друг друга. Так, например, один из героев отмечает, что его пропустила маска:

ФАБИО: Мне лучше тут пройти,
И маска пропускает,
Я буду ждать в том зале,
Где проходит праздник. [цит. по: Lobato López, 2009, p. 252].

Несмотря на то что время суток, как правило, не обозначено и из скрытых ремарок можно только догадываться, когда происходит действие, рискуем предположить, что темнота на сцене становится постепенно сценическим приемом, переходящим и в другие произведения.

Комедия «Художник своего бесчестия» вызывает много сюжетных вопросов. Прежде всего, одну из главных героинь зовут Серафиной, как в уже упомянутой комедии «Белых рук не обижают». Дон Луис сетует на неудачное сватовство Серафины, а подруга детства Порсио вспоминает таинственные приключения в Неаполе. Действие происходит в Барселоне во время карнавала. Дон Альваро, брат Порсио, публично признается, что наденет маску, чтобы не быть узнанным:

ДОН АЛЬВАРО: Маску все же я надену,
Чтоб меня все не узнали.

Далее диалог Дона Хуана и Серафины также проходит в масках:

ДОН ХУАН: Маска, я тебя прошу,
Потанцуй, мне не важно знать.
Не знаю, в танце сила вся;
Если я тебя узнаю, буду
Я с тобой невежлив;
Если нет, пожалуй, будь
Ты со мною осторожна.

СЕРАФИНА: Потанцую,
С твоего же разрешения,
У тебя прошу прощения.

ДОН ХУАН: Почему же у меня?

СЕРАФИНА: Да потому, что
Голос твой меня увлек.

ДОН ХУАН: Ну тогда я разрешаю... [Calderon de la Barca, *El pintor*, p. 22].

Из приведенного примера очевидно, что маски настолько скрывают истинное лицо, что даже в танце, предусматривающем максимальное сокращение дистанции, герои не могут узнать друг друга.

Сочетание маски как предмета бутафории, танца и праздника приводит к традиции придворных праздников. Так, например, в комедии «Зверь, молния, камень» (*La feria, el rayo y la Piedra*), показанной в королевском театре Буэн Ретиро в Мадриде в 1662 году, Кальдерон дает в ремарке указания: «Здесь открывается маской, разделенной двумя хорами музыкантов, по семь голосов в каждом, четыре женских и три мужских» [цит. по: Vega García-Luengos, 2013, p. 5].

Начиная с 50-х годов Кальдерон часто в придворных лоа и комедиях использует маску в значении не только предмета бутафории, но и сценического приема. Например, в комедии «Ласковая любовь к зверям» (*Fieras afemina amor*), поставленной в 1672 году: «Спускались знаки зодиака на сцену и смешивались с Месяцами, представляли маску с несколькими связками, базируясь на тексте» [Vega García-Luengos, 2013, p. 5].

Заключение

Подводя предварительный итог путешествию по разнообразным произведениям Кальдерона, стоит отметить, как после внимательного прочтения с акцентом всего лишь на одну деталь — маску — постепенно начинает реконструироваться сценический образ, заложенный автором. Несмотря на то что многие произведения Кальдерона в отсутствии режиссерских экспликаций, качественных переводов на русский язык, воспринимаются сложно и требуют дополнительного прочтения, интересно наблюдать, как одни и те же приемы маскировки переходят из одного произведения в другое. Например, постоянные попытки героев остаться на сцене, чтобы подслушать или подсмотреть за другими.

В перспективе темы исследования нет задачи количественно закрыть все упоминания слова «маска», однако важно обратить внимание на малоисследованность текстов в отечественном театроведении, а также на отсутствие переводческой традиции дополнять и обогащать знания о творчестве драматурга в целом и о сценических приемах в театре Золотого века в частности. При анализе массива текстов комедий создается впечатление, что позиция придворного драматурга Кальдерона заключалась в попытке донести до зрителя идею о том, что за маской очень редко можно встретить человеческое лицо. И в этом столкновении мнимого и кажущегося, каждый раз разбивающегося о берег исторической реальности, и заключается настоящая драматургия человеческой жизни.

Список литературы:

1. Арефьева А.Б. Поэтика и театральность испанской барочной драматургии («Поклонение кресту» Педро Кальдерона) // Вопросы театра. 2009. № 3–4. С. 301–309.
2. Арефьева А.Б. Педро Кальдерон де ла Барка. Жизнь есть сон. Молчание — золото // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 192–198. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2023-1-192-198>.
3. Кальдерон П. Жизнь есть сон. Молчанье — золото / Пер. с исп. и предисл. Н. Ванханен. М.: Лингвистика; Центр книги Рудомино, 2021. 476 с.
4. Кириллова Н.Б. Культурные коды маски: исторический контекст // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2018. Т. 24. № 4 (180). С. 158–169.
5. Кочнова О.А. Феномен маски в театральной культуре // Таврические студии. Серия: Культурология. 2013. № 3. С. 64–69.
6. Селиванова И.В. Социокультурные факторы формирования лексики театрального искусства в испанском языке // Россия и Запад: диалог культур. 2018. № 18. С. 71–76.
7. Силюнас В.Ю. Театральность праздника и праздничная зрелищность театра // Вопросы театра. 2018. № 3–4. С. 333–350.
8. Силюнас В.Ю. Утоление жажды, или Секреты успешного драматурга. Часть вторая // Вопросы театра. 2019. № 1–2. С. 189–211.
9. Смирнова М.Б. Кальдерон де ла Барка Педро // Уильям Шекспир: Энциклопедия / Сост., науч. ред. И.О. Шайтанов. Т. 1. М.: РГГУ, 2022. С. 113–116.
10. Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре: Автореф. дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / С.-Петербург. гос. ун-т СПб., 2007. 40 с.
11. Чеснокова Л.В. Театральность искусства эпохи барокко // Молодой ученый. 2016. № 5 (109). С. 779–783.
12. *Calderon de la Barca P.* Comedias de don Pedro Calderón de la Barca: colección más completa ... Vol. 3. Madrid: M. Rivadeneyra, 1856. 753 p.
13. *Calderon de la Barca P.* Dicha y desdicha del nombre // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/dichaydesdichade00cald> (дата обращения 01.06.2024).
14. *Calderon de la Barca P.* El pintor de su deshonra // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/elpintordesudesh00cald> (дата обращения 01.06.2024).
15. *Calderon de la Barca P.* Las manos blancas no ofenden // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/lasmanosblancasn00cald> (дата обращения 01.06.2024).
16. Cervantes M. Don Quijote de la Mancha 2. Madrid: Alianza editorial, 2016. 848 p.
17. Diccionario de la lengua española // Real Academia Española. URL: <https://dle.rae.es/m%C3%A1scara?m=form> (дата обращения 01.06.2024).
18. Díez Borque J.M. Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002. 279 p.
19. Escalonilla López R.A. La dramaturgia del disfraz en Calderón. Pamplona: EUNSA, 2002. 349 p.
20. Ferrer Valls T. Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro // El vestuario en el teatro del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico. 2000. Vol. 13–14. P. 63–84.
21. Lobato López M.L. Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón // Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo. 2009. № 3. P. 241–255.

- 22 Oliveira Lizarribar A. Iñaki Rikarte: "Las máscaras te dan la oportunidad de poner la lupa sobre los detalles de la vida" // Noticias de Navarra. 17.07.2024. URL: <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2024/07/17/inaki-rikarte-mascaras-da-oportunidad-8494360.html> (дата обращения 01.06.2024).
- 23 Shergold N.D., Varey J.E. Representaciones palaciegas, 1603–1699: Estudio y documentos. London: Tamesis, 1982. 280 p. (Fuentes para la historia del teatro en España I).
- 24 Sliwa K. Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca. Universidad de Valencia, 2008. 444 p.
- 25 Vega García-Luengos G. Las máscaras de Calderon // Le masque: «une inquiétante étrangeté» / Sous la direction de P. Meunier et E. Samper. Saint-Étienne: Presses Universitaires, 2013. URL: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/40007/2013%20Vega%20%20-%20Las%20m%C3%A1scaras%20de%20Calder%C3%B3n.pdf?sequence=1> (дата обращения 01.06.2024).
- 26 Vega García-Luengos G. Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España // Criticón. 1994. № 62. P. 57–78.
- 27 Vitse M. Segismundo et Serafina. Toulouse: Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, 1980. 111 p.

References:

- 1 Arefieva A.B. Poehtika i teatral'nost' ispanskoi barochnoi dramaturgii ("Pokloneniye krestu" Pedro Kal'derona) [Poetics and Theatricality of Spanish Baroque Drama (*The Adoration to the Cross by Pedro Calderon*)]. *Voprosy teatra*, 2009, no. 3–4, pp. 301–309. (In Russian)
- 2 Arefieva A.B. Pedro Kal'deron de la Barka. Zhizn' est' son. Molchaniye – zoloto [Pedro Calderon de la Barca. Life Is a Dream. Silence Is Gold]. *Voprosy literatury*, 2023, no. 1, pp. 192–198. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2023-1-192-198>. (In Russian)
- 3 Calderon P. *Zhizn' est' son. Molchan'e – zoloto* [Life Is a Dream. Silence Is Gold], transl. from Spanish, preface N. Vankhanen. Moscow, Lingvistika Publ., Tsentr knigi Rudomino Publ., 2021. 476 p. (In Russian)
- 4 Kirillova N.B. Kul'turnyye kody maski: istoricheskii kontekst [Cultural Codes of Masks: Historical Context]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*, 2018, vol. 24, no. 4 (180), pp. 158–169. (In Russian)
- 5 Kochnova O.A. Fenomen maski v teatral'noi kul'ture [The Phenomenon of Mask in Theatrical Culture]. *Tavrisheskiye studii. Seriya: Kul'turologiya*, 2013, no. 3, pp. 64–69. (In Russian)
- 6 Selivanova I.V. Sotsiokul'turnyye faktory formirovaniya leksiki teatral'nogo iskusstva v ispanskom yazyke [Sociocultural Factors in the Formation of the Vocabulary of Theatrical Art in the Spanish Language]. *Rossiya i Zapad: dialog kul'tur*, 2018, no. 18, pp. 71–76. (In Russian)
- 7 Silyunas V. Yu. Teatral'nost' prazdnika i prazdnichnaya zrelishchnost' teatra [The Theatricality of the Holiday and the Festive Entertainment of the Theater]. *Voprosy teatra*, 2018, no. 3–4, pp. 333–350. (In Russian)
- 8 Silyunas V. Yu. Utoleniye zhazhdy, ili Sekrety uspeshnogo dramaturga. Chast' vtoraya [Quenching Your Thirst, or Secrets of a Successful Playwright. Part Two]. *Voprosy teatra*, 2019, no. 1–2, pp. 189–211. (In Russian)
- 9 Smirnova M.B. Kal'deron de la Barka Pedro [Calderon de la Barca Pedro]. *Uil'yam Shekspir: Entsiklopediya* [William Shakespeare: Encyclopedia], comp., sc. ed. I.O. Shaitanov. Vol. 1. Moscow, RGGU Publ., 2022, pp. 113–116. (In Russian)
- 10 Tolshin A.V. Fenomen maski v teatral'noi kul'ture [The Phenomenon of the Mask in Theatrical Culture]: Dis. Abstract ... D. Sc. of Cultural Studies, 24.00.01, St. Petersburg State University. St. Petersburg, 2007. 40 p. (In Russian)
- 11 Chesnokova L.V. Teatral'nost' iskusstva ehpokhi barokko [Theatricality of the Baroque Art's Epoch]. *Molodoi uchenyi*, 2016, no. 5 (109), pp. 779–783. (In Russian)
- 12 Calderon de la Barca P. *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca: colección más completa ...* Vol. 3. Madrid, M. Rivadeneyra, 1856. 753 p.
- 13 Calderon de la Barca P. Dicha y desdicha del nombre. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/dichaydesdichade00cald> (accessed 01.06.2024).
- 14 Calderon de la Barca P. El pintor de su deshonra. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/elpintordesudesh00cald> (accessed 01.06.2024).
- 15 Calderon de la Barca P. Las manos blancas no ofenden. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/lasmanosblancasn00cald> (accessed 01.06.2024).
- 16 Cervantes M. *Don Quijote de la Mancha 2*. Madrid, Alianza editorial, 2016. 848 p.
- 17 Diccionario de la lengua española. *Real Academia Española*. Available at: <https://dle.rae.es/m%C3%A1scara?m=form> (accessed 01.06.2024).

- 18 Díez Borque J.M. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002. 279 p.
- 19 Escalonilla López R.A. *La dramaturgia del disfraz en Calderón*. Pamplona, EUNSA, 2002. 349 p.
- 20 Ferrer Valls T. Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro. *El vestuario en el teatro del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 2000, vol. 13–14, pp. 63–84.
- 21 Lobato López M.L. Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón. *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 2009, no. 3, pp. 241–255.
- 22 Oliveira Lizarribar A. Iñaki Rikarte: “Las máscaras te dan la oportunidad de poner la lupa sobre los detalles de la vida”. *Noticias de Navarra*, 17.07.2024. Available at: <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2024/07/17/inaki-rikarte-mascaras-da-oportunidad-8494360.html> (accessed 01.06.2024).
- 23 Shergold N.D., Varey J.E. *Representaciones palaciegas, 1603–1699: Estudio y documentos*. London, Tamesis, 1982. 280 p. (Fuentes para la historia del teatro en España I).
- 24 Sliwa K. *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*. Universidad de Valencia, 2008. 444 p.
- 25 Vega García-Luengos G. Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España. *Crítica*, 1994, no. 62, pp. 57–78.
- 26 Vega García-Luengos G. Las máscaras de Calderon. *Le masque: “une inquiétante étrangeté”*, sous la direction de P. Meunier et E. Samper. Saint-Etienne, Presses Universitaires, 2013. Available at: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/40007/2013%20Vega%20%20-%20Las%20m%C3%A1scaras%20de%20Calder%C3%B3n.pdf?sequence=1> (accessed 01.06.2024).
- 27 Vitse M. *Segismundo et Serafina*. Toulouse, Institut d’Études Hispaniques et Hispano-Américaines, 1980. 111 p.

УДК 792
ББК 85.33

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

Ключевые слова: Джорджо Стрелер, Пикколо театр, Карло Гольдони, комедия дель арте, театральные маски, театральное искусство, режиссерский метод, метатеатр

Балдина Юлия Алексеевна

Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-164-195

Для цит.: Балдина Ю.А. Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера // Художественная культура. 2024. № 4. С. 164–195. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-164-195>.

For cit.: Baldina Yu.A. Commedia dell'Arte Masks in Giorgio Strehler's Performances. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 164–195. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-164-195>. (In Russian)

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

Keywords: Giorgio Strehler, Piccolo Theatre, Carlo Goldoni, commedia dell'arte, theatre masks, theatre art, staging, metatheatre

Baldina Yuliya A.

Commedia dell'Arte Masks in Giorgio Strehler's Performances

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 осуществленной венецианским 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.

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.

Введение

Джорджо Стрелер (Giorgio Strehler) (1921–1997) был первым итальянским режиссером, который наряду с Лукино Висконти (Luchino Visconti) заново открыл для итальянской публики литературное и театральное наследие Карло Гольдони (Carlo Goldoni) (1707–1793). Долгое время предшествующими поколениями венецианский автор, в силу рас пространенной стилизованной манеры исполнения, воспринимался как скучный классик, смешливый старик со школьными пьесами, на которые с трудом удавалось загнать зрителей.

Насыщенную программу первого театрального сезона Пикколо театра в июле 1947 года Стрелер завершает постановкой ранней комедии Гольдони «Слуга двух господ». С целью подчеркнуть жанр произведения, а также ввиду того, что маска Арлекина была знакома каждому итальянцу, спектакль выпускается под названием «Арлекин — слуга двух господ». Желая соединить приемы и техники старинного театра с новыми сценическими формами, Стрелер вслед за Карло Гольдони обращается к комедии дель арте, которая выступает как утраченная абсолютная модель театрального искусства «*teatro teatrale*» [Bosisio, 1998, p. 108].

Стрелер стремится к обновлению и освобождению итальянского театра от рутины, дурной условности, плохо усвоенного реализма посредством изучения забытого ремесла артистов-комиков дель арте, но он также уделяет пристальное внимание опыту таких режиссеров-новаторов первых десятилетий XX века, как Вс. Мейерхольд, Е. Вахтангов, М. Рейнхардт (Max Reinhardt), которые, по словам театрального критика Роберто де Монтичелли (Roberto De Monticelli), хоть и в балетных абстракциях, но воскресили высохший и блестящий скелет комедии дель арте [Monticelli, 1988, p. 348].

«Арлекин» становится для Стрелера своего рода исследовательской лабораторией: от редакции к редакции режиссер идет от нарочитой театральности к реалистическому, эпическому и, наконец, метатеатру. «И тот факт, что сегодня, после смерти мастера, „Слуга двух господ“, воссозданный режиссером, учеником Стрелера, Стефано де Лука (Stefano De Luca) и исполнителем маски Арлекина Ферруччо Солери (Ferruccio Soleri), присутствует в афишах Пикколо театра, еще раз подтверждает, что режиссерские поиски новатора

итальянской сцены в полной мере вписались в проблематику мирового театра, определив пути его дальнейшего развития» [Балдина, 2013, с. 181].

Среди работ отечественных историков зарубежного театра, посвященных Джорджо Стрелеру, выделяется фундаментальный труд М.Г. Скорняковой «Джорджо Стрелер и „Пикколо театро ди Милано“» [Скорнякова, 2012]. Пристальное внимание итальянскому режиссеру уделено в книге С.К. Бушуевой «Итальянский современный театр» [Бушуева, 1983]. На стыке музыковедения, театроведения и филологии написана работа П.И. Воротынцева «Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры» [Воротынцев, 2012].

Среди зарубежных исследователей творчества Стрелера следует отметить английского историка театра Дэвида Херста (David Hirst), американского театроведа Ричарда Хорнби (Richard Hornby) и, безусловно, итальянских ученых: Альберто Бентольо (Alberto Bentoglio), Паоло Босизио (Paolo Bosisio), Марию Грацию Грегори (Maria Grazia Gregori), Федерику Маццокки (Federica Mazzocchi), Этторе Гаипу (Ettore Gaipa), Фабио Баттистини (Fabio Battistini).

В работе над статьей использовались режиссерские заметки, размышления, экспликации Джорджо Стрелера, опубликованные в книге «Театр для людей» (1984), а также представленные в электронном архиве Пикколо театра. К 100-летию режиссера был создан сайт, где собраны уникальные материалы: эскизы к спектаклям, фотографии, видеозаписи, театральные рецензии, воспоминания деятелей театра, интервью режиссера.

Арлекин в поисках своего лица

В первой половине XVIII века Карло Гольдони столкнулся с увядающей комедией дель арте: «действия исполнителей масок были предсказуемы, сопровождалась механическим чередованием литературного языка и диалектов, шаблонными жестами и пантомимой, использовались лацци, буффонные сцены, а также шутки, передающиеся из поколения в поколение» [Ferrone, 2001, p. 35]. Реформаторское вмешательство драматурга в комедию масок было постепенным, что «позволило соотносить первоначальное узнавание ее традиционных типов с их внутренним обновлением под влиянием социальных,

культурных, политических, психологических особенностей венецианского общества первой половины XVIII века, представителями которого были прежде всего актеры, занятые в комедиях Гольдони» [Балдина, 2013, с. 184].

Если следовать по гольдониевской линии постановок Стрелера, то можно увидеть, как режиссер постепенно усложняет интерпретацию пьес Гольдони, хронологически продвигаясь от ранних «Арлекина — слуги двух господ», «Честной девушки», «Влюбленного воина», «Влюбленных», «Хитрой вдовы» к «Дачной трилогии», «Кьоджинским перепалкам», «Кампелло», завершая свой исследовательский маршрут постановкой гольдониевских «Мемуаров».

Стрелера интересовала «национальная» тема, которая раскрывала бы современным языком итальянскую «классику», а также темы, по его собственному признанию, позволяющие углубиться в чисто постановочные проблемы — от комедии дель арте к реализму XIX века, к эпическому театру [Стрелер, 1984, с. 33]. И хотя, безусловно, «Арлекин — слуга двух господ» удачно ложится в эту концепцию, являясь отправной точкой скрупулезного исследования реформы Гольдони, все-таки изначально выбор пал на пьесу случайно. Стрелер в интервью говорит о том, как он увидел дипломный показ молодого актера Марчелло Моретти (Marcello Moretti), выпускника Национальной академии драматического искусства в Риме. Он исполнял роль Арлекина в «Слуге двух господ». Гибкий, заразительный, «свежий» Арлекин Моретти впечатлил режиссера, и у него возникла идея поставить эту пьесу в Пикколо театре [Strehler, 1980].

«Мы оказались в вакууме, — писал Стрелер, — и вынуждены были выполнять акробатические трюки без страховки. <...> Нам пришлось „изобретать“ что-то внутри себя, за пределами культуры и истории» [Strehler, 1953].

В первой редакции 1947 года преобладало сильное игровое начало, текст Гольдони был значительно сокращен и использовался как один из композиционных элементов, почти как сюжет (*canovaccio*). На афише и в программке Гольдони был указан как автор диалогов, а не произведения в целом. Марчелло Моретти в роли Арлекина «демонстрировал на сцене и наив, и элементы *teatro dei burattini*, и почти по-мейерхольдовски, радостную душу, музыкальность речи и гибкость тела» [Балдина, 2013, с. 192].



Ил. 1. Марчелло Моретти в роли Арлекина. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин — слуга двух господ». Пикколо театр, Милан. 1947. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 1. Marcello Moretti as Harlequin. *Harlequin: The Servant of Two Masters*, directed by G. Strehler. Piccolo Teatro, Milan. 1947. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Прорывным решением Стрелера было использование масок комедии дель арте. В самой известной довоенной постановке «Слуги двух господ» Макса Рейнхардта⁽¹⁾ актеры играли «с открытым лицом». Более того, интерпретация комедии Гольдони немецким режиссером была совсем иного рода: скорее не комедия дель арте, а комическая опера, поставленная в духе У. Шекспира и Мольера.

(1) Впервые Макс Рейнхардт (1873–1943) поставил комедию Карло Гольдони «Слуга двух господ» в 1907 году, далее в новой редакции он представил ее на открытии своего театра в Йозефштадте (1924). Постановка имела значительный успех, более 10 лет сохранялась в репертуаре и вывозилась на гастроли. В частности, в Милане показ состоялся в 1932 году.

Техника изготовления масок, театральной игры в них была утрачена, но Стрелер настаивал на их использовании. Для него маска была символом обновления театра, окном в новое «метатеатральное» измерение. Хотя актеры поначалу не «чувствовали» маску. Самое сильное внутреннее сопротивление было у Марчелло Моретти. В ранней редакции 1947 года он единственный играл с нарисованной на лице маской.

«В первой постановке Арлекина, — вспоминал Стрелер, — актеры играли в самодельных масках из бумаги, проклеенной марлей. <...> Плотно прилегающие к лицу, зафиксированные самым примитивным способом, посредством резинок, негнувшиеся, жесткие, эти маски мешали актеру даже моргать... Во время спектакля картон промокал от пота, и маска начинала на глазах расползаться» [Стрелер, 1984, с. 135].

«Мы заметили, — подчеркивал Стрелер, — что актер на сцене не может дотронуться до маски обыденным жестом (положить на лоб ладонь, поднести палец к глазам, закрыть лицо руками). Жест выглядел нелепо, бессмысленно, фальшиво. Чтобы он стал выразительным, актер должен был просто наметить его движением руки, не доводить его до конца, как мы это делаем в жизни. Конкретности „естественного“ жеста маска не терпит. По духу своему она ритуальна» [Стрелер, 1984, с. 135–136].

Маски, созданные скульптором Амлето Сартори (Amleto Sartori) в результате длительного, кропотливого изучения старинных техник изготовления масок дель арте XVI, XVII, XVIII веков, становятся инструментом, характеризующим не столько внешний облик персонажей, сколько метод их драматической интерпретации.

Стрелер вспоминал, как он, молодой режиссер, буквально одержимый в то время «жестовым театром», оказался в мастерской Сартори в Падуе. Они долго разговаривали о театре и театральных масках [Sartori, 1962].

Ввиду значительного снижения роли слова режиссер понимал необходимость напряженной работы актера со своим телом, необходима была предельная артикуляция жеста, движений. Маска сильно ограничивала экспрессивные средства выразительности актера, но вместе с тем открывала новые пластические возможности. В театр Пикколо были приглашены для занятий с актерами телесной пантомимой Этьен Декру (Etienne Decroux), французский актер, педагог,

ученик Жака Копо (Jacques Coreau), автор специфической гимнастики mime corporel, которая легла в основу его знаменитой системы воспитания актера Mime pur⁽²⁾; Жак Леккок (Jacques Lecoq), французский актер, педагог, мим, который вместе с Амлето Сартори занимался изучением и воссозданием масок комедии дель арте; а также Мариза Флах (Marise Flach), ученица Этьена Декру, мим, хореограф, педагог по сценическому движению. Это были не просто уроки, это было становление нового театрального мировоззрения, зарождение иного способа существования на сцене. Физически подготовленное, совершенное тело актера должно было стать дополнением к маске, фактически ее новым лицом.

В ходе актерских тренировок отбатывались бесчисленные упражнения «с голым лицом» и с маской. Для упражнений «с маской» Сартори изготовил «нейтральную» маску без какого-либо определенного выражения. Только с помощью прогибов тела, жестов, движений, взаимодействий с другими актерами и предметами эту «пустую» маску можно было оживить. Перед Амлето Сартори стояла трудновыполнимая задача — создать маску, которая символизировала бы ее отсутствие.

«Это было прекрасное, незабываемое зрелище, — рассказывал Стрелер, — видеть на столе перед большим окном в мастерской Сартори около двадцати масок, стремящихся к „нейтральной“, внутри которых проходили тень улыбки, кивок недоумения, печали или что-то еще, а затем, постепенно, переходя к последним, наблюдать лишь прозрачное „человеческое лицо“, схваченное в момент пустоты» [Sartori, 1962].

В течение многих лет актеры на занятиях использовали «нейтральную» маску Сартори, а однажды Этьен Декру продемонстрировал в этой маске «левитацию» человеческого тела. «Подвешенный в пространстве, неподвижный Декру пугал и восхищал одновременно своей виртуозной координацией и концентрацией каждого нервного узла и мышечного пучка своего тела» [Sartori, 1962].

(2) В основу театральной системы Этьена Декру Mime pur легли следующие принципы: 1. Принцип идентификации. «Отождествление творящего субъекта с создаваемым объектом». 2. Триада «поза — движение — жест» в двух направлениях: «извне — вовнутрь» и «изнутри — вовне». 3. «Голый человек на голой сцене» [Маркова, 2008].

Созданию «нейтральной» маски предшествовала изнурительная работа Сартори с масками для спектакля «Арлекин — слуга двух господ». Методом проб и ошибок, через множество подготовительных рисунков, экспериментируя с формой и материалами, способами их обработки, он скроил и сшил для актеров первые кожаные маски. Они были еще тяжелыми, не очень гибкими, травмировали лицо. Постепенно Сартори удалось их смягчить. Он посылал их в Пикколо или приходил сам, приносил, завернутые в рисовую бумагу, как рождественские подарки, свои маленькие «кустарные» шедевры [Sartori, 1962].

В старинных масках дзанни Сартори уловил некоторые анималистические черты и предложил на выбор маску Арлекина разных типов: «под кота», «под лису», «под быка». Марчелло Моретти пожелал, чтобы она была «под кота», потому что «он всех ловчее». Потом он попробовал ту, что «под лису». Впоследствии он остановился на оригинальной, примитивной маске «дзанни», смягченной скульптором в «гольдониевском духе» [Стрелер, 1984 с. 136].

Как вспоминал Амлето Сартори, впервые он увидел Марчелло Моретти в Пикколо театре. Он принес ему маску Арлекина. В тот момент шли репетиции «Влюбленного воина» Гольдони. Мастер примерил актеру маску, тот пришел в ярость, швырнул ее на пол со словами, что не может в ней играть, что у него синяки, что он ничего не видит. Сартори, сравнивая поведение Моретти с диким жеребенком, на которого впервые надели уздечку, был сильно оскорблен. Возник спор, который прервал Стрелер, чтобы продолжить репетицию. Затем Сартори и Моретти помирились и стали серьезно, в деталях обсуждать проблему маски. Актер указал скульптору на ограничения маски, которые она накладывает на исполнителя. Отверстия для глаз, как правило, очень маленького диаметра. С одной стороны, это придает маске выразительный «животный» вид, но, с другой, крайне снижает видимость. Поэтому и возникла необходимость у актеров в очень быстрых, резких движениях, чтобы как-то зрительно охватывать поле действия: смотреть себе под ноги, не наткаться на препятствия, существовать в едва просматриваемом пространстве. Итогом подобных ухищрений актера стала судорожная и прыгающая походка, подчеркнутая почти механическими движениями конечностей и головы [Il Piccolo teatro di Milano, 1997, p. 116]. Рождались не человеческие, а кукольные движения.



Ил. 2. Маска Арлекина, выполненная Амлето Сартори. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 2. Harlequin's mask by Amleto Sartori. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Марчелло Моретти в результате принял маску, он придал ритм и упорядоченность своим движениям. Его персонаж постепенно выкристаллизовывался в точном геометрическом рисунке, где каждый жест был тщательно выверен.

Впоследствии Сартори нашел подтверждение исполнительской интуиции Моретти, изучая старые гравюры и в целом всю иконографию Арлекина. Арлекин Моретти инстинктивно выдавал нужные движения, их очередность.

Примечательно, что и актриса Джулия Лаццарини (Giulia Lazzarini), введенная в спектакль на роль Клариче в 1954 году, описывает укрощение Моретти маской Арлекина как процесс, похожий на «приручение жеребенка, приручение самого себя до тех пор, пока ты не примешь маску, которая скрывает и, следовательно, отнимает всякую скромность и заставляет тебя быть как на исповеди. Это освобождающий акт, который очищает каждый вечер» [Kezich, 1962].

Только обретя маску, Моретти «освободился» от всех неудобств, «принуждение обернулось свободой, в схеме открылись неисчерпаемые возможности для фантазии» [Стрелер, 1984, с. 136]. Так, «например, он обнаружил, что рот актера в маске, скрывающей верхнюю часть лица, выглядит эффектнее, чем без нее: обведенный белым, выступавший из-под маски, он казался особенно подвижным» [Стрелер, 1984, с. 136]. Впоследствии Марчелло, по признанию Стрелера, открыл еще несколько выразительных возможностей маски, которые режис-

сер записал и положил в основу своей работы с актерами [Стрелер, 1984, с. 136].

Благодаря Амлето Сартори техника изготовления маски комедии дель арте была вновь обретена, но теперь предстояла длительная напряженная работа по изучению приемов игры старинных комедиантов. Опираясь на немногочисленные документы, сценарии, изображения, а в основном на свою интуицию, режиссеру и актерам приходилось изобретать современный способ исполнения комедии масок.

«Мы были наивными детьми, — рассказывал Стрелер, — но не настолько, чтобы не понимать, что в нашей импровизационной комедии дель арте каждое появление актера должно быть оправданно. „Я выхожу на сцену для того, чтобы что?“ — спрашивал Моретти. И тут же предлагал свои варианты: „Я войду для того, чтобы поймать бабочку своей шляпой“. Он пробует, делает наивно-изящные движения, чтобы схватить бабочку, но в какой-то момент бабочка становится мухой. „Это более реалистично, в жанре Арлекина“, — говорит Марчелло. Он ловит невидимую муху в полете, кричит: „Попалась!“ Начинает отрывать ей крылья, как лепестки цветка. „Стоп, — говорю я ему, — мне это не нравится. Это садистская игра“. „Но дети играют в эти садистские игры“. „Все в порядке. И сейчас?“ „Сейчас...“ Он смотрит на меня, кладет муху в рот и ест. Я вскрикиваю. Моретти стоит на своем. Он был прав: сцена с поеданием мухи имела огромный успех. Самое замечательное то, что двадцать лет спустя, когда Ферруччо Солери готовился стать Арлекином, мы внезапно обнаружили в старинном сценарии комедии дель арте лацци Арлекина с ловлей и поеданием мухи» [Il Piccolo Teatro di Milano, 1997, p. 109].

Не только маска, но и костюм давал каркас для выстраивания образа персонажа. Костюмы определяли, а в некоторых случаях ограничивали движения актеров. Так, например, у Бригеллы, хозяина гостиницы, белый костюм, маска и типичный колпак повара. Актер Эрманно Ровери (Ermanno Roveri) в роли Бригеллы был похож на тряпичную куклу. Тело его пошатывалось, походка была неровной, подпрыгивающей и шаркающей, к тому же он еще и заикался.

Таким образом, маска и костюм передавали первое впечатление о персонаже, которое тут же подкреплялось пластикой и голосовыми усилиями актера. Толкование Стрелером этого персонажа опиралось уже не на фиксированные типажы комедии дель арте, где Бригелла

представлял молодым и опасным негодяем, а на характеристики, данные в произведениях Гольдони. Здесь Бригелла «постарел» и превратился в более дружелюбно-озорного героя. И Арлекин уже не являлся шутовским манекеном, а открывал свое истинное лицо неотесанного мужика. Как охарактеризовал Арлекина итальянский кинокритик, драматург, актер Туллио Кезич (Tullio Kezich), «Арлекин Моретти — это, с одной стороны, внутренне мятежный пролетарий, ниспровергающий едкой иронией установленный порядок, а с другой стороны, он тот бедняга, который вынужден служить богатому хозяину, совершая нелепые поступки [Kezich, 1962]. Когда у Моретти появилась маска «под кота», то он намеренно включил кошачьи повадки в свою игру, еще раз подчеркивая важность маски и костюма персонажа.

В ходе репетиций Моретти выработал «фирменное» движение для Арлекина — серию бойких, чередующихся почти балетных «тандю» (скольжение вытянутой и выворотной ноги). Особенно эффектно это смотрелось в сцене, когда Арлекин приударял за служанкой Смеральдиной. Стрелер превратил это действие в танец: Арлекин кружил Смеральдину, делая «тандю», а она отвечала серией «соте» (маленьких прыжков) [Malia, 2014, p. 36]. Этот танец, который исполняли Арлекин и Смеральдина, был физически утрированной артикуляцией чувств персонажей. К танцевальным и характерным сценическим движениям Арлекина добавлялись сложные акробатические трюки. Самая головокружительная сцена в спектакле — когда Арлекин во время обеда одновременно пытался подать еду своим хозяевам. Моретти, подпрыгивая, бегал взад и вперед по сцене, попеременно бросая и ловя тарелки с едой у актеров, играющих официантов, извивался, принимал различные позы, чтобы удержать поднос с едой, и даже падал, не проливая ни капли. Кульминационный момент сцены — Арлекин несет тарелку с желеобразным десертом: он начинал трястись с возрастающей интенсивностью, студенистая консистенция на тарелке отвечала ему тем же.

В первом акте «Арлекина» Клариче теряла сознание, но в интерпретации Стрелера ее обморок был притворством. Актриса совершала несколько «заходов», чтобы рухнуть на пол, и только убедившись, что внимание переключилось на нее, она наконец падала. Жених Клариче Сильвио в сцене с предполагаемым соперником грозно заявляя, что обнажает меч, пытался вынуть его из ножен, но ничего не получалось,

лезвие застряло. Так повторялось несколько раз, и в конце концов смущенный и расстроенный Сильвио уходил со сцены. Момент задуманной бравады превращался в акт унижения [Malia, 2014, p. 36].

Как мы знаем, финальный текст комедии Гольдони датируется 1753 годом, но в спектакле Стрелера чувствуется возвращение к ритмам, сюжетным схемам сценария 1745 года, основанного на импровизационной игре Антонио Сакки (Antonio Sacchi) [Балдина, 2013, с. 191]. Гольдони в пьесе оставлял широкое поле для импровизации, Стрелер и актеры придумывали, утрировали комические лацци, которые органично встраивались в сюжетную канву гольдониевского текста. Так, в вышеупомянутых примерах лацци служили для усиления черт характера — кокетства Кларице и капризности незрелого еще Сильвио.

Углубляясь в исследование феномена комедии дель арте, Стрелер год спустя, в 1948 году в рамках театрального фестиваля в Венеции, в театре «Ла Финиче» ставит «Ворона» Гоцци. «Несмотря на то, что у самого Гоцци игра масок здесь сведена к минимуму, режиссер выводит на первый план бродячих комиков с их лацци, песнями и танцами, которые, расположившись на городской площади, репетируют, готовясь к представлению» [Балдина, 2013, с. 196].

Стрелер здесь смело перекраивает текст Гоцци, «раздувая во всех направлениях»: сокращает и переписывает авторские реплики, включает уже опробованные в гольдониевском «Арлекине» шутки и лацци комических персонажей, вводит озорные аллюзии из XX века, привносит современные формы массовой культуры, из журналов, из варьете, нащупывает связь между комиками далекого прошлого и артистами сцены XX века [Mazzocchi, 2006, p. 244]. Молодой Стрелер между Гоцци и Гольдони сделает свой выбор в пользу Гольдони. К Гоцци он так больше и не вернется.

Еще один автор, который позволил режиссеру продолжить методологические поиски по линии комедии масок, — это Шекспир. Именно комедия дель арте стала для Стрелера основным способом соединения комедийных элементов шекспировских пьес с богатым итальянским театральным наследием, помогла адаптировать произведение английского драматурга к их восприятию итальянской публикой. Безусловно, Шекспир неким образом внес свой вклад в этот процесс. В его произведениях изначально присутствуют не-

обходимые сценические типажи, восходящие к комедиям Менандра и позднеримской комедии: хвастливый солдат, романтический воздыхатель, педантичный лгун, находчивый слуга. К тому же, вероятно, Шекспир был знаком с некоторыми сценариями комедии дель арте. Даже консервативный критик Джефффри Буллоу признает, что эта параллель очевидна [Narrative and Dramatic, 1962, p. 261]. Комические сцены с пьяницей-дворецким Стефано и шутком Тринкуло в «Буре» выступают самым ярким примером осведомленности драматурга.

В стрелеровской постановке «Бури» 1948 года на открытом воздухе в садах Боболи во Флоренции на Тринкуло на актера Витторио Каприоли (Vittorio Caprioli) была надета традиционная неаполитанская маска Пульчинеллы. Выбор именно этой маски был отчасти продиктован репутацией неаполитанского озорника и хулигана Пульчинеллы. Прототипом Стефано (актер Антонио Баттистелла (Antonio Battistella), в гольдониевском «Арлекине» он исполнял роль Панталоне) стал Бригелла: хитрый и пронырливый слуга, который мстит своим хозяевам, грабя их. Одет он был в черно-белую полосатую рубашку и белые брюки. Два шута разговаривали, соответственно, на венецианском и неаполитанском диалектах. Марчелло Моретти, гольдониевский Арлекин, играл здесь роль Калибана, они вместе с Ариэлем составляли вторую пару персонажей, также отсылающих к знаковым фигурам комедии дель арте. Гротесковая внешность Калибана напоминала черную маску Арлекина. Распущенность и разнузданность сына ведьмы Сикораксы превращались в клоунскую буффонаду дзанни [Sparacino, 1973, p. 59]. Ариэль — дух, который ждал своего освобождения, но он также и слуга Просперо, комик, мим, актер, музыкант, шут.

Прежде чем представить итальянской публике «Арлекина — слугу двух господ» во второй редакции, Стрелер в 1950 году для театрального фестиваля в Венеции ставит на открытом воздухе «Честную девушку» Гольдони. На площади Сан-Тровазо, где уже Макс Рейнхардт показывал своего «Венецианского купца», Арлекин в исполнении Марчелло Моретти и Бригелла — Антонио Баттистелла — выступали по задумке режиссера без масок. Спектакль, насыщенный хореографическими и песенными вставками, имел успех у зрителей.

В 1951 году Стрелер выпускает в Пикколо театре «Влюбленного воина» Гольдони, где на сцене все тот же ключевой персонаж Арлекин в исполнении Марчелло Моретти. В один вечер вместе с гольдониев-



Ил. 3. Марчелло Моретти в роли Арлекина, Джулио Босетти — Первый капрал. Спектакль Дж. Стрелера «Влюбленный воин». Пикколо театр, Милан. 1951. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 3. Marcello Moretti as Harlequin, Giulio Bosetti as First Corporal. *The Military Lover*, directed by G. Strehler. Piccolo Teatro, Milan. 1951. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>



Ил. 4. Марчелло Моретти в роли Сганареля. Спектакль Дж. Стрелера «Летающий лекарь». Пикколо театр, Милан. 1951. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 4. Marcello Moretti as Sganarelle. *The Flying Doctor*, directed by G. Strehler. Piccolo Teatro, Milan. 1951. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

ским спектаклем шел и «Летающий лекарь» Мольера, где Моретти играл Сганареля. Обе роли выстраивались преимущественно на пантомиме и акробатических трюках. У Арлекина-Моретти появляется здесь некоторая неуклюжесть и «чаплиновский акцент» [Palmieri, 1951].

Далее последовала новая редакция «Арлекина» 1952 года, которая «представляла собой уже не реконструкцию приемов комедии дель арте, она демонстрировала „плоть“, „кровь“, „мускулы“ и дух великого комического театра». Стрелеру удалось найти нечто, лежащее по ту сторону культуры и истории, и этим «нечто» была «врожденная итальянская способность отдаваться ритму непосредственной импровизации, мимическому жесту, художественной гиперболе» [Il Piccolo teatro di Milano, 1997, p. 39].

«Стрелер, подобно Сократу, „майевтически“ — то есть извлекая скрытое в человеке „истинное знание“ — лепил каждый жест актера, стремясь достичь равновесия между гольдониевской стилизацией и ощущением реальности» [Gaipa, 1959, p. 45].

Если в первой редакции «Арлекина» в сценографии Джанни Ратто (Gianni Ratto) представляла в геометрических линиях абстрактная Венеция, то здесь «суровая стилизация» декораций смягчается, они становятся более реалистичными. Актеры все так же играют на возвышающейся деревянной платформе, но теперь она больше напоминает передвижной театрик бродячих комиков XVIII века, позади — расписной задник и две боковые панели. Художник по костюмам Эбе Колчаги (Ebe Colciaghi) предлагает менее эстетски стилизованные костюмы. В первой редакции разноцветные лоскуты костюма Арлекина были выполнены в виде больших треугольников, здесь же более узнаваемый, типично «арлекиновский» ромбовидный красочный костюм. Арлекин-Моретти теперь выходит на сцену в коричневой кожаной маске «под кота», изготовленной для него Сартори.

В 1953 году в рамках театрального фестиваля в Венеции Стрелер представляет «Хитрую вдову» Гольдони. Здесь наряду с традиционными типами комедии дель арте действуют персонажи с индивидуализированными характерами, показываются быт и нравы буржуазного общества XVIII века. Четыре жениха Розауры были неподражаемы: пламенный итальянец, напыщенный испанец, утонченный француз и флегматичный англичанин в исполнении Тино Карраро (Tino



Ил. 5. Ратто Дж. Эскиз живописного задника к спектаклю «Арлекин — слуга двух господ». 1947. Акварель, картон. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 5. Ratto G. Sketch of a painted backdrop for *Harlequin: The Servant of Two Masters*. 1947. Watercolour, cardboard. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>



Ил. 6. Ратто Дж. Эскиз живописного задника к спектаклю «Арлекин — слуга двух господ». 1952. Акварель, картон. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 6. Ratto G. Sketch of a painted backdrop for *Harlequin: The Servant of Two Masters*. 1952. Watercolour, cardboard. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Carraro), Джанрико Тедески (Gianrico Tedeschi), Джузеппе Ринальди (Giuseppe Rinaldi) и Ромоло Валли (Romolo Valli).

«Я обнаружил, — писал Стрелер, — что в „Хитрой вдове“ гораздо больше от комедии дель арте, чем поначалу мне казалось» [Strehler, 1953].

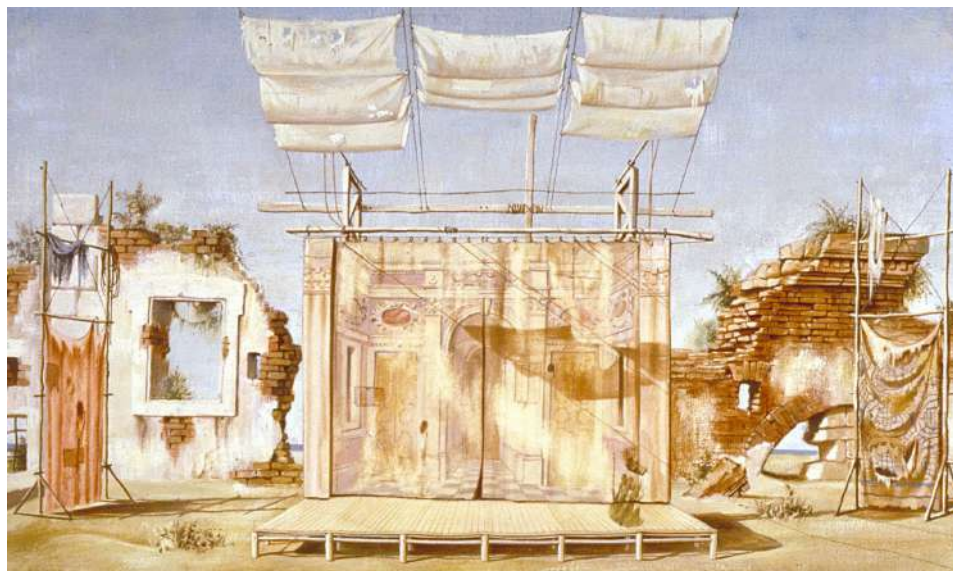
Это импровизационная комедия, которая уходит, ее вытесняет мир буржуазной комедии. Но пока «игра» сохраняется. С «технической» точки зрения «Хитрая вдова» стала генеральной репетицией сценических решений, которые затем будут использованы в «Дачной трилогии».

«Эпический» Арлекин

Постепенно Стрелер в исследовательское поле приемов и техник комедии дель арте включает обширный культурно-исторический контекст ее бытования. Режиссера интересует не только театральная жизнь персонажей комедии масок, но и повседневная, жизненная реальность бродячих комиков XVIII века. Стрелер в это время знакомится с Бертольтом Брехтом (Bertolt Brecht) и увлекается идеями его эпического театра. Немецкий драматург, «преодолевая схематичность своих произведений, возвращает персонажам „телесность“, которая рождается из смешения индивидуальных, психологических, социальных коннотаций и становится прорывом в общую для всех историческую реальность» [Балдина, 2013, с. 193]. К этому стремится и Стрелер.

Так, для третьей редакции «Арлекина», называемой «Эдинбургской»⁽³⁾, он просит сценографа Эцио Фриджеро (Ezio Frigerio), который на протяжении многих лет будет работать со Стрелером, создать реалистическую обстановку жизни труппы комиков, которые, странствуя по городам и весям, оказались в сельской местности, на морском побережье, где античные руины напоминали бы о славном прошлом страны. На фоне развалин — небольшая деревянная сцена, на балках — расписанные в стиле XVIII века занавески в заплатках

(3) Спектакль был представлен на ежегодном театральном фестивале в Эдинбурге в 1956 году.



Ил. 7. Фриджеро Э. Сцена с руинами. Спектакль «Арлекин — слуга двух господ». 1956. Эскиз. Смешанная техника. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 7. Frigerio E. Scene with ruins. *Harlequin: The Servant of Two Masters*. 1956. Sketch. Mixed technique. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

и дырах, которые, вероятно, между представлениями латают сами комедианты. Сверху предусмотрен тканевый навес, чтобы защитить зрителей от палящих лучей солнца или непогоды. Такую сцену из жизни комиков дель арте можно часто увидеть на гравюрах XVIII века. Таким образом, родилась, как вспоминал Эцио Фриджеро, история, вдохновленная «Мемуарами» Гольдони: на лодке прибыла сюда, на морское побережье, недалеко от Кьоджи, компания комедиантов и разыгрывает представление перед рыбаками, их женами с детьми [Frigerio, 2016].

Если в третьей редакции «Арлекина» зрителям давались лишь намеки на присутствующую закулисную жизнь актеров, то в следующей версии 1963 года на открытом воздухе на вилле Литта ди Аффори под Миланом Стрелер совершает прорыв в «метатеатральное измерение». Пикколо театр вслед за французским Национальным театром впервые вывез свою постановку в провинцию. В крупнейшем парке на 1200 мест перед фасадом виллы в стиле неокласси-

цизма в течение 15 дней разыгрывалась комедия дель арте. Публика из пригорода (а многие никогда не были в театре) приходила на представление с флягами вина, пакетами хлеба, омлета и салями, чтобы перекусить в антракте. Как вспоминал Нико Пепе (Nico Pere), исполнявший роль Панталоне, Стрелеру удалось создать все условия, «чтобы мы почувствовали себя бедными бродячими комедиантами XVIII века» [Pere, 1996].

Чтобы пригласить жителей Аффори потратить 500 лир и посмотреть представление на открытом воздухе, использовались громкоговорители, красочные афиши, веселая музыка в исполнении живого оркестра [Palmieri, 1965].

В этом спектакле «с повозками» под открытым небом «Стрелер использовал режиссерские находки, приобретенные в работе над «Вороном» Гоцци. «Режиссер вообразил, что и на вилле Литта ди Аффори комедию исполняет подобная „compagnia volante“ или „truppa comica“ XVIII века» [Балдина, 2013, с. 196]. По бокам небольшой сцены находились повозки, символизирующие «дома на колесах» странствующих комедиантов, лошадей на время отпрягли и увезли. «Между сценой и повозками — гряда вещей бродячей труппы: барабаны, шлемы, одежда королей для трагедий, маски для комедий, картонная курица, идол инков, кто знает, для какой драмы, и прочее. В глубине сцены стояли два стола со всем необходимым для спектакля реквизитом» [Балдина, 2013, с. 196]. «Актеры, уходя со сцены, продолжали оставаться в пространстве, которое одновременно являлось и театральным, и реальным, то есть сценическая игра шла параллельно с жизнью актеров „за кулисами“: суфлер в углу со сценарием в руках, музыканты, настраивающие инструменты» [Балдина, 2013, с. 197].

Приведя в движение механику комедии дель арте, Стрелер столкнулся с новой проблемой — как сценически представить закулисную жизнь актеров, чтобы она казалось живой, спонтанной, не искусственной. В результате режиссеру удалось выстроить сложную метатеатральную систему игры актеров Пикколо театра, исполняющих роли «актеров», современников Гольдони, которые, в свою очередь, перед зрителями разыгрывают гольдониевскую комедию «Слуга двух господ». Зрители могли следить не только за сюжетом комедии, но и наблюдать «жизненные сценарии» комиков, в частности соперничество между двумя труппами, одну из которых возглавлял

«актер», играющий Панталоне, а другую — «актер», играющий Бригеллу. «Актеры» общались между собой не только за кулисами, но и взаимодействовали с «актерами», которые в этот момент были на сцене: комментировали, подсказывали, подавали реквизит. Публика могла видеть и некоторые секреты исполнения лацци, поскольку за сценой шли приготовления к их исполнению.

В постановке на вилле Литта ди Аффори под маской Арлекина скрывался уже не Марчелло Моретти, а другой актер, Феруччо Солери. Новый Арлекин подчеркивал, что он многим обязан Джорджо Стрелеру и Марчелло Моретти, хотя отмечал, что режиссер несколько идеализировал картину, представляя, как старый Арлекин передает основы мастерства новому [Soleri, 1977]. Моретти действительно указывал ему на ошибки, но не учил, не показывал, как именно надо играть. А Стрелер давал конкретные указания и значительно облегчал его актерские мучения. Так, например, делился Солери, он подсказал ему несколько вспомогательных упражнений, в том числе очень полезное: читать газету до тех пор, пока хватает дыхания, не останавливаясь на знаках препинания, затем, набрав в легкие воздуха, начинать заново [Il Piccolo teatro di Milano, 1997, p. 67].

«Осень» Арлекина

Шестая редакция спектакля, представленная в парижском театре Одеон в 1977 году, отражала размышления Стрелера по поводу тяжелого положения итальянских комедиантов во Франции, в котором они оказались, когда закрыли «Комеди Итальян». Ранее обожаемые, а теперь никому не нужные, они изгоняются из города. По пути домой, уставшие и голодные, комики останавливаются на ночлег в полузаброшенной вилле. Большая пустая комната, вероятно, предназначавшаяся для прислуги, дверь XVII века, развалившаяся на части, облупившиеся стены, в углу — картонный конь, похожий на древнюю статую. Конь появился в спектакле потому, что в руки Эцио Фриджеро попала старинная гравюра, на которой был изображен театральный реквизит: лошадь-русалка из папье-маше с золотистыми волосами и блестящей чешуей. Как ни странно, писал Фриджеро, но это послужило толчком к рождению новой постановки. Он показал это изображение Стрелеру, тот был очарован, в его



Ил. 8. Фриджеро Э. Сцена из спектакля «Арлекин — слуга двух господ». Шестая редакция. 1977. Эскиз. Смешанная техника. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 8. Frigerio E. Scene from *Harlequin: The Servant of Two Masters*. Sixth edition. 1977. Sketch. Mixed technique. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

воображении уже возник заброшенный замок, владелец которого, лорд-герцог отдал комедиантам пустующие комнаты, где раньше проживали слуги. И именно тут комики дают свои представления [Frigerio, 1997].

В этом спектакле царила атмосфера беккетовского запустения. Вместо веселого и пляшущего слуги двух господ — мрачный, меланхоличный Арлекин. Актеры будто превратились в призраков самих себя, свидетелей непоправимо «уходящей натуры» бродячих комедиантов. Не было и привычного деревянного помоста, на котором так эффектно и выразительно смотрелись лацци и акробатические трюки [Soleri, 1997].

Во время спектакля на сцене Одеона, в конце третьего акта отключили электричество. Но так как в начале представления актеры, по замыслу режиссера, находились в замке в темноте и только потом зажигали свечи, было чем осветить сцену. Актеры выносили

канделябры с большими восковыми свечами вперед, на авансцену и освещали лица друг друга, когда произносили реплики [Soleri, 1977].

В шестой редакции добавился еще один новый элемент — триумфальное бегство Арлекина. Когда слуга-плут понимал, что в обмане своих хозяев он зашел слишком далеко, он запрыгивал на облако, которое спускалось с колосников, чтобы забрать его на небо [Балдина, 2013, с. 199].

В 1987 году, к 40-летию Пикколо театра, когда уже было сыграно более 1500 спектаклей по всему миру, «Арлекин — слуга двух господ» возвращается на родную сцену в новой версии, получившей название «dell'Addio» (прощальная). Стрелер хотел собрать всех исполнителей комедии, начиная с первой редакции 1947 года, чтобы они, чередуясь, выходили на сцену в своих ролях и, таким образом, прощались со своими персонажами. Воплотить эту задумку удалось лишь отчасти, символически. Сцена была обнажена Эцио Фриджеро до предела: серый холст-задник, пара столов, несколько ширм, которые ставились и убирались в определенные моменты, две плетеные дорожные корзины. Никакой мебели, нарисованных задников, никаких красок. Даже некогда красочный костюм Арлекина стал блеклым, словно туман времени высветлил его до пастельных тонов [Tian, 1987].

Сыгранная в полумраке при свечах (Стрелер здесь вновь использовал спонтанно найденное решение в театре Одеон), постановка несла тревогу, в ней ощущалось нечто призрачное, инфернальное. Свет шел снизу от свечей рамп, персонажи в масках выглядели зловеще. Арлекин тут заставлял вспомнить о прототипе своей маски — комическом средневековом бесе. Спектакль начинался попеременным зажиганием свечей у рампы кряхтящим суфлером, что-то бубнившем себе под нос, и заканчивался так же.

По признанию Феруччо Солери, это была одна из лучших версий «Арлекина». Мерцание свечей создавало пространство воспоминаний, памяти о вещах старинных и далеких. Это был спектакль, увиденный как бы через фильтр самого спектакля, его сценической истории в Пикколо театре [Soleri, 1997].

«Арлекин» на этом не прекратил свое существование. В 1990 году последовала новая версия спектакля под названием «Del Buongiorno» с участием первого курса студентов театральной школы, основанной Стрелером. 29 молодых исполнителей на 8 главных ролей.



Ил. 9. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин — слуга двух господ». Восьмая редакция. Пикколо театр, Милан. 1990. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 9. *Harlequin: The Servant of Two Masters*, directed by G. Strehler. Eighth edition. Piccolo Teatro, Milan. 1990. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>



Ил. 10. Ферруччо Солери в роли Арлекина. Спектакль Дж. Стрелера «Арлекин — слуга двух господ». Пикколо театр, Милан. 1997. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 10. Ferruccio Soleri as Harlequin. *Harlequin: The Servant of Two Masters*, directed by G. Strehler. Piccolo Teatro, Milan. 1997. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Идея режиссера была в том, чтобы у героев появились их дубли. Так, у Беатриче было восемь исполнителей, у Клариче, Флориндо и Смеральдины — пятеро, у Панталоне, Бригеллы, Доктора — три, у Сильвио — двое. Только Арлекин оставался единственным и неповторимым в исполнении Феруччо Солери.

Пока одна группа актеров разогревалась на сцене, другая группа в таких же масках, костюмах копировала их позы, жесты, слова, находясь в первом ряду партера среди зрителей. И вновь Стрелер выстраивает здесь «метатеатральное» зеркалирование персонажей, актеров и зрителей, добавив двойников. Ожидая своей сцены, отвоевывающие игровое пространство и внимание зрителей, «двойники» персонажей были живыми и заразительными. Великолепной была финальная сцена, в которой Арлекин, чтобы получить руку «размножившейся» Смеральдины, был вынужден умолять о помощи двух Беатриче, двух Флориндо и согласия двух Клариче [Raboni, 1990].

А далее последовали новые редакции спектакля: по случаю двухсотлетия со дня смерти Гольдони (1993) и к 50-летию Пикколо театра (1997). Из нововведений — неожиданный, полный предзнаменований финал в постановке 1997 года: буря, раскаты грома, летающие в воздухе листья, хлопающие от ветра двери и растерянная труппа бродячих комедиантов, попавших в непогоду. Затем за занавесой появлялось свечение факела, и актеры шли на свет, неизвестно куда [Il Piccolo Teatro di Milano, 1997, p. 189]. Это была последняя завершенная постановка Стрелера. В декабре 1997 года его не стало.

В 2003 году появляется одиннадцатая редакция постановки, так называемая «Эрмитажная» (была представлена в Эрмитажном театре, в Санкт-Петербурге) в режиссерской обработке Феруччо Солери. «Арлекин» играется на сцене Пикколо театра и выезжает на гастроли. Начиная с театрального сезона 2018/2019 роль Арлекина переходит к преемнику Солери Энрико Бонавера (Enrico Bonavera), который в 2003 году был введен в спектакль на роль Бригеллы, а также время от времени заменял Арлекина-Солери.

Спектакль «Арлекин — слуга двух господ», вернувшийся к ритмам, мизансценам, сценографическому решению редакции 1956 года, по-прежнему в репертуаре Пикколо театра. Актеры оставляют свой след и уходят, а маски сохраняются, устремляясь в вечное.



Ил. 11. Спектакль «Арлекин — слуга двух господ». Одиннадцатая редакция. Восстановлен Ф. Солери и С. Де Лука. Пикколо театр, Милан. 2003. Фото. Источник: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Fig. 11. *Harlequin: The Servant of Two Masters*. Eleventh edition. Restored by F. Soleri and S. De Luca. Piccolo Teatro, Milan. 2003. Photo. Source: <https://www.archivio.piccoloteatro.org>

Заключение

Карло Гольдони, по его собственному признанию, всю жизнь учился по двум книгам — книге Мира и книге Театра. Из книги Мира автор брал сюжеты и персонажей, из книги Театра — каким образом жизненную реальность представить на сцене. В «гольдониевских книгах» Джорджо Стрелер находит свой ответ на вопрос о соотношении искусства и действительности. Обращаясь к природе театра, его истокам, исследуя театр как великую иллюзию, как метафору самого театра, как игру, как магию, итальянский режиссер постепенно приходит к «метатеатральному» способу представления на сцене произведений Гольдони. Именно маски комедии дель арте станут тем изначальным «фильтром», «зеркалом», придающим воспроизводимым на сцене ситуациям и персонажам совершенно иное пространственно-временное измерение, устанавливающим новые отношения между драматургом, режиссером, актером, зрителем.

Список литературы:

- 1 Балдина Ю. «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру. К проблеме творческого метода мастера // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 180–202.
- 2 Бушуева С. К. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1983. 176 с.
- 3 Воротынцев П. Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 112 с.
- 4 Маркова Е. В. Этьен Декру. Теория и школа «Mime pur»: Учеб. пособие. СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. 224 с.
- 5 Скорнякова М. Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. 351 с.
- 6 Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. 310 с.
- 7 Bosio P. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano // Giorgio Strehler e il suo teatro, II / A cura di A. Bentoglio, F. Mazzocchi. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 107–126.
- 8 Ferrone S. La vita e il teatro di Carlo Goldoni. Firenze: Marsilio, 2001. 238 p.
- 9 Frigerio E. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte — Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (дата обращения 16.11.2023).
- 10 Frigerio E. Arlecchino, storia di una scenografia // Programma di sala di Arlecchino servitore di due padrone, stagione 2016/17. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (дата обращения 11.12.2023).
- 11 Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna: Cappelli Editore, 1959. 163 p.
- 12 Graziosi F. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte — Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения 09.10.2023).
- 13 Gregori M. I bianchi capelli del Piccolo Teatro // L'Unita. 16 maggio 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (дата обращения 11.12.2023).
- 14 Il Piccolo Teatro di Milano: Cinquant'anni di cultura e arte / A cura di M. Gregori. Milano: Leonardo Arte, 1997. 239 p.
- 15 Io, Strehler // Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano: Rusconi, 1986. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения 08.12.2023).
- 16 Kezich T. Ritratto d'attore // Marcello Moretti. Milano: Tecnografica Milanese, 1962. Quaderni del Piccolo Teatro, 4 // Giorgiostrehler.it. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (дата обращения 03.12.2023).
- 17 Lazzarini G. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte — Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (дата обращения 03.12.2023).
- 18 Malia S. Giorgio Strehler Directs Carlo Goldoni. Lexington books, 2014. 125 p.
- 19 Mazzocchi F. Il libero volo del «Corvo» di Strehler // Studi gozziani, Cambiaghi Mariagabriella. Milano: CUEM, 2006. P. 241–252.
- 20 Monticelli R. L'attore / A cura di Odoardo Bertani. Milano: Garzanti, 1988. 478 p.
- 21 Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Later English History Plays. Vol. IV / Ed. by G. Bullough. London: Routledge & Kegan Paul, 1962. 534 p.
- 22 Palmieri E. Strehler ha inventato uno spettacolo delizioso // Il Tempo di Milano. 10 novembre 1951. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/lamante-militare/> (дата обращения 01.11.2023).
- 23 Palmieri E. Una banda suona per le strade di Affori // La Notte. 11 luglio 1965. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (дата обращения 01.11.2023).
- 24 Pepe N. Pantalone va in tournée // Programma di sala di Arlecchino servitore di due padroni, stagione 1996/97. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (дата обращения 14.11.2023).
- 25 Raboni G. Una festa augurale e inaugurale // Corriere della Sera. 30 ottobre 1990. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1990/> (дата обращения 14.11.2023).
- 26 Sartori A. Ricordi intorno a una maschera // Quaderni del Piccolo Teatro, 4. Milano: Tecnografica Milanese, 1962. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения 05.11.2023).
- 27 Soleri F. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte — Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (дата обращения 05.11.2023).
- 28 Soleri F.: Intervista di Luciana Fusi // Annabella. 23 novembre 1977. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (дата обращения 05.11.2023).
- 29 Sparacino D. Caliban. Unpublished PhD Dissertation. New York University, 1973. 187 p.
- 30 Strehler G. Lettera a Fabrizio Clerici: 1953 // Giorgiostrehler.it. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/la-vedova-scaltra/> (дата обращения 10.11.2023).
- 31 Strehler G. // Programma di sala Il Piccolo Teatro in America Latina, 1954. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/strehler/giorgio-strehler-vita-di-un-uomo-di-teatro/> (дата обращения 14.11.2023).
- 32 Strehler G. Il «mestiere» della poesia // Marcia A. La Commedia dell'Arte nelle maschere di Sartori. Firenze: La Casa Usher, 1980. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (дата обращения 05.11.2023).
- 33 Strehler G. Il perché dell' «Arlecchino» e la riscoperta di Goldoni // Testimonianza di una vita in teatro, intervista di Damiano Pietropaolo. New York, 1995. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (дата обращения 14.11.2023).
- 34 Tian E. Strehler è riuscito a rappresentare qualcosa di molto difficile: il tempo che passa // Il Messaggero. 15 maggio 1987. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1987/> (дата обращения 08.11.2023).
- 35 Villoresi P. // Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino / A cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte — Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (дата обращения 05.11.2023).

References:

- 1 Baldina Yu. "Arlekin" Dzhordzho Strelera: ot komedii masok k metateatru. K probleme tvorcheskogo metoda mastera ["Harlequin" by Giorgio Strehler: From Commedia dell'arte's Masks to Metatheatre. On the Problem of the Master's Creative Method]. *Voprosy teatra*, 2013, no. 3–4, pp. 180–202. (In Russian)
- 2 Bushueva S.K. *Ital'yanskii sovremennyy teatr* [Italian Modern Theater]. Leningrad, Iskustvo Publ., Leningr. otd-nie Publ., 1983. 176 p. (In Russian)
- 3 Vorotyntsev P. *Dzhordzho Streler. Muzykal'nost' kak printsip rezhissury* [Giorgio Strehler. Musicality as a Directing Principle]. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 112 p. (In Russian)
- 4 Markova E.V. *Eht'en Dekru. Teoriya i shkola "Mime pur": Ucheb. posobie* [Etienne Decroux. Theory and School of "Mime pur": Study Guide]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatral'nogo iskusstva Publ., 2008. 224 p.
- 5 Skornyakova M.G. *Dzhordzho Streler i "Pikkolo teatro di Milano"* [Giorgio Strehler and Piccolo Teatro of Milan]. Moscow, GII Publ., 2012. 351 p. (In Russian)
- 6 Strehler G. *Teatr dlya lyudei: Mysli zapisannye, vyskazannye i osushchestvlennye* [Theatre for a Human: Written, Spoken and Acted Thoughts], transl. from Italian, com. S. Bushueva, afterward. V. Gulchenko. Moscow, Raduga Publ., 1984. 310 p. (In Russian)
- 7 Bosisio P. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano. *Giorgio Strehler e il suo teatro, II*, a cura di A. Bentoglio, F. Mazzocchi. Roma, Bulzone Editore, 1998, pp. 107–126.
- 8 Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Firenze, Marsilio, 2001. 238 p.
- 9 Frigerio E. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (accessed 16.11.2023).
- 10 Frigerio E. Arlecchino, storia di una scenografia. *Programma di sala di Arlecchino servitore di due padrone, stagione 2016/17*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (accessed 11.12.2023).
- 11 Gaipa E. *Giorgio Strehler*. Bologna, Cappelli Editore, 1959. 163 p.
- 12 Graziosi F. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (accessed 09.10.2023).
- 13 Gregori M. I bianchi capelli del Piccolo Teatro. *L'Unita*, 16 maggio 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (accessed 11.12.2023).
- 14 *Il Piccolo Teatro di Milano: Cinquant'anni di cultura e arte*, a cura di M. Gregori. Milano, Leonardo Arte, 1997. 239 p.
- 15 Io, Strehler. *Conversazioni con Ugo Ronfani*. Milano, Rusconi, 1986. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (accessed 08.12.2023).
- 16 Kezich T. Ritratto d'attore. Marcello Moretti. Milano, Tecnografica Milanese, 1962. Quaderni del Piccolo Teatro, 4. *Giorgiostrehler.it*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/> (accessed 03.12.2023).
- 17 Lazzarini G. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1956/> (accessed 03.12.2023).
- 18 Malia S. Giorgio Strehler Directs Carlo Goldoni. Lexington books, 2014. 125 p.
- 19 Mazzocchi F. Il libero volo del "Corvo" di Strehler. *Studi gozziani*, Cambiaghi Mariagabriella. Milano, CUEM, 2006, pp. 241–252.
- 20 Monticelli R. *L'attore*, a cura di Odoardo Bertani. Milano, Garzanti, 1988. 478 p.
- 21 *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Later English History Plays*. Vol. IV, ed. G. Bullough. London, Routledge & Kegan Paul, 1962. 534 p.
- 22 Palmieri E. Strehler ha inventato uno spettacolo delizioso. *Il Tempo di Milano*, 10 novembre 1951. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/lamante-militare/> (accessed 01.11.2023).
- 23 Palmieri E. Una banda suona per le strade di Affori. *La Notte*, 11 luglio 1965. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (accessed 01.11.2023).
- 24 Pepe N. Pantalone va in tournée. *Programma di sala di Arlecchino servitore di due padroni, stagione 1996/97*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1997/> (accessed 14.11.2023).
- 25 Raboni G. Una festa augurale e inaugurale. *Corriere della Sera*, 30 ottobre 1990. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1990/> (accessed 14.11.2023).
- 26 Sartori A. *Ricordi intorno a una maschera. Quaderni del Piccolo Teatro*, 4. Milano, Tecnografica Milanese, 1962. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (accessed 05.11.2023).
- 27 Soleri F. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1963/> (accessed 05.11.2023).
- 28 Soleri F.: Intervista di Luciana Fusi. *Annabella*, 23 novembre 1977. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (accessed 05.11.2023).
- 29 Sparacino D. Caliban. Unpublished PhD Dissertation. New York University, 1973. 187 p.
- 30 Strehler G. Lettera a Fabrizio Clerici: 1953. *Giorgiostrehler.it*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/la-vedova-scaltra/> (accessed 10.11.2023).
- 31 Strehler G. *Programma di sala Il Piccolo Teatro in America Latina, 1954*. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/strehler/giorgio-strehler-vita-di-un-uomo-di-teatro/> (accessed 14.11.2023).
- 32 Strehler G. Il "mestiere" della poesia. Marcia A. *La Commedia dell'Arte nelle maschere di Sartori*. Firenze, La Casa Usher, 1980. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1952/> (accessed 05.11.2023).
- 33 Strehler G. Il perché dell' "Arlecchino" e la riscoperta di Goldoni. *Testimonianza di una vita in teatro*, intervista di Damiano Pietropaolo. New York, 1995. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-2003/> (accessed 14.11.2023).
- 34 Tian E. Strehler è riuscito a rappresentare qualcosa di molto difficile: il tempo che passa. *Il Messaggero*, 15 maggio 1987. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1987/> (accessed 08.11.2023).
- 35 Villoresi P. *Arlecchino in viaggio con quelli dell'Arlecchino*, a cura di Agnese Colle. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte – Civico Museo Teatrale «C. Schmidl», 1997. Available at: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1977/> (accessed 05.11.2023).

УДК 7035; 7037.2

ББК 85.153

Завьялова Анна Евгеньевна

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, отдел русского искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАО, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0003-2704-0486

Scopus Author ID: 57204696147

annazav@bk.ru

Ключевые слова: Мстислав Добужинский, Михаил Кузмин, иллюстрация, югендстиль, Никола Пуссен, Карл Брюллов, кьяроскуро, кубизм

Завьялова Анна Евгеньевна

Мстислав Добужинский — автор графического оформления книг Михаила Кузмина



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-196-221

Для цит.: Завьялова А.Е. Мстислав Добужинский — автор графического оформления книг Михаила Кузмина // Художественная культура. 2024. № 4. С. 196–221. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-196-221>.

For cit.: Zavyalova A.E. Mstislav Dobuzhinsky — The Author of the Graphic Design of Mikhail Kuzmin' Books. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 196–221. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-196-221>. (In Russian)

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

Keywords: Mstislav Dobuzhinsky, Mikhail Kuzmin, illustration, Jugendstil, Nicolas Poussin, Karl Bryullov, chiaroscuro, cubism

Zavyalova Anna E.

Mstislav Dobuzhinsky — The Author of the Graphic Design of Mikhail Kuzmin' Books

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. Аполлине-ра 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.

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 poetic suite 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.

Введение

Мстислав Добужинский оформил четыре книги писателя, поэта, переводчика Михаила Кузмина на рубеже 1910–1920-х годов в Петрограде. Эти книги обязательно упоминаются в творческих биографиях и художника, и писателя. Так, оформление Добужинским книг Кузмина, прежде всего повести «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» и сборника стихов «Нездешние вечера», отмечено в трудах историков искусства Аллы Гусаровой [Гусарова, 1965, с. 142] и Геннадия Чугунова [Чугунов, 1984, с. 160, 173], заложивших фундамент изучения творчества мастера. В области литературоведения эта тема отмечена в труде Николая Богомолова [Богомоллов, Малмстад, 2007, с. 372], крупнейшего исследователя наследия Михаила Кузмина, однако вопрос оформления книг не входил в круг его интересов, так же как и Андрея Тимофеева, посвятившего статью истории изданий писателя в петроградском издательстве «Петрополис» [Тимофеев, 1991, с. 198]. Специального внимания историков искусства, равно как и литературоведов, вопрос оформления Добужинским книг Кузмина до сих пор не привлекал.

Вторая половина 1910-х годов отмечена интенсивными творческими поисками Добужинского, которые охватили не только наследие старых европейских мастеров, но и кубизм. Результаты этих поисков получили отражение в рисунках, которые он выполнил для оформления произведений Кузмина. Выявление и анализ художественных источников, которые привлек мастер для создания рисунков, причин обращения к ним, а также специфики их использования составляет задачу настоящей работы. Подобная задача поставлена впервые, и для ее решения автор использовал комплексный метод исследования. Он включает, помимо традиционного сравнительного формального анализа произведений изобразительного искусства, источниковедческий анализ воспоминаний и писем художника, письменных свидетельств его современников, а также данных книговедения и текстологии произведений Михаила Кузмина.

По свидетельству Добужинского, он познакомился с Кузминым в начале 1906 года в «Башне» Вячеслава Иванова [Добужинский, 1987, с. 278], по другим данным — в середине декабря 1905 года [Устинов, Шишкин, 2016, с. 355], затем они не раз встречались у общих знакомых

вплоть до отъезда художника в эмиграцию в 1924 году [Добужинский, 1987, с. 279]. Литературное творчество Кузмина было разнообразным, и не все его произведения получили высокую оценку Добужинского. Наиболее ценным достижением Кузмина-писателя художник считал созданный им собственный стиль с обращением к языку старинной лирики [Добужинский, 1987, с. 279]. Кроме того, Добужинского привлекала романтическая традиция в произведениях Кузмина, восходящая к Э.Т.А. Гофману: «Его романтизм и недоговоренность давали большой простор воображению и могли чрезвычайно волновать иллюстратора, но для меня было особенно привлекательным то, что у Кузмина было навеяно Гофманом. Поэтому именно для его „Графа Калиостро“ и для сонетов „Лесок“ я с особым увлечением делал свои иллюстрации» [Добужинский, 1987, с. 279].

Повесть «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»

Ансамбль книжных украшений: виньетки, концовки, фронтиспис, рисунок обложки, — для повести Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» открывает «кузминский ряд» в творчестве Добужинского. Художник выполнил его во второй половине 1918 года для небольшого петербургского издательства «Странствующий энтузиаст», которое основала в том же году писательница и меценатка Тамара Персиц, дружившая с Кузминым.

Добужинский неслучайно отметил влияние немецкого романтика в повести «Чудесная жизнь...», так как Гофман был одним из его любимых писателей, так же как и Кузмина [Богомоллов, Малмстад, 2007, с. 223]. Более того, новелла Гофмана «Золотой горшок» привлекала не только читательские, но и творческие интересы художника [Завьялова, 2017, с. 331]. И для Кузмина эта новелла входила в круг особо значимых гофмановских текстов, к которым он не раз обращался и в прозе, и в поэзии [Козюра, 2013, с. 293].

Самый крупный тематический комплекс в ансамбле украшений Добужинского для повести «Чудесная жизнь...» восходит к новелле «Золотой горшок» и связан с темой алхимии [Козюра, 2013, с. 294]. Так, в одной из концовок изображен символ, похожий на сигму — греческую лигатуру (книга 1, глава 2), которую также можно видеть в магическом квадрате в гравюре на меди Альбрехта Дюрера «Мелан-

холия» (1514, Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне). В другой концовке помещены две скрещенные стрелы (книга 2, глава 9). Похожий знак можно видеть в сияющем круге на фоне окна в офорте Рембрандта «Алхимик в своем кабинете» (ок. 1652, Рейксмузеум, Амстердам). Выявление гравюр Дюрера и Рембрандта в качестве источников для изображения алхимических символов вполне ожидаемо, так как наследие обоих мастеров вызывало большой интерес Добужинского с юности и к произведениям обоих он не раз обращался в своем творчестве [Завьялова, 2018, с. 587, 589].

Кроме того, в одной из концовок (книга 2, глава 2) изображен знак, символизирующий ртуть и планету Меркурий, в другой (книга 1, глава 4) — знак олова и планеты Юпитер [Рабинович, 1979, с. 78]. В тоже время в другой концовке (книга 2, глава 1) изображен символ-фантазия на тему алхимии, в котором объединены в один знак «зеркало Венеры» (планета Венера) и «копье и щит Марса» (планета Марс).

Ансамбль украшений в целом очень объемный, он включает пятьдесят четыре виньетки, рисунки для фронтисписа и для обложки. Виньетки — заставки и концовки — обрамляют введение и каждую из двадцати шести глав повести. Помимо значительного комплекса виньеток, представляющих собой композиции из алхимических и масонских символов, ансамбль содержит сюжетные заставки с изображением важных сцен из повести, и они точно отображают текст. Композиции из масонских символов и атрибутов присутствуют в ансамбле неслучайно, так как главный герой повести, авантюрист Калиостро, выдавал себя за масона — члена одного из закрытых эзотерических обществ.

Художественное решение сюжетных виньеток многообразно, в них получили отражение творческие поиски Добужинского на протяжении двух десятков лет. Так, рисунок заставки с изображением кареты под дождем, в которой Калиостро вместе с заплаканной женой покинул Петербург после разоблачения (книга 2, часть 8), напоминает об увлечении художника гравюрой на дереве японских мастеров XVIII–XIX веков, оказавших существенное влияние на его искусство, особенно в начале творческого пути [Добужинский, 1987, с. 190]. Дождь в рисунке кареты передан четкими наклонными линиями, как, например, в знаменитом листе У. Хиросигэ «Внезапный ливень над мостом в Охаме в Атакэ» (1857, Институт искусств Миннеаполиса,

Ил. 1.

Добужинский М.В. Заставка для первой книги (часть 6) повести Михаила Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро». 1918. Источник: Кузмин М.А. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро / [Репринтное издание: Петроград, 1919]. М.: Панорама, 1991. С. 55

Fig. 1. Dobuzhinsky M.V. Vignette for the Chapter One (part 6) of Mikhail Kuzmin's story *The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count Cagliostro*. 1918. Source: Kuzmin M.A. *The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count of Cagliostro* / Reprint edition: Petrograd, 1919. Moscow, Panorama Publ., 1991. P. 55



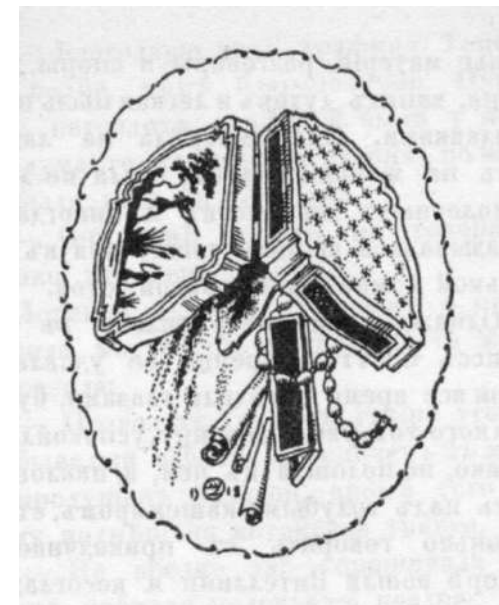
Миннеаполис) из серии «Сто знаменитых видов Эдо». В тексте дождь не упомянут, однако он наглядно передает настроение бесславного бегства и в то же время придает рисунку декоративность.

Заметную часть ансамбля украшений составляют силуэты. Добужинский обратился к искусству силуэта в середине 1900-х годов, когда начал изучать разнообразные материалы о пушкинской эпохе для работы над оформлением его произведений [Завьялова, 2018, с. 588]. В данном случае это пять сцен с поясными или погрудными изображениями героев, как традиционные черные силуэты на белом фоне, так и белые на черном фоне. Среди последних особого внимания заслуживают два. Первый из черных силуэтов на белом фоне является заставкой (книга 1, часть 6) и «представляет» героев, появившихся в главе: это португалка госпожа Блевари, компаньонка жены Калиостро Лоренцы, и его секретарь синьор Вителлини, оба непривлекательной наружности: «Знавшая лучшие дни, мистрис Блевари оказалась маленьким, толстым существом с усами, как у жандарма, черным как нечищенный сапог. <...> Около нее еле сидела задыхающаяся толстая москья... По другую сторону двери осторожно, согнувшись в три раза,

сидел старик в зеленых очках и с зеленым козырьком над глазами» [Кузмин, 1991, с. 62]. Силуэт позволил передать специфику внешности этих персонажей и в то же время обусловил декоративность рисунка.

Мопс компаньонки также присутствует в заставке. Добужинский сделал белый силуэт собаки на черном фоне, заключенный в отдельную рамку, как роспись на крышке табакерок. Такое решение неслучайно, так как, во-первых, герои повести нюхали табак. Во-вторых, табакерки с изображением мопсов были широко распространены во второй половине XVIII века и служили знаком принадлежности их владельцев к одной из масонских лож [Сиповская, 2008, с. 156, 329]. Художник, таким образом, привнес в свой рисунок ощущение той эпохи, в которой происходит действие повести, и в то же время наделил его современной декоративностью. Фигура мопса, как и рисунок в целом, восходят к характерным рисункам-силуэтам на страницах мюнхенских сатирических журналов *Simplicissimus* и *Jugend*. Добужинский был увлечен искусством рисовальщиков немецкого модерна, представленным в этих журналах, в начале своей самостоятельной деятельности [Добужинский, 1987, с. 157], и оно оказало существенное влияние на его творчество. Здесь нужно упомянуть, прежде всего, силуэтные рисунки Т.Т. Хайне, одного из любимых мастеров Добужинского [Добужинский, 1987, с. 157], такие как, например, виньетка с изображением большого черного кота, опубликованная в *Simplicissimus* (1899, № 3 1), а затем перепечатанная в журнале «Мир искусства» (1902, № 7–8). Однако Добужинский, в отличие от немецких рисовальщиков, не утрировал очертания предметов, а делал акцент на точность своего рисунка в мельчайших деталях.

Среди виньеток находятся несколько рисунков предметов декоративного искусства, в том числе пары обручальных колец (книга 1, часть 5), раскрытого ларца с ожерельем (книга 3, часть 3) и раскрытой табакерки (книга 1, часть 8). Последний рисунок заслуживает особого внимания, так как производит впечатление сделанного с натуры. Подобные табакерки прямоугольной формы изготавливались из меди, снаружи и изнутри покрывались эмалью, а крышку нередко украшала роспись [Сиповская, 2008, с. 154–155]. Добужинский, по всей видимости, адаптировал рисунок реального предмета под описание золотой табакерки с потайным дном в повести (глава 1, часть 8): «Табакерка была золотая с эмалью крышкою, где



Ил. 2. Добужинский М.В. Заставка для первой книги (часть 8) повести Михаила Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро». 1918. Источник: Кузмин М.А. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро / [Репринтное издание: Петроград, 1919]. М.: Панорама, 1991. С. 75

Fig. 2. Dobuzhinsky M.V. Vignette for the Chapter One (part 8) of Mikhail Kuzmin's story *The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count Cagliostro*. 1918. Source: Kuzmin M.A. *The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count of Cagliostro* / Reprint edition: Petrograd, 1919. Moscow, Panorama Publ., 1991. P. 75

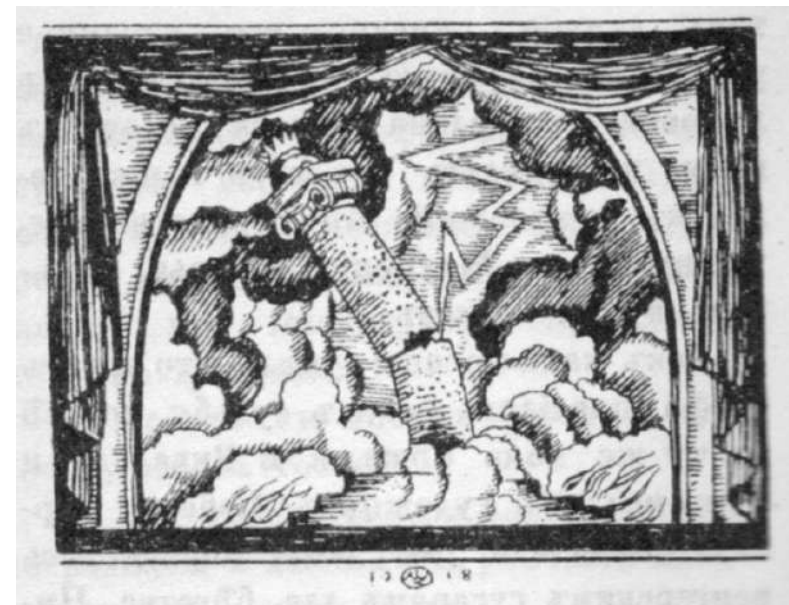
был изображен охотник, целящийся в утку и не замечающий, как из реки вылезает осторожно испуганная купальщица» [Кузмин, 1991, с. 81]. Однако в рисунке Добужинского изображена многочастная табакерка, не бывшая редкостью, с несколькими отделениями для разных сортов табака, что лишний раз подтверждает знакомство художника с историческими памятниками эпохи, к которой писатель отнес действие своей повести.

Рисунок охотника и купальщицы на крышке табакерки в заставке не исчерпывает галантную тему в ансамбле книжных украшений. В связи с этим нужно упомянуть заставки-силуэты с поясными изображениями дамы и двух кавалеров (книга 2, часть 6), а также заставку с изображением сцены, в которой Калиостро исцеляет наложением рук жену от головной и зубной боли (книга 2, глава 7). Она повторяет заставку-силуэт Константина Сомова *Le Rendez-vous* («Свидание», 1907), выполненную для антологии рокайльной литературы *Das Lesebuch der Marquise* (1908). Позже Сомов включил ее в ансамбль украшений составленной им антологии французской литературы рококо *Le Livre de la Marquise* (1918) [Бессмертных, 1999, с. 375–377].

Художники дружили много лет, Добужинский, по его признанию, находился под сильным влиянием Сомова в начале своего творческого пути [Добужинский, 2001, с. 177], и он не мог не знать эти книги, поэтому говорить о случайном совпадении в данном случае не приходится. Более того, Добужинский считал Кузмина таким же ретроспективистом, как и Сомова [Добужинский, 1987, с. 279], и, по его мнению, их поэзию сближала «грустная нота скептицизма» [Добужинский, 1987, с. 279]. Эти суждения Добужинского дают основание предположить, что его повторение сомовского приема создания ансамбля из разнообразных книжных украшений при работе над оформлением издания повести Кузмина было сознательным, он продолжил начинание своего товарища. Если в первом случае связующим элементом ансамбля является ориентация всех его элементов на стиль рококо в разных его проявлениях, то в ансамбле Добужинского такую роль выполняют небольшие виньетки-концовки с изображением астрологических и масонских символов, а также фантазий на тему алхимии.

Среди силуэтов в ансамбле украшений повести есть несколько миниатюрных белых силуэтов на черном фоне, в том числе заставка, изображающая прибытие Калиостро в Митаву (книга 2, часть 1), и заставка со сценой ночного посещения Калиостро и Анны-Шарлотты беседки на кладбище (книга 2, часть 3). Эти силуэты отличаются большим изяществом и предвосхищают дальнейшие поиски Добужинского в области белого рисунка на черном фоне, которые он продолжит в последующие годы, в том числе при работе над оформлением издания музыкально-поэтической сюиты Кузмина «Лесок».

В завершение рассмотрения ансамбля украшений для повести «Чудесная жизнь...» нужно сказать несколько слов о заставке к ее последней главе. В финале повести Калиостро был арестован в Риме как еретик, колдун и безбожник. Его заключили в тюрьму в замке св. Ангела, и по требованию Ватикана он был вынужден публично отречься от своих магических и эзотерических знаний. Крушение жизни Калиостро Добужинский изобразил в аллегорическом рисунке ионической колонны, увенчанной короной, ствол которой сломался под ударом молнии, сверкнувшей среди туч. Этот мотив повторяет акварель художника «Поцелуй» (1916, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Действие в ней происходит на фоне рушащегося города, в том числе падает Александрийский столп, и ангел с его вершины,



Ил. 3. Добужинский М.В. Заставка для третьей книги (часть 8) повести Михаила Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро». 1918. Источник: Кузмин М.А. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро / [Репринтное издание: Петроград, 1919]. М.: Панорама, 1991. С. 230

Fig. 3. Dobuzhinsky M.V. Vignette for the Chapter 3 (part 6) of Mikhail Kuzmin's story *The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count Cagliostro*. 1918. Source: Kuzmin M.A. *The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count of Cagliostro* / Reprint edition: Petrograd, 1919. Moscow, Panorama Publ., 1991. P. 230

и скульптура со здания на дальнем плане тоже падают. Этот мотив восходит к знаменитой картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи» (1833, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), и художник заимствовал его дважды. Таким образом, сюжетные заставки и концовки играют роль украшений и одновременно иллюстраций в ансамбле графического оформления повести.

Музыкально-поэтическая сюита «Лесок»

Еще одной работой Добужинского в «кузминском ряду», связанной с увлечением художника и писателя Э.Т.А. Гофманом, стал ансамбль украшений к музыкально-поэтической сюите Кузмина «Лесок» для

петроградского издательства «Петрополис». Добужинский выполнил его в 1922 году. С этим издательством Кузмина связывали тесные отношения — он входил в его литературную комиссию с 1921 года, то есть сразу же, как руководство одноименного библиофильского книготоргового кооператива, основанного в 1918 году ради спасения редких книг, приняло решение о книгоиздательской деятельности как издательство «Петрополис» [Тимофеев, 1991, с. 189].

Дневник Кузмина свидетельствует, что первый замысел музыкально-поэтической сюиты «Лесок» относится к концу июня 1921 года, в начале сентября он переписывал «Лесок» [Кузмин, 1993, с. 484], а в конце октября — играл [Кузмин, 1993, с. 496]. В середине декабря, когда сюита была закончена, Кузмин признался в дневнике, что она ему не нравится [Кузмин, 1993, с. 507]. Тем не менее он начал готовить сюиту к изданию в «Петрополисе», книга должна была включать текстовую часть и ноты и увидеть свет в 1922 году.

Добужинский оформил предполагавшееся издание — его текстовую часть, так как от публикации нот издательство отказалось, однако и в таком виде оно не состоялось. Ансамбль украшений не сохранился целиком, но сделать попытку его реконструкции возможно. Существенная часть: рисунок для обложки и четыре иллюстрации — опубликованы вместе [Маковский, Нотгафт, 1924, с. 44–48]. Рисунок для обложки представляет собой орнаментальное полотно, его образуют четыре типа крошечных пейзажей из одного дерева, они чередуются с изображениями луны, звезд и волн. Сопоставив иллюстрации с текстом поэмы, можно убедиться, что три из них — страничные иллюстрации, каждая из которых должна была предварять одну из трех ее частей. Так, страничная иллюстрация с изображением сцены театра с занавесом, по которой идет, пригнувшись, мужчина в развевающемся плаще и шляпе с перьями, с посохом и фонарем, перекликается с текстом первой главы «Приглашение» из первой части «Шекспировский лесок» [Кузмин, 2006, с. 97].

Иллюстрация с изображением круглой беседки в залитом лунным светом парке соответствует тексту десятой, предпоследней главы «Лунный свет» части «Шекспировский лесок»: «И лунный свет изливает свое традиционное, но еще не надоевшее красноречие над ивовым парком, над небывалым, плодом столетней культуры, газоном...» [Кузмин, 2006, с. 101]. Эта иллюстрация немного меньше



Ил. 4. Добужинский М.В. Рисунок заставка к музыкально-поэтической сюите Михаила Кузмина «Лесок». 1921. Бумага, чернила. 95 × 68 мм. Музей Эшмолеан, Оксфорд. Источник: *Salmina-Haskell L. Russian Paintings and Drawings in the Ashmolean Museum. Oxford, Ashmolean Museum, 1989. Cat. 40*

Fig. 4. Dobuzhinsky M.V. Drawing for the vignette of Mikhail Kuzmin's musical and poetic suite *The Forest*. 1921. Paper, Indian ink onto a white ground. 95 × 68 mm. Ashmolean Museum, Oxford. Source: *Salmina-Haskell L. Russian Paintings and Drawings in the Ashmolean Museum. Oxford, Ashmolean Museum, 1989. Cat. 40*

по размеру, чем страничная, поэтому можно предположить, что она предназначалась для страницы с небольшим текстом.

В собрании музея Эшмолеан в Оксфорде есть рисунок, процарапанный по черному фону, залитому тушью, с изображением обнаженной женщины [Salmina-Haskell, 1989, cat. 40]. Она лежит под деревом на берегу озера, опершись на локоть, над ней приподнят полог. Эта сцена соответствует первой строфе из первой главы «Приглашение» части «Шекспировский лесок»:

Покиньте эти стены,
Сонливость и недуг,
Пройдемте, друг, в Арденны
На королевский луг [Кузмин, 2006, с. 97].

Тонкие белые линии, которыми созданы и контур, и штриховка данного рисунка, делают его очень похожим на ксилографию. То же можно сказать и о двух других рисунках из комплекса украшений для «Шекспировского леска». Однако в них использовано значительно больше широких линий для передачи разнообразных бликов, что делает рисунки более живописными. В этом случае процарапывание переходит в выскребание, что сближает эти рисунки с кьяроскуро. Добужинского явно привлекали живописные возможности данной техники гравюры на дереве, которые усиливало черно-белое решение. Таким образом, оформление части «Шекспировский лесок» включает страничную иллюстрацию, предваряющую ее, а также две иллюстрации меньшего размера, одна из них — заставка, они должны были располагаться в начале и в конце части.

Здесь нужно привести любопытное наблюдение. Поэма Кузмина «Лесок» была все-таки издана без нот в 1922 году, но в петроградском издательстве «Неопалимая купина» с ансамблем виньеток Александра Божерянова, также оформившего в 1914 году сборник стихов Кузмина «Глиняные голубки» и сборник его рассказов «Покойница в доме». Среди виньеток Божерянова есть одна заставка, в которой изображена обнаженная женщина, лежащая, опираясь на локоть, среди пейзажа под пологом, который она приподнимает. Данная заставка предваряет главу «Приглашение» в части «Шекспировский лесок». Ее практически полная идентичность с рисунком Добужинского не может быть случайностью, однако причина данного казуса сегодня

неизвестна. Можно предположить участие в нем Кузмина, который был близко знаком с Божеряновым [Тимофеев, 1991, с. 201].

На страничной иллюстрации Добужинского к части «Гофмановский лесок», второй в поэме, изображен спиной человек в ночном колпаке, сидящий в глубоком кресле, на спинке которого стоит кот. Это, по всей видимости, Эрнст Теодор Амадей Гофман, окутанный табачным дымом. За окном открывается вид на ночной пейзаж с елью, залитый лунным светом. Эта сцена перекликается с первой главой «Садик в Кенигсберге после дождя», а также с двенадцатой главой «Окно в сад» [Кузмин, 2006, с. 102, 109].

Нужно отметить, что во всей части «Гофмановский лесок» действие происходит утром, а в страничной иллюстрации изображена ночная сцена с огромным полумесяцем и на столе перед Гофманом горит свеча. Причину этого несоответствия с текстом можно видеть в попытке Добужинского визуально связать иллюстрации к разным, самостоятельным, не пересекающимся друг с другом частям поэмы и создать единый ансамбль украшений книги — изображения полумесяца художник ввел в рисунок обложки.

Страничный рисунок для части «Гофмановский лесок» создан белыми широкими, часто упруго изгибающимися линиями по черному фону, он выполнен, скорее всего, в технике выскребания по закрашенному фону. Этот рисунок еще ближе к кьяроскуро, чем две иллюстрации для части «Шекспировский лесок». Сегодня известно, что этот рисунок выполнен тушью и гуашью, а также с него была сделана ксилография [Кухто, 2009, с. 78–79]. В связи с этим можно утверждать, что Добужинский делал рисунки иллюстраций как моделло для воспроизведения их в ксилографии, в том числе и страничный рисунок для третьей и завершающей поэму части «Апулеевский лесок».

Рисунок «Апулеевский лесок» наиболее близко и точно отражает текст. В центре листа помещена сцена «Суд Париса», описанная в шестой главе «Представление: суд Париса» [Кузмин, 2006, с. 112], а также в трех следующих главах «Гера», «Афина» и «Афродита» [Кузмин, 2006, с. 113]. В верхней части рисунка изображены фрагменты из небольшой десятой главы «Судьба Париса» [Кузмин, 2006, с. 113]. Примечательно, что отрицательные события Добужинский не изобразил. Его «Суд Париса» представляет даже не столько текст Кузмина, хотя точно его отображает, но Античность как идеальный мир гармонии

и красоты среди природы, в котором люди — песчинки. Подобный пантеизм сближает данный рисунок с картинами великого французского классициста Никола Пуссена, одного из любимых художников Добужинского [Добужинский, 1987, с. 361]. Здесь вспоминаются такие картины Пуссена, как, например, «Исторический пейзаж с Полифемом» (1649, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), «Весна» (1660–1664, Лувр, Париж), «Пейзаж с вдовой Фокиона» (1648, Галерея Уокера, Ливерпуль). Трактовка пышной растительности мелкими штрихами, притом что архитектурный ансамбль создан из лаконичных и устойчивых объемов, в рисунке Добужинского явно восходит к Пуссену, как и построение пейзажа тремя планами. Кроме того, Добужинский сделал попытку адаптировать пуссеновские горизонтальные изображения для вертикального рисунка. Ее трудно признать удачной, так как пейзаж оказался составленным из трех отдельных частей: пейзажа с видом Рима, к которому приставлен снизу пейзаж со сценой суда Париса. Нижняя часть рисунка представляет собой горизонтальную орнаментальную композицию в пейзаже. В пользу предположения о возможном обращении Добужинского к наследию Пуссена при работе над иллюстрацией «Апулеевский лесок» свидетельствует и тот факт, что годом раньше он выполнил автолитографию с картины французского мастера «Танкред и Эрминия» (1630-е, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Можно видеть, что в начале 1920-х годов наследие Пуссена оказалось в сфере творческих поисков Добужинского, и этот очень сложный процесс зафиксирован в рисунке «Апулеевский лесок». Думается, что уравновешенный и безмятежный мир в картинах французского мастера показался особенно привлекательным Добужинскому в крайне тяжелое для него время политических потрясений.

Сцена суда Париса происходит в рисунке Добужинского под балдахин, который не упомянут в тексте, но формально он перекликается с покровом в иллюстрации со сценой пробуждения из первой главы «Шекспировского леска». Такую же функцию выполняет радуга, которую художник изобразил лаконичной дугой. Она формально завершает тему дуги в ансамбле украшений книги, заданную изображениями полумесяца в иллюстрациях к двум предыдущим частям, а также в рисунке для обложки. В свете всего изложенного выше можно видеть, что орнамент этого рисунка составлен из пей-

зажей, связанных с темами частей поэмы: ель — с «Гофмановским леском», кипарис — с «Апулеевским леском», раскидистое дерево, вероятно, с «Шекспировским леском». Происхождение пальмы на сегодняшний день неизвестно.

Итак, можно видеть, что ансамбль оформления музыкально-поэтической сюиты «Лесок» (фактически — текстовой ее части, с главами в стихах и в прозе), созданный Добужинским, включал в себя рисунок для обложки, три страничные иллюстрации и две иллюстрации для страниц с небольшим текстом, причем последние предназначались только для первой части «Шекспировский лесок». Сведения о создании каких-либо еще иллюстраций или украшений для двух других частей поэмы сегодня неизвестны [Тимофеев, 1991, с. 198], как и причина подобного предпочтения одной из трех частей поэмы двум другим.

Таким образом, Добужинский сделал попытку формально связать украшения разных частей книги, которые отличаются друг от друга так же, как и части поэмы Кузмина, их объединяет ориентация на живописную технику гравюры на дереве — кьяроскуро и использование «сквозных» деталей. Однако в этом заключается большая ценность данного комплекса, так как входящие в него рисунки отразили интенсивные ретроспективные поиски Добужинского в начале 1920-х годов.

Другое важное направление исканий мастера в это время определило его знакомство с кубизмом. Увлечение этим искусством оказало влияние на целый ряд его книжных работ, в том числе на рисунки обложек для книг Кузмина «Вторник Мэри» и «Нездешние вечера», которые Добужинский выполнил также для издательства «Петрополис» в 1921 году между оформлением «гофмановских» произведений писателя.

«Вторник Мэри». «Нездешние вечера». Кубизм

Добужинский сам отметил существенные изменения в своей графике к 1914 году, когда его заинтересовал кубизм [Добужинский, 2001, с. 178], но не упомянул об источниках, благодаря которым он познакомился с этим искусством. Однако его давний знакомец, художественный критик и главный редактор журнала «Аполлон» Сергей Маковский отметил важную роль трактата Альбера Глеза и Жана Метценже Du

cubisme для России в начале 1910-х годов [Маковский, 1999, с. 111]. Этот трактат увидел свет в 1912 году, его издание сопровождали черно-белые воспроизведения картин Жоржа Брака, Хуана Гриса, Альбера Глеза, Жана Метценже, Фернана Леже, а уже в 1913 году эта книга под названием «О кубизме» была издана на русском языке тоже с черно-белыми иллюстрациями. В 1913 году в Париже вышла в свет небольшая книга Гийома Аполлинера *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, в которой он рассмотрел искусство кубизма на примере картин Пабло Пикассо, Жоржа Брака, Жана Метценже, Альберта Глеза, Хуана Гриса, Фернана Леже. Это издание также сопровождают черно-белые воспроизведения картин художников-кубистов. Они более наглядно, чем цветные репродукции, позволяют видеть геометрическую основу кубизма и его графичность. Показательно, что первый опыт Добужинского в искусстве кубизма был черно-белым, как и репродукции в рассмотренных выше книгах. Уже в 1914 году Добужинский сделал рисунок углем «Кубистические опыты» [Чугунов, 1984, с. 141], в котором ваза с фруктами и другие вещи на столе переданы отдельными линиями. Они намечают основные геометрические фигуры, которые можно выявить в основе форм изображенных предметов. Этот рисунок очень близок натюрморту Альбера Глеза, воспроизведенному в книге Аполлинера. Именно вышеназванные издания, по всей видимости, сыграли решающую роль в обращении Добужинского к кубизму. Впечатления Добужинского о произведениях кубистов сегодня неизвестны. С собранием Сергея Щукина он познакомился в конце 1906 года, то есть до того, как коллекционер начал покупать картины художников этого направления [Добужинский, 2001, с. 76].

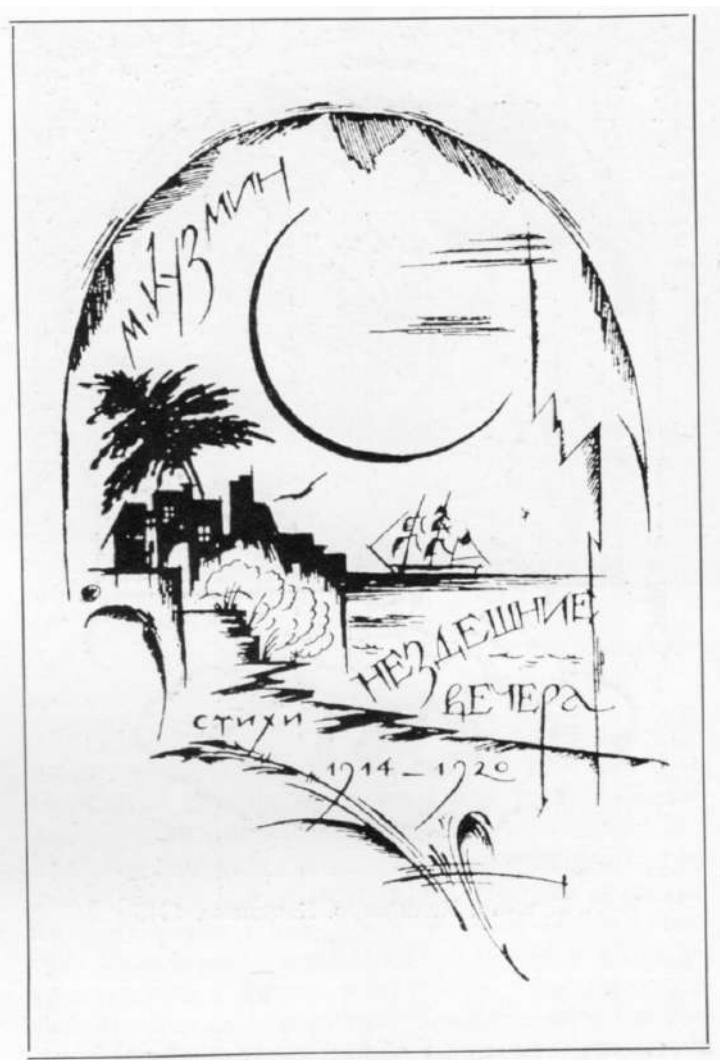
Дальнейшие опыты Добужинского в области кубизма были связаны с городским и индустриальным пейзажем. Данная тема заслуживает специального рассмотрения, здесь же важно отметить, что мастера интересовало выявление основных геометрических форм в изображениях зданий и механизмов, при этом он никогда не отказывался от передачи устойчивой архитектоники зданий и технических конструкций. Подобное увлечение кубизмом не изменило художественное видение Добужинского, но повлияло на графическую манеру ряда его произведений, в том числе в области книжного оформления, не связанного с задачей точного отображения текста.

Ярким достижением Добужинского на новом пути справедливо считается ансамбль оформления сказки Х.К. Андерсена «Свинопас» (1917). Вслед за рисунком «Кубистические опыты» в этих иллюстрациях формы часто лишь намечены быстрыми, лаконичными и очень точными линиями, художник «как бы освободил рисунок от всего лишнего, сделал его выражающим лишь самую сущность» [Чугунов, 1987, с. 124]. Эти новшества получили продолжение в рисунках обложек двух книг Кузмина, которые Добужинский выполнил для издательства «Петрополис» весной и летом 1921 года.

Первым увидело свет в начале июня 1921 года отдельное, небольшого формата издание пьесы Кузмина «Вторник Мэри» [Пахомова, 2019, с. 289]. Это произведение очень сложной формы включает в себя любовную коллизию, восходящую к комедии дель арте, представление в театре, исполняемое непосредственно персонажами дель арте [Пахомова, 2019, с. 287], а также обилие сцен и монологов случайных персонажей, например разговор по телефону и изображение оживленной улицы внутри него, метафорические описания, сочетание крупных и общих планов, разнообразные звуки.

Добужинский представил собирательный образ многообразного действия пьесы в рисунке для обложки как погрудное изображение Мэри-Коломбины, вокруг которой разворачивается действие драматического произведения. В изображение художник ввел кубистические элементы — плечи и шея выполнены несколькими линиями, сходящимися под прямыми углами. Это очень редкий случай в творчестве Добужинского, когда он обратился к кубистическому разложению формы на простые геометрические составляющие. Однако данный прием способствует передаче впечатления большой скорости действия пьесы, смещения, «складывания» форм, которые словно не успевают за взглядом. Вихрь вокруг Мэри передает быстрое движение пьесы традиционным способом. Лаконичные, точные и в то же время артистичные линии, которыми изображен вихрь, а также исполнено имя автора и заглавие в рисунке обложки, продолжают начинания, предпринятые Добужинским в иллюстрациях к сказке «Свинопас».

Все эти новации получили яркое продолжение в рисунке обложки сборника стихов Кузмина «Нездешние вечера», который Добужинский выполнил летом 1921 года [Тимофеев, 1991, с. 200]. Он изобразил фантазийный приморский пейзаж с парусником как собирательный



Ил. 5. Добужинский М.В. Рисунок обложки для сборника стихов Михаила Кузмина «Нездешние вечера». 1921. Источник: Чугунов Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский, 1875–1957. Л.: Художник РСФСР, 1984. С. 164

Fig. 5. Dobuzhinsky M.V. Cover design for Mikhail Kuzmin's collection of poems *Unearthly Evenings*. 1921. Source: Chugunov G.I. Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky, 1875–1957. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1984. P. 164

образ стихов за несколько лет, включенных в сборник. Рисунок исключительной красоты был создан в муках, на которые Добужинский посетовал в одном из писем в начале июня 1921 года, что нет ничего на свете труднее, чем иллюстрировать лирику [Тимофеев, 1991, с. 193]. В результате прямые линии с острыми углами и линии-дуги формируют пейзаж с городом около моря и словно прорезают вид на него в форме скругленного окна в белом листе. Этот прием привносит в рисунок лаконичную декоративность. Особенно нужно отметить большую тонкую дугу, почти полукруг, который изображает солнце. Этот эффектный прием Добужинский уже использовал ранее в иллюстрациях к кузминской поэме «Лесок», а в следующем году после создания обложки сборника «Нездешние вечера» повторил его в иллюстрации к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи».

Заключение

Подводя итоги, можно видеть, что работа Добужинского над оформлением четырех книг Михаила Кузмина в конце 1910 — начале 1920-х годов отразила интенсивные поиски художника. Жанровое разнообразие кузминских текстов обусловило разные задачи их графического оформления и предоставило художнику достаточную свободу для их решения. Добужинский обратился к новым для его искусства именам и явлениям из старого европейского искусства, таким как гравюры кьяроскуро, Никола Пуссен и Карл Брюллов. Они органично соседствовали с традициями графики югендстиля, который к этому времени тоже стал историей, а также с выборочными, внешними чертами кубизма. Художник использовал их в рисунках обложек, не отображающих текст буквально. В этом случае выбор имеет принципиальное значение, так как подобный подход позволил Добужинскому сохранить свою творческую индивидуальность.

Список литературы:

- 1 Бессмертных Л.В. Библиографическая справка по поводу изданий «Книги Маркизы» К. Сомова // Эрос и порнография в русской культуре / Сост. А. Топорков, М. Левитт. М.: Ладомир, 1999. С. 396–402.
- 2 Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. 561 с.
- 3 Гусарова А.П. Книжная графика М.В. Добужинского // Очерки по русскому и советскому искусству: Сборник статей / Науч. ред. Э.Н. Ацаркина. М.: Советский художник, 1965. С. 137–148.
- 4 Добужинский М.В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. 477 с.
- 5 Добужинский М.В. Письма / Сост. Г.И. Чугунов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 444 с.
- 6 Завьялова А.Е. Произведения Э.Т.А. Гофмана в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 3. С. 330–335. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-3-330-335>.
- 7 Завьялова А.Е. Произведения А.С. Пушкина в графике М.В. Добужинского // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 5. С. 584–591. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-5-584-591>.
- 8 Козюра Е.О. Метаморфозы женского: М. Кузмин и Э.Т.А. Гофман // Характерологические стратегии в русской литературе / Науч. ред. А.А. Фаустов. Воронеж: Научная книга, 2013. С. 293–315.
- 9 Кузмин М.А. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро / [Репринтное издание: Петроград, 1919]. М.: Панорама, 1991. 240 с.
- 10 Кузмин М.А. Дневник 1921 года // Минувшее: Исторический альманах / Гл. ред. В. Аллой. Вып. 13. М.; СПб.: Atheneum, Феникс, 1993. С. 457–524.
- 11 Кузмин М.А. Лесок // Кузмин М.А. Стихотворения. Из переписки / Сост., прим. Н.А. Богомолов. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 96–114.
- 12 Кухто Е.В. «Русская тема» аукционных домов Европы (продолжение) // Про книги. 2009. № 1 (8). С. 75–91.
- 13 Маковский С.К. На рубежах кубизма // Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 106–120.
- 14 Маковский С.К., Нотгафт Ф.Ф. Графика М.В. Добужинского. Л.: Петрополис, 1924. 80 с.
- 15 Пахомова А.С. О людях и куклах: пьеса «Вторник Мэри» и писательские стратегии М.А. Кузмина 1910–1920-х годов // Литературный факт. 2019. № 2 (12). С. 285–316.
- 16 Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979. 427 с.
- 17 Сиповская Н.В. Фарфор в России XVIII века. М.: Пинакотекa, 2008. 392 с.
- 18 Тимофеев А.Г. Михаил Кузмин и издательство «Петрополис» (новые материалы по истории «русского Берлина») // Русская литература: Историко-литературный журнал. 1991. № 1. С. 189–204.
- 19 Устинов А.Б., Шишкин А.Б. Pictura poema siliens: Мстислав Добужинский на «Башне» Вячеслава Иванова. Статья первая: художественный контекст // Europa orientalis. 2016. № 35. С. 355–389. URL: https://www.v-ivanov.it/files/4/4_pictura_poema_silens.pdf (дата обращения 10.01.2024).
- 20 Чугунов Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский, 1875–1957. Л.: Художник РСФСР, 1984. 298 с.
- 21 Salmina-Haskell L. Russian Paintings and Drawings in the Ashmolean Museum. Oxford: Ashmolean Museum, 1989. 112 p.

References:

- 1 Bessmertnykh L.V. Bibliograficheskaya spravka po povodu izdaniy "Knigi Markizy" K. Somova [Bibliographic Information on the Editions of The Book of the Marquise by K. Somov]. *Ehros i pornografiya v russkoi kul'ture* [Eros and Pornography in Russian Culture], comp. A. Toporkov, M. Levitt. Moscow, Ladimir Publ., 1999, pp. 396–402. (In Russian)
- 2 Bogomolov N.A., Malmstad Dzh. *Mikhail Kuzmin: iskusstvo, zhizn', ehpokha* [Mikhail Kuzmin: Art, Life, Epoch]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2007. 561 p. (In Russian)
- 3 Gusarova A.P. Knizhnaya grafika M.V. Dobuzhinskogo [Book Graphics by M.V. Dobuzhinsky]. *Ocherki po russkomu i sovetskomu iskusstvu: Sbornik statei* [Essays on Russian and Soviet Art: Collection of Articles], sc. ed. E.N. Atsarkina. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1965, pp. 137–148. (In Russian)
- 4 Dobuzhinskii M.V. *Vospominaniya* [Memoires]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 477 p. (In Russian)
- 5 Dobuzhinskii M.V. *Pis'ma* [Letters], comp. G.I. Chugunov. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001. 444 p. (In Russian)
- 6 Zav'yalova A.E. Proizvedeniya E.T.A. Gofmana v tvorchestve Mstislava Dobuzhinskogo [The Works of E.T.A. Hoffmann in the Work of Mstislav Dobuzhinsky]. *Obseratoriya kul'tury*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 330–335. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-3-330-335>. (In Russian)
- 7 Zav'yalova A.E. Proizvedeniya A.S. Pushkina v grafike M.V. Dobuzhinskogo [The Works of Alexander Pushkin in the Drawings by Mstislav Dobuzhinsky]. *Obseratoriya kul'tury*, 2018, vol. 15, no. 5, pp. 584–591. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-5-584-591>. (In Russian)
- 8 Kozюра E.O. *Metamorfozy zhenskogo: M. Kuzmin i E.T.A. Gofman* [Metamorphoses of the Feminine: M. Kuzmin and E.T.A. Hoffman]. *Kharakterologicheskie strategii v russkoi literature* [Characterological Strategies in Russian Literature], sc. ed. A.A. Faustov. Voronezh, Nauchanya kniga Publ., 2013, pp. 293–315. (In Russian)
- 9 Kuzmin M.A. *Chudesnaya zhizn' Iosifa Bal'zamo, grafa Kaliostro* [The Wonderful Life of Joseph Balsamo, Count of Cagliostro], reprint edition: Petrograd, 1919. Moscow, Panorama Publ., 1991. 240 p. (In Russian)
- 10 Kuzmin M.A. *Dnevnik 1921 goda* [Diary 1921]. *Minuvshee: Istoricheskii al'manakh* [The Past: Historical Almanac], chief ed. V. Alloy. Issue 13. Moscow, St. Petersburg, Atheneum Publ., Feniks Publ., 1993, pp. 457–524. (In Russian)
- 11 Kuzmin M.A. *Lesok* [The Forest]. Kuzmin M.A. *Stikhotvoreniya. Iz perepiski* [Poems. From Correspondence], comp., notes N.A. Bogomolov. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2006, pp. 96–114. (In Russian)
- 12 Kukhto E.V. "Russkaya tema" auktsionnykh domov Evropy (prodolzhenie) ["Russian Theme" of European Auction Houses (Continued)]. *Pro knigi*, 2009, no. 1 (8), pp. 75–91. (In Russian)
- 13 Makovskii S.K. *Na rubezhakh kubizma* [On the Frontiers of Cubism]. Makovskii S.K. *Siluehty russkikh khudozhnikov* [Silhouettes by Russian Artists]. Moscow, Respublika Publ., 1999, pp. 106–120. (In Russian)
- 14 Makovskii S.K., Notgaft F.F. *Grafika M.V. Dobuzhinskogo* [Graphics by M.V. Dobuzhinsky]. Leningrad, Petropolis Publ., 1924. 80 p. (In Russian)
- 15 Pakhomova A.S. *O lyudyakh i kuklakh: P'sa "Vtornik Meri" i pisatel'skie strategii M.A. Kuzmina 1910–1920-kh godov* [About People and Dolls: The play The Tuesday of Mary and the Writing Strategies of M.A. Kuzmin in 1910s–1920s]. *Literaturnyi fakt*, 2019, no. 2 (12), pp. 285–316. (In Russian)

- 16 Rabinovich V.L. *Alkhimiya kak fenomen srednevekovoi kul'tury* [Alchemy as a Phenomenon of Medieval Culture]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 427 p. (In Russian)
- 17 Sipovskaya N.V. *Farfor v Rossii XVIII veka* [Porcelain in Russia of the 18th Century]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2008. 392 p. (In Russian)
- 18 Timofeev A.G. Mikhail Kuzmin i izdatel'stvo "Petropolis" (novye materialy po istorii "russkogo Berlina") [Mikhail Kuzmin and the Petropolis Publishing House (New Materials on the History of "Russian Berlin")]. *Russkaya literatura: Istoriko-literaturnyij zhurnal*, 1991, no. 1, pp. 189–204. (In Russian)
- 19 Ustinov A.B., Shishkin A.B. Pictura poema siliens: Mstislav Dobuzhinskii na "Bashne" Vyacheslava Ivanova. Stat'ya pervaya: khudozhestvennyi kontekst [Mstislav Dobuzhinsky on the "Tower" by Vyacheslav Ivanov. Article One: Artistic Context]. *Europa orientalis*, 2016, no. 35, pp. 355–389. Available at: https://www.v-ivanov.it/files/4/4_pictura_poema_silens.pdf (accessed 10.01.2024). (In Russian)
- 20 Chugunov G.I. *Mstislav Valerianovich Dobuzhinskii, 1875–1957* [Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky, 1875–1957]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1984. 298 p. (In Russian)
- 21 Salmina-Haskell L. *Russian Paintings and Drawings in the Ashmolean Museum*. Oxford, Ashmolean Museum Publ., 1989. 112 p.

УДК 738.1

ББК 85.03(2)6

Шик Ида Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6

ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

ResearcherID: JBS-7460-2023

ida.shik@bk.ru

Ключевые слова: современный авторский фарфор, минимализм, абстракция, АО «Императорский фарфоровый завод», Ю.Л. Жукова



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-222-253

Для цит.: Шик И.А. Фарфор Ю.Л. Жуковой: философия и эстетика минимализма // Художественная культура. 2024. № 4. С. 222-253. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-222-253>.

For cit.: Shik I.A. Julia Zhukova's Porcelain Art: The Philosophy and Aesthetics of Minimalism. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 222-253. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-222-253>. (In Russian)

Шик Ида Александровна

Фарфор Ю.Л. Жуковой: философия и эстетика минимализма

Shik Ida A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia

ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

ResearcherID: JBS-7460-2023

ida.shik@bk.ru

Keywords: contemporary designer porcelain, minimalism, abstraction, JSC Imperial Porcelain Factory, Julia Zhukova

Shik Ida A.

Julia Zhukova's Porcelain Art: The Philosophy and Aesthetics of Minimalism

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. Сутина, 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 с взаимодействием форм, цветов и света. Абстрактные пейзажи автора великолепно передают атмосферу времени года, суток или природного явления, продолжая поиски «оттепльного» фарфора. Эстетике декоративного минимализма 1950-х — 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 языком абстракции. Фарфор Ю.Л. Жуковой отличается внутренней упорядоченностью, лаконичная выразительность и наполненность философскими смыслами.

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.

Фарфор — белый, звонкий, твердый
 Необходимая константа в моей
 системе координат
 Сплав времени и пространства
 В режиме «высокого огня» [Жукова, 2016, с. 7].
 Ю.Л. Жукова

Введение

Юлия Леонидовна Жукова — один из ведущих мастеров современного петербургского фарфора. Она родилась в Ленинграде в 1963 году. В 1987, сразу по окончании кафедры керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухомой, была принята в штат художников Ленинградского фарфорового завода имени М.В. Ломоносова (с 2005 — Императорский фарфоровый завод). С 1990 года — член Союза художников. В 2018 году ей была присуждена Серебряная медаль Российской академии художеств. Работы Ю.Л. Жуковой представлены в собраниях Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), Государственного дворцово-паркового музея-заповедника «Останкино и Кусково» (Москва), Музее авторского фарфора и шахмат (Санкт-Петербург), а также частных коллекциях. Ее произведения регулярно экспонируются как на отечественных, так и на зарубежных выставках. В 2016 году в Музее авторского фарфора состоялась персональная выставка Ю.Л. Жуковой и презентация ее книги «Фарфоровый дневник». Юбилейные выставки автора были организованы в Галерее современного фарфора АО «Императорский фарфоровый завод» в 2013 и 2018 годах. В 2023 году прошла ее выставка «В течение».

Творчество Ю.Л. Жуковой является характерным примером воплощения эстетики и философии минимализма в современном авторском фарфоре. Минимализм⁽¹⁾, который приобретает популярность в дизайне второй половины XX–XXI века, отличается стремление к про-

(1) Как отмечает Б. Лакшми, «термин минимализм впервые появился в середине 1960-х и поначалу использовался для обозначения скульптурных работ Роберта Морриса, Дэна Флавиана, Дональда Джадда и некоторых других художников. В наши дни этот термин используется в самых разных сферах, от моды и музыки до дизайна и архитектуры» [Лакшми, 2006, с. 200].



Ил. 1. Ю.Л. Жукова с композицией «Течение» (2020). Фотография с выставки «В течение» (2023, Галерея современного фарфора АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург)

Fig. 1. Julia Zhukova with the composition *Flow* (2020). Photo from the exhibition *During* (2023, The Contemporary Porcelain Gallery of the Imperial Porcelain Factory, St. Petersburg)



Ил. 2. Общий вид экспозиции выставки «В течение». Композиция «Атмосферные явления» и инсталляция «В течение»

Fig. 2. General view of the exhibition *During*. Composition *Atmospheric Phenomena* and installation *During*

стоте и лаконизму, ясности и чистоте форм. Он развивает принципы, заложенные в супрематизме, конструктивизме и функционализме. В советском прикладном искусстве его предвосхищают супрематический фарфор и проекты мебели, а также опыты конструктивистского дизайна. В период оттепели минимализму будут близки интерьеры и вещи в «современном стиле» — стекло, керамика, фарфор. «Удивительно, что я никогда не задумывалась, что оттепель — в моем генетическом коде, что в стилистике моих фарфоровых вещей — эстетика 1960-х, время моих молодых счастливых родителей, переехавших со мной новорожденной в новую отдельную 2-комнатную хрущевку, воспоминания о модной кухонной гэдээровской мебели — пятна лимонного и белого с тонкой графикой черного (тарелки „Джаз“), оливкового и жесткой геометрии — люстре-тарелке (!!!) (сервис Time), минималистических растительных орнаментов обоев» [Письмо, 2024], — отмечает Ю.Л. Жукова.

В XXI веке минимализм остается одной из актуальных стратегий в архитектуре, дизайне и декоративном искусстве. Кроме того, в современном мире стала популярной философия минимализма, который понимается как стиль жизни и образ мышления [Дядык, 2019]. Формула «меньше — значит больше», авторство которой приписывается Людвигу Мису ван дер Роз, успешно переносится теоретиками минимализма из области искусства на повседневную жизнь. Идеи минимализма звучат в таких работах, как эссе Р. Грегга «Ценность добровольной простоты» (1933), книгах Д. Элджина «Добровольная простота: как достичь образа жизни, который внешне был бы прост, а внутренне — богат» (1981), Д. Лурс «Путеводитель по простой жизни» (1997) [Чайка, 2020, с. 19–21]. В последнее десятилетие минимализм также популяризируется в трудах М. Кондо «Магическая уборка: японское искусство наведения порядка дома и в жизни» (2015), Дж. Беккера «Меньше значит больше: минимализм как путь к осознанной и счастливой жизни» (2018), С.М. Сефериан «Экологически ориентированный минимализм: план по спасению себя и планеты» (2022)⁽²⁾ и др. Минимализм становится закономерной реакцией на формирование общества потребления с характерным для него изо-

билием вещей и информации, с одной стороны, и на возникающие экономические и духовные кризисы — с другой. Философские идеи минимализма также оказывают влияние на современное искусство и обогащают его новыми смыслами.

Целью данной статьи является выявление художественных особенностей и философских коннотаций произведений Ю.Л. Жуковой. Особое внимание будет уделено их взаимосвязи с опытом русского и европейского авангарда и «второго модернизма» в фарфоре XX века. Методология исследования носит комплексный характер и включает в себя контекстуальный подход, а также формально-стилистический, типологический и сравнительный методы анализа.

Поиски новых форм

Одним из направлений работы Ю.Л. Жуковой является создание авторских форм, которые используются ею для росписи или включения в инсталляции. Концептуальный арт-объект «Камень» (2016, Фонд «Наследие», АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург, далее — Фонд «Наследие») — яйцевидная форма с мягкой фактурной поверхностью — обладает множеством смыслов. Эстетически он воплощает идеи предельного минимализма и использования природных образов как источника вдохновения, востребованные в модернистском искусстве. Камень, базовый материал скульптуры, становится в искусстве XX века самодостаточным объектом, нередко подвергаясь авторской рефлексии. Кроме того, по словам М.Л. фон Франц, «кристаллы и камни являются особенно подходящими для обозначения Самости ввиду естественности их природы. <...> Дело в том, что, хотя человек не имеет ничего общего с камнем, глубочайший центр человеческой психики странным и особым образом похож на него (вероятно, потому что камень символизирует просто существование в максимальном удалении от эмоций, чувств, фантазий и неутомимого в своих поисках самосознания). В этом смысле камень передает, возможно, простейшее и одновременно глубочайшее ощущение — ощущение вечности, возникающее в моменты, когда человек чувствует себя бессмертным и неизменным» [Юнг, фон Франц, 2016, с. 213]. Подобным образом камни часто интерпретируются в искусстве сюрреализма, например в работах Рене Магритта «Чистые

(2) Приведены даты публикации и названия книг на русском языке.

идеи» (1958, частная коллекция) и «Замок в Пиренеях» (1959, Музей Израиля, Иерусалим).

Простой и лаконичный, арт-объект «Камень» дает ощущение изначальной целостности и незыблемости. В истории культуры камень также является надежным носителем информации: именно надписи на камнях служат для расшифровки древней письменности и рассказывают о значимых событиях и отдельных личностях. Применительно к фарфору камень приобретает еще одну смысловую коннотацию: в состав китайского фарфора входят каолин и «фарфоровый камень» — природное соединение кварца и слюды. Таким образом, Ю.Л. Жукова, создавая этот арт-объект, апеллирует также и к специфике самого материала.

Автор применяет различные стратегии при работе с ним: использование в качестве отдельного объекта, дополненного росписью, включение в композиции или инсталляции. Примером последнего является представленная на выставке «В течение» группа из множества белых фарфоровых камней различных форм: овоидных и вертикальных, напоминающих стелы. Ю.Л. Жукова создает своеобразный «сад камней», который, как и традиционный японский, может служить для медитации и отстранения от мирской суеты⁽³⁾. В рамках минималистской философии, адаптирующей идеи дзен-буддизма, эти практики приобретают особую актуальность. Тезисом для медитации являются слова автора, рассказывающие о концепции инсталляции: «Течение — это о воде / В течение — это о времени. / Время течет как вода. Вода камень точит»⁽⁴⁾.

Скульптор также разрабатывает оригинальные вазы. В композиции «Крит» (2016, Фонд «Наследие»), как отмечает Т.В. Афанасьева, «формы ваз и объектов имеют мягкие очертания, близкие к природным. Простые лаконичные силуэты предельно выразительны. Поверхность предметов имеет фактуру, напоминающую ручную лепку. Роспись по такой поверхности выглядит особенно — она ожива-

(3) «Рабочее название выставки было „Сад камней“, и на камнях время должно было останавливаться, роспись должна была быть кодом культурного слоя, исторической эпохи. Но после экспозиции инсталляции „В течение“, когда по белым камням потекла вода, я поняла, что тема выставки — время» [Письмо, 2024].

(4) Из экспликации к выставке.



Ил. 3. Композиции «Крит» (2016), «Крещение» (2005) и другие работы. Форма и роспись Ю.Л. Жуковой. Фотография с выставки «В течение»

Fig. 3. Compositions *Crete* (2016), *Baptism* (2005) and other works. Shape and painting by Julia Zhukova. Photo from the exhibition *During*

ет и как бы дышит, раскрывая нам новые декоративные свойства фарфора» [Жукова, 2016, с. 174]. Элемент тактильности, заложенный автором в решение форм, позволяет, помимо зрения, задействовать еще и осязание, что коррелирует с теоретическими концепциями и практиками авангарда. В 2013 году Ю.Л. Жуковой были созданы формы ваз «Бутыл», «Какао», «Кофе», «Плод», «Таити» — минималистичные и выразительные, наполненные ощущением внутренней жизни и органического роста. Их простой, универсальный характер позволяет автору одинаково успешно использовать их и для сюжетных росписей, и для абстрактных композиций. Столь же «демократичен» подсвечник «Рыба» (2004, Фонд «Наследие»), стилизующий свой природный прототип.

Диалог с авангардом

Современный авторский фарфор — это искусство культурного диалога, заочным участником которого выступает авангард — как русский, так и зарубежный. В композиции «Таити» (2014, Фонд «Наследие») Ю.Л. Жукова обращается к творческому наследию Поля Гогена, наполняя ее вольными цитатами из известных работ художника («Женщина, держащая плод», 1893; «Женщина с цветами в руках», 1899; «Наве наве моэ (Священная весна)», 1894, все — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, далее — ГЭ). Яркие краски, насыщенность светом и солнцем, щедрое богатство природного мира позволяют Ю.Л. Жуковой, вслед за знаменитым постимпрессионистом, создать в работе ощущение первозданного рая. Сюжетная роспись великолепно согласуется с формами предметов, создавая гармоничное целое. Ваза «Цветы Таити» (2014, Фонд «Наследие») подчеркивает красоту и разнообразие островной флоры, одновременно вызывая в памяти экспрессивные образы «Подсолнухов» (1888, Новая Пинакотекa, Мюнхен) Винсента ван Гога.

Другой адресат Ю.Л. Жуковой — Жоан Миро, мастер абстрактного сюрреализма. В композиции Miro (2016, Фонд «Наследие») на бисквитной, фактурной поверхности ваз и камня можно увидеть простые биоморфные формы, немного напоминающие морских обитателей. Цветовое решение предельно лаконично: контрастные желтый и синий цвета, дополненные выразительными черными линиями. Автор великолепно выстраивает взаимодействие между росписью и белой поверхностью фарфора, которая становится полноценным участником композиции. В работе Joan (2016, Фонд «Наследие») усиливается линейное начало. Черные контуры фигур, напоминающих праформы, из которых зародилась органическая жизнь, дополнены лишь цитированной позолотой, что акцентирует лаконизм и заложенные в росписи отсылки к архаике.

В 1921 году В.В. Кандинский создал для Государственного фарфорового завода эскизы росписей, которые были перенесены на фарфор. Предметы по рисункам художника выпускались предприятием небольшими сериями и неоднократно экспонировались на международных выставках. Они «притягивают бесконечной, как сама природа, игрой красочных пятен и вибрирующих линий, в которых

зашифрованы, по словам С. Даниэля, „знаки ощущений, индексы чувств“» [Вокруг квадрата, 2005, с. 23]. В начале 1920-х годов стиль В.В. Кандинского претерпевает изменения: его абстрактные композиции становятся более легкими и упорядоченными, значительное место в них отводится белому пространству, подобному Вселенной, в которой рождаются «маленькие миры». Благодаря этому они приобретают декоративную выразительность и становятся органичными для фарфора. Ю.Л. Жукова обращается к наследию художника в минималистичной росписи сервиза «Кандинский line» (2000, Фонд «Наследие»), предельно лаконичной по цвету и композиции и наполненной динамикой. Основными мотивами становятся линии — гибкие и выразительные, то изгибающиеся волной, то становящиеся стремительным росчерком, то образующие крест, и овальные пятна. Именно линию и точку В.В. Кандинский считал первоэлементами живописи, несущими ее семантическую нагрузку. «Точка — покой, линия — внутренне движимое напряжение, возникающее в результате движения. Оба эти элемента своим скрещиванием и сопоставлением образуют собственный „язык“, который нельзя понять с помощью слов. Исключение всего того, что затемняет и заглушает звучание этого языка, дает наивысшую сдержанность и точность его живописному выражению и предоставляет чистую форму живому содержанию» [Кандинский, 2008, т. 2], — писал художник в работе «Точка и линия на плоскости». Роспись выполнена на сложной, пронизанной напряженными контрастами форме «Инверсия» М.А. Сорокина. Автор формы так отозвался о сервизе «Кандинский line»: «Осторожный ход времени / Линия цвета / Отражающая пространство» [Жукова, 2016, с. 182].

К творчеству В.В. Кандинского также отсылают «Композиция с синим» (2016, Фонд «Наследие») и сервиз «Композиция К — К» (2016, частное собрание). Наделенные интенсивным цветом и живописной свободой, они ближе к раннему абстрактному экспрессионизму художника с его пафосом разрушения и обновления мира. «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся, в конце концов, в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произ-



Ил. 4. Композиция с синим. 2016. Форма и роспись Ю.Л. Жуковой. Фонд «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург. Фотография с выставки «В течение»

Fig. 4. Composition with blue. 2016. Shape and painting by Julia Zhukova. The Heritage Foundation of the Imperial Porcelain Factory, St. Petersburg. Photo from the exhibition *During*

ведения есть мироздание» [Кандинский, 2008, т. 1]. Само название «композиция» является непосредственной отсылкой к творчеству В.В. Кандинского: так художник называл тщательно продуманные монументальные работы, являвшиеся трансцендентальными по своему характеру и воспринимавшиеся им как этапные («Композиция VII», 1913, Государственная Третьяковская галерея, Москва). В наименовании сервиза «Композиция К — К» заложена еще одна отсылка — к фамилии автора его формы «Завтрак» (2001) К.М. Копылкова.

В 1923–1924 годах с Государственным фарфоровым заводом сотрудничали представители супрематизма, предложившие оригинальные формы и образцы росписей. В 1923 году был создан легендарный чайник К.С. Малевича, в основе которого была концепция архитектора, примененная к фарфору. В том же году появились и получашки: привычная форма как бы разделялась пополам, а традиционная петлеобразная ручка заменялась прямоугольной. Чайник и получашки

выпускались заводом небольшими сериями. Если чайник изготавливался только в белом варианте, то получашки расписывались учениками К.С. Малевича — Н.М. Суециным и И.Г. Чашником. В 2005 году в рамках выставочного проекта «Вокруг квадрата. Авангардный фарфор революционной России» (ГЭ) художниками АО «Императорский фарфоровый завод» И.С. Олевской, Т.В. Афанасьевой, С.Н. Соколовым и другими были предложены 20 вариантов росписи легендарного чайника, которые актуализировали наработки супрематизма в современном культурном дискурсе. Ю.Л. Жуковой были расписаны чайники «Время I» и «Время II» (2005, Фонд «Наследие»), в которых она сосредоточилась на философском осмыслении дихотомии черного и белого, магистральной для К.С. Малевича. Роспись строится на сочетании черного крытья и полосок, тонких разнонаправленных линий-стрелок и белизны фарфора. «Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна — синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются как бы в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела. Но мы видим движущиеся тела, каково их движение и каковы они подлежат раскрытию. <...> Самое главное в супрематизме — два основания — энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия, имею в виду только чисто утилитарную необходимость экономического сокращения, потому цветовое о т п а д а е т» [Малевич, 1995, с. 187].

Кроме того, многие представители авангарда обращались к идеям *четвертого измерения*, развиваемым учеными начала XX века. Они оказали влияние в том числе и на становление концептуальной программы супрематизма [Рюмина, 2022, с. 193–195]. При этом четвертое измерение у мастеров авангарда могло пониматься и как энштейновское время, и как некая высшая, трансцендентная реальность. Проблематика четвертого измерения разрабатывалась в трудах математика и философа П.Д. Успенского «Четвертое измерение. Обзор теорий и попыток исследования области неизмеримого» (1909) и «Tertium Organum (Ключ к загадкам мира)» (1911), которые были хорошо известны левым художникам. «...На плоскости можно изобразить трехмерное тело, можно нарисовать куб, многогранник, шар. Это не будет настоящий куб или настоящий шар, а только проекция

куба или шара на плоскости. Может быть, мы имеем право думать, что трехмерные тела нашего пространства являются как бы изображениями в нашей сфере непостижимых для нас четырехмерных тел... В каком направлении может лежать четвертое измерение? — Два рода движения — движение по пространству и движение по времени, заключающиеся во всяком движении... Новое протяжение пространства и движение по этому пространству. *Время как четвертое измерение пространства* [курсив наш. — И.Ш.]. „Эфир“ как поверхность» [Успенский, 2007, с. 3, 18]. В трактате «1/42. Беспредметность» К.С. Малевич отмечал: «Сдвиг в живописи в сторону четвертого измерения, конечно, не просто шуточка, касающаяся исключительно одной области живописи. Сдвиг во время, сдвиг всей трехмерной культуры <в четвертое измерение> — это новое обстоятельство, в котором состояние всех наших предметов должно измениться и все предыдущие их состояния должны разрушиться. Человек перешел в новые обстоятельства и должен строить новую форму новых взаимоотношений» [Малевич, 2003, с. 132]. В 2014 году Ю.Л. Жукова исполнила роспись чайника и получашек К.С. Малевича «Другое время» (Фонд «Наследие») в виде «растяжек» черного цвета, оживленного яркими оттенками в виде полос и потеков краски, которая интерпретирует время с иной стороны — как нечто неподконтрольное и порой деструктивное.

В 2001 году Ю.Л. Жуковой была создана черно-белая роспись сервиза Time (Фонд «Наследие»), кажущаяся предельно выверенной и математически строгой. Черный квадрат на тарелке, к которому ведет серия стрелок, выглядит как прямая отсылка к супрематизму. Роспись выполнена на форме С.К. Русакова «Баланс» (1999), источником вдохновения для которой послужил сервиз Вальтера Гропиуса «ТАС» (1969), разработанный им для немецкой фирмы Rosenthal. Тема времени прозвучит у Ю.Л. Жуковой и в композиции «Кофе и сигареты» (2011, Фонд «Наследие») с аналогичным минималистским оформлением и добавлением рукописного текста песни Time Тома Уэйтса (1985). Найденный художницей мотив воплотится и в поздней композиции Time (2023, Фонд «Наследие»), выполненной на авторских формах (вазы из композиций «Крит» и «Таити», арт-объект «Камень»), в которой он приобретет особую легкость, а его строгая геометрия смягчится плавными изгибами самих вещей.



Ил. 5. Ю.Л. Жукова. Композиции «Черный квадрат. Игра в классики» и *Time*. 2023. Форма и роспись Ю.Л. Жуковой. Фонд «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод». Фотография с выставки «В течение»

Fig. 5. Compositions *Black Square. Playing in Classics* and *Time*. 2023. Shape and painting by Julia Zhukova. The Heritage Foundation of the Imperial Porcelain Factory, St. Petersburg. Photo from the exhibition *During*

Непосредственным посвящением К.С. Малевичу станет композиция «Черный квадрат. Игра в классики» (2023, Фонд «Наследие»), составленная из белых тарелок, часть которых дана в черной деколи таким образом, что в центре можно увидеть квадрат. Однако если две его стороны «выложены» полностью, то оставшиеся распадаются, выходя в пространство. «Икона» русского авангарда, наделенная множеством философских смыслов, превращается у Ю.Л. Жуковой в занимательный конструктор, который подвергается ироничной сборке-разборке. Подобная фрагментарность, лишение элементов геометрической четкости, свойственна и ее черно-белым коллажам, с которыми корреспондирует композиция Recycling (2023, Фонд «Наследие»), рассказывающая о творческой переработке остатков материалов и художественных образов.

Ближайший ученик К.С. Малевича, Н.М. Суетин, работал на Государственном фарфоровом заводе в 1923–1924 годах, создав целый ряд оригинальных супрематических композиций. В 1930–1950-е годы в советской официальной культуре с доминировавшим в ней соцреализмом «ученики Казимира Малевича и Михаила Матюшина... занимались дизайном выставочных интерьеров и оборудования, фарфора и тому подобными далеко не центровыми задачами» [Андреева, 2023, с. 397]. В частности, в 1932 году Н.М. Суетин был приглашен на должность главного художника завода, на которой проработал около двадцати лет, способствуя творческому становлению и развитию индивидуального стиля молодых авторов, пришедших на предприятие. Дань художнику и его работе как педагога и руководителя Ю.Л. Жукова отдает в росписи блюда «Суетин» (2009, Фонд «Наследие») с его строгим монохромным портретом в молодом возрасте и фрагментами цветных абстрактных композиций, в которых доминируют мотивы креста, круга и треугольника, любимые супрематистами.

В 1935 году Н.М. Суетиным были разработаны формы чайного сервиза и вазы «Крокус», в которых супрематический геометризм и культ пропорций сочетается с «органической» линией модернизма. Суетиным были предложены такие варианты декора сервиза «Крокус», как «Ситчик» (1935) и «Орнаментальный» (1951, оба — ГЭ). Ваза и сервиз активно расписывались художниками Государственного фарфорового завода имени М.В. Ломоносова в 1930-е годы: на этих формах можно встретить как тематические сюжетные композиции,

так и сказочные образы, а также декоративные мотивы. В 2022 году форма вазы была восстановлена заводом (скульптор — С.К. Русаков) и стала объектом концептуального переосмысления для современных художников-фарфористов в рамках проекта «„Крокус“. Возвращение. К 125-летию Николая Суетина» (Главный штаб Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург). Ю.Л. Жуковой были расписаны вазы «Параллели I» и «Параллели II» (2022, ГЭ). Динамичная черно-розовая композиция отсылает и к наследию другого художника-авангардиста, Н.Ф. Лапшина. Он создал ряд эффектных произведений, построенных на сочетании черного с яркими цветами, близких стилю ар-деко с любимыми им зигзагообразными мотивами. В их числе сервизы «Черное с розовым», «Идеал», чашка с блюдцем «Сдвиг» (все — 1923, ГЭ). Подобный синтез супрематизма и эстетики ар-деко ранее проводился Ю.Л. Жуковой в росписи ваз «Черное и розовое» (2011, Фонд «Наследие»), в которых вариация на тему композиции сервиза Time была удачно дополнена цветными акцентами.

Еще одним примером диалога с авангардом в творчестве Ю.Л. Жуковой может служить роспись ваз «Три цвета. Белый», «Три цвета. Красный», «Три цвета. Синий» (2009, Фонд «Наследие»). Их формы декорированы различными оттенками указанных в названии цветов, часть из которых наделена металлическим блеском. Они вступают во взаимодействие с белой поверхностью фарфора, которая становится значимым элементом композиции. Выбор цветов отсылает к системе неопластицизма Пита Мондриана, использующей основные цвета — красный, синий, желтый в сочетании с черными вертикальными линиями и белыми незакрашенными плоскостями. Одновременно роспись вазы «Три цвета. Белый» корреспондирует с супрематическим «белым на белом», которое К.С. Малевич считал высшей стадией эволюции этого направления. «Странная вещь — три квадрата указывают путь, а белый квадрат несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни» [Малевич, 1995, с. 188]. Роспись выполнена на формах А.В. Яшигина «Юкатан. Круг» (белый), «Юкатан. Треугольник» (синий) и «Юкатан. Прямоугольник» (красный), которые также содержат отсылки к основным геометрическим фигурам, используемым нефигуративным искусством.

Отдельную группу в творчестве Ю.Л. Жуковой составляют ее минималистичные абстракции, лишенные прямых отсылок к наследию

авангарда. В росписи сервиза «Завтрак» (2013, частное собрание), декорированного растяжками голубого и желтого цветов, она создает ощущение солнечного утра, настраивающего на легкий и продуктивный день. Серия тарелок «Геометрия» (2013, частное собрание) построена на контрасте строгого кобальтового борта и экспрессивной, выполненной смелыми живописными росчерками абстракции, в которой простые формы теряют свою определенность, смело выходя за установленные границы. Авторское осмысление «заготовок» с кобальтом имеет прецедент в истории советского фарфора: в 1920-е годы на подобном белье, оставшемся в кладовых с дореволюционных времен, было исполнено множество оригинальных композиций.

Декалькомания в фарфоре

Декалькомания — техника изготовления печатных переводных изображений для последующего переноса на какую-либо поверхность при помощи высокой температуры или давления. Изобретателем декалькомании считается художник-сюрреалист Оскар Домингес (1935). Эта техника используется как при создании надписей и изображений на различных материалах (например, на фарфоре или стекле), так и для художественных экспериментов. Ю.Л. Жукова успешно работает в авторской технике с шелкографской деколью, создавая абстрактные коллажи. Она иронично называет этот метод «бумажкотерапия», подчеркивая его благотворное влияние на психику.

Серия тарелок «Другое время» (2015, Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург) представляет собой композиции, составленные из различных геометрических фигур с неровными краями. Колористическое решение росписи — фиолетовый, синий, золотой, голубой, серый цвета — создает ощущение «космичности», перенося зрителя не просто в другое время, но в иномирное пространство, погружая его в глубокую медитацию. В ее решении важную роль играет мотив наложения одного элемента на другой, создающий взаимодействие различных цветов и форм между собой. Особую выразительность серии придает эффект прозрачности, проницаемости цветового поля, которого удастся добиться автору. Абстрактный коллаж и его живописная имитация были востребованы в искусстве начала XX века. К нему последовательно обращалась О.В. Розано-



Ил. 6. Серия тарелок «Другое время». 2015. Роспись Ю.Л. Жуковой. Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург. Фотограф М.В. Домасев
Fig. 6. Series of plates *Another Time*. 2015. Painting by Julia Zhukova. The Museum of Designer Porcelain and Chess, St. Petersburg. Photo by Maxim Domasev

ва, использовавшая в своих «наклейках» тонкую цветную бумагу и исследовавшая взаимодействие света и цвета. «Беспредметные коллажи Розановой... обладают довольно сложной организацией. Большинство из них строится на парадоксальном сочетании строгих геометрических плоскостей и не поддающейся оформлению стихии света. Розанова использует прозрачную бумагу, создающую эффект просвечивания, пронизанности материи потоками света. <...> Четкие геометрические формы, определенные локальные цвета и не имеющий формы свет; сопоставление проницаемых для света, прозрачных и непрозрачных элементов материи; пространство возникающее как результат динамических соотношений света и цвета, — все эти слагаемые розановских коллажей создают в ее беспредметных композициях впечатление живой, вибрирующей среды» [Бобринская, 2006, с. 65]. К этой традиции обращается и Ю.Л. Жукова, переводя ее на язык современного фарфора.

Серия тарелок «Красное» (2015, частная коллекция) притягивает теплыми, насыщенными оттенками, в то время как композиция «Отражения» (2015, Фонд «Наследие») позволяет насладиться богатством и разнообразием взаимоотношений холодных тонов. Более декоративны по своему решению сервиз «Красное и золотое» (2014, Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург) и комплект «Бирюзовый» (2012, частная коллекция). Техника «бумажкотерапии», дополненная ручной росписью, используется в композиции «Путешествие за аленьким цветочком» (2015, Фонд «Наследие»), позволяя создать сказочный пейзаж, дающий волю фантазии зрителя.

Абстрактный пейзаж

Период оттепели — время значительных перемен в общественном сознании и повседневной жизни, которые нашли отражение в различных видах искусства. «Одной из первых областей, в которой отразились новые черты социального бытия, стало градостроение. Место „домов нового быта“, уничтожавших индивидуальный очаг как таковой, заняла концепция отдельной квартиры для каждой семьи. <...> Практически одновременно возникла и стремительно эволюционировала целая индустрия обслуживания личного быта и личного досуга — от продуктов бытового дизайна до технических

средств тиражирования культуры» [Дуков, 2023, с. 46]. В связи с этим закономерно, что период оттепели стал одним из самых плодотворных для советского декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности, которые смогли актуализировать наработки авангарда в изменившемся культурном контексте. В фарфоре оттепель выразилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который можно обозначить как *декоративный минимализм* [Декоративный минимализм, 2020; Шик, 2021]. Одним из направлений работы художников стало создание абстрактных пейзажей, имитирующих эффекты потечных глазурей. Примером могут служить росписи ваз В.М. Городецкого «Земля» (1962, ГЭ) и «Сумерки» (1962, Всероссийский музей декоративного искусства, Москва), предельно лаконичные по колориту и живописные по решению.

Абстрактные пейзажи Ю.Л. Жуковой с их кажущимися спонтанными и непредсказуемыми потеками краски развивают характерное для фарфора оттепели стремление передать общее впечатление от изображаемого и мастерски воспроизводят образ и атмосферу того или иного месяца года, природного явления или времени суток. Ю.Л. Жукова отмечает: «Работая на заводе, каждый день наблюдаю из окна мастерской течение вод Невы, смену времен года. Я люблю называть свои композиции, упоминая время: Время I, Время II, Time, Другое время, и: Ноябрь, Февраль, Март, Август... Наверное, это попытки зафиксировать время в его непрерывном необратимом потоке и ощутить в нем мгновения своего присутствия» [Письмо, 2024].

Ощущение зимнего холода, образы сковавшего землю льда и узоров инея на замерзших окнах вызывают в памяти ее комплекты «Зимняя ночь», «Синие сумерки», «Крещенский день» (2013, частное собрание), построенные на сочетании различных оттенков синего, голубого и золотого цветов с фактурной поверхностью самих предметов.

Композиция «Февраль» (2013, Фонд «Наследие») и одноименная ваза, роспись которых сочетает живописные потеки серого люстра с цированной позолотой, может рассматриваться как воплощение знаменитых строк Б.Л. Пастернака «Февраль! Достать чернил и плакать», идеально соответствуя настроению поэтического произведения. Подсвечник «Рыба», входящий в композицию, напоминает о том, что 20 февраля входит в силу зодиакальный знак рыб, представители

которого отличаются непростым характером и в то же время — творческой одаренностью.

Композиция «Март» (2013, Фонд «Наследие»), в которой Ю.Л. Жукова обращается к часто используемому мотиву белого на белом, говорит о приходе весны и удлинении светового дня, о пробуждении природы и выходе из зимних сумерек. Тема оживления и обновления мира еще более полно раскрыта в композиции «Другой март» (2015, Фонд «Наследие»), в которой обширные пятна коричневой краски ассоциируются с пространством оттаявшей земли, что становится все больше и больше.

Своеобразная кульминация этого цикла — композиция «Течение» (2020, ГЭ), построенная на сочетании нежно-голубого люстра и позолоты, напоминая о таянии льда и снега при переходе от зимы к весне, когда все меняется и приходит в движение. Ее можно соотнести с известной сценой из фильма «Чистое небо» (1961), в которой оттепель в природе символически демонстрировала перемены в социально-политической жизни. Найденные автором мотив и цветовое решение получили продолжение в композиции «Атмосферные явления» (2023, Фонд «Наследие») с ее разнообразием предметных форм и усилившейся декоративностью.

Минималистский натюрморт

Мотивы натюрморта занимают важное место в петербургском фарфоре XX–XXI веков. К ним обращаются П.В. Кузнецов, А.В. Щекотихина-Потоцкая, А.М. Ефимова, Л.К. Блак, И.С. Аквилонова, В.М. Городецкий, Т.Л. Чарина, Ю.Л. Жукова, Т.В. Афанасьева, Г.Д. Шуляк и др. В современном авторском фарфоре их интерпретация будет отличаться рефлексивностью и насыщенностью культурными реминисценциями. В числе других стратегий — создание композиций с изображением фруктов и овощей, отличающихся материальностью форм, ярким колоритом и обостренной декоративностью или, напротив, медитативностью и лаконизмом.

Ю.Л. Жукова создает простые и умиротворяющие композиции. В ее серии «Натюрморт» (2004, Фонд «Наследие») она показывает «тихую, неподвижную жизнь вещей. Минимализм, отличающий творческий почерк автора, усиливает ощущение безмятежности. Тыква,

рыба, раковина в серии „Натюрморт“ представлены на поверхности фарфора практически в одиночестве. Лишь несколько небольших предметов, иногда намеренно уменьшенных в размере, дополняют композицию, подчеркивая основной мотив. Ничто не нарушает их покой. Ничто не мешает созерцанию» [В содружестве искусств, 2019, с. 342]. В росписи сервиза «Август» (2010, Фонд «Наследие») автор украшает поверхность предметов изображением различных фруктов, каждый из которых индивидуален и выразителен. Как справедливо отметила автор его формы, Е.В. Сазонова, сервиз «интересен тем, что лишен системы внутреннего соподчинения. Каждый предмет в нем прекрасен в своей самодостаточности. А все вместе они выглядят еще лучше, дополняя друг друга и восхищая своим многообразием. Особенно интересно то, что для каждого фрукта автором найден свой технический прием, передающий фактуру поверхности плода» [Жукова, 2016, с. 72]. Выполненный в нежных, приглушенных тонах, сервиз создает спокойное и радостное настроение.

Другая группа натюрмортов отличается у Ю.Л. Жуковой «космическим» характером. В росписи блюд «Сумерки» (2011, Фонд «Наследие») полупрозрачный кувшин и желтая груша плывут в вечерней мгле словно в бесконечной Вселенной. В более ранней росписи одноименного блюда (2003, Фонд «Наследие»), в которой перед нами ветка винограда в стеклянной вазе, она исследует визуальный эффект прозрачности, проницаемости вещи для света и цвета. С принципом наложения форм и цветов она последовательно работает в медитативных росписях тарелок «Вечерний натюрморт» (2009, Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург), построенных на выразительных сочетаниях синего, голубого, желтого.

Своеобразием авторского стиля отличаются и цветочные композиции Ю.Л. Жуковой. Продолжая традиции *декоративного минимализма* периода оттепели, она использует в росписи не более двух-трех оттенков, оставляя большую часть поверхности предметов белой, что позволяет подчеркнуть аристократическую красоту фарфора как материала. Изображения цветов носят упрощенный, стилизованный характер и превращаются в самостоятельный мотив. В числе самых знаковых примеров — росписи сервизов «Сухой лотос» (2004) и «Цикламен» (2006, оба — Фонд «Наследие») с их особой легкостью и изысканностью линий.



Ил. 7. Тарелка «Вечерний натюрморт». 2009. Роспись Ю.Л. Жуковой. Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург. Фотограф М.В. Домасев

Fig. 7. Plate *Evening Still Life*. 2009. Painting by Julia Zhukova. The Museum of designer porcelain and chess, St. Petersburg. Photo by Maxim Domasev

Христианские мотивы

Ю.Л. Жукова создала целый ряд образов на христианскую тему: от сюжетных композиций до декоративных работ. Ее произведения синтезируют традиции классической живописи, древнерусского искусства и лубка, а также поиски авангарда. В росписи бокала с блюдцем «Дорога волхвов» (2007, Фонд «Наследие») показаны три героя евангельской истории в пестрых нарядах с драгоценными дарами в руках. Выразительные изгибы их фигур подчеркиваются насыщенной синей линией, как бы удваивая образы и показывая их причастность иному, духовному миру. Сервиз «Рождественская песнь» (2010, Фонд «Наследие»), представляющий развернутое повествование о поклонении волхвов и пастухов младенцу Христу, решен автором в слегка лубочной стилистике, придающей изображению элемент игры и сказочности.

Фарфор Ю.Л. Жуковой: философия и эстетика минимализма



Ил. 8. Комплект «Золотой». 2006. Форма и роспись Ю.Л. Жуковой. Частное собрание. Фотограф А.В. Теребенин

Fig. 8. Set *Golden*. 2006. Shape and painting by Julia Zhukova. Private collection. Photo by Andrew Terebenin

Трогательной нежностью и величиим отличается роспись блюда «Рождество» (2012, Фонд «Наследие»), показывающая Богоматерь с Младенцем в хлеву. Библейский сюжет приобретает у Ю.Л. Жуковой глубоко личную трактовку. В росписи сервиза «Радость» (2013, Фонд «Наследие») можно увидеть ангелов, трубящих в рог, летящих по небу с ветвью в руках или держащих кулич, которые воплощают собой радостные чувства от благих событий. Ю.Л. Жуковой также принадлежат росписи фарфоровых пасхальных яиц — это и фигуративные композиции на евангельские темы, и стилизованные изображения животных, и орнаментальный декор. Традиция создания пасхальных яиц возникла на Императорском фарфоровом заводе еще в XVIII веке. Яйца с различными рисунками выпускались предприятием вплоть до революции. В современном фарфоре эта традиция переживает свое возрождение, обогащаясь новыми художественными приемами.

В контексте эстетики минимализма особый интерес представляют нефигуративные композиции Ю.Л. Жуковой. Например, в комплекте «Золотой» (2006, частное собрание), в который входит блюдо, ваза «Бутыль» и пасхальное яйцо, центральным элементом становится крест, несколько раз повторяющийся в росписи. Метафизическое звучание приобретает широкий белый крест в росписи тарелки, образованный орнаментальными уголками. Белизна фарфоровой вазы также начинает читаться как «бесконечное белое», символически воплощающее непостижимую божественную суть. В композиции «Крещение» (2005, Фонд «Наследие»), состоящей из вазы «Бутыль», подсвечника «Рыба» и блюда, декорированных светло-голубыми и синими орнаментальными поясками с вкраплением золота, создается ощущение зимнего холода, столь характерное для крещенских морозов, и одновременно — особой одухотворенности и чистоты. Рыба, включенная в композицию, традиционно символизирует Христа. В росписи комплекта «Красный» (2005, Фонд «Наследие») Ю.Л. Жукова посредством цвета и изображения креста подчеркивает смысл Пасхи как праздника победы жизни над смертью.

Ее искусство особенно притягивает современного зрителя, испытывающего избыток визуальных образов и активных попыток апелляции к его чувствам и разуму. Авторские формы Ю.Л. Жуковой характеризуются концептуальностью и простотой, а также мягкой фактурностью, напоминающей ручную лепку, которая обыгрывается художницей в ее работах. Диалог с авангардом осуществляется Ю.Л. Жуковой с глубоким знанием его живописного и теоретического наследия. Она обращается к творчеству П. Гогена, Ж. Миро, П. Мондриана, К.С. Малевича, Н.М. Суекина, Н.Ф. Лапшина, предлагая современное прочтение их мотивов и концепций. В композициях, созданных с применением шелкографской деколи, автор продолжает традиции абстрактных коллажей начала XX века, экспериментируя со взаимодействием различных форм и цветов и исследуя эффект прозрачности, проницаемости цветового поля.

Абстрактные пейзажи Ю.Л. Жуковой с кажущимися спонтанными и непредсказуемыми потеками краски великолепно передают атмосферу того или иного времени года, суток или природного явления. Они органично продолжают традиции фарфора оттепели. 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. Христианская тематика приобретает у художницы лирическую и глубоко личную трактовку. Особый интерес представляют ее декоративные композиции, в которых она говорит абстрактным языком о божественной сути, непостижимой разумом.

Заключение

Фарфор Ю.Л. Жуковой отличает внутренняя упорядоченность, лаконичная выразительность и наполненность философскими смыс-

Источники:

- 1 Письмо Ю.Л. Жуковой: 25.02.2024 // Личный архив И.А. Шик.

Список литературы:

- 2 Андреева Е.Ю. Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов // Художественная культура. 2023. № 4. С. 390–421. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-390-421>.
- 3 Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
- 4 В содружестве искусств: К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: Каталог выставки / Авт. ст. А.В. Иванова и др. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2019. 392 с.
- 5 Вокруг квадрата: Авангардный фарфор революционной России: Каталог выставки / Сост. Т.В. Кудрявцева. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. 160 с.
- 6 Декоративный минимализм: «Оттепель» в советском фарфоре: Каталог выставки / Авт. ст. И.А. Шик, И.К. Майстренко. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2020. 188 с.
- 7 Дуков Е.В. Социокультурные модификации в СССР 1960–1980-х годов // Художественная культура. 2023. № 3. С. 36–61. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-36-61>.
- 8 Дядык Н.Г. Минимализм как форма философии повседневности // Социум и власть. 2019. № 2 (76). С. 106–117.
- 9 Жукова Ю. Фарфоровый дневник. СПб.: Арт-коллекция, 2016. 184 с.
- 10 Кандинский В.В. Ступени // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Отв. ред. Н.Б. Автономова. Т. 1. М.: Гилея, 2008. URL: <https://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannnie-trudy-po-teorii-iskusstva53.html#bookmark85> (дата обращения 20.02.2024).
- 11 Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Отв. ред. Н.Б. Автономова. Т. 2. М.: Гилея, 2008. URL: <https://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannnie-trudy-po-teorii-iskusstva81.html> (дата обращения 20.02.2024).
- 12 Лакшми Б. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре / Пер. с англ. И.Д. Голыбиной. М.: Арт-родник, 2006. 256 с.
- 13 Малевич К.С. Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 185–207.
- 14 Малевич К.С. 1/42. Беспредметность // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 68–134.
- 15 Русский авангард: Искусство для нового мира: Каталог выставки / Авт. ст. А.В. Иванова, Т.В. Кумзорова, И.А. Шик и др. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2023. 448 с.

- 16 Рюмина Е.А. Расширение пространства: преемственность в развитии идеи пространства-времени между первой и второй волной русского авангарда // Искусство Евразии. 2022. № 3 (26). С. 190–205. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.016>.
- 17 Успенский П.Д. Tertium organum: Ключ к загадкам мира. М.: Фаир, 2007. 432 с.
- 18 Чайка К. В поисках минимализма. Стремление к меньшему в живописи, архитектуре и музыке / Пер. с англ. М.: Альпина Диджитал, 2020. 140 с.
- 19 Шик И.А. «Диалог с абстракцией» в фарфоре XX–XXI веков // Новое искусствознание. 2021. № 1. С. 98–109. <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2021-11010>.
- 20 Юнг К.Г., фон Франц М.Л., Хендерсон Дж., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы / Пер. с англ. М.: Медков С.Б.; Серебряные нити, 2016. 352 с.

Sources:

- 1 Pis'mo Yu.L. Zhukovoi: 25.02.2024 [Letter by Yu.L. Zhukova: 25.02.2024]. *Lichnyi arkhiv I.A. Shik* [I.A. Shik's Personal Archive].

References:

- 2 Andreeva E. Yu. Sovetskoe iskusstvo na khudozhestvennykh vystavkakh i v ehkspozitsiakh rossiiskikh muzeev i galerei 1990–2020-kh godov [Soviet Art at Art Exhibitions and Expositions of Russian Museums and Galleries in the 1990s–2020s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 390–421. <https://doi.org/10.51678/2226–0072–2023–4–390–421>. (In Russian)
- 3 Bobrinskaya E. *Russkii avangard: granitsy iskusstva* [Russian Avant-Garde: Boundaries of Art]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 304 p. (In Russian)
- 4 *V sodruzhestve iskusstv: K 275-letiyu osnovaniya Imperatorskogo farforovogo zavoda: Katalog vystavki* [In the Community of Arts: To the 275th Anniversary of the Founding of the Imperial Porcelain Factory: Exhibition Catalog], auth. A.V. Ivanova et al. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ehrmitazha Publ., 2019. 392 p. (In Russian)
- 5 *Vokrug kvadrata: Avangardnyi farfor revoliutsionnoi Rossii: Katalog vystavki* [Circling the Square: Avant-Garde Porcelain of Revolutionary Russia: Exhibition Catalog], comp. T.V. Kudryavtseva. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ehrmitazha Publ., 2005. 160 p. (In Russian)
- 6 *Dekorativnyi minimalizm: "Ottepel'" v sovetskom farfore: Katalog vystavki* [Decorative Minimalism: The "Thaw" in Soviet Porcelain: Exhibition Catalog], auth. I.A. Shik, I.K. Maystrenko et al. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ehrmitazha Publ., 2020. 188 p. (In Russian)
- 7 Dukov E.V. Sotsiokul'turnye modifikatsii v SSSR 1960–1980-kh godov [Sociocultural Modifications in the USSR of the 1960s–1980s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 36–61. <https://doi.org/10.51678/2226–0072–2023–3–36–61>. (In Russian)
- 8 Dyadyk N.G. Minimalizm kak forma filosofii povsednevnosti [Minimalism as a Form of Everyday Philosophy]. *Sotsium i vlast'*, 2019, no. 2 (76), pp. 106–117. (In Russian)
- 9 Zhukova Yu. *Farforovyi dnevnik* [Porcelain Diary]. St. Petersburg, Art-kollektsiya Publ., 2016. 184 p. (In Russian)
- 10 Kandinskii V.V. Stupeni [Stages]. Kandinskii V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 t.* [Selected Works on the Theory of Art: In 2 vols.], ed. N.B. Avtonomova. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 2008. Available at: <https://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva53.html#bookmark85> (accessed 20.02.2024). (In Russian)
- 11 Kandinskii V.V. Tochka i liniia na ploskosti [Point and Line on a Plane]. Kandinskii V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 t.* [Selected Works on the Theory of Art: In 2 vols.], ed. N.B. Avtonomova. Vol. 2. Moscow, Gileya Publ., 2008. Available at: <https://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva81.html> (accessed 20.02.2024). (In Russian)
- 12 Lakshmi B. *Dizain i vremya. Stili i napravleniya v sovremennom iskusstve i arkhitekture* [Design and Time. Styles and Trends in Contemporary Art and Architecture], transl. from English I.D. Golybina. Moscow, Art-rodnik Publ., 2006. 256 p. (In Russian)
- 13 Malevich K.S. Suprematism. 34 risunka [Suprematism. 34 Drawings]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], ed., intr. article, comp., texts' prep., com. A.S. Shatskikh. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 1995, pp. 185–207. (In Russian)
- 14 Malevich K.S. 1/42. Bespredmetnost' [1/42. Abstraction]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], ed., intr. article, comp., texts' prep., com. A.S. Shatskikh. Vol. 4. Moscow, Gileya Publ., 2003, pp. 68–134. (In Russian)
- 15 *Russkii avangard: Iskusstvo dlya novogo mira: Katalog vystavki* [Russian Avant-Garde: Art for a New World: Exhibition Catalog], auth. A.V. Ivanova, T.V. Kumzerova, I.A. Shik et al. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ehrmitazha Publ., 2023. 448 p. (In Russian)
- 16 Ryumina E.A. Rasshirenie prostranstva: preemstvennost' v razvitiu idei prostranstva-vremeni mezhdu pervoi i vtoroi volnoi russkogo avangarda [Expansion of Space: Continuity in the Development of the Idea of Space-Time between the First and Second Waves of the Russian Avant-Garde]. *Iskusstvo Evrazii*, 2022, no. 3 (26), pp. 190–205. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.016> (In Russian)
- 17 Uspenskii P.D. *Tertium organum: Klyuch k zagadkam mira* [Tertium organum: The Key to the World's Mysteries]. Moscow, Fair Publ., 2007. 432 p. (In Russian)
- 18 Chaika K. *V poiskakh minimalizma. Stremlenie k men'shemu v zhivopisi, arkhitekture i muzyke* [The Longing for Less: Living with Minimalism], transl. from English. Moscow, Al'pina Didzhital Publ., 2020. 140 p. (In Russian)
- 19 Shik I.A. "Dialog s abstraktsiei" v farfore XX–XXI vekov ["Dialogue with Abraction" in 20th – 21st Porcelain]. *Novoe iskusstvoznaniye*, 2021, no. 1, pp. 98–109. <https://doi.org/10.24411/2658–3437–2021–11010>. (In Russian)
- 20 Jung C.G., von Franz M.L., Henderson J., Jacobi I., Jaffe A. *Chelovek i ego simvol'y* [Man and His Symbols], transl. from English. Moscow, Medkov S.B. Publ., Serebryanye niti Publ., 2016. 352 p. (In Russian)

УДК 75.055; 75.058

ББК 85.12

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

Ключевые слова: С.В. Чехонин, Э.Ф. Голлербах, Государственный фарфоровый завод, маски, голод в Поволжье, советский фарфор, выставка «Голос времени»

Левшенков Владимир Владимирович

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года – аллегория революции, уничтожающей православие



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-254-275

Для цит.: Левшенков В.В. Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года – аллегория революции, уничтожающей православие // Художественная культура. 2024. № 4. С. 254–275. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-254-275>.

For cit.: Levshenkov V.V. Sergei Chekhonin's Dish 'The Horror' (1922): an Allegory of the Revolution Destroying Orthodoxy. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 254–275. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-254-275>. (In Russian)

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

Keywords: S.V. Chekhonin, E.F. Gollerbach, the State Porcelain Factory, masks, famine in the Volga region, Soviet porcelain, 'The Voice of Time' exhibition

Levshenkov Vladimir V.

Sergei Chekhonin's Dish *The Horror* (1922): An Allegory of the Revolution Destroying Orthodoxy

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.

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года —
аллегория революции, уничтожающей православие

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.

Введение

Широко освещаемая тема 100-летия революции в России рассматривалась в 2017 году в том числе на выставочных площадках крупных музеев. Так, например, на выставке «Голос времени» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2017) был масштабно представлен отечественный фарфор периода первых лет советской власти [Голос времени, 2017].

После Октябрьской революции 1917 года значительное место в ассортименте выпускаемой продукции занимала тематика фарфоровых произведений, посвященных агитации и пропаганде за новую власть. Получивший мировую известность агитационный фарфор Государственного фарфорового завода с начала 1920-х годов стал пополнять коллекции крупнейших музеев мира и частных собраний, сохранив для потомков возможность представить революционную эпоху начала XX столетия.

Уникальное блюдо, созданное Сергеем Васильевичем Чехониным (1878–1936) в единственном экземпляре, выпало из культурного обихода почти на столетие и не было известно зрителю. В статье ставится цель изучить авторскую трактовку сюжета и интерпретировать образ, скрывающийся за маской красного чудовища. Блюдо не описано в литературе и не изучено историками искусства до настоящего времени, за исключением вышедшего в 1922 году очерка Э.Ф. Голлербаха, который дает только поверхностное описание.

Задача настоящей статьи заключается в стремлении дополнить имеющиеся представления о произведениях раннего советского фарфора, созданных на Государственном фарфоровом заводе. Автор статьи впервые предпринял попытку проанализировать роспись блюда и восстановить историю его создания.

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 непосредственно корреспондирует с тематикой блюда Чехонина.

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года —
аллегория революции, уничтожающей православие



Ил. 1. Чехонин С.В. Блюдо «Ужас». Государственный фарфоровый завод. 1922. Фарфор, роспись надглазурная, позолота. Частное собрание, Санкт-Петербург

Fig. 1. Chekhonin S.V. The dish *The Horror*. The State Porcelain Factory. 1922. Porcelain, overglaze painting, gilding. Private collection, St. Petersburg

К истории блюда «Ужас»

Гвоздем выставки «Голос времени», проходившей в Государственном Эрмитаже в 2017 году и приуроченной к 100-летию революций в России [Голос времени, 2017, с. 78–79], стало большое фарфоровое блюдо «Ужас», исполненное выдающимся мастером Сергеем Чехониным в 1922 году. Это произведение явилось своеобразным заключительным итогом в серии чехонинских работ, посвященных трагическим событиям в стране, среди которых три блюда 1921 года: «Печаль» (в нем представлен символический образ России с рогом изобилия, из которого вылетают увядшие траурные цветы), «Скорбь» (тот же образ с покрывалом на фоне пожара и разрухи) и «Голод» (изобра-

жение матери с изможденными детьми). В основе этих сюжетов, пронизанных печалью и отчаянием, просматривается критическое отношение художника к действительности.

Анализируя сюжеты трех блюд, можно предположить, что происходящие в России события сильно тревожили художника. Чехонин видел последствия, которые принесли с собой Первая мировая война, революционные события и Гражданская война, произошедшие в России за несколько лет. Страшные картины жизни вызывали негодование в творческой душе художника, а ненависть адресовалась стоящим у истоков революционных действий. Принято считать, начиная с публикаций советского времени [Голлербах, Миниатюры, 1923, с. 27–36], что эти три блюда по своему настроению примыкают к работам, созданным для аукциона «В пользу голодающих Поволжья», и являются откликом на это бедствие. Сегодня на основе архивных данных мы располагаем списком всех 25 работ [Левшенков, 2018, с. 209–220] для этого аукциона, помеченных специальными золотыми марками «В пользу голодающих». Три вышеуказанных чехонинских блюда в этом списке отсутствуют. Эти работы так же можно считать откликом на массовый голод в Советской России начала 1920-х годов. Но, скорее всего, главная идея этих сюжетов навеяна последствиями Гражданской войны и скорбью по погибшим, а также выжившими изможденными людьми в эпоху военного коммунизма. На двух блюдах в композицию включена дата «1921» — заключительный «год итогов» падения царской России. Эти работы являются памятником жертвам Гражданской войны. По словам Э.Ф. Голлербаха, «лучшей агитации нельзя и придумать, никакие брошюры не могут оказать такого воздействия... <...> Здесь холодноватое и уравновешенное дарование Чехонина обнаружило черту, свойственную так называемым „жестоким талантам“» [Голлербах, 1922, № 7–8, с. 89].

Тематика блюда: исторические и художественные коннотации

Блюдо «Ужас», созданное Сергеем Чехониным в 1922 году, несомненно, также затрагивает душевные переживания автора, но с уже более откровенным звучанием. Тематика данного произведения — своеобразное осмысление событий 1917–1921 годов, итог которых

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года — аллегория революции, уничтожающей православие

в представлении автора — удручающий. Возможно, как и многие, художник, явившийся инициатором и создавший столько ярких агитационных работ в это время, понимал, что стране необходимы перемены. Накануне революционных событий он и сам верил в лозунг, часто использовавшийся в агитационном фарфоре 1920-х годов, что революция «превратит мир в цветущий сад» [Андреева, 1975, с. 191]. Однако ход истории и событий привел Чехонина к выводу о том, что все это «великая утопия» со страшным и коварным обликом.

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» — это фантазмагорическое произведение с оригинальным живописным языком, завуалировавшим смысл «бедствия». Сюжет блюда — большое поле для воображения и размышления. Кроме того, это произведение имеет глубокий политический и нравственный подтекст. Мастер дает оригинальную трактовку, маскируя, и в то же время делая это крайне нарочито, свою мысль, которую он хочет донести до зрителя. Здесь не требуется наличие красноречивого лозунга, присутствующего на бортах многих агитационных работ этого периода. Здесь «кричит» сам живописный сюжет, но уже в противоположной роли — не агитация, а сигнал бедствия.

В нижней части композиции художник представил всю многоликую Русь с ее вековыми традициями: с православными храмами, монастырями и религиозными сооружениями других конфессий. Три четверти зеркала блюда занимает красная голова горгоны с вьющимися волосами-змеями и «недремлющим оком» — символ Октябрьской революции с ее вождями. Из кроваво-красной пасти этого чудовища вылетает молнией язык-стрела, бьющий в крест одного из куполов православного храма.

Впечатляет контрастный набор живописных средств, к которым прибегает мастер. Графически изображенной голове чудища с растрепанными волосами, создающей хаос и ужас — наличие красных пасти и морщин, болотных тонов в волосах-щупальцах и глазах, — противопоставляется гармоничная пейзажная зарисовка с храмовыми постройками с золочеными крестами. Этот пейзажный мотив Чехонин претворяет тонкой цветовой гаммой с оттенками всех цветов радуги. Важно отметить, что также здесь прослеживается своеобразный вариант трактовки изображения архитектурных

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года —
аллегория революции, уничтожающей православие



Ил. 2. Чехонин С.В.
Эскиз майоликовой
иконы Высший Покров
Божией Матери
царствующему Дому
Романовых для собора
Федоровской иконы
Божией Матери
в Санкт-Петербурге.
1913. ГМИИ, Москва

Fig. 2. Chkhonin S.V.
Sketch of the maiolica
icon of the Supreme
Protection of the Mother
of God to the Reigning
House of Romanov for the
Cathedral of the Fedorov
Icon of the Mother of God
in St. Petersburg. 1913.
The State Museum of
Fine Arts, Moscow

построек, уже использовавшийся ранее автором в работе над майоликовой иконой «Высший Покров Божией Матери царствующему дому Романовых» для собора Федоровской иконы Божией Матери в Петербурге (1913). На ней изображено родословное древо дома Романовых, иконографически восходящее к образу Симона Ушакова «Похвала Владимирской иконе Божией Матери. Древо государства Российского» (1668, Государственная Третьяковская галерея, Москва), на котором Древо берет свое начало от Успенского собора с пятью золотыми куполами, стоящего за стенами Московского Кремля.

Новый вариант трактовки череды архитектурных строений в виде храмов, иконных горок и шатровых деревянных колоколен (занимающих четверть блюда) и ее колористическое решение в 1923 году Сергей Чехонин включит в эскиз росписи миски с крышкой, который позже в материале исполнит З.В. Кобылецкая [Эхо, 2009, с. 60–61]. В дальнейшем в этой манере росписи и колорите мастер будет работать уже в эмиграции [Андреева, 1978, с. 230–248].

Тематика данного произведения затрагивает проблему вечной борьбы между добром и злом. В своем творчестве Сергей Чехонин неоднократно обращался к образу «Георгия Победоносца, убивающего змея». В качестве примеров можно рассматривать огромное панно мастера «Святой Георгий Победоносец» на фасаде бывшего здания Городского начального училища на Девичьем поле (1911–1912, совместно с С.В. Герасимовым) и плакат «Холодно в окопах — граждане, согрейте солдата» (1914) [Сергей Васильевич Чехонин, 1994, с. 70].

Но уже в рассматриваемой живописной работе «Ужас», в период, когда складывается авторская манера заострять рисунок, доводя до гротеска облик своих персонажей, святой великомученик «заменен» (в авторской задумке — противопоставлен) летящим косматым чудовищем со злобной гримасой. Своей большой открытой пастью оно словно кричит провозглашенный накануне лозунг — «Разрушим старое, ветхое, отжившее и создадим новое, прочное и прекрасное» — также вписанный в агитационную композицию лотка М.В. Лебедевой «Костер» (1920, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) и дополненный вариантом изречения М. Бакунина «Дух разрушения есть в то же время созидующий дух» [Андреева, 1975, с. 197].

Красно-алая пасть чудовища, большое кровавое пятно, уже досыта насытившаяся кровью людей, их жизнями, принялась за новое



Ил. 3. Маски театра «Но». Начало XX века. Япония. Фотография. Частный фотоархив, Санкт-Петербург

Fig. 3. Masks of the No theater. The beginning of the twentieth century. Japan. Photo. Private photo archive, St. Petersburg

дело — своим языком-молнией (авторское символическое противопоставление копью в руках святого) как можно быстрее поразить купол церкви вместе с другими храмовыми постройками Руси, тем самым уничтожив память о прошлом, все эти вечные, духовные, божественные основы человеческого существования. Автор негодует на тех, кто пришел к власти с намерениями перечеркнуть прошлое всей России, ломая установившиеся веками традиции.

Конечно, современники Сергея Чехонина понимали трактовку живописного сюжета «Ужаса». Они «прочитывали» то, что хотел донести автор, маскируя будничные события. Хотя «замаскированным» этот сюжет, на наш взгляд, можно назвать с натяжкой. Но открыто высказать свои взгляды в ту пору было невозможно, хотя в некотором роде период НЭПа дал определенную вольность творческим деятелям. Так, например, с рубежа 1922–1923 годов

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года — аллегория революции, уничтожающей православие

Ил. 4. Чехонин С.В. Чашка «Красная маска». 1925. Фабрика НОВГУБФАРФОР, Волхов. Фарфор, роспись надглазурная. Частное собрание, Санкт-Петербург

Fig. 4. Chekhonin S.V. Cup Red Mask. 1925. Novgubfarfor factory, Volkhov. Porcelain, overglaze painting. Private collection, St. Petersburg



Ил. 5. Чехонин С.В. Маски, используемые для спектаклей. 1920. Фотография. Частный фотоархив. Санкт-Петербург

Fig. 5. Chekhonin S.V. Masks used for performances. 1920. Photo. Private photo archive. St. Petersburg

начался бурный рост различных сатирических журналов («Красный перец», «Заноза», «Смехач», «Бузотер» и других), которые к концу НЭПа, после постановления Отдела печати ЦК ВКП(б) «О сатирико-юмористических журналах» (1927) закончили свое существование [Страницы, 1991, с. 5].

В очерке «Новые произведения С. Чехонина» (1922) Эрих Голлербах дает только описание рассматриваемого блюда, деликатно обходя, не анализируя смысл росписи (хотя он и блестяще владел языком Эзопа): «Огромная, косматая, растрепанная голова, с грубым и диким лицом, перекошенным злобной гримасой, составляет главное „пятно“ тарелки. <...> Лаконическая экспрессия, как бы налету схваченная динамика чудовищного лица, напоминает работы японских мастеров. Ниже спокойные и ясные очертания православного храма. Молния, вылетая из уст чудовища, устремляется на луковичный купол церкви» [Голлебрах, 1922, № 7–8, с. 89]. Действительно, в создании головы-гримасы чудовища видно обращение автора к маскам японского театра Но, изображающим, в числе прочих, яростных демонических существ.

Вообще мотив изображения масок в разных интерпретациях проходит через весь творческий путь Чехонина. Хорошо известны его эскизы обложек, заставки, виньетки, фронтисписы и экслибрисы с изображением масок, а также фарфоровые сервизные предметы с росписью «Роза с маской». В 1920 году им были созданы маски с различными эмоциональными выражениями для афиши и спектаклей, проводимых в петроградском театре «Дом отдыха».

Некоторое время Сергей Васильевич Чехонин занимал должность издателя-редактора журнала «Маски» (1906), принимая активное участие в сатирической политической графике, высмеивая членов правительства, среди которых были министр внутренних дел П.Н. Дурново, глава кабинета С.Ю. Витте и даже сам Николай II.

Слово «маска» имеет много значений, в зависимости от ее предназначения. Маска закрывает лицо человека, изменяя или скрывая истинное его выражение. Ее всегда можно снять, либо вновь под ней спрятаться. Возможно, талантливый мастер Чехонин, имеющий незаурядные способности, сам ощущал себя в «маскараде масок». Но в данном случае с росписью живописного блюда — «снял собственную маску», приоткрыв зрителю свое истинное видение происходящего.

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года — аллегория революции, уничтожающей православие



Ил. 6. Чехонин С.В. Маска. Концевой титул для журнала. 1920. Фотография. Частный фотоархив. Санкт-Петербург

Fig. 6. Chekhonin S.V. Mask. The ending for the magazine. 1920. Photo. Private photo archive. St. Petersburg

Произведение «антиагитации»

Как мирискусник, Чехонин — последовательный неоклассик, приверженец традиций, высоких технических достижений, четкости и строгости изобразительных форм. В его творческом багаже было все лучшее от старого европейского и русского искусства, которое он тщательно изучал.

Известно, что до революции он неоднократно участвовал в создании интерьеров храмовой живописи. В начале XX века Чехонин создал фрески в стиле суздальского письма XVI века в храме Св. Сергия Радонежского при лейб-гвардии 2-м Стрелковом Царскосельском Его Величества полку в Царском Селе (1903–1904); занимался украшением церкви Св. Михаила Архангела лейб-гвардии Московского полка в Петербурге; храма-памятника в честь 300-летия дома Романовых на Феодоровском подворье, украсил майоликовым фризом церковь

Св. блгв. княгини Анны Кашинской при подворье Кашинского Сре-тенского женского монастыря [Никольский, 2014, с. 342].

Художник имел значительный иконописный опыт, ориентируясь на традиции древнерусской живописи, в особенности на ярославские и ростовские фрески XVII века, которые он хорошо знал. Им была выполнена икона (майоликовое панно) «Михаил Архангел» (1913), икона (майолика) «Св. Георгий Победоносец» (1913); сегодня известен эскиз майоликовой иконы «Высший Покров Божией Матери царствующему дому Романовых» для собора Федоровской иконы Божией Матери в Петербурге (1913) [Никольский, 2014, с. 331].

Начало творческого пути Чехонина было неразрывно связано со средой архитекторов. Одной из первых его работ была майоликовая надпись по собственному эскизу на фасаде гостинице «Метрополь» в Москве (1901) с цитатой Ф. Ницше: «Опять старая истина, когда выстроишь себе дом, то замечаешь, что научился кое-чему» [Малинин, 2015, с. 129].

В силу этого очевидно, что разрушение памятников прошлого, его устоев, проявления подобных «жестоких инстинктов» были чужды художнику. Как и многие русские интеллигенты, он не ожидал, что революция проявится именно так, как она позже осуществилась под провозглашаемым Советами лозунгом: «Всё разрушим до основания, а затем мы наш, мы новый Мир построим!». Этот лозунг вписан в агитационную композицию блюда В.П. Тиморева «Красная башня со звездой, возводимая на развалинах города» (1922) [Тиморев, 1922]. Однако в словах официального пролетарского гимна «Интернационал» (автор слов — Э. Потье, перевод — А.Я. Коц), а позже гимна РСФСР (1918–1922): «Весь Мир насилия мы разроем / До основанья, а затем / Мы наш, мы новый Мир построим...» [Революционная поэзия, 1950, с. 122], — подразумевается несколько иной смысл.

В сюжете «ужаса царящих событий» автор показывает свое отрицание происходящего с эстетической, моральной и эмоциональной точки зрения. Мастер тоскует по прошлому той Руси, которую он хорошо знал и помнил, и не приемлет политику разрушения национального богатства России, ее духовного наследия, религиозного строя и многовековых ценностей. Церковные храмы изображаются Чехониным как символы ушедшей России, ее нравственного уклада, несущего святость старой Руси.

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года — аллегория революции, уничтожающей православие

Не будем подробно останавливаться на фактах истории, но упомянем, каких размеров достигало насилие над церковью и подавление религии советским правительством [Советское, 2012]. Под лозунгами «Религия есть опиум народа» и «Церкви сровняем с землей» шла борьба против Русской православной церкви и многомиллионной массы верующих. Богоборчество было возведено в ранг государственной политики. Были снесены тысячи храмов и памятников в разных городах России. Важно отметить, что с 1922 года (год создания Чехониным блюда) начался новый этап разграбления церковью и храмов. Под эгидой всероссийской акции «В помощь голодающим» выходят постановления об изъятии церковных ценностей: ни один храм, ни одна церковь не избежали этой участи. Однако несмотря на эти экстремальные меры, как известно, из 32 миллионов человек, составляющих население пострадавших от засухи районов Поволжья, голодали более 20 миллионов человек, не говоря о том, сколько из них погибло. В разгар Гражданской войны впервые в истории православной России проводятся акции по вскрытию в монастырях и храмах мощей святых, — что означало невиданное доселе надругательство над чувствами верующих людей.

Блюдо «Ужас» Сергея Чехонина — это исторический памятник, произведение декоративного искусства, не имеющее равных по темпераменту передачи изображенного среди работ этого периода. Созданная художником роспись обладает скрытыми смыслами, которые могут быть прочитаны по-разному, в зависимости от приверженности той или иной идее.

Размер маски «ужаса» несопоставим с другими изображениями на блюде: нависая и подавляя их, маска приковывает к себе взгляд зрителя, не давая возможности для размышлений. Изображение и сюжет, отмеченные яркой колористической гаммой, аллегоричны. Экспрессивное бело-красное «лицо» маски противопоставлено сказочно-радостному образу православной страны: зло противопоставлено добру, и победа последнего сомнительна.

Автор дал название блюду именно «Ужас». Так талантливый мастер живописными средствами откликнулся на происходящие события «национальной катастрофы» в молодом советском государстве. Можно предположить, что свершившуюся революцию Чехонин воспринял как нечто апокалиптическое, дьявольское — «чудовищное и косматое»

с кровавой пастью, готовое разрушить традицию и вековую культуру. Созданием данного блюда Чехонин ставит под вопрос «утопическую идею» советской власти, которая им же пропагандировалась в его выдающихся агитационных работах. С позиций современности Чехонин с его обостренным восприятием происходящего и умением гротескно переосмыслить увиденное действительно многое предрек в «Ужасе». Автор словно предчувствовал, чем в дальнейшем для России обернется потеря духовного смысла жизни.

Эпилог. Провенанс блюда

Интересно отметить, что такой редкий и, возможно, даже «небезопасный» для его хранителя артефакт сохранился до наших дней. Интересен провенанс блюда Чехонина в XX веке: в середине 1920-х годов блюдо было приобретено у автора и находилось в собрании известного искусствоведа, критика, литературоведа и библиофила Э.Ф. Голлербаха (1895–1942), большого поклонника и биографа Чехонина, написавшего о его творчестве множество статей, в том числе и о рассматриваемом произведении [Голлербах, 1922, № 7–8, с. 89]. Три других авторских блюда из вышеописанной «серии» работ, посвященной трагическим событиям в стране («Печаль», «Скорбь» (Музей фарфора Севра, Севр) и «Голод»), Чехонин, очень ценивший и дороживший ими, увез с собой в эмиграцию во Францию в 1928 году [Lobanov-Rostovsky, 1990, p. 48–49]. В связи с этим можно заключить, что только авторское блюдо «Ужас», находившееся в частном собрании Голлербаха, осталось в Советской России.

Имея прекрасное образование и культурологическую интуицию, Голлербах реализовался как коллекционер, увлекавшийся раритетами. По воспоминаниям его потомков, книгами, картинами, графикой и фарфором были заполнены все стены в двух комнатах коммунальной квартиры в центре Петербурга, где Эрих Федорович жил с семьей. Весной 1942 года Голлербах и его супруга погибли при эвакуации из блокадного Ленинграда. В 1943 году по решению специальной комиссии часть ценных рукописей, документов и книжного собрания Голлербаха было передано в Публичную библиотеку [Голлербах, 2015, с. 8]. Однако большая часть его коллекции на протяжении 15 лет расхищалась соседями по коммунальной квартире. После войны

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года —
аллегория революции, уничтожающей православие

сын Эриха Федоровича, Александр, вернувшийся из детского дома, вынужден был распродавать остатки художественных и литературных коллекций отца. Любопытные воспоминания приводит внук Э.Ф. Голлербаха, Евгений Александрович: «Реализация родительских накоплений происходила так: к отцу приходил какой-нибудь „маклак“, отбирал то, что ему казалось ценным, брал чистый лист, проводил внизу горизонтальную черту и писал сумму, которую он был готов заплатить хозяину, с обещанием потом, не торопясь, составить и сам перечень. Таким образом, часть коллекций Голлербаха смогла найти новых хозяев уже к концу 1950-х годов» [Голлербах, 2015, с. 9].

Блюдо, хранившееся в коллекции Э.Ф. Голлербаха и именовавшееся как «аллегория революции, уничтожающей православие», через известного собирателя-библиофила Г.И. Бялика вместе со множеством других предметов искусства некогда богатого собрания, надолго оседает в семье ленинградских собирателей фарфора А.С. и Т.М. Соколиных [Каталог, 2016, с. 3]. Ныне блюдо «Ужас» работы С.В. Чехонина хранится в частном собрании в Санкт-Петербурге.

Список литературы:

- 1 Андреева Л.В. Советский фарфор, 1920–1930–е годы. М.: Советский художник, 1975. 340 с.
- 2 Андреева Л.В. О последних годах творчества С. Чехонина // Советское декоративное искусство: Сб. статей / Сост. Н.С. Степанян, В.Р. Аронов. Вып. 76. М.: Советский художник, 1978. С. 230–248.
- 3 Андреева Л.В. Увлечение, ставшее профессией (о коллекции А.А. Гарина) // Пинакотекa. 1997. № 3. С. 86–91.
- 4 Андреева Л.В. Агитационный фарфор в коллекции Альберто Сандретти // Пинакотекa. 2003. № 16–17. С. 204–207.
- 5 Голлербах Е.А. Наследство Голлербаха // Про книги. Журнал библиофила. 2015. № 2 (34). С. 6–9.
- 6 Голлербах Э. Ф. Новые произведения С. Чехонина // Среди коллекционеров. 1922. № 7–8. С. 89.
- 7 Голлербах Э. Ф. Фарфор Государственного завода. М.: Среди коллекционеров, 1922. 56 с.
- 8 Голлербах Э. Ф. Миниатюры К. Сомова и С. Чехонина // Аргонавты. 1923. № 1. С. 27–36.
- 9 Голлербах Э. Ф. Советский фарфор (к вопросу о пролетарском стиле) // Петроград. 1923. № 13. С. 5.
- 10 Голлербах Э. Ф. Встречи и впечатления. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 568 с.
- 11 Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: Каталог выставки / Ред. Е.В. Петрухина. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. 238 с.
- 12 Каталог аукциона № 75 «Дом антикварной книги в Никитском». Редкие русские книги, автографы, живопись, графика XX в. Из собрания А. Соколина, ранее в собраниях Э. Голлербаха и Вс. Войнова. Петроград — Ленинград — Петербург. М.: Дом антикварной книги в Никитском, 2016. 158 с.
- 13 Левшенков В.В. Первый директор Государственных фарфорового и стеклянного заводов П.А. Фрикен и проект 1921 года «В пользу голодающих Поволжья» // Императорский фарфоровый завод. История. Имена. Коллекции: Труды Государственного Эрмитажа. Вып. ХСIII / Ред. А.В. Иванова. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2018. С. 209–220.
- 14 Малинин Н. Метрополь. Московская легенда. М., 2015. 200 с.
- 15 Николаева Е. «Блаженная болезнь». Коллекция книжных обложек Эриха Федоровича Голлербаха // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2015. № 125, апрель. С. 86–93.
- 16 Никольский А.А. С.В. Чехонин — мастер монументально-декоративной живописи // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 318–342.
- 17 Носович Т.Н., Попова И.П. Государственный фарфоровый завод: 1904–1944. СПб.: Санкт-Петербург оркестр, 2005. 752 с.
- 18 Острой О.С., Юниверг Л.И. Эрих Федорович Голлербах как коллекционер и издатель. Л., 1990. 145 с.
- 19 Революционная поэзия (1890–1917) / Подгот. текста, вступ. ст., прим. В. Куриленкова. Л.: Советский писатель, 1950. 456 с.
- 20 Русский художественный фарфор: Сб. статей о Государственном фарфоровом заводе / Под ред. Э.Ф. Голлербаха и М.В. Фармаковского. Л.: Гос. изд-во, 1924. 166 с.
- 21 Рушанин В.Я. Судьба коллекции Эриха Голлербаха: историко-культурная ретроспектива // Вестник культуры и искусств. 2022. № 1 (69). С. 37–47.
- 22 Сергей Васильевич Чехонин, 1878–1936: Живопись, миниатюра, станковая и книжная графика, сценография, фарфор, фаянс, стекло: Каталог выставки / Авт.-сост. Е.А. Иванова, И.Н. Липович. СПб.: Изд-во Государственного Русского музея, 1994. 152 с.
- 23 Советский фарфор / Статьи А.В. Луначарского, С.Н. Троицкого, В.В. Филатова и С.А. Транцеева. М.: Московское худож. изд-во, 1927. 40 с.
- 24 Советский фарфор: Искусство Ленинградского государственного фарфорового завода имени М.В. Ломоносова / Сост. и автор текста А.К. Лансере. Л.: Художник РСФСР, 1974. 280 с.
- 25 Советское государство и религия, 1918–1938 гг.: Документы из Архива Государственного музея истории религии / Сост. Е.М. Лучшев. СПб.: Каламос, 2012. 331 с.
- 26 Страницы истории советской сатирической графики: «Дрезина», «Смехач», «Чудак», 1923–1930: Альбом / Авт.-сост. В.В. Шипов. М.: Советский художник, 1991. 80 с.
- 27 Тиморев Василий Порфирьевич. Блюдо «Мы новый мир построим». 1922 // Госкаталог. РФ. № 19491918. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19618927> (дата обращения 01.05.2024).
- 28 Эфрос А., Пунин Н.С. Чехонин. М.; Пг.: Госиздат, 1924. 112 с.
- 29 Эхо Русских сезонов: Каталог выставки / И.Р. Багдасарова, Т.В. Кумзерова и др.; авт. вступ. ст. А.В. Иванова. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2009. 175 с.
- 30 Юниверг Л.И. «Блаженная болезнь» Эриха Голлербаха: (К 70-летию со дня смерти) // Среди коллекционеров. 2012. № 4 (9). С. 4–25.
- 31 Art into Production: Soviet Textiles, Fashion and Ceramics, 1917–1935. Oxford: Museum of Modern Art in association with the Crafts Council of England and Wales, 1984. 96 p.
- 32 La Rivoluzione in salotto. Porcellane sovietiche 1917–1930: Catalogo. Milan, 1988. 121 p.
- 33 Luokaamme uusi maailma! Agitaatioposliini ja uusi Neuvostoliitto / Ed. M.-R. Saloniemi. Tampere: Vapriikki, 2011. 176 p.
- 34 Lobanov-Rostovsky N. Soviet Propaganda Porcelain // Journal of Decorative and Propaganda Arts. 1989. Winter. Vol. 11. № 2. P. 126–141.
- 35 Lobanov-Rostovsky N. Revolutionary Ceramics: Soviet Porcelain, 1917–1927. Studio Vista, 1990. 160 p.

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года —
аллегория революции, уничтожающей православие

Блюдо Сергея Чехонина «Ужас» 1922 года –
аллегория революции, уничтожающей православие

References:

- 1 Andreeva L.V. *Sovetskii farfor, 1920–1930-e gody* [Soviet Porcelain, 1920–1930s]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975. 340 p. (In Russian)
- 2 Andreeva L.V. O poslednikh godakh tvorchestva S. Chekhonina [About the Last Years of S. Chekhonin's Work]. *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo: Sb. statei* [Soviet Decorative Art: Col. of Articles], comp. N.S. Stepanyan, V.R. Aronov. Issue 76. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1978, pp. 230–248. (In Russian)
- 3 Andreeva L.V. Uvlechenie, stavshee professiei (o kollektsii A.A. Garina) [A Hobby That Has Become a Profession (about the Collection of A.A. Garin)]. *Pinakoteka*, 1997, no. 3, pp. 86–91. (In Russian)
- 4 Andreeva L.V. Agitatsionnyi farfor v kollektsii Al'berto Sandretti [Propaganda Porcelain in the Collection of Alberto Sandretti]. *Pinakoteka*, 2003, no. 16–17, pp. 204–207. (In Russian)
- 5 Gollerbach E.A. Nasledstvo Gollerbaha [The Gollerbach Legacy]. *Pro knigi. Zhurnal bibliofila*, 2015, no. 2 (34), pp. 6–9. (In Russian)
- 6 Gollerbach E.F. Noveye proizvedeniya S. Chekhonina [New Works by S. Chekhonin]. *Sredi kollektsionerov*, 1922, no. 7–8, p. 89. (In Russian)
- 7 Gollerbach E.F. *Farfor Gosudarstvennogo zavoda* [Porcelain of the State Plant]. Moscow, Sredi kollektsionerov Publ., 1922. 56 p. (In Russian)
- 8 Gollerbach E.F. Miniatyury K. Somova i S. Chekhonina [Miniatures by K. Somov and S. Chekhonin]. *Argonavy*, 1923, no. 1, pp. 27–36. (In Russian)
- 9 Gollerbach E.F. Sovetskii farfor (k voprosu o proletarskom stile) [Soviet Porcelain (on the Question of the Proletarian Style)]. *Petrograd*, 1923, no. 1, p. 5. (In Russian)
- 10 Gollerbach E.F. *Vstrechi i vpechatleniya* [Meetings and Impressions]. St. Petersburg, INAPRESS publ., 1998. 568 p. (In Russian)
- 11 *Golos vremeni. Sovetskii farfor: iskusstvo i propaganda: Katalog vystavki* [Voice of Time. Soviet Porcelain: Art and Propaganda: Exhibition Catalogue], ed. E.V. Petrukhina. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ehrmitazha Publ., 2017. 238 p. (In Russian)
- 12 *Katalog auktsiona № 75 "Dom antikvarnoi knigi v Nikitskom". Redkie russkie knigi, avtografy, zhivopis', grafika XX v. Iz sobraniya A. Sokolina, ranee v sobraniyakh E. Gollerbakh i Vs. Voinova. Petrograd – Leningrad – Peterburg* [Catalogue of the Auction No. 75 "House of Antique Books in Nikitsky". Rare Russian Books, Autographs, Paintings, Graphics of the 20th Century. From the Collection of A. Sokolin, Earlier in the Collections of E. Gollerbach and Vs. Voinov. Petrograd – Leningrad – Peterburg]. Moscow, Dom antikvarnoi knigi v Nikitskom Publ., 2016. 158 p. (In Russian)
- 13 Levshenkov V.V. Pervyi direktor Gosudarstvennykh farforovogo i steklyannogo zavodov P.A. Friken i proekt 1921 goda "V pol'zu golodayushchikh Povolzh'ya" [The First Director of the State Porcelain and Glass Factories P.A. Fricken and the 1921 Project "In Favor of the Starving of the Volga Region"]. *Imperatorskii farforovyi zavod. Istoriya. Imena. Kollektzii: Trudy Gosudarstvennogo Ehrmitazha* [Imperial Porcelain Factory. History. Names. Collections: Proceedings of the State Hermitage]. Issue XCIII, ed. A.V. Ivanova. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2018, pp. 209–220. (In Russian)
- 14 Malinin N. *Metropol'. Moskovskaya legenda* [Metropol. Moscow Legend]. Moscow, 2015. 200 p. (In Russian)
- 15 Nikolaeva E. "Blazhennaya bolezn". Kolleksiya knizhnykh oblozhek Ehrikha Fedorovicha Gollerbakh ["Blissful Illness". Collection of Book Covers by Erich Fedorovich Gollerbach]. *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektsionirovaniya*, 2015, no. 125, April, pp. 86–93. (In Russian)
- 16 Nikol'skii A.A. S.V. Chekhonin – master monumental'no-dekorativnoi zhivopisi [S.V. Chekhonin Is a Master of Monumental and Decorative Painting]. *Iskusstvoznanie*, 2014, no. 1–2, pp. 318–342. (In Russian)
- 17 Nosovich T.N., Popova I.P. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod: 1904–1944* [The State Porcelain Factory: 1904–1944]. St. Petersburg, Sankt-Peterburg orkestr Publ., 2005. 752 p. (In Russian)
- 18 Ostroi O.S., Yuniverg L.I. *Ehrikh Fedorovich Gollerbakh kak kollektsioner i izdatel'* [Erich Fedorovich Gollerbach as a Collector and Publisher]. Leningrad, 1990. 145 p. (In Russian)
- 19 *Revolutsionnaya poehziya (1890–1917)* [Revolutionary Poetry (1890–1917)], text's prep., intr. article, notes V. Kurilenkov. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1950. 456 p. (In Russian)
- 20 *Russkii khudozhestvennyi farfor: Sb. statei o Gosudarstvennom farforovom zavode* [Russian Art Porcelain: Collection of Articles about the State Porcelain Factory], eds. E.F. Gollerbach, M.V. Farnakovskiy. Leningrad, Gos. izd-vo Publ., 1924. 166 p. (In Russian)
- 21 Rushanin V. Ya. Sud'ba kollektsii Ehrikha Gollerbakh: istoriko-kul'turnaya retrospektiva [The Fate of the Erich Gollerbach Collection: A Historical and Cultural Retrospective]. *Vestnik kul'tury i iskusstv*, 2022, no. 1 (69), pp. 37–47. (In Russian)
- 22 *Sergei Vasil'evich Chekhonin, 1878–1936: Zhivopis', miniatyura, stankovaya i knizhnaya grafika, stsenografiya, farfor, fayans, steklo: Katalog vystavki* [Sergei Vasilievich Chekhonin, 1878–1936: Painting, Miniature, Easel and Book Graphics, Scenography, Porcelain, Faience, Glass: Exhibition Catalogue], auth.-comp. E.A. Ivanova, I.N. Lipovich. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Russkogo muzeya Publ., 1994. 152 p. (In Russian)
- 23 *Sovetskii farfor* [Soviet Porcelain], articles by A.V. Lunacharsky, S.N. Troitsky, V.V. Filatov, S.A. Trantseev. Moscow, Moskovskoe khudozh. izd-vo Publ., 1927. 40 p. (In Russian)
- 24 *Sovetskii farfor: Iskusstvo Leningradskogo gosudarstvennogo farforovogo zavoda imeni M.V. Lomonosova* [Soviet Porcelain: The Art of the M.V. Lomonosov Leningrad State Porcelain Factory], comp. A.K. Lansere. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974. 280 p. (In Russian)
- 25 *Sovetskoe gosudarstvo i religiya, 1918–1938 gg.: Dokumenty iz Arkhiva Gosudarstvennogo muzeya istorii religii* [The Soviet State and Religion, 1918–1938: Documents from the Archives of the State Museum of the History of Religion], comp. E.M. Luchshev. St. Petersburg, Kalamos Publ., 2012. 331 p. (In Russian)
- 26 *Stranitsy istorii sovetskoi satiricheskoi grafiki: "Drezina", "Smekhnach", "Chudak", 1923–1930: Al'bom* [Pages of the History of Soviet Satirical Graphics: "Drezina", "Laughing Man", "Oddball", 1923–1930: Album], auth.-comp. V.V. Shipov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1991. 80 p. (In Russian)
- 27 Timorev Vasilii Porfir'evich. Blyudo "My novyi mir postroim". 1922 [Timorev Vasily Porfirievich. The Dish "We Will Build a New World". 1922]. *Goskatalog.RF*, no. 19491918. Available at: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19618927> (accessed 01.05.2024). (In Russian)
- 28 Ehfros A., Punin N.S. *Chekhonin* [S. Chekhonin]. Moscow, Petrograd, Gosizdat Publ., 1924. 112 p. (In Russian)
- 29 *Ehkho russkikh sezonov: Katalog vystavki* [Echoes of Russian Seasons: Exhibition Catalogue], I.P. Bagdasarova, T.V. Kumzerova et al., intr. article A.V. Ivanova. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ehrmitazha Publ., 2009. 175 p. (In Russian)
- 30 Yuniverg L.I. "Blazhennaya bolezn" Ehrikha Gollerbakh: (K 70-letiyu so dnya smerti) [The "Blissful Disease" by Erich Gollerbach: (On the 70th Anniversary of His Death)]. *Sredi kollektsionerov*, 2012, no. 4 (9), pp. 4–25. (In Russian)
- 31 *Art into Production: Soviet Textiles, Fashion and Ceramics, 1917–1935*. Oxford, Museum of Modern Art in association with the Crafts Council of England and Wales, 1984. 96 p.
- 32 *La Rivoluzione in salotto. Porcellane sovietiche 1917–1930: Catalogo*. Milan, 1988. 121 p.
- 33 *Luokaamme uusi maailma! Agitaatioposliini ja nuori Neuvostoliitto*, ed. M.-R. Saloniemi. Tampere, Vapriikki, 2011. 176 p.
- 34 Lobanov-Rostovsky N. Soviet Propaganda Porcelain. *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1989, Winter, vol. 11, no. 2, pp. 126–141.
- 35 Lobanov-Rostovsky N. *Revolutionary Ceramics: Soviet Porcelain, 1917–1927*. Studio Vista, 1990. 160 p.

УДК 76.03/09

ББК 85.153(2)6

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, Соляной пер., 13
 ORCID ID: 0000-0002-1917-2510
 ResearcherID: L-7449-2013
 Scopus Author ID: 57197791506
 kotlomanov@yandex.ru

Ключевые слова: иллюстрация, книжная графика, советская графика, поэма «Двенадцать», Александр Блок, Андрей Гончаров, Борис Маркевич, Г.А.В. Траугот, Михаил Рудаков, Борис Диодоров

Котломанов Александр Олегович

В поисках авторской интонации: поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов



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

Для цит.: Котломанов А.О. В поисках авторской интонации: поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов // Художественная культура. 2024. № 4. С. 276–311. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-276-311>.

For cit.: Kotlomanov A.O. Looking for the Auteur Intonation: The Poem The Twelve in the Creative Interpretation of Artists of the 1960s-1970s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 276–311. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-276-311>. (In Russian)

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

Keywords: illustration, book graphics, Soviet graphics, poem The Twelve, Alexander Blok, Andrey Goncharov, Boris Markevich, G.A.V. Traugot, Mikhail Rudakov, Boris Diodorov

Kotlomanov Alexander O.

Looking for the Auteur Intonation: The Poem *The Twelve* in the Creative Interpretation of Artists of the 1960s-1970s

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 корреспондировать 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 произведений, позиционируя диапазон разнообразия художественных решений в ситуации идеологического контроля и официально утвержденного метода выражения.

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

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.

Введение

В перспективе прошлого столетия высвечиваются мерцающими маяками отдельные «сюжеты-ориентиры», отражающие смысл времени, вариативность и множественность его образов. Один из таких сюжетов-ориентиров — поэма Александра Блока «Двенадцать» (1918), в ее отражении в искусстве, интерпретации или — в художественном, творческом прочтении.

История иллюстрирования поэмы начинается сразу после ее создания, со знаменитых рисунков Юрия Анненкова (1918) и продолжается в 1920-е годы талантливыми, остро индивидуальными работами Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой, Василия Масытина, Исаака Фридендера, Соломона Телингатера, Николая Дмитриевского. Причем, надо заметить, иллюстрации Анненкова появились через несколько месяцев после создания поэмы, они создавались под наблюдением Блока и как бы курировались им. При этом художнику удалось создать нечто конгениальное, собственную версию произведения, и с его творческого прочтения начинается отдельная история «Двенадцати» как феномена художественной культуры. Немаловажно также и то, что «Двенадцать» Блока — Анненкова оказалась в российском контексте образцовой *livre d'artiste* («книгой художника»). Уже в 1918 году она выдержала три издания (каждое с иллюстрациями, занимавшими около половины объема книги), причем одно из них было коллекционным — с отпечатками рисунков, которые вручную раскрашивались Анненковым. В то же время в ней сохранялись и даже подтверждались традиции единства книжного организма, где наряду с иллюстрациями выполняют свою роль и сам по себе типографский набор, и элементы оформления.

Заметим, что с Анненкова начинается и специфическая история творческого прочтения «Двенадцати», то есть интерпретации поэмы средствами художественной формы параллельно тому, как это произведение осмыслялось в контексте литературоведения и литературной критики. Подчеркнем этот факт — «Двенадцать» обладает качествами графической условности, близкой художественному мышлению. Это — ритмическая структура текста, выраженная в тексте цветовая и тональная символика, а также выделенные в тексте отдельные условные фигуры и сюжеты, практически готовые иллюстративные

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

образы. Выделены и «декорации» городского пространства, также достаточно условно. В то же время они не могут быть окончательно трактованы в ту или иную сторону, то есть Блок оставил пространство интерпретации, что создавало (и до сих пор создает) благоприятную среду для свободной трактовки текста художниками. Так, сам по себе образ Двенадцати может быть осмыслен и с позиции относительно «позитивной», и «негативной», то есть с точки зрения того, в какой степени поэт романтически восторгается стихией революции и ее «демонами», в какой степени ужасается ей или, например, предчувствует ее последствия.

Все это на протяжении уже более столетия остается предметом обсуждения филологического сообщества, но вот вопрос — насколько «Двенадцать» в литературоведении коррелирует с «Двенадцатью» как феноменом книжной графики? По нашему убеждению, это две параллельные истории, в какой-то степени сближающиеся, но все же остающиеся относительно независимыми друг от друга. То есть творческое прочтение не является иллюстрацией к литературоведческим изысканиям, это прямое взаимодействие художника с текстом поэмы, даже если оно может в некоторой степени соответствовать смыслу той или иной трактовки. Здесь важно также помнить о том, что заданная Анненковым при непосредственном участии Блока тема «рисованного близнеца» поэмы по сути была активизацией жанра «книги художника», ставшего в мировой художественной культуре одним из феноменов модернистского мышления. Где сохранение авторской оригинальности акцентируется даже тогда, когда художник обращается к иллюстрированию, когда так или иначе должен следовать хотя бы общей сюжетной фабуле. Но примеры А. Матисса, П. Пикассо, М. Шагала доказывали, что заданные литературным текстом фабульные образы могут превратиться в образы художника, не говоря уж о том, насколько свобода творческого мышления может распространяться в создании вариаций «на тему» вне зависимости от сюжета как такового.

Хотя подобные опыты стали уже частью истории, они до сих пор не находят полного понимания в среде консервативно настроенной публики, полагающей, что если художник обращается к тексту литературного произведения, он должен изначально исходить из того, что по отношению к этому тексту у него есть определенные обязатель-

ства. Связанные прежде всего с тем, что иллюстрация соотносится в большей степени именно с этим текстом, чем с индивидуальным творчеством художника. В общем, это давно известная коллизия, в конце 1930-х годов изложенная К. Гринбергом в его легендарном эссе «Авангард и китч»: если художник следует подобным правилам, он идет в сторону навязанного ему компромисса, что в конечном итоге превращает искусство в безвкусицу, в дешевый суррогат творчества.

Относительно данной проблематики отметим также один факт, ставший в свое время одной из первых примет оттепели в советской культуре, а именно — публикацию в 1958 году книги «Матисс. Сборник статей о творчестве», куда в частности вошла заметка «Как я делал свои книги» [Матисс, 1958], впервые опубликованная на французском языке в 1946 году. Повторная публикация перевода данного текста в альманахе «Искусство книги» (1962) сопровождалась статьей М.В. Алпатова «О работе Матисса в книге», где содержались, в частности, такие слова: «В своей заметке Матисс говорит главным образом о зрительном единстве созданных им книг и только вскользь упоминает о „зависимости художника от характера произведения“. Между тем для советского читателя именно эта сторона представляет особенный интерес и в известном отношении служит главным критерием оценки книжных иллюстраций. Больше того, у нас иногда считают, что художник книги обязан посвятить свои главные усилия воспроизведению того, о чем идет речь в тексте того или другого литературного произведения. При таком условии иллюстрации должны графически дублировать текст и разъяснять читателю то, что он не вполне усвоил из слов писателя. Нельзя не заметить, что такая установка нередко сужает роль художника книги и приводит к чрезмерному усилению иллюстративности в изобразительном искусстве и вместе с тем к забвению других его задач» [Алпатов, 1962, с. 170].

Далее следовало заявление, смысл которого был обращен к изменению консервативной ситуации, сложившейся в советской книжной иллюстрации (принимая во внимание слова о «советском читателе» в предыдущей цитате): «Самый характер текста книг, созданных Матиссом, делает невозможным сведение роли художника к роли иллюстратора. Подлинно поэтический текст при всей его наглядной образности и осязаемой чувственности всегда дает волю творческому воображению читателя. Без языка намеков, без поэтического подтек-

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

ста поэзия рискует потерять значительную долю своего очарования» [Алпатов, 1962, с. 170].

Слова Алпатова, относившиеся к творчеству Матисса — автора выдающихся «книг художника», — стали, возможно, первой теоретической мотивацией тех изменений, которые в 1960-е годы начали происходить в советской книжной графике. Когда, в частности, началась новая история «Двенадцати» как феномена «художественного текста», параллельного тексту литературному, — в той или иной степени в соответствии со словами Блока, известным по воспоминаниям Анненкова: «Блок говорил, что иллюстрации, в сущности, совсем не иллюстрации, а „параллельный графический текст, рисованный близнец“» [Анненков, 1991, с. 68].

Итак, объектом нашего рассмотрения является творческое прочтение «Двенадцати» с точки зрения его особенных, независимых качеств по отношению к непрекращающимся опытам литературоведческого анализа поэмы. С уточнением того, что мы берем в пространство нашего исследования один специфический период, когда иллюстрирование поэмы было вновь актуализировано благодаря некоторым конъюнктурным моментам, связанным, во-первых, с особенностями советской культурной политики, во-вторых — с задачами советской системы культурного просвещения. Относительно конъюнктурных моментов заметим, что те примеры, которые мы рассмотрим далее, своим появлением были обязаны не только творческой воле художников, но и издательским планам, где очередная публикация «Двенадцати» была детерминирована «круглыми» датами: юбилеями революции (1967, 1977), памяtnыми годами со дня рождения и смерти поэта (1965, 1971), юбилейными датами первой публикации поэмы (1968, 1978).

Вообще говоря, в истории обращения художников к «Двенадцати» наблюдалась некоторая периодичность, в которой наиболее насыщенными по разнообразию решений были 1920-е, а также 1960–1970-е годы: в одном случае это было иллюстрирование современной поэзии, в другом — современной классики. Что касается критического осмысления, то в первом случае оно происходило практически сразу, во втором — все было сложнее. Так, обширные иллюстративные циклы А.Д. Гончарова и Б.А. Диодорова, за которые их авторы удостоивались официальных наград, практически никак не были осмыслены

в сфере искусствознания. В то время как неопубликованные работы Б.А. Маркевича и Н.Е. Попова парадоксальным образом сразу вошли в историю книги и графики, — поэтому в нашем дискурсе они будут представлены как отдельные «заметные эпизоды». Но и в тех и в других случаях это были авторские интерпретации, по своей жанрово-видовой специфике сближавшиеся с образцами зарубежных *livres d'artistes*.

Итак, новый период в творческом прочтении «Двенадцати» наступает во времена оттепели, когда поэма актуализируется в литературоведении и в то же время включается в обязательную школьную программу.

В 1962 году увидела свет первая монография о «Двенадцати» — книга ведущего блоковеда В.Н. Орлова с подзаголовком «Страница из истории советской литературы». Обращала на себя внимание ее суперобложка, автором оформления которой был А.И. Ременник, ученик В.А. Фаворского и А.Д. Гончарова. (В той же плакатной стилистике «в две краски», точнее, «в три цвета» (черный — белый — красный) был оформлен и первый выпуск «Блоковского сборника», который начал выпускаться Тартуским университетом в 1964 году.) Шрифтовая композиция на абстрактно-геометрическом фоне образно формулировала идею «поэмы контрастов» (о чем писал Орлов и вслед за ним и другие исследователи Блока): «В поэме последовательно применен художественный прием, основанный на эффекте контраста. Сразу бросается в глаза, что изображение строится в ней на чередовании мотивов ночной темноты и снежной вьюги:

Черный вечер.

Белый снег.

Эта плакатно резкая («в две краски») цветовая символика отчетливо ясна по своему смыслу. Она знаменует два жизненных, исторических начала...» [Орлов, 1967, с. 68].

Появление книги Орлова ознаменовало собой волну нового (после 1910–1920-х годов) интереса к поэме, что подтверждалось и новыми публикациями документальных материалов, имевших отношение к ее созданию. Вслед за монографией под редакцией того же автора вышло восьмитомное собрание сочинений поэта, включавшее в себя его дневники (1963), и отдельное издание записных книжек Блока (1965). Заметим, что многие случаи переизданий «Двенадцати» как

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов



Ил. 1. Ременник А.И. Обложка книги В.Н. Орлова «Поэма Александра Блока „Двенадцать“: страница из истории советской литературы» (М.: Художественная литература, 1962)

Fig. 1. Remennik A.I. Cover of the Book by V.N. Orlov Alexander Blok's Poem "The Twelve": a Page From the History of Soviet Literature (Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1962)

отдельной книги или в составе собрания сочинений сопровождалось в те годы вступительными статьями Орлова, так что могло показаться, что он «монополизировал» трактовку поэмы, выделяя в ней ее революционный потенциал: «Тема революции как гибели старого мира и рождения нового неразрывно связана в „Двенадцати“ с темой народа, взявшего в свои руки колесо истории» [Орлов, 1967, с. 70].

В то же время набирало силу и «альтернативное» изучение поэмы с погружением в ее семантические и стилистические нюансы, в проблематику поэтического языка, особенности его структурного построения. В этом отношении особое значение имел вышедший под редакцией З.Г. Минц «Блоковский сборник», в первом выпуске которого в 1964 году наряду с другими исследовательскими материалами были опубликованы фрагменты воспоминаний С.М. Алянского «Об иллюстрациях к поэме А. Блока „Двенадцать“», где раскрывался процесс создания рисунков Анненкова, происходивший под «авторским контролем» поэта.

Все это стало импульсом и для новых попыток объяснения смысла поэмы, и для появления новых художественных версий ее образности.

Не будем забывать также о том, что в 1960-е годы в системе советского искусства происходили существенные изменения в русле специфической модернизации, затронувшей все сферы творческой деятельности. По отношению к живописи появился термин «суровый стиль», автором которого считается А.А. Каменский. По сути, это была попытка синтеза соцреализма и стилистических элементов отдельных течений модернизма, как бы возвращаясь к истокам советского искусства. Подобное происходило и в скульптуре, и в графике, когда реалистические в сущности образы решались в лапидарных геометризованных, экспрессивных, контрастных формах, что казалось соответствующим динамике времени и если не современным, то «прогрессивным». Вполне закономерно, что в это время появляются новые «прочтения» классики советской литературы, в историческом пространстве которой Блок как автор революционной поэмы «Двенадцать» мог уравниваться, например, с В.В. Маяковским. Во всяком случае, это «уравнение» могло происходить на уровне стилистики иллюстраций, некоторые из которых мы приведем в качестве примеров. В целом, обращение художников 1960–1970-х годов к поэме Блока интересно с точки зрения того, как символический образ продуцирует вариативность художественной интерпретации, акцентируя индивидуальность художника и активизируя дискуссии о настоящем и будущем книжной иллюстрации.

Новые пластические задачи. Андрей Гончаров

В отношении нового творческого прочтения поэмы в первую очередь выделяются работы А.Д. Гончарова, уже обращавшегося к «Двенадцати» в свои молодые годы (фронтиспис 1924 года, сразу замеченный критикой как достижение молодой советской графики [Сидоров, 1927, с. 212]). Спустя сорок лет он исполнил цикл иллюстраций, которые были опубликованы в 1966 году издательством «Художественная литература» в формате «авторской книги» — то есть издания, которое в первую очередь было произведением известного художника. К этому времени Гончаров заслужил репутацию мэтра советской

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

графики, будучи также автором теоретических работ, в том числе двух монографий — «Об искусстве графики» (1960) и «Художник и книга» (1964).

А. Каменский отмечал особый темперамент художника в трактовке «кульминационных моментов повествования», когда «человеческие натуры полностью раскрывались в поступках, а разворот событий позволял обнаружить до конца пружины социальных конфликтов, людских взаимоотношений и страстей», что «придавало гравюрам романтически-приподнятую интонацию и поистине взрывную силу драматизма». «Многие из лучших гравюр, созданных А. Гончаровым в первые десятилетия его творчества, — писал Каменский, — связаны с темами народных восстаний и революций. Таковы иллюстрации к „Двенадцати“ Блока, „Пугачеву“ и „Салавату Юлаеву“ С. Злобина, „Рулетенбургу“ Л. Гроссмана, к книгам, в которых слышатся отзвуки бурь Великой французской революции („Памфлеты“ Марата, „Две жизни Госсекса“ М. Гершензона)» [Каменский, 1974, с. 62].

В духе противоречий советского искусства в целом позиция Гончарова колебалась в диалектике реализма и формализма. Он утверждал, например, что во время своего первого обращения к «Двенадцати» (фронтиспис 1924 года) «старательно работал черным штрихом, стремясь построить экономную и выразительную композицию без лишних деталей, с очень скупой характеристикой места действия» [Гончаров, 1959, с. 75]. Затем, с середины 1940-х годов, возросла «потребность изображать человека, его страсти, своеобразие характера, сложность людских отношений», что «повлекло за собой и постановку новых пластических задач» [Гончаров, 1959, с. 84].

Новые пластические задачи включали в себя своеобразное понимание «цвета» в гравюре (по преимуществу монохромной) — в своих теоретических работах Гончаров часто использовал определения «цветовое решение» (которое определяется сюжетным замыслом) и «многоцветный» (литературный образ в иллюстрации) [Гончаров, 1959, с. 86]. Он апеллировал также и к театральному опыту: «Иллюстратор должен быть хорошо знаком с системой К.С. Станиславского и его книгами» [Гончаров, 1959, с. 86].

В том же контексте расширения диапазона графики можно понимать и частое использование им понятий пластики и ритма: «...У художника одновременно с познанием содержания литератур-

ного произведения должно формироваться и общее пластическое отношение к изображаемому. Основной пластический строй, как лейтмотив, должен пронизывать всю серию иллюстраций и быть той ритмической основой, на которой, как на канве, вышивается сюжет своего произведения художник» [Гончаров, 1959, с. 87].

В 1960 году Гончаров опубликовал статью в журнале «Творчество», где, отталкиваясь от формулировки проблемной ситуации в иллюстрации, он сформулировал некий вариант жанра «книги художника» применительно к отечественным реалиям: «Мне кажется, в наши дни действительно возникает необходимость в появлении иллюстраций, которые не шли бы покорно за писательским повествованием, как бы повторяя помыслы и стиль писателя, но более решительно оценивали бы написанное с наших современных идейных и стилевых позиций» [Гончаров, 1960, с. 13]. В поддержку этих слов художник обратился к классическим примерам: «...Разве нельзя представить себе книгу, изданную ради иллюстраций? Разве не ценим мы иллюстрации А. Агина к „Мертвым душам“ не только как графическое истолкование Гоголя, но и как наиболее яркое произведение графического искусства 40-х годов прошлого столетия и вместе с тем как просто превосходные образцы русского изобразительного искусства? И разве было бы плохо, если бы какие-то наши книги мы стали издавать ради иллюстраций?». Далее высказывается интересное, хотя и утопическое, предложение: «...Следовало бы начать издание книг ради художников-иллюстраторов. Разве не интересно было бы видеть иллюстрации различных наших мастеров к одному и тому же литературному произведению?» [Гончаров, 1960, с. 13].

В 1964 году, размышляя о «стиле писателя и стиле художника», Гончаров писал: «Мы отличаем поэзию Пушкина от поэзии Маяковского не только по их идейной направленности и сюжетам, но и по их словесному и изобразительному решению, по строю образов, по ритмам, по стихотворной форме. <...> Естественно, что иллюстрации к их стихам должны быть совершенно отличны друг от друга» [Гончаров, 1964, с. 34].

Здесь возникает резонный вопрос — а в чем же выражается особенный «блоковский» характер иллюстраций Гончарова к «Двенадцати»?

Обложка книги 1966 года, где на черном фоне буквально высе- чены (в технике линогравюры) городские окна, горящий фонарь,

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов



Ил. 2. Слева — А.Д. Гончаров. Обложка издания поэмы А.А. Блока «Двенадцать» (М.: Художественная литература, 1966). В центре — А.Д. Гончаров. Обложка издания поэмы А.А. Блока «Двенадцать» (М.: Художественная литература, 1977). Справа — Д.С. Бисти. Обложка издания поэмы В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (М.: Художественная литература, 1967)

Fig. 2. On the left — A.D. Goncharov. Cover of the Poem by A.A. Blok *The Twelve* (Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1966). In the Center — A.D. Goncharov. Cover of the Poem by A.A. Blok *The Twelve* (Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1977). On the Right — D.S. Bisti. Cover of the Poem by V.V. Mayakovsky *Vladimir Ilyich Lenin* (Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1967)

купол Исаакия, светящиеся точки снежной пыли, — все это сделано в традиции иллюстрирования поэмы, сложившейся к этому времени. Точнее, в традиции украшения обложек к ее изданиям. Но сами по себе иллюстрации — насколько это именно «блоковские» образы? Во всяком случае, они интересны с точки зрения техники (о которой, надо заметить, в превосходной степени говорил Матисс: «Гравюра на линолеуме — настоящее орудие для иллюстратора» [Матисс, 1958, с. 67]) и, кроме того, обладают ярко выраженным авторским началом. В 1977 году они были переизданы к 60-летию Октябрьской революции в меньшей, более «популярной» версии.

«Авторская книга» Гончарова ассоциативно напоминает, скорее, о той стилистике, которая в 1960-е годы возродила в советской графике тенденции футуризма/конструктивизма. В общем, то, что один из известных учеников Гончарова — Д.С. Бисти — удачно адаптировал в иллюстрациях к поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1967). Характерно их общее упоминание в обзоре новинок издательства «Художественная литература»: «Новым этапом в творчестве стала для А. Гончарова работа над „Двенадцатью“ Блока. <...> Блоковская дина-

мика, специфика стихотворного ритма поддерживается чередованием графических акцентов и пауз. <...> Содержательно и монументально оформление поэмы В. Маяковского „В.И. Ленин“, подготовленное художником Д. Бисти» [Вебер, 1968, с. 109].

Можно сказать, что динамичная структура «Двенадцати» у Гончарова точно так же «содержательно и монументально» акцентирована графическим оформлением, отдельные части текста выделены красным или помещены в поле «черных квадратов». Ритмический строй поэмы неоднороден, но надо ли это подчеркивать в «дизайне» иллюстраций? Адекватен ли поэзии Блока «шершавый язык плаката», органичный поэзии Маяковского?

Двенадцать, с их брутальными, фактурными лицами, приобретают здесь качества «сурового стиля», буквально возрастая над текстом, сюжетом. В итоге возникает графический «монумент» революционным героям — результат идеологического, политического прочтения поэмы.

История с продолжением. Г.А.В. Траугот

В юбилейном 1967 году издательством «Художественная литература» был выпущен сборник Блока «Стихотворения и поэмы» (в серии «Народная библиотека»). Авторами иллюстраций были известные ленинградские художники Александр и Валерий Трауготы (Г.А.В. Траугот), исполнившие в том числе и рисунки к «Двенадцати» в своей оригинальной стилистике изящной графической вязи, что и ассоциативно повторяло структуру стиха, и вызывало в памяти сюжетную образность поэмы.

Уместно задаться тем же вопросом, как и в случае с иллюстрациями Гончарова, — насколько это созвучно поэме Блока? Наверное, скорее это ближе стилю «Г.А.В. Траугот» безотносительно тематики литературных произведений, которые они иллюстрировали. Так что вполне справедливо утверждать, что их рисунки к «Двенадцати» стоят в одном ряду со многими другими произведениями этих мастеров книжной графики, известными главным образом по многочисленным иллюстрациям детской книги.

Впрочем, данная история имела тот вариант продолжения, который можно считать концептуальным итогом.



Ил. 3. Слева — Г.А.В. Траугот. Иллюстрация к поэме А.А. Блока «Двенадцать». Источник: «А.А. Блок. Стихотворения и поэмы». М.: Советская Россия, 1967. Справа — Г.А.В. Траугот. Иллюстрация к поэме А.А. Блока «Двенадцать» (СПб.: Вита Нова, 2017)

Fig. 3. On the Left — G.A.V. Traugot. Illustration to the Poem by A.A. Blok *The Twelve*. Source: A.A. Blok. *Poems and Poems*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1967. On the Right — G.A.V. Traugott. Illustration to the Poem by A.A. Blok *The Twelve* (St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2017)

К 100-летию революции (2017) в издательстве «Вита Нова» вышло отдельное издание «Двенадцати», работа над которым стала одним из последних проектов «Г.А.В. Траугот» (вернее, это была индивидуальная работа Александра Траугота). В отличие от издания 1967 года, рисунки, вошедшие в новый вариант «Двенадцати», во-первых, кардинально отличались по стилистике (белые линии на черном фоне, как бы негатив по сравнению с ранним вариантом), во-вторых — были представлены в формате «авторской» художественной книги с комментариями.

Новацией обновленного иллюстративного цикла была его «идеология» — отнюдь не советская, а какая-то неожиданно «белогвардейская», что подчеркивалось в сопроводительной статье: «Новая серия иллюстраций к поэме „Двенадцать“ — на этот раз не графика, а акварели на черном фоне — появляется через пятьдесят лет после

предыдущего, уже столь далекого от нас юбилея революции. Примечательно принципиальное отличие этой сюиты от работы Юрия Анненкова: Александр Георгиевич Траугот, свидетель минувшего века, иллюстрирует не столько конкретные образы исторического Петрограда января 1918 года, сколько показывает тень лютых событий, надвигающихся на живущих в поэме людей, на город и на страну, — сломанные кресты, порушенные церкви, костры, в которых горят иконы и литургические книги» [Шишкин, 2017, с. 105]. Дальше — больше: «Художник отображает еще одно событие, оставшееся незамеченным в прежних иллюстрациях и комментариях к поэме, — убийство офицера: именно так, предательски, в спину истребляла чернь русских воинов» [Шишкин, 2017, с. 105]; «...Наглые личины глумящихся красноармейцев одновременно по-детски наивны и жестоки» [Шишкин, 2017, с. 106].

Цитируется здесь и мнение художника — Александра Траугота: «Один мой знакомый обратил внимание, что в поэме присутствует якобы богохульная рифма: „пес — роз — Христос“. Но пес — это персонаж поэмы. По-моему, это сам Блок. Так он вывел себя интуитивно. Я понимаю так: эти двенадцать разбойников идут на Голгофу, Христос их ведет. Это не двенадцать апостолов, а двенадцать разбойников. Блок считал, что революция — неизбежное справедливое наказание ему лично и, может быть, в какой-то степени остальным, менее виновным» [Шишкин, 2017, с. 106].

Подобная вольность трактовки в чем-то очень характерна для нашего времени, когда факты истории (а вместе с ними и образы литературы) вновь интерпретируются в угоду политической конъюнктуре, пусть и с иной стороны, чем это было в СССР. При этом справедливости ради заметим, что сами по себе иллюстрации Г.А.В. Траугот вряд ли создают впечатление определенного (в идеологическом плане) ракурса прочтения. Они интересны прежде всего своими формальными моментами. Рисунки для книги 1967 года удачно корреспондируются с ее структурой, как бы сами собой появляясь на свободных страницах. Авторский стиль легкого, непосредственного рисования не стесняет возможности интерпретации поэтического текста. В то же время их некоторая «детскость» снижает пафос, выраженный в тексте, что, впрочем, не противоречит жанру «книги художника», к которому эти иллюстрации безусловно апеллируют.

Заметный эпизод. Борис Маркевич

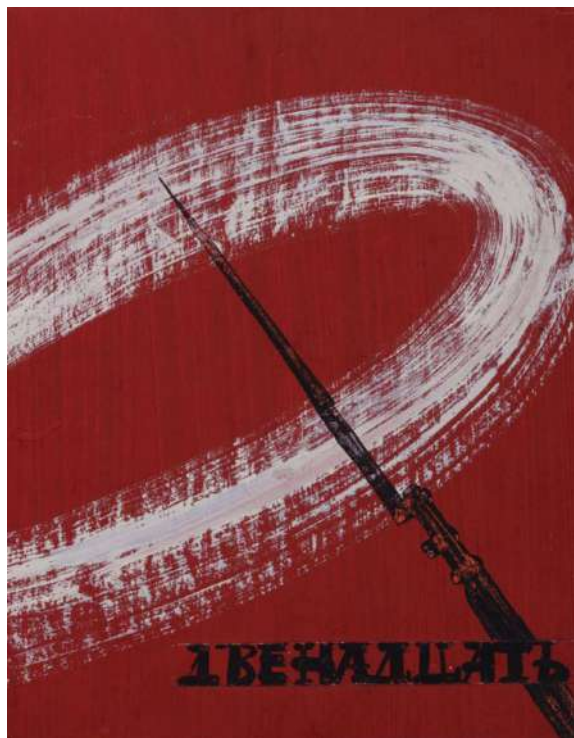
Заметным эпизодом в истории иллюстрирования «Двенадцати» были иллюстрации Б.А. Маркевича, так и оставшиеся эскизами. В то же время они публиковались в книгах и статьях по проблемам советской графики наряду с более «полноценными» работами других художников. О них даже упоминает в своей монографии Орлов, перечисляя художников, в разные годы иллюстрировавших «Двенадцать» [Орлов, 1967, с. 171].

Впервые рисунки Маркевича были представлены публике на Шестой выставке московских художников книги в 1957 году, где они были замечены, в частности, А. Каменским: «...Свой эскиз обложки нового издания поэмы Блока „Двенадцать“ Маркевич создал почти буквально из ничего: алый фон, в окружении белого „венчика“ — заглавие. Сказано мало, но емко и метко, и из точно рассчитанных зрительных ассоциаций рождается образ времени, как он представлялся поэту» [Каменский, 1961, с. 36–37]. Нечто аналогичное в связи с той же выставкой можно прочесть и у М.А. Чегодаевой: «Свежо и необычно для тех лет прозвучала символически-плакатно решенная обложка Б.А. Маркевича к „Двенадцати“ А.А. Блока: черный штык на красном фоне, словно пронзающий белый снежный вихрь...» [Чегодаева, 1989, с. 107; Чегодаева, 2014, с. 195]. То, что действительно удалось Маркевичу, — соответствие времени, а точнее — предвосхищение лапидарного графического стиля, получившего распространение в 1960-е годы.

В книге Ю.Я. Герчука «Советская книжная графика» (1986) Маркевич представлен в контексте поколения художников, предложивших в 1960-е годы новые, более индивидуальные подходы к иллюстрации в ее синтезе с оформлением и с текстом: «Внимательные к своеобразию образного мира писателя, художники этого круга находят графические средства, соответствующие стилевым особенностям иллюстрируемого текста. Они культивируют зримую метафору, обобщенно-символическое выражение не сюжета, а самой идеи книги» [Герчук, 1986, с. 87]. Надо заметить, что эти тенденции сформировались не без влияния А. Гончарова, последовательно выступавшего в конце 1950-х — 1960-е годы против станковой «тональной манеры» в книжной графике.

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов



Ил. 4. Маркевич Б.А. Эскиз обложки поэмы А.А. Блока «Двенадцать». 1956. Бумага, тушь, гуашь, аппликация. 21,7 × 17 см. Пермская государственная художественная галерея

Fig. 4. Markevich B.A. Sketch for the Cover of the Poem by A.A. Blok *The Twelve*. 1956. Paper, Ink, Gouache, Applique. 21.7 × 17 cm. Perm State Art Gallery

Герчук пишет о Маркевиче: «В эскизе... к обложке „Двенадцати“ Блока (1956) черный штык на красном фоне окружен стремительным овальным витком снежного вихря. А в ритмическом, упругом шаге некрупных черных букв заглавия поэмы ощущается энергичная поступь идущих сквозь метель красногвардейцев» [Герчук, 1986, с. 88]. Эти слова аналогичны высказанным в те же годы мыслям художника-графика В.В. Медведева, опубликованным в сборнике «Иллюстрация» (1988). Упомянув Маркевича в ряду представителей современной (уже на тот период) советской книжной графики, он говорит о том, что «иллюстрация усложняется (упрощается?) в иных случаях до символа, знака, в других — входит в текст и неразрывно с ним связывается» [Медведев, 1988, с. 76].

Размышляя в 1980-е годы над работой «книжного художника», Маркевич разделял ее на три категории: оформление, собственно

иллюстрирование и конструирование. Своей «любимой работой» он называл книжное оформление — «с использованием изобразительных элементов, привязанных к естественному членению книги, литературному и предметному: изобразительные супера, фронтисписы, шмуцтитуты, решение спусков» [Маркевич, 1988, с. 63]. Данный набор изобразительных элементов, с его точки зрения, «в случае удачи... вполне достаточен для раскрытия стилиевой сути, эмоциональной и сюжетной сторон литературного произведения, а также для украшения книги-предмета» [Маркевич, 1988, с. 63–64]. Эскизы к «Двенадцати» вполне этому соответствуют, будучи «изобразительными элементами» книжного оформления, в которых лаконично отобразилась тематическая направленность поэмы.

В целом посыл понятен — ритм, энергия, героика революции, красногвардейцы, но разве в этом суть «Двенадцати»? Это созвучно тексту поэмы? Или это созвучно идеологическому запросу? Когда средствами искусства создается романтический образ в комбинации обрывков тех или иных произведений, историй, текстов, которые сами по себе намного глубже, сложнее, чем подобное их прочтение. Хотя, если принимать во внимание мысли художника о сведении иллюстрации к элементу художественного оформления — ритм графического изображения вполне корреспондирует с ритмикой построения текста поэмы. На первый план здесь выходят качества, создающие «параллельный текст» в книге. Которая, впрочем, в случае с работами Маркевича, так и не была издана.

«Уйти от решения Анненкова» — от графики к картине/театру

В процитированных рассуждениях Маркевича присутствует один неоднозначный момент, касающийся видовой или жанровой идентичности: «Что касается серии иллюстраций, то роль их за долгие годы работы так и не стала мне ясна. Ведь каждая иллюстрация — это, по сути дела, картина. Но разве не противостоит „серия“ из 20–30 картин? Возможно ли создать такую серию на одинаковом художественном уровне?» [Маркевич, 1988, с. 64]. То, что наряду с поисками своеобразие графического искусства в контексте книжной иллюстрации возникла тема «картины», было, по сути, тенденцией начинавшегося постмодернизма. Тенденцией, которой сопутствовала

другая неоднозначная идея — о принципиальной невозможности иллюстрации литературного текста.

В связи с этим актуализировалось наследие «русского формализма», а именно известная статья «Иллюстрации» (1922) Ю.Н. Тынянова. Она вновь увидела свет в 1977 году [Тынянов, 1977], и в 1970–1980-е годы активно комментировалась. Так, в «Заметках об иллюстрации» выдающийся художник-график Н.В. Кузьмин писал: «Я и теперь нахожу статью Тынянова не только блестящей, но и поучительной, а тогда [в 1920-е годы] эти доводы казались мне убийственно верными и убедительными. Мне приходилось искать от них защиты лишь в собственном опыте» [Кузьмин, 1971, с. 10].

А. Каменский вспоминал мысли Тынянова, когда говорил о противоречиях в московской художественной среде (отразившихся, в частности, в статье В.Л. Глазычева «Книга без оформителя?» (1968) [Глазычев, 1968], сборнике работ В.Н. Ляхова «Искусство книги» (1978) [Ляхов, 1978], в опубликованных в 1977 году материалах дискуссии о книжной графике). «Среди участников спора, — писал Каменский, — были и убежденные отрицатели жанра, полагающие, что иллюстрация вообще чужда книге или что она — в рамках жизни современного общества — представляет собой нечто примитивное и устаревшее, изжитое эволюцией культуры, словом, какой-то наивный анахронизм» [Каменский, 1987, с. 17].

Каменский также приводит цитату В.А. Каверина из статьи «Слова и краски» (1971), где аргументы Тынянова получают новое развитие: «...Между словесными и живописными средствами изображения — пропасть. Можно ли преодолеть ее? Да, но в единственном случае: художник должен в полной мере „освободиться“ от произведения, отдавая силы созданию книги как художественного целого» [Каменский, 1987, с. 56].

Обратим внимание на то, что «словесным» средствам изображения Каверин противопоставляет «живописные», а не «графические». Как и в статье Тынянова, где иллюстрация также предстает в «живописном» определении: «...Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи» [Тынянов, 1977, с. 311].

Все это корреспондируется с процитированными словами Маркевича: «Ведь каждая иллюстрация — это, по сути дела, картина».

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

И подтверждается в практической сфере, в том числе и по отношению к «Двенадцати».

Среди «картинных» экспериментов по иллюстрированию поэмы прежде всего выделяются работы Н.И. Альтмана (1960), сделанные к Пятой ленинградской выставке книжной графики. «Иллюстрации к „Двенадцати“ — серьезная победа художника, — писал Э.Д. Кузнецов, — значение этой победы состоит главным образом в том, что Альтман сумел уйти от уже ставшего классическим решения Ю. Анненкова и предложить решение совершенно новое. <...> Так появились острые графические образы: метель-революция, растворяющая в себе все; плоские (словно бумажные или картонные) фигурки обывателей, уносимые метелью; наконец, великолепный фантазмагорический гибрид пса и двуглавого орла. Очень жаль, что иллюстрации до сих пор не увидели света» [Кузнецов, 1968, с. 171].

Первым подобным опытом были иллюстрации к парижскому изданию «Двенадцати» в исполнении М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой (1920), ставшие, по выражению Г.Г. Поспелова, «контрастом к иллюстрациям Анненкова» [Поспелов, 2005, с. 494]. Известно также, что Блок удостоил их определением «парижские бездарности» [Блок, 1965, с. 509].

Мнение поэта (в то же время положительно отнесшегося к иллюстрациям Анненкова) впоследствии было подвергнуто пристрастной критике со стороны «апологетов» Ларионова, среди которых был и Поспелов, а также, еще раньше, Н.И. Харджиев. Характерны такие его слова: «Творческую „неудачу“ Ларионова в качестве иллюстратора поэмы Блока следует, однако, предпочесть легкой, но обманчивой „победе“ Ю. Анненкова» [Харджиев, 1968, с. 317]. Далее следует специфическая аргументация: «Чрезмерно высокая оценка иллюстраций Анненкова, возникшая в литературной среде того времени, носит поверхностно-вкусовой характер. <...> Между тем в анненковских иллюстрациях с их псевдокубистическими сдвигами и чисто внешней экспрессионистичностью сказывается ловкость руки вульгаризатора чужих и плохо понятых достижений. <...> Пластическая неполноценность иллюстраций Анненкова в какой-то мере компенсируется их „доходчивой“, по-сатириконики шаржированной выразительностью» [Харджиев, 1968, с. 317]. В то время как иллюстрации Ларионова «отличаются гармонией тональных соотношений и фактурно-тембровым

богатством формы» [Харджиев, 1968, с. 316]. Интересно, что Анненкову эти иллюстрации понравились: «На французском языке „Двенадцать“ вышли впервые в 1920 году... с отличными рисунками моего друга Михаила Ларионова» [Анненков, 1991, с. 68].

Если взглянуть на эти сравнительные примеры более объективно, то они представляют собой два противоположных подхода к иллюстрированию. В случае с Анненковым — относительно традиционный, «книжный» вариант творческого прочтения; в случае с Ларионовым — относительно более свободный, экспериментальный, вне поэтического текста (и книги), — как личное высказывание художника. Проблема в том, что художественный эксперимент непредсказуем, как и уход от традиционного понимания синтеза слова и изображения... Как раз об этом писал Э.Д. Кузнецов в обзоре очередной выставки московской книжной графики (1976): о новой «основной тенденции» — к «свободному решению тем вне собственно книжных форм» (композиционное построение самостоятельных листов, обращение к станковым печатным техникам, в том числе к офорту). Данную тенденцию он предложил именовать «станковизацией» или «раскниживанием» (по меткому определению В.Н. Ляхова) [Кузнецов, 1975, с. 9].

Попыткой «уйти от решения Анненкова» стали также иллюстрации М.З. Рудакова, впервые опубликованные в 1968 году. Автор легкомысленной рецензии на выставку художника в 2012 году писала: «...Ясное дело, иллюстраций Рудакова не печатали. У него по этой части случился один-единственный успех: в 1968-м в „Библиотеке всемирной литературы“ вышел томик Блока. Блоковская серия, напоминающая что-то из польских символистов, это, наверное, самая большая творческая неудача Рудакова» [Толстова, 2012, с. 15]. Надо заметить, что этот «один-единственный успех» был связан не только с «томиком» 1968 года (839 страниц, 300 000 экземпляров), но также с аналогичными по объему сборниками 1970 и 1988 года. Последнее издание блоковских иллюстраций Рудакова вышло в 2019 году.

«Живописные» листы Рудакова, где композиционно выделены, даже утрированы фигуры, лица с огромными глазами, вызвали неоднозначную критическую реакцию. Так, характерен отзыв А.В. Чичерина о том, что они «декадентируют стихи Блока и ведут читателя в направлении совершенно для этой поэзии ложном» [Чичерин, 1972, с. 126]. Иллюстрации были включены в книгу 1968 года отдельными

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

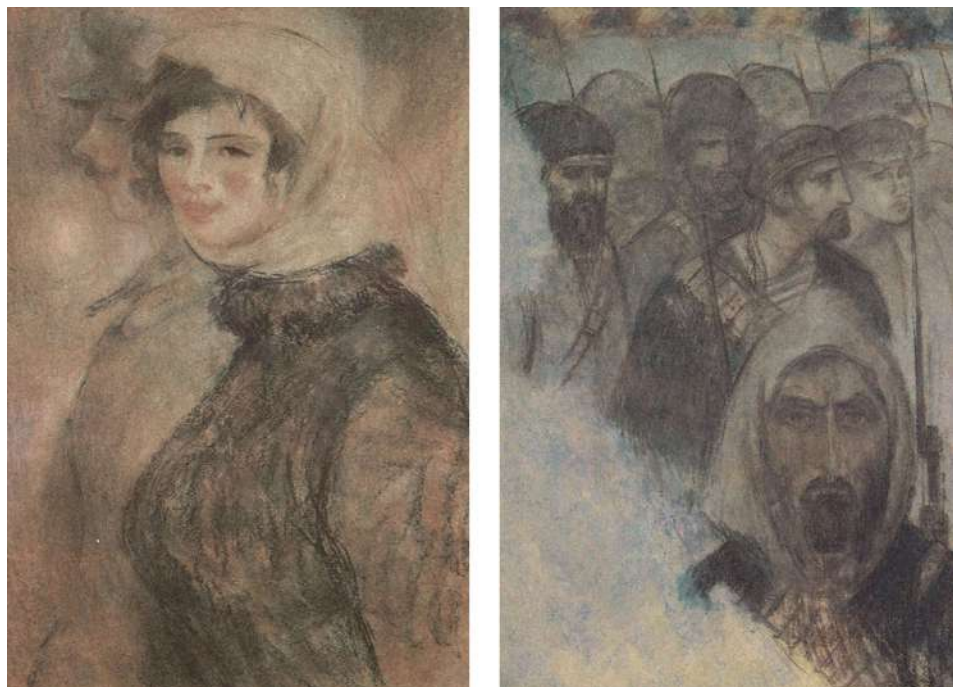
листами (что повторялось в последующих изданиях), существуя как бы независимо от текста, что напоминает формат «книги художника». Хотя в большей степени их можно сравнить и с картинами в школьных учебниках, да и вообще с детскими книгами, где иллюстрации создают свою красочную реальность, так что их (эти книги) можно даже и не читать, а просто «смотреть». Будучи также воссозданием реальности литературного образа, заново «сыгранного» художником. Как актером или — в превосходном смысле — режиссером.

Возвращаясь к «картинной» версии иллюстрации, заметим, насколько это корреспондируется с мыслями Блока. «Кажется бесспорным, — писал С.М. Даниэль, — что вопреки сложившимся представлениям поэзия Блока „неразлучима“ с искусством линий и красок, что живая, глубокая и многосторонняя взаимосвязь сплотила с живописью художественный мир поэта Прекрасной Дамы и „Двенадцати“» [Даниэль, 1980, с. 20].

Из «картин» по мотивам лирики Блока у Рудакова выделяются две иллюстрации к «Двенадцати» — миловидная Катька с усатым кавалером и заглавный образ, Двенадцать в вихре снежной пыли. Первая «картина» отдает неожиданным лиризмом (напоминая также известный рисунок Анненкова), вторая как бы приглашает к размышлению. Особенно заставляет задуматься самое крупное (по масштабу) лицо человека в казачьем башлыке, с бородкой и огромными «иконными» глазами: «Не портрет, не лицо, а „лик“ проступает сквозь красочную ткань. Многое недоговорено, полно намеков...» [Фрегер, 1980, с. 93].

В отношении «картинного» прочтения литературы можно вспомнить также давнюю практику использования в качестве иллюстраций неоднородного набора рисунков, картин и гравюр по теме книги. Наверное, самым известным из подобных опытов являются юбилейные «Сочинения» М.Ю. Лермонтова (1891) с работами многих известных художников, от И.К. Айвазовского до И.И. Шишкина. Известно это издание прежде всего благодаря рисункам М.А. Врубеля, которые прославились как самостоятельные произведения безотносительно своей роли в книге.

Случаи подобных «коллективных» проектов имели место и далее. Характерно появление в 1971 году шеститомного собрания сочинений Блока в серии «Библиотека „Огонька“» с репродукциями работ современников поэта (Ю.П. Анненков, Л.С. Бакст, М.А. Врубель, А.Я. Головин,



Ил. 5. Рудаков М.З. Иллюстрации к поэме А.А. Блока «Двенадцать». Источник: «Александр Блок. Стихотворения. Поэмы. Театр». М.: Художественная литература, 1968

Fig. 5. Rudakov M.Z. Illustrations to the Poem by A.A. Blok *The Twelve*. Source: *Alexander Blok. Poems. Poems. Theater*. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1968

Н.Н. Купреянов, Н.Н. Сапунов, К.А. Сомов и др.). Хотя некоторые из них действительно были иллюстрациями к Блоку, общий подбор был сделан по ассоциации со стилистикой лирики того или иного периода.

В собрание сочинений 1971 года были также включены и работы некоторых современных художников, в частности И.С. Глазунова. В 1978 году его рисунки были вновь опубликованы в «Избранном» Блока (издательство «Правда») вместе с офортами Б.А. Диодорова на тему «Двенадцати», впервые вышедшими в 1977 году в подарочном издании к 60-летию революции. В них Диодоров создал нечто в духе «картинного» рассказа, где под эффектными хлопьями снега фокусируются гротескные персонажи: бегущий человечек, буржуй, старушка, пес. Возникает там и Блок с шарфом (аллюзия развеваю-

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов



Ил. 6. Диодоров Б.А. Иллюстрации к поэме А.А. Блока «Двенадцать» (М.: Современник, 1977)

Fig. 6. Diodorov B.A. Illustrations to the Poem by A.A. Blok *The Twelve* (Moscow, Sovremennik Publ., 1977)

щегося «плаката» в «Двенадцати») и розочкой в петлице... В центре графического цикла — группа Двенадцати, «разыгрывающие» поэму как сценическое действие, что резонирует с трагической мистерией Блока, превращая ее скорее в трагифарс. Близок образам Глазунова (равно как и рисунку Рудакова) иллюстративный «стоп-кадр» с двенадцатью суровыми лицами, черты которых просты до карикатурности. В другом случае Двенадцать бегут по заснеженной «сцене» под развевающейся драпировкой — то ли полотнищем революционного «плаката», то ли тканью театрального занавеса.

В иллюстрациях Диодорова присутствует в целом нечто «игрушечное», их немалое количество как бы мультиплицирует поэму. Или — создает из нее подобие театральной инсценировки. Последнее вполне

закономерно, если знать, что как раз в это время активизировались дискуссии об иллюстрации с позиции «режиссерского» подхода.

Режиссура «непространства». Николай Попов

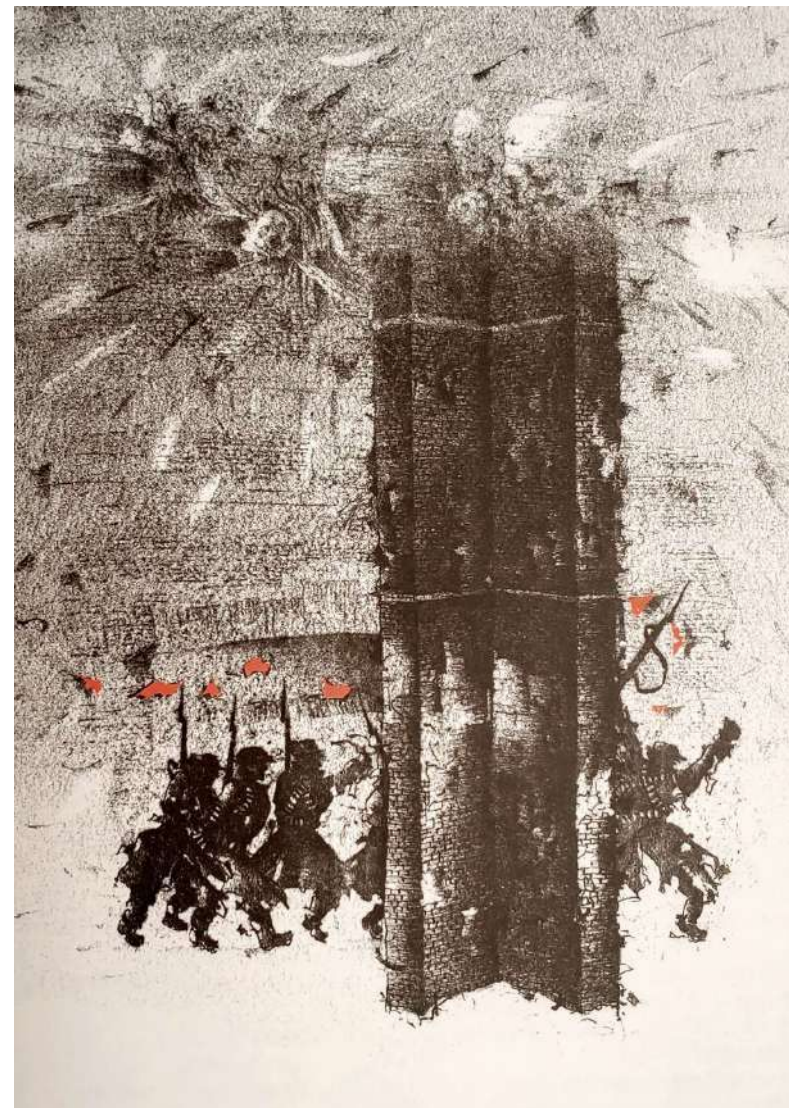
Графический цикл Н.Е. Попова долгое время оставался буквально авторским произведением — он не публиковался вместе со стихами Блока, но при этом оказался одним из наиболее полно освещенных в научно-критической литературе опытов художественного прочтения «Двенадцати». В качестве полноценного издания серия офортов Попова увидела свет почти через сорок лет после своего создания — к столетию революции в 2017 году.

«Не будет преувеличением сказать, что Попов принадлежит к поколению художников, которые в последние годы внесли новую ноту в советскую книжную графику, — писали о художнике в 1970-е годы. — Иллюстрация из дополнения, разъяснения текста, превращается в его равноценный пластический эквивалент» [Платонова, 1975, с. 72]. В его работах выделяли также и специфическую театральность: «В обширной серии офортов к „Двенадцати“ А. Блока (1979) Попов смело заменяет реальную городскую среду символически обобщенным образом Петрограда, каким он мог бы, пожалуй, предстать на сцене современного театра. За башнеобразными кулисами из кирпичных углов разрушающихся зданий, в неопределенной глубине метельного пространства возникают эпизоды поэмы, то почти реальные, то гротескные, то ярко символические, как эмблемы старого и нового мира» [Герчук, 1986, с. 116].

Примерно об этом говорил и сам художник в статье, опубликованной в 1981 году в альманахе «Советская графика», где он, в частности, рассуждал об особенностях пространственно-временного образа «Двенадцати»: «Из всех иллюстраторов поэмы лишь Анненков и Гончаров раскрыли эту доминанту времени в проблеме „время — пространство“, каждый по-своему откликнулся на блоковское „непространство“. У Анненкова это можно заметить в его смещениях и углах. <...> А у Гончарова — я, естественно, говорю о его ранней работе „Двенадцать“ [1924 года], — это в падающей Катке, в условно трактованном, предельно упрощенном пространстве и городе, лишенном малейших реалий Петрограда» [Попов, 1981, с. 188].

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов



Илл. 7. Попов Н.Е. Иллюстрация к поэме А.А. Блока «Двенадцать» (1979). Источник: «Александр Блок. Двенадцать; Николай Попов. Иллюстрации к поэме» (М.: Центр книги Рудомино, 2017)

Fig. 7. Popov N.E. Illustration to the Poem by A.A. Blok *The Twelve* (1979). Source: *Alexander Blok. The Twelve; Nikolai Popov. Illustrations to the Poem* (Moscow, Rudomino Book Center Publ., 2017)

Далее Попов обосновывает метод иллюстрирования как «режиссуры» литературного произведения: «...Я пришел к выводу, что мне надо найти такое изобразительное пространство, которое своей условностью могло бы подменить блоковское „непространство“ и могло бы еще взять на себя смысловую нагрузку. (В моем „сценарии“, с учетом всей проблематики поэмы — старый мир)» [Попов, 1981, с. 188]. Так появляется лейтмотив сцены с меняющимися декорациями, остальное — дело техники: «Я воспользовался офортной доской как клише. Архитектура декорации стала решаться не целиком, а собиралась уже при печати из стандартных элементов, как в передвижном театре — одна декорация на все спектакли» [Попов, 1981, с. 189]. Сквозное горизонтальное движение слева направо ритмически чередуется вертикалями «декораций», что создает «впечатление о возможности ответить на ритмику поэмы» [Попов, 1981, с. 189].

Напомним, что идея «режиссерского» подхода к иллюстрации уже упоминалась в связи с рассуждениями Гончарова [Гончаров, 1959, с. 86]. В дальнейшем она еще более актуализировалась, итогом чего была, в частности, статья М. Чегодаевой «„Рисовальщик“ или „режиссер“?», опубликованная в журнале «Творчество» (1986). Начинается она с пересказа телевизионной передачи, посвященной Второй всесоюзной выставке иллюстрации, где Н.Е. Попов сказал, что «современной иллюстрированной книге не так нужен хороший рисунок, как „режиссура“, умение художника „режиссерски“ прочесть литературное произведение» [Чегодаева, 1986, с. 6].

Статья Чегодаевой вызвала дискуссию [Бисти, 1986; Ельшевская, 1986], подтвердившую, что в области иллюстрации наметились кризисные явления, суть которых — ревизия представлений о единстве книги, о взаимодействии текста и изображения, литературного и художественного образа. Что проявило себя, в частности, в отношении к иллюстрациям Попова. «Да, мы многое теряем, когда хорошие работы не издаются, — говорил по аналогичному поводу в 1977 году известный ленинградский художник М.С. Майофис. — Была у нас недавно выставка московских художников-иллюстраторов. На ней было много интересных работ, которые делались „для себя“, но такими они и остались. Мы не увидели книг, выпущенных с этими иллюстрациями» [Майофис, 1977, с. 79].

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

Парадокс этот характеризует ситуацию в целом. Книжная графика к этому времени получила развитие, параллельное своему функциональному назначению, что было симптомом общего кризиса культуры. Так что иллюстрирование «Двенадцати» стало для книжной графики 1960–1970-х годов индикатором тех изменений, которые в недалеком будущем окажут терминальное воздействие на все отечественное искусство.

Заключение

Всматриваясь в опыты иллюстрирования «Двенадцати» 1960–1970-х годов, мы наблюдаем в них кризисное явление, когда книжная иллюстрация начинает развиваться в неясном направлении, импульсами которого становятся формальность заказа и, в то же время, индивидуальные особенности авторского стиля художника, не стремящегося сделать нечто аутентичное, конгениальное замыслу автора — поэта или писателя. Назовем это явление интенцией «авторской книги». Но «авторские книги» на Западе («книги художника» — *livres d'artistes*) были результатом, с одной стороны, развития современного искусства, с другой — развития современной полиграфии, а также вариантом презентации художника наряду с выставками. Нечто подобное происходило в Советском Союзе в иных социокультурных условиях, и единственно схожим моментом было инстинктивное стремление художника к реализации своей творческой индивидуальности. Остальное было непредсказуемо.

Приводя примеры иллюстрирования «Двенадцати», мы стремились выявить в них те качества, которые могут показаться формальными по отношению к поэтическому тексту. Казалось бы, зачем тогда говорить о творческом прочтении именно этого произведения, когда можно было бы представить некую панораму авторских подходов вне привязки к конкретному литературному сюжету? Однако здесь мы наблюдаем феномен соответствия интенций времени (обращенных прежде всего к судьбам книги как к форме синтеза текста и изображения) и текста поэмы, решенной ее автором как соединение риторических форм, их своеобразной игры. Ее значение, возможно, выше значения сюжетных мотивов, проносящихся в потоке символических образов. образов, самооценности которых образует условный «характер

произведения», о чем говорил Матисс в своей заметке «Как я делал свои книги» [Матисс, 1958, с. 66].

«Двенадцать» не может быть трактована однозначно (как пример революционной поэмы или как сатира на революцию), и когда мы рассуждаем об иллюстрациях к ней, мы не стремимся найти в них ответ на вопрос, в чем же смысл «Двенадцати» Блока. Важнее возникновение нового — художественного — образа и соотношение его смысла с общими тенденциями книжной графики.

Поэма Блока, благодаря своей универсальной смысловой и формообразующей структуре, оказалась, таким образом, знаменателем дискуссии о понимании книжной иллюстрации, ее взаимодействии с текстом, ее роли в системе синтеза или — авторской независимости художника.

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

Список литературы:

- 1 Алпатов М.В. О работе Матисса в книге // Искусство книги. Вып. 3: 1958–1960 / Сост. и ред. Ю.А. Молок, В.Н. Ляхов, М.С. Кикоть. М.: Искусство, 1962. С. 169–182.
- 2 Анненков Ю.П. Александр Блок // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1991. С. 56–96.
- 3 Бисти Д.С. Возвращаясь к напечатанному // Творчество. 1986. № 7. С. 12.
- 4 Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920 / Сост., подготовка текста, предисл. и примеч. В.Н. Орлова. М.: Художественная литература, 1965. 664 с.
- 5 Вебер Т.Г. О работе издательства «Художественная литература» // Искусство книги. Вып. 5: 1963–1964 / Сост. И.В. Миланова, ред. К.С. Кравченко. М.: Книга, 1968. С. 82–110.
- 6 Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986. 128 с.
- 7 Даниэль С.М. Поэтика Александра Блока и живопись // Творчество. 1980. № 11. С. 18–20.
- 8 Глазычев В.Л. Книга без оформителя? // Литературная газета. 1968. 3 июля. С. 8.
- 9 Гончаров А.Д. Моя работа над книгой // Книга: Исследования и материалы. Сб. 1. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1959. С. 74–97.
- 10 Гончаров А.Д. Тревожные факты // Творчество. 1960. № 6. С. 11–14.
- 11 Гончаров А.Д. Художник и книга. М.: Знание, 1964. 48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Литература и искусство; 19).
- 12 Ельшевская Г.В. О рациональной иллюстрации и эмоциональной критике // Творчество. 1986. № 7. С. 12–27.
- 13 Каменский А.А. В поисках нового // Искусство книги. Вып. 2: 1956–1957 / Сост. и ред. Ю.А. Молок, В.Н. Ляхов. М.: Искусство, 1961. С. 31–40.
- 14 Каменский А.А. Как подобает молодым... // Детская литература. 1974. № 3. С. 60–63.
- 15 Каменский А.А. Самопознание жанра // Искусство книги. Вып. 10: 1972–1980 / Сост. и науч. ред. Г.Л. Демосфенова. М.: Книга, 1987. С. 17–56.
- 16 Кузнецов Э.Д. Время перемен // Творчество. 1975. № 6. С. 8–10.
- 17 Кузнецов Э.Д. Н.И. Альтман // Искусство книги. Вып. 5: 1963–1964 / Сост. И.В. Миланова, ред. К.С. Кравченко. М.: Книга, 1968. С. 162–171.
- 18 Кузьмин Н.В. Заметки об иллюстрации // Творчество. 1971. № 7. С. 8–10.
- 19 Ляхов В.Н. Искусство книги: Избранные историко-теоретические и критические работы. М.: Советский художник, 1978. 248 с. (Библиотека искусствознания).
- 20 Майофис М.С. Традиции и современность / Круглый стол редакции // Детская литература. 1977. № 1. С. 79–80.
- 21 Маркевич Б.А. Иллюстрирование как часть работы книжного художника / Разговор об иллюстрации // Иллюстрация: Сб. статей и публикаций / Сост. Г.В. Ельшевская. М.: Советский художник, 1988. С. 63–65.
- 22 Матисс А. Как я делал свои книги // Матисс: Сборник статей о творчестве / Под ред. и с предисл. А. Владимировского; пер. с фр. И.М. Глозмана, пер. с нем. Ю.И. Штейнбок. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. С. 63–68.
- 23 Медведев В.В. ...Что же такое для меня иллюстрация / Разговор об иллюстрации // Иллюстрация: Сб. статей и публикаций / Сост. Г.В. Ельшевская. М.: Советский художник, 1988. С. 74–76.

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

- 24 Орлов В.Н. Поэма Александра Блока «Двенадцать»: страница из истории советской литературы. 2-е изд., доп. М.: Художественная литература, 1967. 216 с.
- 25 Платонова Ю. Романтический мир Николая Попова // Детская литература. 1975. № 11. С. 72–76.
- 26 Попов Н.Е. О работе над «Двенадцатью» Блока // Советская графика: [Сборник статей]. Вып. 6: 79/80 / Сост. Е.И. Буторина. М.: Советский художник, 1981. С. 188–196.
- 27 Поспелов Г.Г. «Двенадцать» Блока в иллюстрациях Ларионова (из собрания Государственной Третьяковской галереи) // Вестник истории, литературы, искусства: Альманах / Гл. ред. Г.М. Бонгард-Левин. Т. 1. М.: Собрание; Наука, 2005. С. 491–499.
- 28 Сидоров А.А. Графика и искусство книги // Печать и революция: Журнал литературы, искусства, критики и библиографии. 1927. Кн. 7: Октябрь — ноябрь. С. 202–231.
- 29 Толстова А. Украинский авангард в московской редакции: Михаил Рудаков в галерее «Ковчег» // Коммерсантъ. 2012. 4 апреля. С. 15.
- 30 Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310–318.
- 31 Фрегер Е. Созвучие и открытие: А. Блок в творчестве художников-иллюстраторов // Литературное обозрение. 1980. № 10. С. 92–94.
- 32 Харджиев Н.И. Памяти Наталии Гончаровой (1881–1962) и Михаила Ларионова (1881–1964) // Искусство книги. Вып. 5: 1963–1964 / Сост. И.В. Миланова, ред. К.С. Кравченко. М.: Книга, 1968. С. 306–318.
- 33 Чегодаева М.А. «Рисовальщик» или «режиссер»? // Творчество. 1986. № 9. С. 6–9.
- 34 Чегодаева М.А. Пути и итоги. Русская книжная иллюстрация, 1945–1980. М.: Книга, 1989. 240 с.
- 35 Чегодаева М.А. Искусство, которое было. Пути русской книжной графики, 1936–1980. М.: Галарт, 2014. 368 с.
- 36 Чичерин А.В. Иллюстрированная лирика Блока // Вопросы русской литературы / Отв. ред. М.А. Назарок. Вып. 1 (19). Львов: Изд-во Львовского университета, 1972. С. 125–126.
- 37 Шишкин А.Б. Поэма «Двенадцать» в интерпретации художников Г.А.В. Траугот // Блок А.А. Двенадцать: Поэма / Ил. Г.А.В. Траугот. СПб.: Вита Нова, 2017. С. 101–106.

References:

- 1 Alpatov M.V. O rabote Matisa v knige [About Matisse's Work in the Book]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 3: 1958–1960, comp., eds. Yu.A. Molok, V.N. Lyakhov, M.S. Kikot. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962, pp. 169–182. (In Russian)
- 2 Annenkov Yu.P. Aleksandr Blok [Alexander Blok]. Annenkov Yu.P. *Dnevnik moikh vstrech: Tsikl tragedii: V 2 t.* [Diary of My Meetings: A Cycle of Tragedies: In 2 vols.]. Vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, pp. 56–96. (In Russian)
- 3 Bisti D.S. Vozvrashchayas' k napechatannomu [Returning to the Printed]. *Tvorchestvo*, 1986, no. 7, p. 12. (In Russian)
- 4 Blok A.A. *Zapisnye knizhki. 1901–1920* [Notebooks. 1901–1920], comp., text's prep., intr., notes V.N. Orlov. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 664 p. (In Russian)
- 5 Veber T.G. O rabote izdatel'stva "Khudozhestvennaya literatura" [About the Work of the Publishing House "Khudozhestvennaya Literatura"]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 5: 1963–1964, comp. I.V. Milanova, ed. K.S. Kravchenko. Moscow, Kniga Publ., 1968, pp. 82–110. (In Russian)
- 6 Gerchuk Yu. Ya. *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Soviet Book Graphics]. Moscow, Znanie Publ., 1986. 128 p. (In Russian)
- 7 Daniel' S.M. Poehtika Aleksandra Bloka i zhivopis' [Poetics of Alexander Blok and Painting]. *Tvorchestvo*, 1980, no. 11, pp. 18–20. (In Russian)
- 8 Glazychev V.L. Kniga bez oformitelya? [A Book without a Designer?]. *Literaturnaya gazeta*, 1968, July 3, p. 8. (In Russian)
- 9 Goncharov A.D. Moya rabota nad knigoi [My Work on the Book]. *Kniga: Issledovaniya i materialy* [The Book: Research and Materials]. Col. 1. Moscow, Izd-vo Vsesoyuznoi knizhnoi palaty Publ., 1959, pp. 74–97. (In Russian)
- 10 Goncharov A.D. Trevozhnye fakty [Disturbing Facts]. *Tvorchestvo*, 1960, no. 6, pp. 11–14. (In Russian)
- 11 Goncharov A.D. *Khudozhnik i kniga* [Artist and Book]. Moscow, Znanie Publ., 1964. 48 p. (Novoe v zhizni, nauke, tekhnike. Literatura i iskusstvo; 19 [New in Life, Science, Technology. Literature and Art; 19]). (In Russian)
- 12 El'shevskaya G.V. O ratsional'noi illyustratsii i emotsional'noi kritike [On Rational Illustration and Emotional Criticism]. *Tvorchestvo*, 1986, no. 7, pp. 12–27. (In Russian)
- 13 Kamenskii A.A. V poiskakh novogo [Looking for Something New]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 2: 1956–1957, comp., eds. Yu.A. Molok, V.N. Lyakhov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961, pp. 31–40. (In Russian)
- 14 Kamenskii A.A. Kak podobaet molodym... [As Befits the Young...]. *Detskaya literatura*, 1974, no. 3, pp. 60–63. (In Russian)
- 15 Kamenskii A.A. Samopoznanie zhanra [Self-Discovery of the Genre]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 10: 1972–1980, comp., sc. ed. G.L. Demosfenova. Moscow, Kniga Publ., 1987, pp. 17–56. (In Russian)
- 16 Kuznetsov E.D. Vremya peremen [Time for a Change]. *Tvorchestvo*, 1975, no. 6, pp. 8–10. (In Russian)
- 17 Kuznetsov E.D. N.I. Al'tman [Nathan Altman]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 5: 1963–1964, comp. I.V. Milanova, ed. K.S. Kravchenko. Moscow, Kniga Publ., 1968, pp. 162–171. (In Russian)
- 18 Kuz'min N.V. Zametki ob illyustratsii [Notes on Illustration]. *Tvorchestvo*, 1971, no. 7, pp. 8–10. (In Russian)

В поисках авторской интонации:

поэма «Двенадцать» в творческом прочтении художников 1960–1970-х годов

- 19 Lyakhov V.N. *Iskusstvo knigi: Izbrannye istoriko-teoreticheskie i kriticheskie raboty* [The Art of the Book: Selected Historical, Theoretical and Critical Works]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. 248 p. (Biblioteka iskusstvovedeniya [Art History Library]). (In Russian)
- 20 Mayofis M.S. Traditsii i sovremennost' / Kruglyi stol redaktsii [Traditions and Modernity / Editorial Discussion]. *Detskaya literatura*, 1977, no. 1, pp. 79–80. (In Russian)
- 21 Markevich B.A. Illyustrirovaniye kak chast' raboty knizhnogo khudozhnika / Razgovor ob illyustratsii [Illustration as Part of the Work of a Book Artist / Talk about Illustration]. *Illyustratsiya: Sb. statei i publikatsii* [Illustration: Collection of Articles and Publications], comp. G.V. Elshevskaya. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988, pp. 63–65. (In Russian)
- 22 Matisse H. Kak ya delal svoi knigi [How I made my books]. *Matisse: Sbornik statei o tvorchestve* [Matisse: Collection of Articles about Creativity], ed., preface A. Vladimirovsky, transl. from French I.M. Glazman, transl. from German Yu.I. Shteynbok. Moscow, Izd-vo inostrannoi literatury Publ., 1958, pp. 63–68. (In Russian)
- 23 Medvedev V.V. ...Chto zhe takoe dlya menya illyustratsiya / Razgovor ob illyustratsii [...What is Illustration for Me? / Talk about Illustration]. *Illyustratsiya: Sb. statei i publikatsii* [Illustration: Collection of Articles and Publications], comp. G.V. Elshevskaya. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988, pp. 74–76. (In Russian)
- 24 Orlov V.N. *Poema Aleksandra Bloka "Dvenadtsat'": Stranitsa iz istorii sovetskoi literatury* [Alexander Blok's Poem *The Twelve*: A Page from the History of Soviet Literature]. 2nd ed., revised. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1967. 216 p. (In Russian)
- 25 Platonova Yu. Romanticheskii mir Nikolaya Popova [The Romantic World of Nikolai Popov]. *Detskaya literatura*, 1975, no. 11, pp. 72–76. (In Russian)
- 26 Popov N.E. O rabote nad "Dvenadtsat'yu" Bloka [About Working on Blok's *The Twelve*]. *Sovetskaya grafika: Sbornik statei* [Soviet Graphics: Collection of Articles]. Issue 6: 79/80, comp. E.I. Butorina. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1981, pp. 188–196. (In Russian)
- 27 Pospelov G.G. "Dvenadtsat'" Bloka v illyustratsiyakh Larionova (iz sobraniya Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei) [*The Twelve* by Blok in Illustrations by Larionov (from the Collection of the State Tretyakov Gallery)]. *Vestnik istorii, literatury, iskusstva: Al'manakh* [Bulletin of History, Literature, and Art: Almanac], chief ed. G.M. Bongard-Levin. Vol. 1. Moscow, Sobranie Publ., Nauka Publ., 2005, pp. 491–499. (In Russian)
- 28 Sidorov A.A. Grafika i iskusstvo knigi [Graphics and Book Art]. *Pechat' i revolyutsiya: Zhurnal literatury, iskusstva, kritiki i bibliografii*, 1927, book 7: October – November, pp. 202–231. (In Russian)
- 29 Tolstova A. Ukrainskii avangard v moskovskoi redaktsii: Mikhail Rudakov v galeree "Kovcheg" [Ukrainian Avant-Garde in Moscow Edition: Mikhail Rudakov in Kovcheg Gallery]. *Kommersant*, 2012, April 4, p. 15. (In Russian)
- 30 Tynyanov Yu.N. Illyustratsii [Illustrations]. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 310–318. (In Russian)
- 31 Freger E. Sozvuchie i otkrytie: A. Blok v tvorchestve khudozhnikov-illyustratorov [Consonance and Discovery: A. Blok in the Works of Illustrators]. *Literaturnoe obozrenie*, 1980, no. 10, pp. 92–94. (In Russian)
- 32 Khardzhiev N.I. Pamyati Natalii Goncharovoi (1881–1962) i Mikhaila Larionova (1881–1964) [In Memory of Natalia Goncharova (1881–1962) and Mikhail Larionov (1881–1964)]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 5: 1963–1964, comp. I.V. Milanova, ed. K.S. Kravchenko. Moscow, Kniga Publ., 1968, pp. 306–318. (In Russian)
- 33 Chegodaeva M.A. "Risoval'shchik" ili "rezhisser"? ["Draftsman" or "Stage Director"?]. *Tvorchestvo*, 1986, no. 9, pp. 6–9. (In Russian)
- 34 Chegodaeva M.A. *Puti i itogi. Russkaya knizhnaya illyustratsiya, 1945–1980* [Ways and Results. Russian Book Illustration, 1945–1980]. Moscow, Kniga Publ., 1989. 240 p. (In Russian)
- 35 Chegodaeva M.A. *Iskusstvo, kotoroe bylo. Puti russkoi knizhnoi grafiki, 1936–1980* [The Art That Was. Ways of Russian Book Graphics, 1936–1980]. Moscow, Galart Publ., 2014. 368 p. (In Russian)
- 36 Chicherin A.V. Illyustrirovannaya lirika Bloka [Blok's Illustrated Lyrics]. *Voprosy russkoi literatury* [Questions of Russian Literature], ed. M.A. Nazarov. Issue 1 (19). Lvov, Izd-vo L'vovskogo universiteta Publ., 1972, pp. 125–126. (In Russian)
- 37 Shishkin A.B. Poema "Dvenadtsat'" v interpretatsii khudozhnikov G.A.V. Traugott [Poem *The Twelve* as Interpreted by Artists G.A.V. Traugott]. Blok A.A. *Dvenadtsat': Poema* [Twelve: Poem], il. G.A.V. Traugott. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2017, pp. 101–106. (In Russian)

УДК 792
ББК 85.33

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

Ключевые слова: Борис Зингерман, Григорий Бояджиев, Борис Алперс,
письма, ГИТИС, театроведческий факультет, учителя, 1949 год, «борьба
с космополитизмом», шестидесятники

Иванов Владислав Васильевич

Зингерман Б.И.

Письма учителям

(публикация, вступительная
статья и комментарии)



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-312-331

Для цит.: Иванов В.В. Зингерман Б.И. Письма учителям (публикация,
вступительная статья и комментарии) // Художественная культура. 2024.
№ 4. С. 312–331. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-312-331>.

For cit.: Ivanov V.V. Boris Zingerman. Letters to the Teachers
(Publication, Introductory Article and Comments). Hudozhestvennaya
kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 312–331.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-312-331>. (In Russian)

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

Keywords: Boris Zingerman, Grigory Boyadzhiev, Boris Alpers, letters,
GITIS, theater studies department, teachers, 1949, 'struggle against
cosmopolitanism', generation of the sixties

Ivanov Vladislav V.

Boris Zingerman. Letters to the Teachers
(Publication, Introductory Article and Comments)

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 педагогам 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 устрасила, 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. Бachelis, 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 исторической судьбе. Последняя свидетельствует о выживаемости мысли и таланта, способных выпрямляться при малейшем ослаблении внешнего гнета.

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. Kryмова, 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.

Письма Бориса Исааковича Зингермана (1928–2000) театроведам старшего поколения Григорию Нерсесовичу Бояджиеву (1909–1974) и Борису Владимировичу Алперсу (1894–1974) написаны в разные годы и по разным поводам. По-разному они и выглядят. Бояджиевское — на малоформатных, как бы случайно оказавшихся под рукой листочках с характерным зингермановским неразборчивым почерком, — датировано августом 1956 года. Письмо Алперсу 1969 года Зингерман отпечатал на машинке, к чему в эпистолярной практике прибегал редко. Но здесь случай оказался особый, не столько официальный и торжественный, сколько исповедальный. Автору виделось предельно важным быть прочитанным и понятым адресатом. По литературной отделанности и выверенности композиции можно предположить, что ему предшествовал черновой вариант.

Объединяет оба письма то, что они адресованы педагогам 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» «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» [Об одной, 1949, с. 3] — ее редактировал лично И.В. Сталин. В перечне «безродных космополитов» здесь фигурировали Ю. Юзовский, А.С. Гурвич, Г.Н. Бояджиев, А.М. Борщаговский, Я.Л. Варшавский. Выдвинутое в ней требование «разгромить носителей чуждых народу взглядов» стремительно множило круг жертв, захватывая города и институции. Журнал «Театр» в подборке публикаций с красноречивыми заголовками детализировал обвинения: «До конца разгромить и разоблачить группу антипатриотических театральных критиков», «Клевета идеологического диверсанта Юзовского», «Злопыхательство безродного космополита», «Пропаганда буржуазного эстетства и формализма». Срежиссированный властью в конце 1940-х годов квазипатриотический подъем сметал таланты и открывал дорогу посредственностям.

В феврале 1949 года состоялось двухдневное заседание Ученого совета ГИТИСа⁽¹⁾, 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 устрасила, 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».

В 1980-е годы Б.И. Зингерман писал: «...Мы — мое поколение — прошли через 49 год и видели многое, и прошли через этот год, запомнив, что делали с нашими учителями, и как мы были бессильны им помочь, и как они погибали от нанесенных им ударов — как сходили со сцены один за другим. И как только у нас появились маленькие должности и маленькие возможности, мы тут же бросились спасать уцелевших...» [«...Через несовершенное...», 2024, с. 342]. Так на страницах журнала «Театр», где во второй половине 1950-х годов Зингерман вел зарубежный отдел, стали появляться статьи Н.Я. Берковского, Ю. Юзовского, Г.Н. Бояджиева, Б.В. Алперса.

В кругу шестидесятников было принято писать об учителях. Делалось это в разных жанрах, по разным поводам и сложилось в культ учителей. Зингерман писал о Н.Я. Берковском, А.М. Эфросе, Б.В. Алперсе, Н.М. Тарабукине. В.М. Гаевский оставил серию портретных зарисовок (Б.В. Алперс, П.А. Марков, Ю. Юзовский, Н.Я. Берковский, А.М. Эфрос), которая в конечном итоге собралась под обложкой «Книги расставаний» [Гаевский, 2007]. Об учителях писали Н.А. Крымова, Т.И. Бачелис, М.И. Туровская, Н.М. Зоркая. В их текстах живут не только восхищение и благодарность, но и попытки понять себя через учителя и учителя через себя, осознать участь науки там, где завоевания мысли могут в любой момент быть признаны «антинародными», «вредоносными»

(1) Стенограмму этих заседаний обнаружить не удалось. Обобщающий отчет был напечатан в статье «Там, где орудовали идеалисты и космополиты: о воспитании театрального студенчества в ГИТИСе». В нем разоблачалась «вредоносная», «антипатриотическая» деятельность С.С. Мокульского, Вс.Н. Всеволодского-Гернгросса, Б.В. Алперса, Н.М. Тарабукина, Г.Н. Бояджиева, Ю.А. Головащенко, С.С. Данилова [Там, где орудовали, 1949, с. 4].

и «преступными». Здесь сюжеты профессионально-театроведческие соединяются с сюжетами экзистенциальными, личные биографии сливаются в общей исторической судьбе. Последняя свидетельствует о выживаемости мысли и таланта, способных выпрямляться при малейшем ослаблении внешнего гнета.

Письма Зингермана, несмотря на то что их отделяет друг от друга четырнадцать лет, пронизывает мысль о том, что о чем бы ни писал гуманитарий, в какие бы века его ни заносил научный интерес, на его предмет накладывается духовный отпечаток того времени, в котором он живет, его личное переживание этого времени. Мышление о прошлом — акт страдательный, оно «перевито страстями, вызванными сегодняшними ощущениями, толчками нашей современности». То, как понята история, дает ключ к пониманию современности.

Б.И. Зингерман — Г.Н. Бояджиеву⁽²⁾

2 августа [1956 года⁽³⁾]

Дорогой Григорий Нерсесович!

Вот уже три недели я валяюсь в постели. Совершенно неожиданно заболел я тромбозом. Говорят — от инфекции. Очень мерзкое,

(2) [Зингерман, 2 августа 1956, л. 5–10]. Бояджиев Григорий Нерсесович (1909–1974) — театровед, театральный критик и педагог, доктор искусствоведения (1958), профессор (1960). Выступал в печати с 1929 года. В 1932 году поступил в аспирантуру ГИТИСа, где его научным руководителем стал А.К. Джигелегов, и одновременно начал педагогическую деятельность в ГИТИСе. Осенью 1935 года заболел туберкулезом легких и уехал на лечение к родным в Ростов-на-Дону, где стал работать завлитом Ростовского театра им. М. Горького (1936/1937), в котором власть в принудительном порядке поселила московскую Театр-студию под руководством Ю.А. Завадского. В 1938 году возобновил педагогическую деятельность в ГИТИСе, позже читал здесь курс по истории западноевропейского театра. Защитил кандидатскую диссертацию в 1940 году. В январе 1949 года был уволен из ГИТИСа. По дневнику Г.Н. Бояджиева можно проследить процесс его восстановления в институте. В сентябре 1949 года: «Совершил еще шаг — я начинаю в ГИТИСе семинар». 4 октября: «Получил из ГИТИСа первую зарплату 460 р.». 15 ноября: «Не писал ровно месяц — все время меня мучили в ГИТИСе — строили препоны для перевода на полставки». 4 декабря: «Приказ подписан» [Бояджиев, 10 июля 1949–18 мая 1958, л. 6, 7, 8]. В изгнании было заложено возвращение, потому что без Алперса, Бояджиева, Мокульского ГИТИС не мог функционировать. Но вернуться они должны были раздавленными. Другое дело, что хотя «шельмование» стало травмирующим фактом биографии, оно не сломало ни одного из них.

К опале Бояджиева привела интенсивная критическая деятельность 1930–1940-х годов со статьями в газетах («Правда», «Известия», «Советское искусство», «Литературная газета»), журналах, альманахах, сборниках («Литературный критик», «Театр», «Литературное обозрение» и др.). В 1940-е годы он был председателем секции театральных критиков ВТО.

С 1946 года — докторант, затем старший научный сотрудник сектора театра Института истории искусств. Как писал Бояджиев в своей автобиографии, «в 1949 г. за ошибки, допущенные мною в критической работе, решением Ученого совета института был освобожден от работы. В последующие месяцы 1949 г. и 1950 г. мною была написана большая книга „Творческий путь В. Марецкой“, которая получила одобрение в Союзе советских писателей и принята к печати в издательстве „Искусство“. После разбора этой книги на заседании сектора истории театра было вынесено решение о правильности методологических позиций автора и преодолении им эстетско-формалистических ошибок. С 1 ноября 1950 г. я был принят на работу в Институт истории искусств по двум секторам, советскому и западноевропейскому» [Бояджиев, б/д, л. 10]. В Институте истории искусств работал до конца жизни с перерывом на 1960–1967 годы. Цену своей книге о Марецкой знал, и она его печалила. Запись в дневнике от 27 ноября 1950 года: «Отнесу книгу в издательство. Отнес — и на душе противно» [Бояджиев, 10 июля 1949–18 мая 1958, л. 11].

(3) Датируется по содержанию письма.

долгое, имеющее тенденцию повторяться заболевание. Да еще старческое. Болезнь заставила меня оторваться от сутолоки редакционных дел и — волей-неволей — я начал думать о самых разных вещах. Почему-то мысли в основном ползут [нрзб.] и мрачноватые. Мне нужно писать статью о творческом методе Горького в сборник, издаваемый издательством «Искусство»⁽⁴⁾. Статья, ее тема рисовалась мне интересной, но теперь, перечитав многое (Ленина, Горького и т.п.), я весь в мыслях о революции нашей, о русском народе, о его свойствах, сыгравших столь благую и столь одновременно драматическую роль и т.п. и т.п. И чем больше думаю, тем дальше отдалается статья, тем очевиднее, что написать этого нельзя. Вернее, не написать, а напечатать.

Я испытываю от работы наслаждение, ибо раздумья над искусством здесь перекрещиваются с мыслями о нашей жизни. Наш исторический опыт освещает многое в искусстве прошлого особым светом, и если не отмахиваться от этого опыта, если не уходить в чистое эстетическое наслаждение, то писать одновременно и труднее, и стократ интереснее. Вообще, я не могу буквально ни о чем думать, не связываясь с событиями нашей эпохи. Кстати, часто я вспоминаю Ваше выступление о Де Филиппо, по-моему, там содержалось много рациональных зерен, из которых могла бы вырасти не одна статья⁽⁵⁾. А почему? Потому что это выступление было не только думой об итальянском драматурге, но и перевито страстями, вызванными сегодняшними ощущениями, толчками нашей современности. Мне очень интересно, как будет ощущаться в Вашей книге о Мольере⁽⁶⁾ сегодняшний день (не в смысле уровня научного, а по той печати, которую наложит на эту книгу Ваш духовный облик — человека 50-х гг.).

(4) Судьба сборника неизвестна, но близкая по проблематике статья Б.И. Зингермана «Школа Горького» была опубликована в журнале «Театр» [Зингерман, 1957, с. 29–49].

(5) Возможно, выступление Г.Н. Бояджиева связано с работой Театра им. Евг. Вахтангова над постановкой пьесы «Филумена Мартурано» Э. Де Филиппо, премьера которой состоялась позже, 23 декабря 1956 года (режиссер — Е.Р. Симонов, Филумена — Ц.Л. Мансурова, Доменико — Р.Н. Симонов). См. также: [Бояджиев, 1957, с. 58–72].

(6) См.: [Бояджиев, 1967].

Сейчас, когда я вспоминаю, скажем, Ваш с А.К. [Дживелеговым. — В.И.]⁽⁷⁾ учебник⁽⁸⁾, мне отчетливо видно, что некоторые его особенности, его аромат, эстетический вкус был обусловлен не только Вашими знаниями, молодостью, горячностью и свежестью восприятия искусства, но и ароматом тех молодых лет. Отблеск Ренессанса лежит на этой книге — на Ваших главах в особенности — я говорю не только о XVI в., но и о наших 30-х гг., которые теперь, правда, не представляются столь радужными. А как отразится наше время в книге о Мольере? Очень будет интересно читать мне!

В 6 и 7 №№ журнала «Театр» напечатаны две мои статьи: о «Фоме Гордееве»⁽⁹⁾ и отчет о шекспировской конференции⁽¹⁰⁾. Если у Вас хватит терпения их прочитать, то поругайте меня — перед новой работой хочется понять, что плохого в старой.

В журнале у нас скучновато. Журнал «солиден», толст и скучновато умерен. У меня чешутся руки сесть писать что-нибудь интересное. Но вокруг каждой темы столько «но», что опасаясь брать, чтобы не измельчить.

Когда Вы придете, буду с Вами про все совет держать. Жаль, что в последнюю зиму мы с Вами виделись как-то урывками, да и то по «застолью», а не с глазу на глаз, для «мужского» разговору. Один раз только интересно прошлись по бульварам. Помните? Сейчас, когда я пробую что-то писать, я понимаю, как трудно было Вам сохранить и свое лицо, и благородный тон, и эстетическое чутье на той зловредной ниве, которая зовется критикой. И как жаль, что Вам

(7) Дживелегов Алексей Карпович (Карпетович) (1875–1952) — историк, театровед, искусствовед, переводчик, политический деятель (до 1917 года). С 1916 года член ЦК партии кадетов. Автор работ по истории Возрождения, средневекового города, западноевропейского театра и литературы. В 1910–1924 годах преподавал в Московском университете, с 1930 года — в ГИТИСе (профессор, заведующий кафедрой истории театра). С 1944 года заведующий сектором истории театра Института истории искусств. Читал курс истории западноевропейской литературы в Институте философии и литературы, Институте красной профессуры, лекции по истории театра в московских театральных студиях и театрах. В 1949 году охранный грамотой ему стали письма В.И. Ленина, которому Дживелегов заказывал статью о Марксе для Энциклопедического словаря Гранат (1914). Научную биографию Дживелегова Б.И. Зингерман опубликовал в журнале «Театр» [Зингерман, 1992, с. 130–140].

(8) См.: [Дживелегов, Бояджиев, 1941].

(9) См.: [Зингерман, 1956, № 6, с. 83–93].

(10) См.: [Зингерман, 1956, № 7, с. 117–126].

пришлось так рано свернуть знамя и надеть на него чехол. И это когда пришла настоящая зрелость! Прямо ругаться хочется от злости и бить кого-нибудь по морде, когда об этом подумаю.

Вообще, я стал желчно нетерпим ко всякой пошлости, мещанству и подхалимничанью. Порчу отношения с людьми. Это называется — «я зазнался», наверное, эта нетерпимость — следствие боязни самому заразиться окружающей гнилью, Григорий Нерсесович! Как Вам пишется, отдыхаете ли Вы? Что Тоня⁽¹¹⁾? Как ее здоровье? Какое у Вас настроение?

На днях посетил меня, болезного, Юзовский⁽¹²⁾. Долго, много, смешно рассказывал. Как жив в нем дух! Очень много интересного удалось ему повидать, разных, больших людей послушать. Давайте, когда Вы будете в Москве, захватим А.А.⁽¹³⁾ и поедem к Юзовскому. Интересно будет. Когда Вы здесь, — это воспринимается как само со-

бой разумеющееся, когда в отъезде — чувствуешь, как Вас недостает. Когда Вы будете здесь? Что Вам дала статья Триоле?⁽¹⁴⁾

Будьте здоровы.

С приветом

Ваш Борис

P.S. А.А. Смирнов отказался писать на учебник⁽¹⁵⁾.

- (11) Бояджиева (Трунова) Антонина Константиновна (1928–?) — жена Г.Н. Бояджиева.
- (12) Юзовский (Бурштейн) Иосиф Ильич (1902–1964) — театральный и литературный критик, литературовед. Обычно подписывался как Ю. Юзовский. Литературно-критическую деятельность начинал в Ростове-на-Дону в 1920-е годы. В 1930 году переехал в Москву. Его статьи, свободные от идеологической конъюнктуры, принадлежат к лучшим образцам театральной критики 1930-х годов. Автор фундаментальных исследований о драматургии А.М. Горького.
- (13) Возможно, Аникст Александр Абрамович (1910–1988) — литературовед, шекспировед, театровед и педагог. Его отец, Абрам Моисеевич Аникст (1887–1938), крупный советский руководитель, заместитель председателя Госплана СССР, был репрессирован. Мать, Ольга Григорьевна Аникст (1886–1959), также осуждена на 8 лет лагерей как жена «врага народа», отказавшаяся его осудить. Окончил Московский педагогический институт им. В.И. Ленина (1933). В 1941 году рядовым вступил в Московское народное ополчение, в действующей армии — до весны 1944 года. С марта 1944 года по январь 1949 года — начальник кафедры всеобщей литературы Военного института иностранных языков, откуда был уволен как «космополит» и «низкопоклонник». С февраля 1949 года по август 1951 года — педагог ГИТИСа, вел спецкурс по Шекспиру. После увольнения работал по договорам. С 1955 года — старший научный сотрудник Института истории искусств. В 1975 году стал инициатором создания и председателем (с 1975 года до конца жизни) Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» АН СССР.

- (14) В 1955 году «Театр» открыл серию корреспонденций «Письма из Парижа», которую вела Эльза Триоле (урожд. Элла Юрьевна Каган; 1896–1970), русская и французская писательница, переводчица. Ее первые статьи были путеводителями по парижским театрам начиная с XVIII века («Театр», 1955, № 6, с. 137–142; № 7, с. 122–129). Затем она перешла к современному театру: «Жан-Луи Барро» [Триоле, 1956, № 4, с. 149–154] и «Жан Вилар» [Триоле, 1956, № 9, с. 122–129]. Так советский читатель узнал о существовании Барро и Вилара. Для того чтобы в ту, совсем раннюю пору оттепели напечатать статьи просветительские, а не обличающие «реакционную сущность» буржуазного театра, редактору пришлось проявить находчивость. Такой находкой оказалась Э. Триоле, жена Л. Арагона (1897–1982), писателя, поэта, в ту пору еще «большого друга СССР», деятеля Коммунистической партии Франции, который вскоре стал лауреатом Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1957). С другой стороны, Триоле была младшей сестрой Лили Брик, практически родственницей В.В. Маяковского.
- (15) Б.И. Зингерман имел в виду статью Э. Триоле о Ж.-Л. Барро. Смирнов Александр Александрович (1883–1962) — литературовед, литературный критик и переводчик, театровед (в том числе шекспировед), филолог-романист (историк французской и испанской литератур). Вероятно, речь идет о рецензии на издание: [История, 1956].

Б.И. Зингерман — Б.В. Алперсу⁽¹⁶⁾

28 мая 1969 года

Дорогой Борис Владимирович!

- (16) [Зингерман, 28 мая 1969, л. 1–3]. Алперс Борис Владимирович (1894–1974) — театральный критик, театровед и педагог, доктор искусствоведения (1946), профессор ГИТИСа (1943). Два года был секретарем Студии на Бородинской, затем журнала «Любовь к трем апельсинам», издаваемого В.Э. Мейерхольдом. Литературную деятельность начал в 1921 году; постоянно выступал в печати как театральный и литературный критик, занимался научной работой. Весной 1924 года по приглашению Мейерхольда приехал в Москву и до 1927 года заведовал литературной частью Театра Революции. С 1928 по 1932 год — научный сотрудник Государственной академии художественных наук (ГАХН) и затем Государственной академии искусствознания (ГАИС), выросшей на руинах закрытой ГАХН. В 1936–1937 годах — заведующий кабинетом театроведения ВТО. Был неразрывно связан с ГИТИСом: преподавал с 1939 года, декан театроведческого факультета (1942–1943), заместитель директора по научной и учебной работе (1943–1946), заведующий кафедрой истории русского театра (1946–1949). 16 февраля 1949 года последовал приказ № 112 Главного управления учебных заведений Комитета по делам искусств при Совмине СССР: «Освободить доктора искусствоведческих наук, профессора Алперса Бориса Владимировича от педагогической работы в Государственном институте театрального искусства им. А.В. Луначарского как не обеспечившего необходимого идейно-политического уровня преподавания» [Личное дело, л. 34]. Но уже 18 июля 1949 года на имя нового директора ГИТИСа М.А. Горбунова поступило распоряжение за подписью Е.Е. Северина: «Предоставить доктору искусствоведческих наук, профессору Алперсу Б.В. работу по руководству аспирантурой по истории русского и советского театра (в частности заочно)» [Личное дело, л. 35]. Столь скорое возвращение Алперса в ГИТИС вызывает естественные вопросы. При отсутствии письменных источников можно с осторожностью принять свидетельства устной истории. Таким источником стал для меня издатель Сергей Константинович Никулин (род. 1944), долгие годы друживший с Нателлой Сильвестровной Тодрией (1926–2018), которая, с одной стороны, была преданной до фанатичности ученицей Алперса (окончила ГИТИС в 1948 году), а с другой — принадлежала к влиятельной советской семье. Ее отец — Сильвестр Ясевич (1880–1936), революционер и грузинский государственный деятель, соратник И.В. Сталина, с которым дружил семьями. Сохранилась фотография, где юная Нателла с «бабушкой Кике» (матерью Сталина). После смерти главы семьи у его вдовы сохранились связи с близким кругом вождя. В какой-то мере к ним была приобщена и Нателла Сильвестровна, после гитисовских судилищ заручившаяся где-то наверху обещанием, что с Алперсом все будет в порядке. Путь Алперса в Институте истории искусств, где он с 1944 года работал старшим научным сотрудником, руководителем группы истории русского театра, оказался значительно короче. Ученый был освобожден от должности с 26 августа 1948 года как не прошедший переаттестацию. Личное дело свидетельствует, что Алперс по состоянию здоровья не смог в срок написать все запланированные тексты. Но в обстоятельствах тех лет можно предположить, что проблемы с «листажом» были формальным поводом для того, чтобы увольнение провести тихо, без идеологических разбирательств. К 90-летию Алперса Зингерман опубликовал статью «Ученый-новатор» [Зингерман, 1984, с. 101–102].

Я долго не был в Москве и поэтому не сумел поздравить Вас с днем рождения⁽¹⁷⁾. Все-таки мне хочется, пользуясь юбилейной датой, хоть и с опозданием, сказать о том, какую роль Вы сыграли в моей жизни в решающие молодые годы.

У нас в ГИТИСе в сороковые годы, как Вы помните, была собрана уникальная коллекция выдающихся людей, чудом сохранившихся, поразительно талантливых и разнообразных. Каждый из них представлял собою особый мир, и все вместе они, эти замечательные редкие экземпляры какой-то исчезнувшей человеческой породы, поражали и дразнили наше воображение.

Я был влюблен в К.Г. Локса⁽¹⁸⁾, с изумлением постигал исследовательский метод Н.М. Тарабукина⁽¹⁹⁾, с жадным любопытством слушал живописные рассказы А.К. Дживелегова о давних временах и чужих

- (17) 23 марта 1969 года Б.В. Алперсу исполнилось 75 лет.

(18) Локс Константин Григорьевич (1889–1956) — литературовед, литературный критик, переводчик, мемуарист. В 1907 году поступил на юридический факультет Московского университета, но через два года перевелся на историко-филологический (окончил в 1913 году). Университетский товарищ и друг Б.Л. Пастернака, который, по признанию поэта, оказал на него влияние. Современница вспоминала «фразу Пастернака, указавшего собеседнику на Константина Григорьевича Локса, его друга со студенческих лет: „Вот человек, который научил меня писать прозу“» [Кунина, 1993, с. 107]. Вкусы, пристрастия, а затем и научные интересы Локса формировались в постсимволистской художественной среде. Уже в середине 1920-х годов возможностей публиковаться для него не осталось. Локс сосредоточился на переводческой и педагогической деятельности. С 1937 года и до конца жизни профессор ГИТИСа.

(19) Тарабукин Николай Михайлович (1889–1956) — искусствовед, философ, театровед, теоретик искусства и отечественного дизайна. Преподавал в Пролеткульте и ВХУТЕМАСе. В 1921–1924 годы был действительным членом и ученым секретарем Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), где работал вместе с К.С. Малевичем, В.Е. Татлиным, М.В. Матюшиным, П.Н. Филоновым и др. В 1924–1928 годы работал в Российской академии художественных наук (РАХН — ГАХН). Летом 1928 года был избран заведующим секцией ГАХН по изучению наследия и творчества М.А. Врубеля. В это же время работал в Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС) им. В.Э. Мейерхольда. Автор работ об иконописи, производственном искусстве и проблемах авангардизма, о формальном методе анализа композиции. С 1934 года преподаватель истории пространственных искусств ГИТИСа им. А.В. Луначарского. В 1944 году заведующий кафедрой искусствознания ГИТИСа. В 1944–1949 годах читал курс лекций по истории искусств в Школе-студии МХАТ. Воспоминания о Тарабукине Б.И. Зингерман включил во вступительную статью в книге «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» [Н.М. Тарабукин, 1998, с. 7–16].

странах. Ближе всего я сошелся с А.М. Эфросом⁽²⁰⁾. Мы с ним дружились и сохраняли интимные, почти родственные отношения до самой его смерти. У него я учился писать, ему я больше всего обязан как литератор. Он относился ко мне с беспощадной ядовитой требовательностью и показывал пример самоистязания за письменным столом, без которого в нашем деле нельзя добиться ничего путного.

И все же, несмотря на это блистательное великолепие ученых имен и человеческих индивидуальностей, я страстно хотел уйти из ГИТИСа. К третьему и четвертому курсу это желание окрепло и стало особенно мучительным; в конце концов, я тайно повел переговоры с истфаком МГУ о том, чтобы уйти туда и там закончить свое образование. Мне казалось, что наш институт, каким бы милым он ни был, является тихой гаванью, убежищем, где скрываются от жизни и борьбы; мой общественный темперамент в ГИТИСе увядал, и как ни любил я искусство и свой институт, как ни ругал меня Абрам Марко-

(20) Эфрос Абрам Маркович (1888–1954) — искусствовед, переводчик, театровед, литературовед, музеевед. Учился на юридическом факультете Московского университета (1907–1910). С 1911 года выступал как художественный критик и эссеист в газете «Русские ведомости». Один из хранителей Третьяковской галереи (1917–1926). В 1924–1929 годы — хранитель и заместитель директора по научной части Государственного музея изобразительного искусства (ГМИИ). С 1920 по 1926 год — заведующий художественно-декорационной частью МХАТа и одновременно в той же должности в ГОСЕТе. Действительный член ГАНХ (1927–1932). Его книга эссе о русских художниках «Профили» (М., 1930) стала завершающим событием Серебряного века. В 1937 году арестован. В 1940 году освобожден. Читал в ГИТИСе и в Школе-студии МХАТ курс по истории русского театра и театрально-декорационного искусства (1943–1947), в ГИТИСе также вел семинар по театральной критике. Стал одним из основателей Института истории искусств в 1944 году, где работал в двух секторах — истории изобразительного искусства и театра. Именно книга «Профили» спустя семнадцать лет после ее выхода вызвала особую ярость у adeптов соцреализма. Газета «Правда» в передовой статье «К реалистическому искусству!» вынесла свой приговор: «Невежественный и реакционный идеолог мещанского эстетства, пресловутый А. Эфрос долгое время оплевывал замечательное русское реалистическое искусство, одно из великих духовных достижений русского народа» [К реалистическому, 1947, с. 1]. Статья привела сначала к увольнениям, а потом и к ссылке. Настойчивые попытки руководства Института истории искусств отстоять А.М. Эфроса отсрочили его увольнение почти на год. Решение о его судьбе принималось Президиумом АН СССР и было оформлено приказом от 1 сентября 1948 года. В 1950 году Эфрос был выслан на четыре года в Ташкент. Но и там преподавал в Театральном институте им. А. Н. Островского. Воспоминания Б.И. Зингермана об А.М. Эфросе были опубликованы в журнале «Театр» [Зингерман, 1979, № 2, с. 25–26].

вич, я приготовился бежать из этой — как мне казалось — роскошной теплицы, куда глаза глядят, как сестра Беатриса из своего монастыря.

Из-за Вас я остался в ГИТИСе. Сейчас я, разумеется, с ужасом думаю, что было бы, если бы я — в наших условиях — кончил истфак, бросив наш институт.

Я остался в ГИТИСе благодаря Вам, потому что у Вас нашел то, чего мне мучительно не хватало вокруг и чего у других педагогов не было. Ваши книги, семинары и лекции показали нам, что искусство непрестанно ударяется о жизнь, как море о свои берега, что театр — арена борьбы, столь же — если не более — кровавая, как и всякая другая. Вы принесли с собой в нашу мирную аудиторию дыхание горячих общественно-политических страстей и научили нас смотреть на искусство так, чтобы видеть в нем одинаково четко и художественную сферу, и общественную жизнь, которая через искусство сквозит. Собственно говоря, этот урок, преподанный Вами, я считаю главным из всего, чему я научился в институте. К тому же Вы показали, что интерес к истории и общественным борениям может быть плодотворным лишь тогда, когда он носит лирический, личностный, — как говорят теперь, — характер.

Вот, таким образом, два урока, полученные от Вас: Вы дали нам понятие о гармоническом отношении к искусству, при котором и искусство, и таящаяся за ним жизнь видны одинаково хорошо и не теснят друг друга, и о личности самого исследователя, — о том, как много она значит и в какой чистоте следует ее блюсти — как столяр должен держать в порядке свои резцы.

Ведь, в сущности говоря, при нашей работе инструменты — это мы сами, и стоит себя попортить, как никакой талант и никакие знания не выручат; примеров тому, Вы знаете, более чем достаточно. И уже как нечто естественное, неизбежно вытекающее из этих предпосылок, мы воспринимаем Ваше постоянное стремление к истине, вопреки всем соблазнам поспешной, небрежной или, наоборот, слишком изощренной и вычурной работы.

Вот о чем вспомнил в дни Вашего юбилея и за что хотел бы Вас поблагодарить.

Желаю Вам здоровья, многих лет жизни, радостных и успешных трудов.

Б. Зингерман

Источники:

- 1 Бояджиев Г.Н. Автобиография: Автограф: [Б. д.] // Архив ГИИ. Личное дело Г.Н. Бояджиева. Л. 10.
- 2 Бояджиев Г.Н. Тетрадь с дневниковыми записями: 10 июля 1949–18 мая 1958 // РГАЛИ. Ф. 3019 (Бояджиев). Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 6, 7, 8, 11.
- 3 Б.И. Зингерман — Г.Н. Бояджиеву: 2 августа 1956 года: Автограф // РГАЛИ. Ф. 3019 (Бояджиев). Оп. 1. Ед. хр. 268. Л. 5–10.
- 4 Б.И. Зингерман — Б.В. Алперсу: 28 мая 1969 года: Подпис. маш. текст // РГАЛИ. Ф. 3048 (Алперс). Оп. 1. Ед. хр. 225. Л. 1–3.
- 5 Личное дело Б.В. Алперса: Заверенная маш. копия // РГАЛИ. Ф. 650 (ГИТИС). Оп. 6. Ед. хр. 20. Л. 34, 35.

Список литературы:

- 6 Бояджиев Г.Н. В.П. Марецкая: Творческий путь актрисы. М.: Искусство, 1954. 240 с.
- 7 Бояджиев Г. Эдуардо Де Филиппо и его герои // Театр. 1957. № 2. С. 58–72.
- 8 Бояджиев Г.Н. Мольер: исторические пути формирования жанра высокой комедии. М.: Искусство, 1967. 556 с.
- 9 Гаевский В.М. Книга расставаний: Заметки о критиках и спектаклях. М.: РГГУ, 2007. 287 с.
- 10 Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра: От возникновения до 1789 года: Учебник для театральных институтов. М.; Л.: Искусство, 1941. 617 с.
- 11 Зингерман Б. Фома Гордеев и другие // Театр. 1956. № 6. С. 83–93.
- 12 Зингерман Б. Шекспир и современный театр: Со Всесоюзной шекспировской конференции // Театр. 1956. № 7. С. 117–126.
- 13 Зингерман Б. Школа Горького // Театр. 1957. № 8. С. 29–49.
- 14 Зингерман Б.И. Жан Вилар и другие. М.: ВТО, 1964. 244 с.
- 15 Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. 392 с.
- 16 Зингерман Б. Первый учитель // Театр. 1979. № 2. С. 25–26.
- 17 Зингерман Б. Ученый-новатор // Театр. 1984. № 9. С. 101–102.
- 18 Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.
- 19 Зингерман Б. О Дживелегове // Театр. 1992. № 8. С. 130–140.
- 20 История западноевропейского театра: Учебное пособие / Под общ. ред. С.С. Мокульского. Т. 1. М.: Искусство, 1956. 751 с.
- 21 К реалистическому искусству! // Правда. 1947. № 208. 11 августа. С. 1.
- 22 Кунина Е. О встречах с Борисом Пастернаком // Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост. Е.Б. Пастернак, М.И. Фрейнберг. М.: Слово/Slovo, 1993. С. 106–118.

- 23 Об одной антипатриотической группе театральных критиков // Правда. 1949. № 28. 28 января. С. 3.
- 24 Там, где орудовали идеалисты и космополиты: о воспитании театрального студенчества в ГИТИСе // Советское искусство. 1949. № 8. 19 февраля. С. 4.
- 25 Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде / Подгот. О.М. Фельдман и В.А. Щербаков; вступит. статья Б.И. Зингермана. М.: О.Г.И., 1998. 110 с.
- 26 Триоле Э. Жан-Луи Барро // Театр. 1956. № 4. С. 149–154.
- 27 Триоле Э. Жан Вилар // Театр. 1956. № 9. С. 122–129.
- 28 «...Через несовершенное наше искусство постичь „дух времени“»: Из писем Б.И. Зингермана С.К. Бушуевой (1975–1995) / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова и М.В. Хализевой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 9 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2024. С. 284–409.
- 29 Эфрос А.М. Профили. М.: Федерация, 1930. 311 с.

Sources:

- 1 Boyadzhiev G.N. Avtobiografiya: Avtograf: B. d. [Autobiography: Autograph: N. d.]. *Arkhiv GII* [Archive of the State Institute for Art Studies], Personal file of G.N. Boyadzhiev, l. 10. (In Russian)
- 2 Boyadzhiev G.N. Tetrad' s dnevnikovymi zapisyami: 10 iyulya 1949–18 maya 1958 [Notebook with Diary Entries: 1949, July 10,– 1958, May 18]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 3019 (Boyadzhiev), inv. 1, storage unit 95, ll. 6, 7, 8, 11. (In Russian)
- 3 B.I. Zingerman — G.N. Boyadzhievu: 2 avgusta 1956: Avtograf [B.I. Zingerman — to G.N. Boyadzhiev: 1956, August 02: Autograph]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 3019 (Boyadzhiev), inv. 1, storage unit 268, ll. 5–10. (In Russian)
- 4 B.I. Zingerman — B.V. Alpersu: 28 maya 1969: Podpis. mash. tekst [B.I. Zingerman — to B.V. Alpers: 1969, May 28: Signed Typewritten Text]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 3048 (Alpers), inv. 1, storage unit 225, ll. 1–3. (In Russian)
- 5 Lichnoe delo B.V. Alpersa: Zaverennaya mash. kopiya [Personal file of B.V. Alpers: Certified Typewritten Copy]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 650 (GITIS), inv. 6, storage unit 20, ll. 34, 35. (In Russian)

References:

- 6 Boyadzhiev G.N. *V.P. Maretskaya: Tvorcheskii put' aktrisy* [V.P. Maretskaya: The Creative Path of an Actress]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954. 240 p. (In Russian)
- 7 Boyadzhiev G. Eduardo De Filippo and ego geroi [Eduardo De Filippo and His Heroes]. *Teatr*, 1957, no. 2, pp. 58–72. (In Russian)
- 8 Boyadzhiev G.N. *Mol'yer: istoricheskiye puti formirovaniya zhanra vysokoi komedii* [Moliere: Historical Paths of Formation of the Genre of High Comedy]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 556 p. (In Russian)
- 9 Gaevsky V.M. *Kniga rasstavanii: Zametki o kriticheskikh i spektaklyakh* [The Book of Breakups: Notes on Critics and Performances]. Moscow, RGGU Publ., 2007. 287 p. (In Russian)
- 10 Dzhivelegov A.K., Boyadzhiev G.N. *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra: Ot vozniknoveniya do 1789 goda: Uchebnyk dlya teatral'nykh institutov* [History of Western European Theatre: From Its Origin to 1789: Textbook for Theater Institutes]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1941. 617 p. (In Russian)
- 11 Zingerman B. Foma Gordeev i drugie [Foma Gordeev and Others]. *Teatr*, 1956, no. 6, pp. 83–93. (In Russian)
- 12 Zingerman B. Shekspir i sovremenniy teatr: So Vsesoyuznoi shekspirovskoi konferentsii [Shakespeare and the Modern Theater: From the All-Union Shakespeare Conference]. *Teatr*, 1956, no. 7, pp. 117–126. (In Russian)
- 13 Zingerman B. Shkola Gor'kogo [Gorky's School]. *Teatr*, 1957, no. 8, pp. 29–49. (In Russian)
- 14 Zingerman B. *Zhan Vilar i drugie* [Jean Vilar et al.]. Moscow, VTO Publ., 1964. 244 p. (In Russian)
- 15 Zingerman B.I. *Ocherki istorii dramy 20 veka: Chekhov, Strindberg, Ibsen, Meterlink, Pirandello, Brekht, Gaupman, Lorka, Anuy* [Essays on the History of the 20th Century Drama: Chekhov,

- Strindberg, Ibsen, Maeterlinck, Pirandello, Brecht, Hauptmann, Lorca, Anouilh]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 392 p. (In Russian)
- 16 Zingerman B. Pervyi uchitel' [The First Teacher]. *Teatr*, 1979, no. 2, pp. 25–26. (In Russian)
- 17 Zingerman B. Uchenyi-novator [Scientist-Innovator]. *Teatr*, 1984, no. 9, pp. 101–102. (In Russian)
- 18 Zingerman B.I. *Teatr Chekhova i ego mirovoye znachenie* [Chekhov's Theater and Its Global Significance]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 384 p. (In Russian)
- 19 Zingerman B. O Dzhivelegove [About Dzhivelegov]. *Teatr*, 1992, no. 8, pp. 130–140. (In Russian)
- 20 *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra: Uchebnoye posobie* [History of Western European Theatre: Textbook], ed. S.S. Mokulsky. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 751 p. (In Russian)
- 21 K realisticheskomu iskusstvu! [Towards Realistic Art!]. *Pravda*, 1947, no. 208, August 11, p. 1. (In Russian)
- 22 Kunina E. O vstrechakh s Borisom Pasternakom [On Meetings with Boris Pasternak]. *Vospominaniya o Borise Pasternake* [Memories of Boris Pasternak], comp. E.B. Pasternak, M.I. Freinberg. Moscow, Slovo Publ., 1993, p. 106–118. (In Russian)
- 23 Ob odnoi anti-patrioticheskoi gruppe teatral'nykh kritikov [On One Anti-Patriotic Group of Theatre Critics]. *Pravda*, 1949, no. 28, January 28, p. 3. (In Russian)
- 24 Tam, gde orudovali idealisty i kosmopolity: o vospitanii teatral'nogo studenchestva v GITISe [Where Idealists and Cosmopolitans Operated: On the Education of Theater Students at GITIS]. *Sovetskoe iskusstvo*, 1949, no. 8, February 19, p. 4. (In Russian)
- 25 *N.M. Tarabukin o V.E. Meyerkhof'de* [N.M. Tarabukin on V.E. Meyerhold], prep. O.M. Feldman and V.A. Shcherbakov, intr. article B.I. Zingerman. Moscow, O.G.I. Publ., 1998. 110 p. (In Russian)
- 26 Triolet E. Jan-Lui Barro [Jean-Louis Barrault]. *Teatr*, 1956, no. 4, pp. 149–154. (In Russian)
- 27 Triolet E. Jan Vilar [Jean Vilar]. *Teatr*, 1956, no. 9, pp. 122–129. (In Russian)
- 28 "...Cherez nesovershennoe nashe iskusstvo postich' 'dukh vremeni'": Iz pisem B.I. Zingermana S.K. Bushuevoi (1975–1995) ["...To Comprehend the 'Spirit of the Times' through Our Imperfect Art": From the Letters of B.I. Zingerman to S.K. Bushueva (1975–1995)], publ., intr. article and com. V.V. Ivanov and M.V. Khalizeva. *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne: Documents and Facts from the History of Russian Theater of the 20th Century]. Issue 9, ed.-comp. V.V. Ivanov. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2024, pp. 284–409. (In Russian)
- 29 Efros A.M. *Profili* [Profiles]. Moscow, Federatsiya Publ, 1930. 311 p. (In Russian)

УДК 792.2

ББК 85.333(2)

Машукова Александра Владимировна

Младший научный сотрудник, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, 82
ORCID ID: 0000-0001-6339-9547
ResearcherID: JGD-8394-2023
mashukova-av@ranepa.ru

Ключевые слова: «Город на заре», «Мы втроем поехали на целину», А.Н. Арбузов, В.Н. Плучек, Н.Ф. Погодин, студия, производственная пьеса

Машукова Александра Владимировна

Расслышать молодых: прошлое и будущее в двух пьесах о «КОМСОМОЛЬСКИХ стройках»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-332-353

Для цит.: Машукова А.В. Расслышать молодых: прошлое и будущее в двух пьесах о «комсомольских стройках» // Художественная культура. 2024. № 4. С. 332–353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-332-353>.

For cit.: Mashukova A.V. To Hear Out the Young: The Past and the Future in Two Plays about Komsomol Building Sites. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 332–353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-332-353>. (In Russian)

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

Keywords: The City at Dawn, The Three of Us Went to the Virgin Land, A.N. Arbuzov, V.N. Pluchek, N.F. Pogodin, studio, industrial play

Mashukova Alexandra V.

To Hear Out the Young: The Past and the Future in Two Plays about Komsomol Building Sites

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, фундамент 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.

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

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 Arbuzov 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.

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

Введение

К 1938 году, когда члены так называемой Арбузовской студии начали сочинять свою коллективную «романтическую хронику» «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, представление о том, как должна выглядеть советская пьеса об ударной стройке, уже устоялось. Образцом жанра считались произведения для сцены Н.Ф. Погодина (1900–1962). Николай Погодин начинал газетным репортером, и первые его драматургические опыты — дебютный, еще несовершеннолетний «Темп» (1929) о строительстве Сталинградского тракторного завода, «Поэма о топоре» (о Златоустском металлургическом комбинате, 1930) — представляли собой переложенные для сцены газетные очерки, написанные по горячим следам. В пьесах Погодина «Поэма о топоре», «Мой друг» (1932), «После бала» (1934) и других важнейшими персонажами выступали лица, облеченные властью, хозяйственники и политработники. Это могли быть начальник строительства, начальник политотдела, секретарь парторганизации, главный инженер, главный уполномоченный из Москвы. Естественно, канон советской пьесы предполагал и демонстрацию народных характеров — зарисовки такого рода Погодин делать умел; собственно, его пьесы если чем сегодня и интересны, так это живыми наблюдениями автора. «Простые люди», народные характеры Погодину были важны для развития темы рождения нового социалистического человека: в «Поэме о топоре», скажем, таким был мастер Степан, перед которым стояла задача сварить сталь нужного качества, и его подруга, работница Анка. Однако именно начальники в этих пьесах во многом отвечали за фабулу: они разруливали конфликты, разоблачали вредителей и налаживали производство.

«Город на заре», показанный зрителям в феврале 1941 года, не слишком походил на производственную пьесу. Отталкиваясь от знакомой драматургической схемы, студийцы постарались уйти от нее по возможности дальше. За те три года, что студийцы сочиняли пьесу, они проделали немалый путь от очевидного следования шаблону — к тексту, отмеченному печатью индивидуального взгляда.

«Сейчас выходит на сцену жизни иной молодой человек»

Шаблон сполна нашел отражение в либретто, которое было разработано студийцами до того, как они начали придумывать собственно пьесу. В дошедшем до нас первом варианте либретто (всего их было три), датированным осенью 1938 года, все очень стандартно. Ударному труду в тайге мешают австрийский шпион Эрик и несколько его приспешников, готовящих диверсию на стройке, однако коварные планы Эрика ценой своей жизни срывает рядовой строитель Зяблик. Руководящих лиц в этом сценарии полный комплект: тут и безответственный начальник строительства Нарбут, кончающий в итоге жизнь самоубийством, и положительный начальник строительства Ростов, присланный на Дальний Восток Москвой, и Командующий, разговаривающий по телефону напрямую с Кремлем. Роль их в сценарии весома.

К тому моменту, когда «Город на заре» увидели первые зрители, из пьесы исчез не только австрийский шпион (после подписания пакта Молотова-Риббентропа подобный персонаж был бы неуместен), но и Командующий, а безответственный начальник строительства стал внесценическим персонажем. За руководящий состав отвечали комсомольский секретарь Борщаговский, бывший троцкист, а также присланный из Москвы положительный начальник строительства Добров. В целом же фокус внимания ощутимо сместился в сторону молодежи. Главными героями пьесы стали обычные первостроители — очень разные юноши и девушки, прибывшие на пароходах «Коминтерн» и «Колумб» на берег Амура. Для сочинения пьесы «Город на заре» был выбран метод импровизационных этюдов, воспитанники А.Н. Арбузова и В.Н. Плучека самостоятельно придумали героев, некоторые из которых явственно напоминали самих студийцев. Казалось, не существовало значительного зазора между Белкой Корневой, интеллигентной начитанной девочкой из Москвы, — и придумавшей ее студийкой Людмилой Нимвицкой; между скрипачом-неудачником, одесситом Веней Альтманом — и игравшим его Зиновием Гердтом; между наивным, простоватым, но невероятно органичным начинающим артистом Николаем Потемкиным — и его персонажем Жмельковым, работающим и надежным крестьянским парнем.

Это наложение личностей студийцев на образы выдуманных ими героев придало «романтической хронике» «Город на заре» дополнительное измерение. Именно это наложение и сделало пьесу Арбузовской студии и спектакль, поставленный по ней Валентином Плучеком, популярными среди тогдашней молодежи. «Живые, живые, живые люди — в этом новаторство спектакля!» [Голубовский, 1998, с. 306] — утверждал режиссер Борис Голубовский, в молодости — поклонник «Города на заре», в своей книге о театре 1930-х годов. Среди многочисленных откликов студентов предвоенной поры на спектакль наиболее ценным представляется письмо студента физфака МГУ Харитонов, в котором он рассказывает о своем видении дальнейшего пути Арбузовской студии. Этот путь, по мнению Харитонова, — в умении выразить свое поколение, нащупать настоящего героя поколения: «Образ современного человека города, современного студента, современного молодого интеллигента — такого образа пока никто не показал. <...> Сейчас выходит на сцену жизни иной молодой человек — человек, оценивший культуру, воспринявший ее в немалой степени. Желая Вам успешной работы и мечтаю увидеть в Вашем театре родной мне образ» [цит. по: Машукова, 2019, с. 51].

Коллективная пьеса Арбузовской студии была абсолютно идеологически выдержана. Недаром Александр Галич, игравший в спектакле Плучека комсомольского секретаря Борщаговского, в повести «Генеральная репетиция» (1973) зло написал, что «Город на заре» всего лишь воспроизвел газетные передовицы. Однако где-то глубоко в пьесе студийцев было запрячено будущее — тот самый театр, что расцветет в эпоху оттепели и выведет «на сцену жизни» очень узнаваемых, очень современных молодых людей. В этой грядущей эпохе первым автором, сумевшим их расслышать, станет Виктор Розов, один из друзей и болельщиков Арбузовской студии⁽¹⁾.

(1) См. письмо Виктора Розова к участникам Арбузовской студии [История Арбузовской студии, 2021, с. 165].

«Объявить войну бесконфликтности»

Через 14 лет, в 1955 году, когда маститый советский драматург, автор трилогии о Ленине Николай Погодин сочинял свою пьесу «Мы втроем поехали на целину», изображение современных молодых людей ощущалось уже как внятное требование времени. Провозвестником этой тенденции стал Центральный детский театр, куда директор К.Я. Шах-Азизов в начале 1950-х годов пригласил работать Марию Кнебель, а та позвала своего ученика Анатолия Эфроса. В декабре 1954 года Эфрос выпустил на сцене ЦДТ спектакль «В добрый час!» по пьесе Виктора Розова. Посещение этой постановки в январе 1955 года и послужило для Погодина толчком к созданию пьесы «Мы втроем поехали на целину».

Николай Федорович не мог проигнорировать приглашение Кнебель, которая попросила его поддержать молодых создателей спектакля «В добрый час!» — драматурга и режиссера. «Погодин в театры ходил редко, но слово *молодые* имело для него значение. Он пришел» [Кнебель, 1967, с. 494]. По свидетельству Анатолия Эфроса, в антракте спектакля Погодин плакал [Эфрос, 1993, с. 85]. Через неделю он опубликовал в «Литературной газете» статью, которая называлась так же, как и сочинение Розова, — «В добрый час!»: «В этой пьесе и в этом спектакле перед зрителем предстает живая, неотразимая современность. Когда смотришь спектакль, то все время радуешься тому, как автор, а вместе с ним и актеры сумели передать эту бездну жизненности, жизненности, схваченной во множестве точных черт, жизненности, дорогой нам, потому что она до конца правдива и, значит, поучительна» [Погодин, 1955, с. 1].

Тогда же Погодин пообещал руководству ЦДТ написать пьесу о советской молодежи специально для них.

Майя Туровская в одном из текстов обозначила Погодина как человека «в меру циничного, но в меру и талантливое» [Туровская, 2005, с. 20]. Николай Федорович был драматургом, который всегда старался оставаться актуальным. Мало того, что в свое время он освоил жанр производственной пьесы — он стремился оперативно отражать и другие новые явления жизни. Скажем, «в „Дерзости“ [пьеса 1930 года. — А.М.] он избрал предметом характерный для конца 20-х гг. социальный эксперимент — попытку тринадцати девушек и парней

жить коммуной» [Соловьева, 1998, с. 137]. В 1934 году Погодин не отказался от соцзаказа написать пьесу о «перековке» заключенных на строительстве Беломорканала — так появились «Аристократы». Естественно, что и в 1950-е ему было важно не выпасть из времени, показать, что он по-прежнему улавливает витающие в воздухе перемены.

Как некогда в молодости, в начале 1955 года Погодин снова отправился в творческую командировку — на целину. Сбор материала не занял у него много времени: уже 23 апреля Николай Федорович прочел на заседании худсовета Центрального детского театра пьесу «Мы втроем поехали на целину». Пьеса всем понравилась.

Из протокола № 5 заседания художественного совета ЦДТ:

М. Нейман: В пьесе есть настоящая, подлинная правда жизни. Наши зрители безусловно с огромным интересом и волнением будут следить за переживаниями героев, за той напряженной психологической борьбой, которая разворачивается между ними.

Г. Молодцов: Пьеса глубоко взволновала; это правдивый кусок нашей жизни.

З. Сажин: Зритель хочет видеть на сцене романтику, большие проблемы и чувства. Эта пьеса отвечает на запросы наших зрителей, показывает жизнь во всей ее правде, романтике, борьбе.

А. Эфрос: Мы отвыкли от показа правды жизни на сцене. В новой пьесе эта правда есть. Пьеса трудна для постановки, ее нужно правдиво, взволнованно, я бы сказал, новаторски воплотить в сценических образах [Протокол № 5, 1955, л. 63–64].

Для Погодина пьеса стала вызовом — в ней он попробовал «объявить войну бесконфликтности» [Шах-Азизов, 1956, л. 1]. В письме, отправленном в ЦДТ уже после того, как спектакль «Мы втроем поехали на целину» спровоцировал грандиозный скандал, Николай Федорович признался, что им двигал «известный полемический задор, направленный против драматургических штампов в изображении современной жизни» [Погодин, Письмо, 1955, л. 1].

Этот полемический задор выразился в первую очередь в характерах героев. Погодин вывел на сцену откровенно несовершенных персонажей. Как и в сочинении Арбузовской студии, в пьесе «Мы втроем поехали на целину» перед зрителем предстала черед молодых ребят. Однако молодежь у Погодина не отправлялась на стройку, движимая героическим порывом, — у нее были совершенно другие резоны: Марку Ракиткину грозил товарищеский суд, Алеша

Летавин бежал от несчастной любви, их подруга Ира Кулькова была тайно влюблена в Алешу.

55-летний автор пытался уловить, передать язык нового, уже мало знакомого ему поколения. Именно этим он прославился когда-то: герои его первых пьес, особенно «Темпа», впечатляли свежими, сочными словечками, грубоватым юмором, неожиданным и смешным построением фраз. Такое нельзя было придумать — только услышать. После состоявшейся 5 ноября 1955 года в ЦДТ премьеры спектакля «Мы втроем поехали на целину», режиссерами которого выступили Мария Кнебель и Анатолий Эфрос, проблема языка снова вышла на первый план. В частности, когда инструктор Отдела школ ЦК КПСС А.Н. Яковлев отправил заведующему Отделу школ Н.Д. Кузьмину служебную записку о пьесе «Мы втроем поехали на целину», он постарался методично перечислить все недопустимые, с его точки зрения, слова и выражения, которые употребляют молодые герои: «Ира Кулькова: „жизнь разбита“, „я окончательно презираю“, „железобетонный вид“, „рехнуться“, „угорел“, „разочарована навеки“, „за кем опять страдаешь?“, „болван“. Марк Ракиткин: „дружочки“, „шикарное настроение“, „жизньшко, граждане“ ... <...> Стелла Перчаткина: „я в дикой панике“, „мальчик мой“, „ревнуешь, котик“...» [Яковлев, 1955].

Однако если энергичные и яркие диалоги в «Темпе» производят впечатление и сегодня, то язык пьесы «Мы втроем поехали на целину» выглядит стертым. Пожалуй, если бы не сохранившиеся отзывы 1955 года, по которым понятно, что часть зрителей смущал сленг, который употребляют герои, в нем сложно было бы заметить нечто индивидуальное.

Насыщая свою пьесу «молодежным» жаргоном, как он его понимал, Погодин воспроизводил прием, который у него срабатывал ранее. Но на этот раз прием себя не оправдал. То же самое произошло и с жанром пьесы. В 1930 году А.Д. Попов, постановщик «Темпа», предложил назвать сочинение Погодина «патетической комедией». Это жанровое определение Попов считал точным, гордился им: «„Патетическая комедия“ — я не сразу пришел к этой формуле, а когда пришел, почувствовал большую радость от этой находки, потому что это определение было внутренне антагонистично: патетика и комедия! Патетика исключает комедийную дробность, искрящуюся веселость, а комедия вроде должна исключить патетический характер звучания.

Но в этом-то как раз выявился истинный почерк Погодина-драматурга, который склонен высокий строй мыслей и чувств выражать в юморе, в шутке и тем самым сознательно как бы немножко снижает высокий пафос своих пьес» [Попов, 1979, с. 205].

Пьесу «Мы втроем поехали на целину» Погодин окрестил по тому же принципу — «героической комедией». Но, как и в случае с диалогами героев, повторение приема вышло механическим, внутренне мало оправданным.

«Все было в этом обаятельном спектакле — и мечта, и страстность, и первая строгая любовь, не было лишь одного, что всегда отличало погодинские пьесы, — не было языка этого нового поколения, немолодой драматург разучился его слышать» [Гаевский, 2014, с. 8], — вынес десятилетия спустя свой вердикт критик Вадим Гаевский, видевший спектакль «Мы втроем поехали на целину».

Впрочем, существуют и другие воспоминания — писателя Александра Нилина: «Драматург увидел на целине совсем другую молодежь — разную, неприкайнную, отбывшую, бывало, и срок заключения. Конечно, опытный (вознесенный и битый) Погодин не сделал их положительными героями, но те, кого к положительным критика ни за что бы не отнесла, написаны автором колоритнее, поскольку с натуры (после дачи Погодину такие молодые люди были в новинку — и его увлекла идея вывести их в пьесе, отвлекшись от идеологического заказа). Погодин сочинил свою лучшую, может быть, пьесу — и уж точно самую правдивую за всю его жизнь в драматургии» [Нилин, 2018, с. 71].

Концепция будущего

Уже сами названия этих двух пьес говорят о разном отношении их авторов к категории времени. Как и положено произведению сталинской эпохи, сочинение Арбузовской студии устремлено в будущее. Об этом свидетельствует поэтический образ, вынесенный в заглавие: «Город на заре» — то есть город в начале нового дня, в начале жизни. Заголовок пьесы Погодина, напротив, подчеркнуто бытовой, — в нем нет ни намек на романтическую выпренность, одни лишь факты: главных героев действительно трое, и они действительно отправляются на целину. Автор «Поэмы о топоре» будто декларирует: 1930-е годы остались позади, нынче пафос неуместен.

В «Городе на заре», едва высадившись на берег Амура, персонажи фантазируют о том, каким будет Комсомольск. «Построим все сами, — говорит Белка Корнева Оксане. — Все — от первого барака до огромного комсомольского проспекта, где будут гигантские дома и липовая аллея. Ты любишь липовые аллеи?» [Арбузов, 1940, л. 6] Через несколько сцен своими видениями делится Зяблик, только что взорвавший скалу, мешавшую обзору: «И теперь по вечерам каждый из вас увидит перспективу будущего города — широкий Амур, полное небо звезд и луну, которая льет свой свет на площадь Фомы Компанеллы, где будет стоять памятник великому утописту...» [Арбузов, 1940, л. 19]. Для них, пока построивших лишь несколько бараков, площади и проспекты уже существуют: в сталинском искусстве желаемое и действительное, проект и реальность сливаются. «Макеты в культуре 2 всегда мифологически отождествлялись с тем, что еще будет построено. Поэтому Дворец Советов в культуре 2 все-таки был построен. И поэтому увенчивался он все-таки фигурой Сталина» [Паперный, 2006, с. 292], — замечает Владимир Паперный в книге «Культура Два».

В пьесе «Мы втроем поехали на целину» не встретишь ничего подобного. Там нет картин преображенной целины или фантазий комсомольцев о прекрасном будущем. Перспектива грядущего всплывает лишь однажды, и она сугубо прагматична — Директор совхоза приходит с официальной новостью: «Правительство утвердило государственный план подъема целины. Работа на целине идет хорошо, и нам надо пахать не десять тысяч, как предполагалось, а двадцать тысяч гектаров. Вот как идет борьба за хлеб» [Погодин, Мы втроем, 1955, с. 75].

С одной стороны, Погодин действительно стремится изгнать из своего текста выпренность и пафос. С другой, будущее для драматурга тоже присутствует в настоящем, здесь и сейчас, но по-иному, чем в «Городе на заре». Оно не в том, как преобразится эта земля и сколько будет собрано с нее урожая, оно — в тех самых молодых, что приехали на стройку.

Об этом в пьесе Погодина рассуждает Директор совхоза, воплощающий собой образ либерального начальника нового типа, способного разглядеть человека даже в хулигане: «Я не люблю осуждать нашу молодежь за то, что она не походит на молодежь моей

юности. Это старая песня. Нас тоже осуждали... Вот они, сорванцы... А ведь стройку тянут на своих плечах. И без мамы, без папы, живут на своем бюджете. Только здесь я решительно убедился, что не знал нашей молодежи и сейчас не знаю. Власть проявлять умею, а подумать как-то некогда. Вообще-то мы, конечно, думаем, размышляем, но конкретно о человеке, об этих мальчишках, какие души у них, как они вырастают, — о них подумать некогда. Все перед нами показатели, планы, нормы...» [Погодин, Мы втроем, 1955, с. 70, 71]. И далее: «Не знаю, как запишется в будущем времени наша работа, но я сказал бы самые теплые слова о нашей молодежи. Глупые по молодости, вихрастые вы во всех смыслах, словом, дети военных лет, и все же это ваш подвиг — целина» [Погодин, Мы втроем, с. 81].

При этом будущее у Погодина принципиально не определено. Его «неправильные» молодые герои стоят на распутье, перед ними — разные возможности. У пьесы «Мы втроем поехали на целину» подчеркнуто открытый финал. Эта непроясненность характеров персонажей раздражала и тревожила даже доброжелательных зрителей спектакля Центрального детского театра. О ней, в частности, высказалась на обсуждении постановки поэтесса Вера Инбер:

Характеры это сложные, не прямолинейные, и это хорошо. Они порой противоречивы. Но противоречивость эта, для того, чтобы стать убедительной для зрителя, должна быть ясна самому драматургу. У Погодина это не всегда.

Вот юноша Марк. Он задуман как мятущийся, сумбурный, но в конце концов находящий правильную дорогу. Но вот это-то и остается неясным. Сама трактовка образа Марка неясна. Я ухожу из театра, не будучи уверенной, что в дальнейшем Марк превратится в положительного героя, каким очевидно его задумал Погодин [Инбер, 1955, л. 2].

Тени прошлого

Кроме будущего в этих пьесах существует и прошлое, которое также осмысливается по-разному. В «Городе на заре» оно предстает в основном как воплощение зла, внутреннюю связь с ним имеют отрицательные персонажи. Таких героев трое, за плечами у каждого маячит тень его былой жизни. Комсомольский секретарь Борщаговский несет груз троцкизма, которого, как он понимает, ему никто не простит. Башкатов, уроженец Дальнего Востока, ненавидит комсомольскую

стройку, потому что она уничтожила вековой уклад его родных мест. Зорин — сын кулака, донесший на отца ради того, чтобы встроиться в новую реальность, тоскует по своей деревне и таит в душе отчаяние от собственного поступка.

Худшие сценарии прошлого оживают благодаря этим героям. Троцкист Борщаговский безжалостен к людям, у него в бригаде строители выдают 200 процентов плана, но умирают от переутомления и цинги. В разговоре Борщаговского и положительного начальника Багрова всплывает тема Петербурга, построенного на костях. Когда в конце 1940 года А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек подали пьесу в ГУРК (Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром), чтобы получить на нее цензурное разрешение, именно этот момент в тексте глубоко возмутил политредактора Н. Кертелова. Он пришел к выводу, что «Город на заре» — антисоветская пьеса:

Коллектив авторов поставил перед собой благородную задачу: показать строительство социалистического города и рассказать о мужестве и героизме комсомольцев, построивших город обороны в короткий срок и в исключительно тяжелых условиях. Однако это благое намерение авторов в пьесе не нашло своего выражения. Односторонний показ отрицательных фактов, имевших место на строительстве города на Дальнем Востоке (по-видимому, Комсомольска-на-Амуре), привел авторов к грубому искажению советской действительности. В результате такого отбора фактов получилась чудовищная картина, будто бы город юности — Комсомольск построен на костях и страданиях комсомольцев, его первых строителей.

Один из положительных персонажей Багров говорит: «Мы хотим, чтобы в городе жили те, кто его сейчас строит. Вспомним, как создавался Петербург. Петербург — вот чего мы не допустим!» (стр. 70). Но то, что показали авторы в своей пьесе, в какой-то мере напоминает печальную историю строительства Петербурга» [Заключение, 1940, л. III–III об.].

Впрочем, ужасное прошлое может чудесным образом обернуться и будущим, если оно связано с именем И.В. Сталина. В версии «Города на заре» 1941 года одна из героинь, Наташа, произносит небольшой монолог:

Наташа. В 1911 году, в городе Сольвычегодске, в первый день пасхи, полк солдат вывел во двор тюрьмы политических заключенных... Солдаты прикладами били политиков. Коба Джугашвили высоко поднял голову... Он держал в руке книгу и читал,

не сгибаясь под ударами солдат. Он шел, вспоминая прошлое и мечтая о будущем. Он мечтал о нас, о нашем счастье. Он думал о Зяблике, об Оксане, о Жмелькове... [Арбузов, 1940, л. 61].

Эти слова Наташа говорит в критический момент — когда голод и невыносимые условия жизни заставляют строителей бунтовать целыми бараками. Вовремя произнесенное героиней имя Сталина переламинает ситуацию, острота конфликта снимается. Сразу же после монолога Наташи на авансцену выходит ее отец, присланный лично Сталиным новый начальник Добров — и зритель понимает: победа, по сути, уже одержана. «Имя Сталина становится единственным гарантом победы в бою. Фактически происходит переосмысление суворовской фразы: „Молись Богу — от Него победа“» [Пальшкова, 2024, с. 479], — замечание Марии Пальшковой о предвоенном советском кино вполне можно отнести и к этой сцене «Города на заре». Естественно, в версии пьесы 1957 года, подписанной одним Арбузовым, монолога о Сталине уже не было.

В сочинении Николая Погодина 1955 года прошлое — это тоже тени, но иные. Это, как было уже упомянуто, комсомольцы 1920–1930-х годов, с которыми сравнивают нынешних покорителей целины (не в их пользу). Но это также — и те, о ком не принято говорить, но кто, как невидимые духи, населяет целинные земли. Это ссыльные. В пьесе «Мы втроем поехали на целину» Погодин вводит персонажа, которого называет символически: Неизвестный. Неизвестному около 60 лет, сослан он в эти места очень давно, что можно понять по тому, что он употребляет в речи слово 1920-х годов: «комсомолист». Неизвестный — евангелист, за что, возможно, и был арестован, а может быть, и по политической статье. Уже во время первого его появления Погодин указывает на особую судьбу этого человека: «Советую тебе, комсомолист, не обижать обиженных людей, — говорит Неизвестный Марку Ракиткину. — Может быть, я живу здесь потому, что виноватый, а может быть, я без вины виноватый» [Погодин, Мы втроем, 1955, с. 51].

Намекая на «без вины виноватых», Погодин при этом не рискует прописать Неизвестного внятно. В итоге этот персонаж кажется еще более сумбурным и незавершенным, чем Марк Ракиткин, и по ходу сюжета приобретает отрицательные черты: Неизвестный втягивает Марка в какие-то сомнительные делишки, суть которых остается не проясненной.

Когда в ЦДТ начались репетиции спектакля, театроведа Стефана Мокульского, входившего в худсовет театра, очень тревожила фигура Неизвестного: «Большинство образов не развиты, а только мимолетно набросаны, — говорил он коллегам со время обсуждения репертуарных планов. — Неизвестный — дежурный злодей, переходящий из пьесы в пьесу, который придает всему происходящему налет дешевого детектива» [Протокол № 10, 1955, л. 76]. В этих протоколах Мокульский — единственный человек, который сомневается, что пьесу Погодина вообще нужно ставить.

Но на самом деле Неизвестный не похож на дежурного злодея. И скорее всего, у битого, хорошо помнящего кампанию по борьбе с космополитами, в которой он пострадал, С.С. Мокульского сработал инстинкт самосохранения. Он предчувствовал, что пьеса принесет театру неприятности, — и не ошибся.

Цензурные проблемы

Как уже стало ясно из текста выше, и «Город на заре», и «Мы втроем поехали на целину» имели проблемы с цензурой. Причем претензии, которые предъявлялись пьесам, оказались во многом схожи. В вину авторам вменялось и засилье сомнительных личностей среди персонажей вместо правильных комсомольцев, и слабо прописанная руководящая роль партии и комсомола.

В пьесе нет ни одного по-настоящему положительного образа комсомольца. Среди комсомольцев преобладают отрицательные персонажи (вредители, кулацкие сыновья, дезертиры и т.п.). Во главе комсомольцев стоит некто Борщаговский — двурушник и вредитель. Присланный из Москвы старый большевик Багров не разоблачает врагов, а уговаривает их [Заключение, 1940, л. III–III об.].

Большинство героев пьесы — это надломленные люди, неудачники или уклоняющиеся от суда хулиганы. Обстановка «на целине» в пьесе рисуется тягостная, мрачная. Быт и нравы молодежи обрисованы фальшиво. От чтения пьесы остается крайне неприятный осадок» [Записка отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС, л. 177].

Парадоксальным образом пьеса «Город на заре», задуманная студийцами во время Большого террора, была разрешена к показу. А вот пьесу Николая Погодина «Мы втроем поехали на целину» в эпоху оттепели запретили. Случилось это в январе 1956 года, после того, как

10 декабря спектакль Кнебель и Эфроса показали по телевидению. Сразу же после показа возмущенные телезрители начали писать письма в инстанции. Эти письма сохранились в фонде К.Я. Шах-Азизова в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина, их обильно цитировали во внутренних документах ЦК КПСС и в разгромных статьях о пьесе и спектакле, которые скоро вышли в газетах (тон задавала газета «Правда»).

Упоминал о жалобах зрителей и сам Погодин, 19 декабря 1955 года отправивший письмо К.Я. Шах-Азизову и М.О. Кнебель. Тон письма драматурга очень спокойный:

Дорогие товарищи, как известно, после показа по телевидению пьесы «Мы втроем поехали на целину» появились из среды зрителей голоса протеста против пьесы. Правда, голосов этих не очень много, если принять во внимание миллионного зрителя (мне известно не более полутора десятка писем, имеющих в разных местах), и это явление вполне естественно, но при известной остроте пьесы приходится быть особенно внимательным к критике.

Я отвергаю всякие домыслы о том, что пьеса искажает жизнь и преувеличивает известные недостатки, присущие нашей молодежи. В критике пьесы, которая исходит от массового зрителя, меня беспокоит другое: это, главным образом, то обстоятельство, что лица положительные, и в особенности Летавин, не доходят до зрителя так, как задуманы автором и понимаются всеми нами.

Значит, есть какой-то недостаток в живописи этих образов и его непременно надо исправить [Погодин, Письмо, 1955, л. 1].

Далее Николай Федорович сообщает, что хотел бы внести изменения в пьесу, и предлагает до тех пор спектакль не играть: а, впрочем, «решите сами» [Погодин, Письмо, 1955, л. 1].

Не слишком был склонен каяться и директор ЦДТ Шах-Азизов, выступивший перед труппой:

Наша задача в настоящее время не впадать в уныние, в панику. Мы должны помочь автору в переделке пьесы, ведь у него сейчас тяжелое моральное состояние. Мы вместе с ним обязаны создать новый хороший спектакль о героях целины. Ведь автор наш очень работоспособный, горячий, настойчивый.

Мы должны исправить свою ошибку не словами и выступлениями, а созданием ряда полноценных спектаклей о нашей молодежи. Мы должны по-прежнему быть смелыми в поисках острых пьес, мы должны ставить перед молодежью вопросы, которые их

бы взволновали. Сейчас мы обсуждаем интересную и проблемную пьесу о воспитании молодежи, написанную польским драматургом З. Скавронским, «Выпускники». Мы должны активно действовать, привлекать новых авторов, добиваться пьес от старых авторов. Нам нельзя сейчас уходить в кусты и начать играть только классику или сказки [Шах-Азизов, 1956, л. 4].

«В кусты» ЦДТ действительно не ушел: до середины 1960-х этот театр оставался флагманом на пути обновления советского театрального искусства, ставя пьесы актуальных авторов, открывая новые драматургические имена и стараясь найти ответ на вопрос, какие они, современные молодые.

Заключение

Сегодня обе эти пьесы — «Город на заре» и «Мы втроем поехали на целину» — остались в прошлом. Сочинение Арбузовской студии ставилось в различных театрах СССР вплоть до перестройки, у «героической комедии» «Мы втроем поехали на целину» сценическая судьба не сложилась совсем. Современным театром эти тексты забыты. Но свою роль они выполнили — в каждой из них было нечто, что проросло в будущем. О «Городе на заре» в этом ракурсе уже было сказано выше. Что же касается Николая Федоровича Погодина, то его стремление оставаться актуальным, его подчеркнутый интерес к молодым в 1950-е годы реализовался вовсе не в драматургии. А в журнале «Театр», главным редактором которого он являлся и где он собрал и выпестовал новую критику. Александр Свободин, Вадим Гаевский, Вера Шитова, Инна Соловьева, Наталья Крымова, Владимир Саппак, Борис Зингерман — всем им открыл путь в критику именно Погодин. Вот для чего он слушал молодых.

Источники:

- 1 Арбузов А.Н. Город на заре. Театральная хроника в 9 картинах: 1940 // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 3. Ед. хр. 3150. 100 л.
- 2 Заключение политредактора Кертелова Н. о пьесе «Город на заре». Арбузов А.Н. Город на заре. Театральная хроника в 9 картинах. 1940 // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 3. Ед. хр. 3150. Л. III–III об.
- 3 Записка отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС // РГАНИ. Ф. 5. Оп. 16. Дело 739. Л. 177–178.
- 4 Инбер В.М. Выправленная стенограмма моего выступления на обсуждении пьесы Погодина «Мы втроем поехали на целину»: [1955] // РГАЛИ. Ф. 1072. Оп. 2. Ед. хр. 80. 4 л.
- 5 Погодин Н.Ф. Письмо к К.Я. Шах-Азизову и М.О. Кнебель о желании внести исправления в свою пьесу «Мы втроем поехали на целину» [1955] // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. Ф. 632. Оп. 1. Ед. хр. 84. 2 л.
- 6 Протокол № 5 заседания художественного совета Центрального детского театра от 23 апреля 1955 года / Протоколы № 19–29, 1–12 совещаний художественно-режиссерской коллегии // РГАЛИ. Ф. 2939. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 63–64.
- 7 Протокол № 10 совещания художественного совета Центрального детского театра от 23 июня 1955 года / Протоколы № 19–29, 1–12 совещаний художественно-режиссерской коллегии // РГАЛИ. Ф. 2939. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 74–79.
- 8 Шах-Азизов К.Я. Черновые наброски к докладу на открытом партийном собрании в ЦДТ по поводу статьи в «Правде» о пьесе Погодина «Мы втроем поехали на целину»: [1956] // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. Ф. 632. Оп. 1. Ед. хр. 20. 5 л.
- 17 Паперный В.З. Культура Два. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 408 с.
- 18 Погодин Н.Ф. В добрый час! Заметки об одной пьесе // Литературная газета. 1955. 29 января. С. 3.
- 19 Погодин Н.Ф. Мы втроем поехали на целину // Новый мир. 1955. № 12. С. 44–89.
- 20 Попов А.Д. Творческое наследие: В 3 т. / Отв. ред. Ю.С. Калашников. Т. 1: Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. М.: ВТО, 1979. 519 с.
- 21 Соловьева И.Н. Николай Федорович Погодин // Московский Художественный театр. Сто лет: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. А.М. Смелянский. Т. 2: Имена и документы. М.: Московский Художественный театр, 1998. С. 136–137.
- 22 Туровская М.И. Заметки на полях «Избранного» Н. Крымовой // Крымова Н.А. Имена. Избранное: В 3 т. Т. 1. М.: Трилистник, 2005. С. 18–27.
- 23 Эфрос А.В. Избранные произведения: В 4 т. Т. 1: Репетиция — любовь моя. 2-е изд., доп. М.: Фонд «Русский театр», Издательство «Парнас», 1993. 318 с.

Список литературы:

- 9 Архив Александра Н. Яковлева // Alexanderyakovlev.org. URL: <https://alexanderyakovlev.org/> (дата обращения 24.04.2024).
- 10 Гаевский В.М. На полях двух журналов // Экран и сцена. 2014. 6 июня. С. 8–9.
- 11 Голубовский Б.Г. Большие маленькие театры. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 461 с.
- 12 История Арбузовской студии в десяти письмах и одном стихотворении / Публикация, вступление, комментарии и постскрипtum Александры Машуковой // Знамя. 2021. № 6. С. 155–177.
- 13 Кнебель М.О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. 587 с.
- 14 Машукова А.В. Арбузовская студия: самозарождение театра // ШАГИ. 2019. Т. 5. № 4. С. 36–54. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54>.
- 15 Нилин А.П. Теория относительности // Знамя. 2018. № 6. С. 58–90.
- 16 Пальшкова М.А. Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов // Художественная культура. 2024. № 1. С. 466–489. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-466-489>.

Sources:

- 1 Arbuzov A.N. Gorod na zare. Teatral'naya khronika v 9 kartinakh: 1940 [The City at Dawn. Theatrical Chronicle in 9 Pictures: 1940]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 656, inv. 3, storage unit 3150, 100 l. (In Russian)
- 2 Zaklyuchenie politredaktora Kertelova N. o p'ese "Gorod na zare". Arbuzov A.N. Gorod na zare. Teatral'naya khronika v 9 kartinakh. 1940 [Conclusion of the Political Editor Kertelov N. about the Play *The City at Dawn*. Arbuzov A.N. The City at Dawn. Theatrical Chronicle in 9 Pictures. 1940]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 656, inv. 3, storage unit 3150, ll. III–III rev. (In Russian)
- 3 Zapiska otdela propagandy i agitatsii TSK KPSS [Note of the Department of Propaganda and Agitation of the Central Committee of the CPSU]. *RGALI* [Russian State Archive of Modern History], f. 5, inv. 16, fol. 739, ll. 177–178. (In Russian)
- 4 Inber V.M. Vypravlen'naya stenogramma moego vystupleniya na obsuzhdenii p'esy Pogodina "My vtroem poekhali na tselinu": 1955 [Corrected Transcript of My Speech at the Discussion of Pogodin's Play *The Three of Us Went to the Virgin Land*: 1955]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 1072, inv. 2, storage unit 80, 4 l. (In Russian)
- 5 Pogodin N.F. Pis'mo k K. Ya. Shakh-Azizovu i M.O. Knebel' o zhelanii vnesti ispravleniya v svoju p'esu "My vtroem poekhali na tselinu": 1955 [Letter to K.Y. Shakh-Azizov and M.O. Knebel about the Intention to Make Corrections to His Play *The Three of Us Went to the Virgin Land*: 1955]. *GTSTM imeni A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Museum of Theatre], f. 632, inv.1, storage unit 84, 2 l. (In Russian)
- 6 Protokol № 5 zasedaniya khudozhestvennogo soвета Tsentral'nogo detskogo teatra ot 23 aprelya 1955 goda [Protocol No. 5 of the Meeting of the Art Council of the Central Children's Theatre on April 23, 1955], Protokoly № 19–29, 1–12 soveshchaniy khudozhestvenno-rezhisserskoi Kollegii [Protocols No. 19–29, 1–12 of the Art and Directing Board]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2939, inv. 1, storage unit 62, ll. 63–64. (In Russian)
- 7 Protokol № 10 zasedaniya khudozhestvennogo soвета Tsentral'nogo detskogo teatra ot 23 iyunya 1955 goda [Protocol No. 10 of the Meeting of the Art Council of the Central Children's Theatre on June 23, 1955], Protokoly № 19–29, 1–12 soveshchaniy khudozhestvenno-rezhisserskoi Kollegii [Protocols No. 19–29, 1–12 of the Art and Directing Board]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2939, inv. 1, storage unit 62, ll. 74–79. (In Russian)
- 8 Shakh-Azizov K.Y. Chernovye nabroski k dokladu na otkrytom partiinom sobranii v TSDT po povodu stat'i v "Pravde" o p'ese Pogodina "My vtroem poekhali na tselinu": 1956 [Draft Sketches to the Report at an Open Party Meeting in the CDT on the Article in *Pravda* about Pogodin's Play *The Three of Us Went to the Virgin Land*: 1956]. *GTSTM imeni A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Museum of Theatre], f. 632, inv. 1, storage unit 20, 5 l. (In Russian)

References:

- 9 Arkiv Aleksandra N. Yakovleva [Archive of Alexander N. Yakovlev]. *Alexanderyakovlev.org*. Available at: <https://alexanderyakovlev.org/> (accessed 24.04.2024). (In Russian)
- 10 Gaevskii V.M. Na polyah dvkh zhurnalov [On the Margins of Two Magazines]. *Ehkran i stsena*, 2014, June 06, pp. 8–9. (In Russian)
- 11 Golubovskii B.G. *Bol'shie malen'kie teatry* [Big Small Theaters]. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 1998. 461 p. (In Russian)
- 12 Istoriya Arbuzovskoi studii v desyati pis'makh i odnom stikhotvorenii [The Story of the Arbuzov Studio in Ten Letters and a Poem], publication, introduction, comments and postscript Alexandra Mashukova. *Znanya*, 2021, no. 6, pp. 155–177. (In Russian)
- 13 Knebel' M.O. *Vsya zhizn'* [The Whole Life]. Moscow, VTO Publ., 1967. 587 p. (In Russian)
- 14 Mashukova A.V. Arbuzovskaya studiya: samozarozhdenie teatra [Arbuzov Studio: The Self-generation of the Theater]. *SHAGI*, 2019. vol. 5, no. 4, pp. 36–54. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54>. (In Russian)
- 15 Nilin A.P. Teoriya otnositel'nosti [Relativity Theory]. *Znanya*, 2018, no. 6, pp. 58–90. (In Russian)
- 16 Pal'shkova M.A. Nekotorye osobennosti reprezentatsii obraza Stalina v sovetskom igrovom kino 1930–1940-kh godov [Some Characteristics of the Representation of Stalin's Image in Soviet Feature Films of the 1930s–1940s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 466–489. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-466-489>. (In Russian)
- 17 Papernyi V.Z. *Kul'tura Dva* [Culture Two]. 2nd ed. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 408 p. (In Russian)
- 18 Pogodin N.F. V dobryi chas! Zametki ob odnoi p'ese [Good Luck! Notes on a Play]. *Literaturnaya gazeta*, 1955, January 29, p. 3. (In Russian)
- 19 Pogodin N.F. My vtroem poekhali na tselinu [The Three of Us Went to the Virgin Land]. *Novy mir*, 1955, no. 12, pp. 44–89. (In Russian)
- 20 Popov A.D. *Tvorcheskoe nasledie: V 3 t.* [Creative Heritage: In 3 vols.], ed. Yu.S. Kalashnikov. Vol. 1: Vospominaniya i razmyshleniya o teatre. Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklya [Memories and Reflections on Theater. The Artistic Integrity of the Performance]. Moscow, VTO Publ., 1979. 519 p. (In Russian)
- 21 Solov'eva I.N. Nikolai Fedorovich Pogodin [Nikolai Fedorovich Pogodin]. *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr. Sto let: Ehntsiklopediya: V 2 t.* [Moscow Art Theater: 100 Years: Encyclopedia: In 2 vols.], chief ed. A.M. Smelyansky. Vol. 2: Imena i dokumenty [Names and Documents]. Moscow, Moskovskii Khudozhestvennyi teatr Publ., 1998, pp. 136–137. (In Russian)
- 22 Turovskaya M.I. Zametki na polyakh "Izbrannogo" N. Krymovo [Notes on the Margins of *The Selected Works* by N. Krymova]. Krymova N.A. *Imena. Izbrannoe: V 3 t.* [Names. Selected Works: In 3 vols.]. Vol. 1. Moscow, Trilistnik Publ., 2005, pp. 18–27. (In Russian)
- 23 Efros A.V. *Izbrannye proizvedeniya: V 4 t.* [Selected Works: In 4 vols.]. Vol. 1: Repetitsiya – lyubov' moy [Rehearsal – My Love]. 2nd ed. Moscow, Fond "Russkii teatr", Izdatel'stvo "Parnas" Publ., 1993. 318 p. (In Russian)

УДК 7

ББК 85.103

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

Ключевые слова: английская иллюминированная грамота, печатный станок, гравированный образец, орнаментальное обрамление, королевские гербы и эмблемы

Золотова Екатерина Юрьевна

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-354-377

Для цит.: Золотова Е.Ю. Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве // Художественная культура. 2024. № 4. С. 354–377. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-354-377>.

For cit.: Zolotova E.Yu. Two Illuminated Letters of Queen Anne Stuart from the Russian State Archive of Ancient Documents Collection in Moscow. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies]*, 2024, no. 4, pp. 354–377. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-354-377>. (In Russian)

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

Keywords: English illuminated letters, printing press, engraved pattern, ornamental framing, royal coats of arms and emblems

Zolotova Ekaterina Yu.

Two Illuminated Letters of Queen Anne Stuart from the Russian State Archive of Ancient Documents Collection in Moscow

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.

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.

Введение

Для историков искусства, изучающих западноевропейскую книжную миниатюру эпохи Возрождения и раннего Нового времени по иллюминированным документам, английский фонд № 35 Российского государственного архива древних актов (РГАДА, Москва) представляет особый интерес. В нем хранится более полутора сотен пергаментных грамот с посланиями английских королей и королев, адресованных русским царям и патриархам. Подавляющее их большинство украшено придворными миниатюристами. Хронологически они охватывают почти двухвековой исторический период: от Марии I и короля Филиппа до Георга I в Англии и от Ивана Грозного до Петра I в России. Художественный материал этого фонда является яркой и пока еще почти неисследованной страницей истории английской книжной миниатюры XVI–XVIII веков⁽¹⁾.

Две грамоты 1707 и 1708 годов, которые впервые публикуются в этой статье, относятся ко времени правления королевы Анны — последней из рода Стюартов — и адресованы царю Петру I⁽²⁾. Обе они составлены в Виндзорском замке, написаны на английском языке (как и все остальные в английском фонде), подписаны королевой Анной и украшены в одном стиле с необычайной пышностью. Они выделяются своим декором не только из всей группы посланий королевы Анны (а их в собрании РГАДА более десятка), но, пожалуй, даже из всего английского фонда.

Анна Стюарт и Петр I: из истории переписки

Грамоты относятся к тому ключевому периоду нашей истории, когда царю Петру предстояло важнейшее сражение с могущественным северным соседом шведским королем Карлом XII. Понимая неизбежность столкновения со Швецией, Петр пытался заручиться поддержкой

Англии и в своих письмах 1706–1707 годов выражал желание вступить в Большой альянс. С просьбой о посредничестве в Великой Северной войне в Лондон был отправлен российский посланник боярин Андрей Артамонович Матвеев. Королева Анна совсем не хотела обострять отношения с царем Петром, но она была связана союзническими обязательствами со Швецией. Поэтому первая грамота с ее ответом от 14 сентября 1707 года содержит лишь уклончивые обещания и ссылки на необходимость консультаций с другими членами альянса, а также рассуждения о перспективах взаимовыгодной торговли [Britain and Russia, 1998, p. 62–63].

Однако летом следующего, 1708 года в Лондоне произошел неприятный инцидент, который наделал много шума и имел серьезные политические последствия. Прямо в центре города толпа кредиторов вытащила из кареты боярина Матвеева. Он был отправлен под арест за долги, но, правда, быстро освобожден. Виновных в нападении на посланника было приказано наказать с максимальной строгостью, инцидент был подробно рассмотрен парламентом, принята соответствующая резолюция, в которой были сформулированы важнейшие для будущего постулаты о дипломатической неприкосновенности. Во второй грамоте от 19 сентября 1708 года, привезенной царю английским послом Чарльзом Уитвортом (Charles Whitworth), королева Анна приносила официальные извинения в связи с инцидентом [The Letters and Diplomatic Instructions, 1968, p. 259–262; Britain and Russia, 1998, p. 74–75]. Этот текст по объему значительно больше предыдущего. И если первая грамота от 1707 года завизирована, согласно протоколу, Государственным секретарем северного департамента Робертом Харли (Robert Harley), то на второй грамоте есть только подпись Анны. Это выглядело как желание подчеркнуть личный характер послания: в нем выражались «справедливое отвращение к этому делу» и «сестринская печаль» по поводу случившегося. Как известно, Петр принял извинения, но, глубоко уязвленный происшедшим, отозвал свою просьбу о вступлении в Большой альянс. Могущественный северный сосед совсем скоро был разгромлен, и год спустя Анна поздравляла царя Петра с одержанной победой [The Letter of Queen Anne, 1709, ed. xp. 13]. Тогда же, кстати, Анна напишет еще одно большое письмо, извещающая Петра об итогах разбирательства дела посланника Матвеева [The Letter of Queen Anne, 1709, ed. xp. 12].

(1) Первооткрыватель английского фонда РГАДА — историк Майя Дженсон (Maija Jansson), чье фундаментальное исследование английских грамот РГАДА с 1616 по 1687 год стало настоящим введением в изучение предмета [Jansson, 2015].

(2) РГАДА, ф. 35, оп. 3, ед. хр. 7: пергамент, 1 лист, 700 × 870 мм; ф. 35, оп. 3, ед. хр. 10: пергамент, 1 лист, 520 × 680 мм. Обе грамоты поступили в РГАДА в 1925 году в составе коллекции Московского государственного архива Министерства иностранных дел (МГАМИД).

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт
из собрания РГАДА в Москве

Художественный декор двух грамот из РГАДА

Текст первой грамоты 1707 года обрамляет массивная П-образная кайма, по ширине одинаковая со всех сторон. Принцип соединения орнаментальных форм на боковых полосах каймы восходит к ренессансному «канделябру» (a candelieri), при котором элементы, подчиняясь воле и фантазии мастера, нанизывались на ось по вертикали. Только здесь это не отдельные мотивы, как было в ренессансных гротесках, а целые законченные композиции, в каждой из которых фигуры помещены в своего рода жесткий орнаментальный каркас, насыщенный изобразительными мотивами (различные предметы, растительные и зооморфные формы). Таких компартиментов, поставленных друг на друга, по три с каждой стороны. При этом правое поле представляет собой зеркальное отражение левого.

Центр каждого компартимента занимают одна или две обнаженные женские полуфигуры, как будто вырастающие из пышного венчика листьев аканфа. Они похожи на своих далеких средневековых предков на полях рукописей, которых Ю. Балтрушайтис называл восточным термином «вак-вак» и которые в ренессансную эпоху утвердились в орнаментальных гротесках. В верхние компартименты помещены сидящие парные полуфигуры в эффектных позах, в средних угадываются крылатые греко-римские богини молвы Фамы, трубящие в длинные прямые трубы. В нижних компартиментах располагается одна женская полуфигура: на высоко поднятых руках она держит часть орнаментального каркаса и одновременно фактически всю вертикальную трехъярусную конструкцию, превращаясь в своего рода кариатиду. Вокруг женских полуфигур с соблюдением строгой симметрии расположены пышные стебли аканфа, гирлянды из золотых лавровых листьев или цветов, рога изобилия, корзины с цветами, развевающиеся ленты, птицы и даже змеи. Венчают боковые полосы каймы буквы «А» (Anna) и «R» (Regina) в золотых лучах и в букетах из ветвей пальмы и лавра.

Верхняя горизонтальная часть каймы — это своеобразная шапка документа, стандартная для всех королевских посланий. В ее центр помещен герб Анны Стюарт как королевы Великобритании (в его обновленном варианте после объединения Англии и Шотландии в 1707 году) под короной и подбитой горностаем мантией, которую



Ил. 1. The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great. September 14, 1707. Пергамент. 700 × 870 мм. РГАДА. Ф. 35. Оп. 3. Ед. хр. 7

Fig. 1. The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great. September 14, 1707. Parchment. 700 × 870 mm. The Russian State Archive of Ancient Documents. F. 35. Inv. 3. Storage unit 7

поддерживают парящие путти. Гербовый щит окружает Благороднейшая подвязка старейшего рыцарского ордена Великобритании с девизом «Noni soit qui mal y pense», написанным крупными золотыми буквами. Над фигурками путти — дважды изображенный вензель королевы, под ними — также дважды, геральдическая эмблема: растущие из одного стебля красная роза Тюдоров (эмблема Англии) и чертополох (эмблема Шотландии и дома Стюартов), написанные в реалистической манере. Геральдическую композицию фланкируют трубящие крылатые Фамы, заимствованные из средних боковых компартиментов орнаментальной каймы. В начале текста крупными золотыми буквами выделены слова «Anne... Queen», а инициал «А» помещен в квадрат в синюю орнаментальную плетенку. Во всем господствует принцип строгой симметрии. Колористическую гамму грамоты составляют холодные и теплые оттенки синего и бордового

с большим количеством золота, а также с добавлением зеленого. Формы тщательно моделируются цветом, белилами, черным и золотой штриховкой. Яркий, эффектный художественный ансамбль грамоты отличает высокое качество исполнения.

Вторая грамота королевы Анны 1708 года украшена такой же П-образной каймой и по той же схеме, так что на первый взгляд она кажется повторением предыдущей. Но между грамотами есть отличия. Во-первых, изменилось соотношение текста и декора: текст с извинениями за дипломатический инцидент занимает почти все пространство внутри каймы так, что верхняя ее полоса сужена до минимума. Боковые полосы, наоборот, значительно шире. Во-вторых, эта грамота существенно меньших размеров, и, возможно, поэтому на боковых полосах каймы размещено только по два компартимента (убран средний, с крылатыми Фамиами). В их основе те же исходные образцы, что и на первой грамоте, но с одним очень важным изменением. Миниатюрист полностью убрал из всех четырех боковых композиций женские полуфигуры, а на их места на те же основания поставил гербовые щиты (по часовой стрелке: гербы Франции, дважды Англии и Шотландии, Ирландии). Замена оказалась удачной: обрамление с гербами на эффектных постаментах, украшенных богатыми тканями, гирляндами и маскаронами, в окружении пышных стеблей аканфа прекрасно выполняет свою репрезентативную функцию.

Отличается и верхняя горизонтальная часть каймы. Свои места сохранили лишь буквы «А» (Anna) и «R» (Regina) в золотых лучах в верхних углах листа. В центре по-прежнему герб Анны Стюарт как королевы Великобритании с девизом ордена Подвязки. На этот раз гербовый щит держат щитоносцы — львиный леопард и закованный в золотые цепи белый единорог, попирающие свиток с девизом королевы Анны «Semper eadem». Геральдическую композицию дополняют флаги и штандарты Великобритании (в том числе флаг торгового и военного флота, так называемый Red Ensign, учрежденный Анной в 1707 году), а также военные трофеи. А фланкируют ее уже знакомые нам богини Фамы — миниатюрист заимствовал их полуфигуры из опущенного среднего компартимента первой грамоты. Они сидят в тех же позах, по одной с каждой стороны. И наконец, еще одно отличие второй грамоты — ее колорит. Вместо синего в качестве цветовой доминанты здесь выбран благородный оливково-зеленый, обильно

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве



Ил. 2. The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great. September 19, 1708. Пергамент. 520 × 680 mm. РГАДА. Ф. 35. Оп. 3. Ед. хр. 10

Fig. 2. The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great. September 19, 1708. Parchment. 700 × 870 mm. The Russian State Archive of Ancient Documents. F. 35. Inv. 3. Storage unit 10

моделированный золотом, дополненный деталями синего и бордового. Трактовка карнаций здесь гораздо мягче. В оливково-зеленый квадрат помещен и инициал «А» в золотом кружеве орнамента. Качеством отделки вторая грамота не уступает первой.

Иллюминированные грамоты и орнаментальная гравюра

Вне всяких сомнений, обе грамоты были украшены одним мастером и по одним и тем же образцам. Характер композиций, из которых составлены боковые полосы в обеих грамотах, а также принцип зеркальности изображений сразу навели на мысль о том, что миниатюрист использовал гравированные образцы. Источник заимствований удалось установить довольно быстро. Им оказались гравюры французского мастера Алексиса Луара I (Alexis Loir (Loire) I, 1640–1713). Луар происходил из семьи богатых парижских ювелиров,

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт
из собрания РГАДА в Москве



Ил. 3. Луар А. Орнаментальная композиция. Лист № 2 из сборника гравюр. Париж, б/д. Источник: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615>

Fig. 3. Loir A. Vertical ornament panel from a series of six. No. 2. Etching. Paris, n/d. Source: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615>



4

Ил. 4. Луар А. Орнаментальная композиция. Лист № 3 из сборника гравюр. Париж, б/д. Источник: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615>

Fig. 4. Loir A. Vertical ornament panel from a series of six. No. 3. Etching. Paris, n/d. Source: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615>

Ил. 5. Луар А. Орнаментальная композиция. Лист № 4 из сборника гравюр. Париж, б/д. Источник: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615>

Fig. 5. Loir A. Vertical ornament panel from a series of six. No. 4. Etching. Paris, n/d. Source: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615>

Ил. 6. Луар А. Орнаментальная композиция. Лист № 6 из сборника гравюр. Париж, б/д. Источник: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615>

Fig. 6. Loir A. Vertical ornament panel from a series of six. No. 6. Etching. Paris, n/d. Source: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615>

5

6

живописцев и гравёров, на протяжении нескольких веков работавших для королевского двора. Он учился у своего отца Николя Луара, который, в свою очередь, прошел выучку у Симона Вуэ. В гравированных композициях Алексиса, а также его еще более плодovitого брата Николя Пьера эти уроки чувствуются очень сильно. Алексис Луар был известен прежде всего своими серебряными изделиями для дворцовых интерьеров Людовика XIV. Он был членом Королевской академии и занимал высокие посты в гильдии ювелиров. Подобно многим собратям по цеху, Алексис Луар издал в Париже сборник своих орнаментальных гравюр *Panaux d'ornemens et rinceaux de feuillages, inventés et gravés par Alexis Loir* [Jombert, 1765]. Оттуда и взяты все композиции для грамоты королевы Анны 1707 года. Листы № 2, 3 и 6 из этого сборника воспроизведены полностью: именно из них составлены вертикальные части орнаментальной П-образной каймы. А из листа № 4 взят фрагмент с парящими фигурками путти под мантией. При этом английский мастер использовал только одну левую фигурку, справа дав ее зеркальное отражение. В верхних компартиментах он заменил луаровские бюсты, увенчанные лавровыми венками, на буквы «А» и «R» соответственно.

Гравированные листы Луара отличает монументальность и пластическая выразительность крупных антропоморфных форм (которой Луар не в последнюю очередь был обязан своему скульптурному опыту), пышный аканф, орнаментальная насыщенность и разнообразие в духе барокко в сочетании с классической строгостью композиции, подчиненностью симметрии. На его листах можно даже найти отзвуки ушедшей эпохи маньеристических гротесков: это прячущиеся среди завитков аканфа змеи (миниатюрист из четырех змей оставил лишь двух). Но в целом гравюры Луара представляют новую эпоху в искусстве и целиком вписываются в понятие «большого стиля», который сформировался в середине правления Людовика XIV.

Использование гравюр французского мастера Алексиса Луара — далеко не первый подобный случай в практике английских придворных миниатюристов. Многочисленные сборники больших и малых мастеров орнаментальной гравюры публиковались регулярно, расходились по городам и странам и были востребованы среди мастеров самых разных видов искусства, особенно декоративно-прикладных. Судя по разнообразным пергаментным грамотам,

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве



Ил. 7. The Letter of the King Charles II. 1675. Пергамент. Фрагмент. Музей, Давентри. Источник: <https://daventrymuseum.org.uk/learn/explore/voices-2>

Fig. 7. The Letter of the King Charles II. 1675. Parchment. Detail. Museum, Daventry. Source: <https://daventrymuseum.org.uk/learn/explore/voices-2>



Ил. 8. Дзанкарли П. Орнаментальный фриз, гравированный Одоардо Фиалетти. Фрагмент листа из сборника гравюр. 1630-е. Источник: https://archive.org/details/mma_disegni_varij_di_polifilo_zancarli_friezes_411986

Fig. 8. Fialelli O. Ornamental frieze after Polifilo Zancarli's 'Disegni varij'. 1630s. Detail. Source: https://archive.org/details/mma_disegni_varij_di_polifilo_zancarli_friezes_411986



Ил. 9. Дзанкарли П. Орнаментальный фриз, гравированный Одоардо Фиалетти. Фрагмент листа из сборника гравюр. 1630-е. Источник: https://archive.org/details/mma_disegni_varij_di_polifilo_zancarli_friezes_411986

Fig. 9. Fialelli O. Ornamental frieze after Polifilo Zancarli's 'Disegni varij'. 1630s. Detail. Source: https://archive.org/details/mma_disegni_varij_di_polifilo_zancarli_friezes_411986

украшенным в королевских мастерских Лондона во второй половине XVII века, в папках миниатюристов там хранились немалые запасы гравированных образцов. Они особенно широко вошли в обиход при Карле II, когда в королевской мастерской появился печатный станок и для украшения грамот начали использовать гравированные пластины.

Так, в 1670–1680-е годы там были в ходу листы так называемой второй серии образцов горизонтальных фризов работавшего в первой четверти XVII века венецианца Полифило Дзанкарли (Джанкарли) (Polifilo Zancarli (Giancarli)), гравированные его современником Одоардо Фиалетти (Odoardo Fialetti). Дзанкарли работал в стиле барокко. Для его орнаментальных динамичных композиций характерны резкие ракурсы фигур, мощные мускулистые торсы, столь любимые итальянскими орнаменталистами первой половины века густые заросли аканфа, и особенно мотив «листьев вместо ног» («le gambe di foglie»), как называл их Джорджо Вазари [Вазари, 1956, с. 110]. В придворной мастерской был изготовлен гравированный образец П-образного обрамления для королевских документов: в нем центральную геральдическую композицию окружали вооруженные палицами сатиры Дзанкарли, которые борются с фантастическими чудовищами. С помощью этого и подобных ему трафаретов были украшены грамота городу Озуэстри в Шропшире (1674), грамота из Музея Давентри (1675), грамота Вестминстерскому колледжу (1679) и ряд других. Но на рубеже XVII–XVIII веков в придворных мастерских Лондона итальянские барочные гротески с их иконографической и композиционной вакханалией стали терять свою привлекательность. Французский «большой стиль» Алексиса Луара и его коллег по цеху больше соответствовал духу времени и как нельзя лучше подходил для украшения королевских посланий.

Французская орнаментальная гравюра попадала в Англию разными путями. Прежде всего тому способствовали сами французские мастера, работавшие в Лондоне. Хорошо известны имена Симона Гриблена (Simon Gribelin, 1661–1733) и Даниэля Маро (Daniel Marot, 1661–1752). Оба были потомственными граверами, гугенотами и после отмены Нантского эдикта в 1685 году были вынуждены, подобно многим, покинуть Францию. Даниэль Маро пробыл в Англии недолго, а Симон Гриблен осел в Лондоне, где сделал прекрасную

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве

карьеру и прожил всю жизнь. Он работал ювелиром и гравером при дворе Вильгельма III и Анны Стюарт и, что немаловажно, занимался торговлей эстампами. Свидетельством того, что его собственные гравюры наверняка были в королевской мастерской, можно назвать верительную грамоту вышеупомянутого посла Чарльза Уитворта от 20 сентября 1704 года [The Letter of Queen Anne, 1704]. Трижды изображенная на ее золотой кайме фарфоровая ваза с ярким букетом цветов явно вдохновлена фрагментом одной из композиций Симона Гриблена на листе № 10 его книги образцов A New Book of Ornaments, изданной в Лондоне в том же 1704 году⁽³⁾ [O'Connell, 1985, p. 30, 33–34].

Королевская мастерская миниатюристов: от Карла II до Анны Стюарт

Когда в марте 1702 года королева Анна Стюарт взошла на английский престол, в королевской мастерской уже на протяжении нескольких десятилетий делами заправлял Гидеон Ройер (Gideon Royer), известный декоратор, каллиграф и даже математик, автор и соавтор трудов по различным дисциплинам [Morel, 2017, p. 8]. Он унаследовал должность «writer, flourisher and embellisher» официальной королевской корреспонденции примерно около 1670 года от своего предшественника Джорджа Томлина (George Tomlin), который возглавил королевскую мастерскую сразу после восстановления монархии и восшествия Карла II Стюарта на престол в 1660 году. Между 1660 и 1662 годами Томлин получил от короля два патента: на использование печатного станка и на украшение пергаментных документов. Кроме того, Томлину была дарована особая должность «embellisher of letters to Eastern Princes» — изготовление писем «восточным государям», в том числе в Россию, было целиком его прерогативой. Вознаграждение за каждое украшенное письмо составляло 10 фунтов стерлингов. Сохранились документы, в которых

(3)

Воспроизведение гравюр Гриблена можно найти на сайте Художественного института в Чикаго: <https://www.artic.edu/artworks/127851>

упомянуты суммы выплат за украшенные им королевские послания, адресованные царю Алексею Михайловичу [Jansson, 2015, p. 64–67].

Джордж Томлин пробыв в должности сравнительно недолго (примерно до 1668 года), но именно ему принадлежали все технические и художественные нововведения, которые во второй половине XVII века изменили внешний вид украшенных грамот. Они касались прежде всего использования печатного станка. В его мастерской изготавливались гравированные медные пластины для инициала «С» (Charles, Carolus) в разных вариантах (с портретом короля Карла II, с геральдическим львом или просто с букетом цветов), а также три пластины для украшающей пергаментный лист орнаментальной каймы. Отпечатанные на пергаменте изображения раскрашивались вручную красками и золотом. Процесс украшения грамот был таким образом удешевлен и сильно убыстрялся, стандартные образцы тиражировались в любом нужном количестве. В собрании РГАДА все тринадцать посланий, полученных царем Алексеем Михайловичем от Карла II, украшены с помощью печатного станка. Томлин сохранил и закрепил две важнейшие иконографические константы художественного ансамбля королевских документов. Прежде всего, это вписанные в орнаментальную кайму со всех трех сторон гербы и эмблемы королевского дома — эта иконография утвердилась еще при Генрихе VII в начале XVI века и сохранялась на протяжении двух веков [Danbury, 1989, p. 176]. Крупных размеров картуши с гербами и эмблемами окружали растительным орнаментом, садовыми цветами и насекомыми. Вторая важная традиционная часть ансамбля, которой Томлин уделял особое внимание, — это портрет короля, вписанный в заглавный инициал. Он, правда, довольно редко появлялся в посланиях иностранным государям, но почти всегда украшал документы, в которых частным лицам или институциям даровались те или иные привилегии.

Преемник Томлина Гидеон Ройер оказался в должности долгожителем: он возглавил мастерскую при Карле II, продолжал руководить ею при Якове II и Вильгельме III Оранском и застал начало правления Анны Стюарт. Гравировальный станок, запущенный Томлином, продолжал исправно работать, и королевские грамоты, украшенные по его образцам, и в 1670–1680-е годы по-прежнему отправлялись во все стороны света или выдавались на руки получателям коро-

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве

левских привилегий⁽⁴⁾. При Гидеоне Ройере медные пластины для орнаментальной каймы не раз менялись как по причине износа, так и с целью обновления орнаментально-сюжетного ряда. Тогда на них и появились цитаты из упомянутых выше барочных композиций Полифило Дзанкарли, которые, впрочем, с точки зрения европейской моды выглядели уже некоторым анахронизмом.

В последней четверти XVII века — в эпоху Гидеона Ройера — значительная часть гравированных грамот оставалась нераскрашенной, и документы отправлялись адресатам в «черно-белом» виде. В некоторых грамотах раскрашивались гербы и эмблемы на кайме, главный инициал и элементы орнамента. И наконец, часть грамот по-прежнему украшалась красками и золотом вручную. В художественном отношении эпоха Ройера не дала выдающихся результатов. При этом его грамоты демонстрируют очевидную тягу главы мастерской к цвету, желание вырваться из-под диктата сухого рисунка, строгой линии гравированного образца. Правда, выбор между красками и золотом Ройер делает в пользу золота. В некоторых грамотах им покрыто все — картуши, цветы, растительный орнамент — так, что гравированная основа полностью скрыта. Пытаясь вдохнуть жизнь в плоскую картинку, создать иллюзию трехмерности, мастер оттеняет все золотые детали светло-серыми мазками, которые как будто отделяют золотой декор от листа и создают впечатление отбрасываемой тени. Пустоты Ройер заполняет тонкими выющимися красными и синими лентами, создающими ощущение легкой вибрации. Постепенно в пустоты вторгаются и краски: появляются мелкие цветочки и целые букеты, написанные таким же, как и серые тени, крупным свободным мазком. Иногда это получается удачно [The Letter of King Charles II, 1682], но чаще выглядит небрежно и аляповато. Полтора десятка английских грамот из РГАДА последней четверти XVII века удручающе однообразны. Гидеону Ройеру так и не удалось преодолеть рутину и найти выход к новым эстетическим рубежам.

(4) Среди подобных поздних реплик томлиновских гравированных образцов — патент Якова II, выданный в 1688 году Бернарду Строуду и Роберту Снеллингу на изобретенный ими сплав для производства металлической нити (Санкт-Петербург, собрание Архива Института истории РАН, кол. 18, карт. 381, № 21) [Золотова, 2023, с. 350].

Эпоха королевы Анны: Томас Бранд и поиски нового стиля

Гидеон Ройер успел поработать и на королеву Анну. Согласно документам, 10 августа 1702 года он получил вознаграждение за составление и украшение красками и золотом одного из ее писем царю Петру I [Morel, 2017, p. 15]. Судя по стилю, это вполне могла быть грамота от 20 июля 1702 года [The Letter of Queen Anne, 1702], в которой Анна впервые пишет царю Петру, извещая его о смерти короля Вильгельма III и о своем восшествии на английский престол. Она украшена по старым лекалам, и ее трудно отличить от грамот предшественников Анны Якова II или Вильгельма III Оранского. В собрании РГАДА первое послание королевы Анны оказалось последней работой Гидеона Ройера.

Согласно официальным архивным источникам, в 1704 году Ройера на должности «составителя и украшателя» королевской дипломатической корреспонденции сменил Томас Бранд (Thomas Brand) [Sainty, 1973, p. 43]. Из тех же источников известно, что с 1714 года он занимал высокие должности в ордене Чертополоха, а в 1718 году был произведен в рыцари. В 1761 году ежемесячник The Gentleman's and London Magazine сообщает о смерти на 91-м году жизни в собственном доме возле Пикадилли сэра Томаса Бранда, который долгие годы был «украшателем королевских писем восточным государям». Это значит, что в должность при дворе королевы Анны Бранд он вступил примерно 35-летним, то есть в самом расцвете сил, и работал долго, пережив двух Георгов на троне. Кроме этих биографических сведений, узнать о мастере пока ничего не удалось.

Гидеон Ройер держался за традиционную иконографию королевского документа с гербами и эмблемами правящего дома, заполняющими орнаментальную кайму вокруг текста. Ту самую иконографию, которую его предшественник Джордж Томлин в 1660-е годы закрепил с помощью печатного станка и тем самым продлил ей жизнь на несколько десятилетий. Казалось, ничто не может нарушить устоявшихся правил и иконографическая традиция незыблема. Но уже второе письмо Анны Петру от 20 января 1703 года [The Letter of Queen Anne, 1703] показало, что это не так. Томас Бранд еще не вступил в должность, но стиль второго письма разительно отличается от всего, что до этих пор царь Петр получал из Лондона. В московской коллекции буквально каждый английский документ начиная с 1703 года свидетельствует

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве

о разрыве с традиционной эстетикой и о поиске новых стандартов и нового стиля оформления королевской корреспонденции. Ввиду крайней скудости данных о работе придворной мастерской, о возможных личных предпочтениях королевы, мы можем пока только предполагать, что именно появление в мастерской Томаса Бранда стало причиной решительной модернизации старых схем и их приведения в соответствие новым европейским вкусам.

Уже верительные грамоты королевы консулу Чарльзу Гудфэллоу от 20 января 1703 года [The Letter of Queen Anne, 1703] и послу Чарльзу Уитворту от 20 сентября 1704 года [The Letter of Queen Anne, 1704] выглядят совершенно по-новому. На узкой орнаментальной кайме по золотому фону тянутся уложенные красивыми завитками и кольцами зеленые плети аканфа. На грамоте Гудфэллоу эмблемы расположены под каймой, на белом пергаменте и без всякого обрамления, на грамоте Уитворта их нет совсем. Золото и зеленый дополняют написанные яркими красками эмблемы и букеты цветов (особенно выделяется уже упоминавшаяся трижды написанная на грамоте Уитворта фарфоровая ваза, заимствованная с гравюры Гриблена). Но главным, пожалуй, было то, что качество исполнения — рисунок, подбор и наложение красок, моделировка и отделка формы — оказалось на порядок выше всего, что было при Ройере. То же можно отнести к двум публикуемым здесь грамотам 1707 и 1708 годов. В первой из них также бросалось в глаза полное отсутствие традиционных эмблем по периметру текста. Неожиданным и оригинальным был и сам способ заимствования гравированных образцов: не мотивы и даже не отдельные сюжеты, а несколько законченных композиций мастера-гравера, расположенных по вертикали вдоль текста и раскрашенных с большим вкусом, — композиций, безошибочный выбор которых обеспечил необходимый репрезентативный эффект.

Справедливости ради заметим, что при Анне Стюарт в королевской мастерской в ходу были и гравированные пластины, а некоторые документы по-прежнему украшались вручную. Примером гравированного обрамления можно назвать договор о дружбе и перемирии с Францией 1712 года (Мадрид, Национальный исторический архив, Estado, MPD 1107). Примером документа, украшенного вручную в стиле Гидеона Ройера, стал экземпляр важнейшей для Анны унии 1707 года — договора об объединении Англии и Шотландии и создании Королевства

Великобритании (Эдинбург, Национальный архив Шотландии, State papers, SP13/210). Возможно, именно тут решение о выборе стиля для этого исторического документа принимала королева Анна.

Но все же главным для Томаса Бранда было найти новый современный стиль украшения документов. Эпоха Анны стала для него временем поисков и экспериментов. Пышное обрамление по гравюрам Алексиса Луара осталось ярким во всех смыслах (и весьма затратным), но эпизодом. Время помпезного «большого стиля» тоже уходило. В следующих грамотах 1709 года были и опыты с гризайлью, и полный отказ от орнаментальной рамки [The Letter of Queen Anne, 1709, ед. хр. 12; The Letter of Queen Anne, 1709, ед. хр. 13]. В 1712–1713 годах Бранд наконец делает выбор в пользу узкой каймы с одинарным или двойным рядом тщательно уложенных красно-зеленых завитков аканфа на белом фоне. А королевский вензель (который можно видеть уже на грамоте 1707 года) в 1715 году, при Георге I, впервые появится под короной в центре над текстом вместо традиционного герба и надолго станет единственным украшением королевских посланий. Выбор был сделан в пользу простоты и высокого качества работы. В результате стиль сложился, строгий и безупречно элегантный — и он продержался долгие десятилетия. В этом же стиле украшены, например, все грамоты короля Георга II, посланные Анне Иоанновне в 1730-е годы [The Letters of King George II, 1731–1737].

Заключение

История английской книжной миниатюры XVI–XVIII веков на материале иллюминированных пергаментных документов пока не написана. Большинство архивов по-прежнему недоступно, а это значит, что наши представления о предмете далеки от полноты и объективности. Кроме публикации двух необычайно ярких художественных ансамблей из английского фонда пергаментных грамот РГАДА, автор видел свою задачу в том, чтобы на материале всей московской коллекции 1660–1710-х годов и, шире, того, что уже опубликовано и доступно исследователям, проследить полувековую историю жанра, наметить ее важные вехи, охарактеризовать основные художественные явления эпохи и представить ее действующих лиц. Но очень многое еще предстоит сделать.

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт из собрания РГАДА в Москве

Источники:

- 1 The Letter of King Charles II to Tsar Feodor III Alekseyevich: 1682 // РГАДА. Ф. 35. Оп. 2. Ед. хр. 111.
- 2 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1702 // РГАДА. Ф. 35. Оп. 3. Ед. хр. 3.
- 3 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1703 // РГАДА. Ф. 35. Оп. 3. Ед. хр. 4.
- 4 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1704 // РГАДА. Ф. 35. Оп. 3. Ед. хр. 6.
- 5 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1709 // РГАДА. Ф. 35. Оп. 3. Ед. хр. 12.
- 6 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1709 // РГАДА. Ф. 35. Оп. 3. Ед. хр. 13.
- 7 The Letters of King George II to the Empress Anna Ioannovna: 1731–1737 // АВПРИ. Ф. 35. Оп. 35/2. Ед. хр. 65, 67–69, 71, 72, 74.

Список литературы:

- 8 Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. и коммент. А.И. Венедиктова, ред. перевода А.Г. Габричевский. Т. 1. М.: Искусство, 1956. 655 с.
- 9 Золотова Е.Ю. Иллюстрированные рукописные книги и документы Западной Европы IX–XVIII веков. Собрание Архива Санкт-Петербургского института истории РАН. Научный каталог. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. 392 с.
- 10 Britain and Russia in the Age of Peter the Great: Historical Documents / Ed. by Simon Dixon. London: School of Slavonic and East European Studies, 1998. 276 p.
- 11 Danbury E. The Decoration and Illumination of Royal Charters in England, 1250–1509: An Introduction // England and Her Neighbours, 1066–1453: Essays in Honour of Pierre Chaplais / Ed. by Michael Jones and Malcolm Vale. London, Ronceverte: Hambledon Press, 1989. P. 157–179.
- 12 Jansson M. Art and Diplomacy: Seventeenth-Century English Decorated Royal Letters to Russia and the Far East. Leiden: Brill, 2015. 302 p. (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, Vol. 244/9).
- 13 Jombert Ch.-A. Repertoire des Artistes, ou Recueil de Compositions d'Architecture et d'Ornements Antiques et Modernes, de Tous Espece. Vol. 2. № 42. Paris, 1765. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615> (дата обращения 20.04.2024).
- 14 Morel R.S. Words of Majesty: A Brief History of Royal Correspondence between England and Asia, 1600–1858 // Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society. 2017. Vol. 90. Part 1. № 312. P. 1–27.
- 15 O'Connell Sh. Simon Gribelin (1661–1733), Printmaker and Metal-Engraver // Print Quarterly. 1985, March. Vol. 2. № 1. P. 27–38.
- 16 Sainty J. Ch. Officials of the Secretaries of State, 1660–1782. London: University of London, Institute of Historical Research, 1973. 119 p.
- 17 The Letters and Diplomatic Instructions of Queen Anne / Ed. by Beatrice Curtis Brown. New York: Funk & Wagnalls, 1968. 452 p.

Две иллюминированные грамоты королевы Анны Стюарт
из собрания РГАДА в Москве

Sources:

- 1 The Letter of King Charles II to Tsar Feodor III Alekseyevich: 1682. *RGADA* [Russian State Archive of Ancient Documents], f. 35, inv. 2, storage unit 111.
- 2 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1702. *RGADA* [Russian State Archive of Ancient Documents], f. 35, inv. 3, storage unit 3.
- 3 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1703. *RGADA* [Russian State Archive of Ancient Documents], f. 35, inv. 3, storage unit 4.
- 4 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1704. *RGADA* [Russian State Archive of Ancient Documents], f. 35, inv. 3, storage unit 6.
- 5 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1709. *RGADA* [Russian State Archive of Ancient Documents], f. 35, inv. 3, storage unit 12.
- 6 The Letter of Queen Anne to Tsar Peter the Great: 1709. *RGADA* [Russian State Archive of Ancient Documents], f. 35, inv. 3, storage unit 13.
- 7 The Letters of King George II to the Empress Anna Ioannovna: 1731–1737. *AVPRI* [Archives of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Empire], f. 35, inv. 35/2, storage units 65, 67–69, 71, 72, 74.

References:

- 8 Vazari Dzh. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh* [Biographies of the Most Famous Painters, Sculptors and Architects], transl., com. A.I. Venediktov, translation's ed. A.G. Gabrichevsky. Vol. 1. Moscow, Iskustvo Publ., 1956. 655 p. (In Russian)
- 9 Zolotova E. Yu. *Ilyustrirovannye rukopisnye knigi i dokumenty Zapadnoi Evropy IX–XVIII vekov. Sbornik Arkhiva Sankt-Peterburgskogo instituta istorii RAN. Nauchnyi katalog* [Illustrated Handwritten Books and Documents of Western Europe of the 9th–18th Centuries. Collection of the Archive of the St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences. Scientific Catalog]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya Publ., 2023. 392 p. (In Russian)
- 10 *Britain and Russia in the Age of Peter the Great: Historical Documents*, ed. Simon Dixon. London, School of Slavonic and East European Studies, 1998. 276 p.
- 11 Danbury E. The Decoration and Illumination of Royal Charters in England, 1250–1509: An Introduction. *England and Her Neighbours, 1066–1453: Essays in Honour of Pierre Chaplais*, eds. Michael Jones and Malcolm Vale. London, Ronceverte, Hambledon Press, 1989, pp. 157–179.
- 12 Jansson M. *Art and Diplomacy: Seventeenth-Century English Decorated Royal Letters to Russia and the Far East*. Leiden, Brill, 2015. 302 p. (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, Vol. 244/9).
- 13 Jombert Ch.-A. *Repertoire des Artistes, ou Recueil de Compositions d'Architecture et d'Ornements Antiques et Modernes, de Tous Espece*. Vol. 2, no. 42. Paris, 1765. Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49615> (accessed 20.04.2024).

- 14 Morel R.S. Words of Majesty: A Brief History of Royal Correspondence between England and Asia, 1600–1858. *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society*, 2017, vol. 90, part 1, no. 312, pp. 1–27.
- 15 O'Connell Sh. Simon Gribelin (1661–1733), Printmaker and Metal-Engraver. *Print Quarterly*, 1985, March, vol. 2, no. 1, pp. 27–38.
- 16 Sainty J. Ch. *Officials of the Secretaries of State, 1660–1782*. London, University of London, Institute of Historical Research, 1973. 119 p.
- 17 17. *The Letters and Diplomatic Instructions of Queen Anne*, ed. Beatrice Curtis Brown. New York, Funk & Wagnalls, 1968. 452 p.

УДК 792.03

ББК 85.345

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

Ключевые слова: маска, театральная маска, аллегорические персонажи, Торжественный въезд, сцена редерейкеров, нидерландские художники

Климова Ирина Васильевна

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-378-407

Для цит.: Климова И.В. Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение // Художественная культура. 2024. № 4. С. 378–407. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-378-407>.

For cit.: Klimova I.V. 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. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 378–407. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-378-407>. (In Russian)

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

Keywords: mask, theatrical mask, allegorical characters, ceremonial entry, scenes of the rederijkers, Dutch artists

Klimova Irina V.

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

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.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

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.

Вступление

В многочисленных исследованиях, посвященных различным аспектам изучения организации и устройства нидерландских Торжественных въездов (нид. *Blijde Intrede* или *Blijde Inkomst*, дословно «Радостное вступление»), основное внимание, как правило, уделяется политической и художественной программе, анализу «сдвига церемонии вступления от феодального договора к гуманистическому спектаклю» [Arnade, 2000, p. 66], выясняется, каким образом «въезд нового правителя превращал городской пейзаж в визуальную брошюру — возможность изложить самые насущные нужды, надежды и требования людей посредством серии эфемерных памятников и гражданских церемоний» [Cholcman, 2012]. Среди элементов оформления с той или иной степенью подробности рассматриваются триумфальные арки, живые картины, декоративные строения. Различные фигуры, такие как Слон, Великан, Рыба-кит, Дева города, справедливо отходят на второй план, поскольку их внешний облик менее всего подвергался каким-либо изменениям, связанным с политической составляющей иконографической программы того или иного Торжественного въезда. Тем более заметными здесь становятся разного рода отклонения. К подобным отклонениям относится появление трех персонажей рядом с фигурой Великана в оформлении Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1553–1595) в Антверпен в 1594 году.

Питер Кук ван Альст, основываясь на легенде о Дрюоне Антигоне⁽¹⁾, в 1535 году создал для антверпенского Оммеганга⁽²⁾ фигуру «городского великана» Антигона⁽³⁾, который стал не только традиционным

- (1) Согласно легенде, в далекие времена, когда земли Фландрии принадлежали римлянам, в дельте реки Шельды жил великан Дрюон Антигон. Он взимал плату с проходивших мимо его жилища кораблей, груженных товарами. Если капитан корабля отказывался платить, то великан отрубал ему руку и бросал в воду. Так продолжалось до тех пор, пока римский легионер по имени Сильвий Брабо не победил великана. Брабо убил Антигона, отрубил ему руку и выбросил в реку. От этого «бросания руки» (нид. *hand werpen*) по легенде и произошло название города Антверпен, а за совершенный Брабо подвиг провинция получила название Брабант.
- (2) В Антверпене начиная с XIV века к празднику Вознесения Девы Марии (15 августа) приурочена ежегодная праздничная процессия — Оммеганг (от *omgang* — ю.-нид. процессия, праздничное шествие, но также обход, вращение).
- (3) Голова этого Великана сохранилась до сегодняшнего дня, она находится в коллекции антверпенского Музея «Ан де Стром».

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 1. Питер ван дер Борхт. Великан Антигон.
Источник: *Boch J. Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae. Antverpia: ex officina Plantiniana, 1595. P. 109*
Fig. 1. Pieter van der Borcht. Giant Antigonus. Source: *Boch J. Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae. Antverpia: ex officina Plantiniana, 1595. P. 109*

участником ежегодной процессии Оммеганга, но и на короткий период времени антверпенских Торжественных въездов середины и второй половины XVI века⁽⁴⁾. Среди иллюстраций памятных книг, посвященных Торжественным въездам в Антверпен императора Карла V и принца Филиппа в 1549 году, герцога Франциска Анжуйского в 1582-м, эрцгерцога Эрнста Австрийского в 1594-м, эрцгерцогов Альбрехта и Изабеллы в 1599-м, находим изображения фигуры Великана Антигона. Судя по этим изображениям, внешность Антигона подвергалась определенным изменениям в соответствии с общей концепцией художественной программы Въездов, но в целом Вели-

- (4) В Торжественных въездах XVII века фигуру Великана не использовали, в отличие от созданного Ван Альстом Дрюона Антигона, который на протяжении последующих столетий являлся традиционным участником антверпенского Оммеганга.

каны перечисленных Торжественных въездов представлены в виде отдельной сидящей фигуры, установленной на подвижной платформе. За единственным исключением. На гравюре из памятной книги, посвященной антверпенскому Въезду эрцгерцога Эрнста Австрийского⁽⁵⁾, у ног Великана расположились три фигуры, прикованные к платформе.

В центре этой группы находится полуобнаженный мужчина с горящим факелом в руке, по сторонам от него две женщины, одна из них держит кузнечные меха, другая — сердце, на затылке у нее маска, рядом лежит еще одна. Обе маски небольшого размера, белого цвета, с отверстиями для глаз, их можно было бы назвать нейтральными. Все три персонажа, безусловно, аллегии. Нужно заметить, что в сохранившихся описаниях и гравюрах, иллюстрирующих памятные книги Торжественных въездов XVI века, персонажи в масках или с масками в качестве атрибута ни в оформлении триумфальных арок, ни среди персонажей живых картин не встречаются. Более того, это единственный случай, когда Великану добавили «сопровождение». Выскажем предположение, что подобного рода исключение может быть связано не только с художественной программой Въезда Эрнста Австрийского, но и с трактовкой образов аллегорических персонажей художниками, причастными к ее воплощению.

Женский персонаж с масками и сердцем, в отличие от двух других, заслуживает особого внимания, поскольку поднимает проблему использования маски не только в антверпенском Въезде 1594 года, но и в театральных постановках и изобразительном искусстве Нидерландов второй половины XVI — начала XVII века. С учетом этого обстоятельства в статье предпринимается попытка выяснить происхождение и значение женского персонажа с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского, и прежде всего двух масок, принадлежащих этому персонажу. Бесспорно, «маска —

сложное полифункциональное явление культуры» [Кириллова, 2018, с. 158], но в то же время она — конкретный предмет, используемый с определенной целью на театральной сцене, в театрализованных городских зрелищах и в произведениях изобразительного искусства.

В качестве основного источника привлекаются картины, гравюры и рисунки фламандских и голландских художников второй половины XVI — начала XVII века. Обращение к иконографии эпохи в данном случае более чем закономерно, поскольку многие нидерландские художники были не только членами гильдии святого Луки, но и редерейкерами⁽⁶⁾, имевшими непосредственное отношение к театральным постановкам, «организации общественных праздников, таких как Радостные вступления, шествия и ярмарки. Сцена редерейкеров — знаковый мотив ярмарочных выступлений этого периода и характерная черта Нидерландов. Питер Ван дер Борхт и Питер Брейгель были первыми художниками, которые включили театральные представления в свои ярмарки» [Voogwerp van gesprek, 2018, p. 65].

Прежде всего необходимо прояснить вопрос использования разного типа масок в сценической практике нидерландского театра. Затрагивая проблему типологии театральной маски, мы можем принять во внимание постановочную традицию античного театра. Историк театра Дмитрий Трубочкин в своей монографии «Древнегреческий театр» (2016), рассуждая об изобретении трагической маски, отмечает, что общие условия применения «греческих культовых масок, а также изображения масок в пластике наводят на мысль о том, что они относились к типу „маска-лицо“, в отличие от типа „маска-шлем“, известного из античной театральной практики» [Трубочкин, 2016, с. 97]. И далее: различие в конструкции масок «можно взять за основу простой типологии: „маска-лицо“ культовая, „маска-шлем“ театральная. Большинство античных масок, чья иконография позволяет сделать заключение об их конструкции, подчиняется этому правилу» [Трубочкин, 2016, с. 100]. Таким образом, для сценической практики

(5) Городской секретарь Антверпена Иоганн Бохиус подготовил памятную книгу с описанием этого Торжественного въезда, проиллюстрированную 31 гравюрой Питера ван дер Борхта с изображением триумфальных арок, живых картин и декоративных строений: *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comitibus Habsburg. Aurei Velleris Equitis, Belgicis provinciis a regia Ma. te Cathol. Praefectis, An. M.D.XCIII. LXVIII Kal. Iulias, aliisque diebus Antverpiae editorum*. Книга была издана в 1595 году в типографии Яна Моретуса в количестве 1050 экземпляров.

(6) Редерейкеры (нид. *rederijkers*, от франц. *rhetoricien*, образовавшегося от лат. *rhetorica* в значении «искусство красноречия») — члены палат редерейкеров (нид. *rederijkers kamer*), своего рода литературно-театральных сообществ, объединявших горожан разных профессий. Редерейкеры занимались стихосложением, театральными постановками, подготовкой и оформлением городских праздничных процессий. Своего расцвета их деятельность достигла в период между 1450-ми и 1570-ми годами.

античного театра характерно использование «маски-шлема», в то время как «маска-лицо» связана с культом. В свою очередь, театроведческий анализ произведений изобразительного искусства конца XV — начала XVII века, в основном Южных Нидерландов, на которых представлены театральные сценки, праздничные гулянья, а также сюжеты с участием мифологических и аллегорических персонажей, позволяет определить «маску-шлем» и «маску-лицо» (согласно терминологии Д.В. Трубочкина) как два типа театральной маски нидерландской сцены указанного периода.

Театральная маска-шлем

На мистерийной сцене в масках выступали обитатели преисподней — Люцифер и черти, но их маски кардинально отличаются от маски женского персонажа Торжественного въезда Эрнста Австрийского. Как правило, это маски-шлемы, целиком покрывающие голову исполнителя. Такими они представлены на немногочисленных сохранившихся изображениях, среди которых, например, миниатюра из манускрипта «Рено де Монтобан» (вторая половина XV века), картина Дениса Альслота «Въезд инфанты Изабеллы в Брюссель» (1615, Музей Виктории и Альберта, Лондон), гравюра Виллема Сваненбурга «Деревенская ярмарка» (ок. 1610, Рейксмузеум, Амстердам). На последней, в частности, видим подготовку редерейкеров к выступлению на сцене. Среди приближающихся к помосту исполнителей, облаченных в театральные костюмы, находим представителя нечистой силы в маске-шлеме.

Однако на сцене редерейкеров маску-шлем использовали не только для создания зловещего облика чертей, но и как выразительный элемент облика двуликого Януса. Этот мифологический персонаж запечатлен на двух гравюрах издания пьес Антверпенского ландювела⁽⁷⁾ 1561 года *Spelen van sinne*. В программу ландювела кроме традиционных состязаний вошли поэтические пункты (нид.

(7) Ландювел (нид. Landjuweel — буквально «сокровище страны», «жемчужина страны») — театрально-поэтическое состязание палат редерейкеров разных городов, в основном Брабанта и Фландрии. Название происходит от Juweel — «сокровище», «драгоценность», «жемчужина». «Ландювелом» называли призы, вручавшиеся победителям, в основном кубки и кувшины из серебра.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезд эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 2. Виллем Сваненбург по рисунку Дениса Альслота. Деревенская ярмарка. Около 1610. Гравюра. 445 × 712 мм. Рейксмузеум, Амстердам
Fig. 2. Willem Isaacs. van Swannenburg, after Denis Alslot. The Village Fair. Ca. 1610. Engraving. 445 × 712 mm. Rijksmuseum, Amsterdam

poetijckelijcke punten) — своего рода живые картины с участием мифологических и библейских персонажей, содержание которых раскрывалось в стихотворении-комментарии. Поэтические пункты были установлены у гостиниц, где на время состязаний располагались прибывшие на ландювел палаты редерейкеров. Каждая из пятнадцати палат представила сюжетную композицию на тему мира. Выбор темы организаторами ландювела был связан с Като-Камбрезийским мирным договором, заключенным в 1559 году. Несмотря на то что редерейкеры каждой палаты сами решали, в какой степени их поэтические пункты затронут долгожданное событие, представленные поэтические пункты ассоциировались, прежде всего, с наступившими мирными временами и надеждой на сохранение мира в Нидерландах. Две палаты редерейкеров — «Роза» из Лувена и «Лилия» из Диста — в свои поэтические пункты включили древнеримского бога Януса.



Ил. 3. Корнелис Мюллер по рисунку неизвестного художника. Поэтический пункт «Розы». Гравюра. 21,7 × 15,3 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: *Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, wtleggingen ende bediedenissen op alle loefflijke consten: vvaer inne men claerlijck ghelijck in eenen spiegel / Figuerlijck / Poetelijck ende Retorijckelijck mach aenschouwen hoe nootsakelijck ende dienstelijck die selve consten allen menschen zijn.* Antwerpen: Willem Silvius, 1562. URL: <https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse>

Fig. 3. Cornelis Muller after a drawing by an unknown artist. Poetic Point of "De Roses". Engraving. 21.7 × 15.3 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Source: *Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, wtleggingen ende bediedenissen op alle loefflijke consten: vvaer inne men claerlijck ghelijck in eenen spiegel / Figuerlijck / Poetelijck ende Retorijckelijck mach aenschouwen hoe nootsakelijck ende dienstelijck die selve consten allen menschen zijn.* Antwerpen, Willem Silvius, 1562. URL: <https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse>

В данном случае важно отметить не свойственную природе Януса двуликость, а тип театральной маски, покрывающей голову исполнителя. Другой вопрос, что, в отличие от масок и костюмов представителей преисподней, возникших в результате постановочной практики мистериальной сцены, театральный облик двуликого Януса редерейкеры заимствовали из книг эмблем, получивших распространение в XVI веке. Историк Йерун Вандоммель (Jeroen Vandommele) в своем исследовании, посвященном анализу Антверпенского ландювела 1561 года, указывает на возможную связь поэтического пункта лувенской палаты редерейкеров «Роза» с одной из иллюстраций французской книги эмблем Гийома де ла Перьера *Le théâtre des bons*

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 4. Аноним. Эмблема № 1. Гравюра. 16 × 9,8 см. Лейден, Университетская библиотека. Источник: *Fraet F. Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten.* Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk). URL: https://www.dbnl.org/tekst/frae002tpal02_01/colofon.php

Fig. 4. Anonymous author. Emblem No. 1. Woodcut. 16 × 9.8 cm. Leiden, University Library. Source: *Fraet F. Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten.* Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk). URL: https://www.dbnl.org/tekst/frae002tpal02_01/colofon.php

engins (издание 1553 года)⁽⁸⁾, переведенной на нидерландский язык Франсом Фразтом (*Tpalays der gheleerder ingienen*, 1554)⁽⁹⁾. В том и другом издании на эмблеме № 1 представлен древнеримский бог Янус.

Вандоммель, комментируя связь двух изображений, делает акцент на содержании сопроводительного текста эмблемы: «только зная и понимая прошлое, человек может правильно сосредоточиться на будущем и быть счастливым. Эта мудрость применима и к пункту Лувена. После мира Като-Камбрези Янус запер войну в храме мира»

(8) Французская книга эмблем Гийома де ла Перьера *Le théâtre des bons engins*, auquel sont contenuz cent emblèmes moraulx, composé par Guillaume de La Perrière неоднократно издавалась в Париже — в 1536 (без иллюстраций), в 1544, 1548 и 1551, но более значительными были четыре издания, опубликованные Жаном де Турне в Лионе между 1545 и 1549 годами, с новыми гравюрами на дереве и добавлением морализаторских заголовков. Модель Жана де Турне использовалась в голландских и английских изданиях.

(9) Франс Фразт — книготорговец, печатник, поэт, член антверпенской палаты редерейкеров «Левкой». *Tpalays der gheleerder ingienen* издавалась в Антверпене дважды — в 1554 и 1556 годах.

[Vandommele, 2011, p. 120]. Однако с учетом проблематики нашего исследования более важно подчеркнуть общее сходство двух изображений Януса и заимствование редерейкерами иконографического образца для демонстрации двуликости древнеримского божества⁽¹⁰⁾. Правда, есть и одно различие, значимое для темы поэтического пункта. На эмблеме из книги Гийома де ла Перьера Янус держит в одной руке ключ, в другой — скипетр с навершием в виде солнечного диска, на иллюстрации поэтического пункта палаты редерейкеров «Роза» скипетр заменен книгой, что должно указывать на заключение Като-Камбрезийского мирного договора.

Янус поэтического пункта палаты «Лилия» из Диста изображен в профиль, у него в руке только ключ, но двулика голова выглядит так же, как на иллюстрации из книги Гийома де ла Перьера, что свидетельствует об использовании редерейкерами обеих палат одного источника и влиянии иконографического образца на внешний облик театрального персонажа.

Театральная маска-лицо

Среди иллюстраций памятных книг, посвященных нидерландским Торжественным въездам конца XV — начала XVII века, единственный пример использования маски, закрывающей лицо, встречаем в описании Торжественного въезда Иоанны Кастильской в Брюссель в 1496 году. На 31-м листе рукописи⁽¹¹⁾ (fol. 16 r) изображены пять музыкантов, играющих на волынках. Они сидят в санях, запряженных лошадей, везущей седока, у всех на лицах одинаковые темно-серые маски с длинными носами, полностью закрывающие лицо. В латинском тексте-комментарии, написанном от руки (fol. 15 v), сообщается, что «люди в масках своими музыкальными выступлениями создавали

(10) Заметим, что среди персонажей одной из гравюр цикла «Превратности человеческих дел», выполненных Корнелисом Кортон по рисункам Мартена ван Хемскерка, двуликим изображено Предательство. Цикл датирован 1564 годом. В данном случае можно предположить заимствование нидерландскими художниками двуликости в качестве основной характеристики аллегорического персонажа.

(11) Рукопись 78 D 5 // Кабинет гравюр Государственных музеев Берлина — Прусское культурное наследие (Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms 78 D 5 Brussels, after 9 December 1496).

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезд эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 5. Аноним. Эмблема № 4. Гравюра. 16 × 9,8 см. Лейден, Университетская библиотека. Источник: *Fraet F. Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten*. Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk). URL: https://www.dbnl.org/tekst/frae002tpal02_01/colofon.php

Fig. 5. Anonymous author. Emblem No. 4. Woodcut. 16 × 9.8 cm. Leiden, University Library. Source: *Fraet F. Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten*. Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk). URL: https://www.dbnl.org/tekst/frae002tpal02_01/colofon.php

приятную гармонию» [A Spectacle for, 2023, p. 314–315], но значение самих масок никак не поясняется. Несмотря на то что маски музыкантов брюссельского Въезда выглядят иначе, чем маски женского персонажа антверпенского Въезда 1594 года, их необходимо учитывать как пример местной, брюссельской традиции организации городских праздников.

Гораздо большее значение для темы нашего исследования имеют маски на эмблемах № 4 и № 60 из книг эмблем *Le théâtre des bons engins* Гийома де ла Перьера и *Tpalays der gheleerder ingienen* Франса Фраэта. На эмблеме под № 4 представлены четыре маски — две женские (девушки и старухи), две мужские (молодого человека и старца), с заостренными подбородками и дугообразной линией лба. Примечательно, что каждая маска снабжена тремя завязками: с двух сторон «лица» и в верхней части лба.

Маска подобной формы, только значительно большего размера, изображающая лицо бородатого мужчины, представлена на эмблеме

№ 60. Человек здесь пытается спрятаться за маской от нападающего льва. В тексте, сопровождающем эмблему, сказано: «Кто попытается напугать маской гордого льва, мало чего добьется, ибо лев так высок и силен духом, что нужны совсем другие силы, чтобы его потрясти. Так и некоторые наглецы думают напугать словами — но их игра быстро заканчивается, ибо их действия не соответствуют речам. Пустое бахвальство и легковесная угроза никогда не ошеломят смелых духом» [Махов, 2014, с. 238].

Наличие завязок на масках свидетельствует о том, что к моменту публикации иллюстрированного издания *Le théâtre des bons engins*, то есть к 40-м годам XVI века, подобный тип маски уже использовался в театральных постановках.

Маски, покрывающие лицо персонажей/исполнителей, встречаем на картинах и гравюрах Питера Брейгеля Старшего, Криспина ван де Пассе (I), Яна Саделера (I), Виллема ван Сваненбурга и других нидерландских художников.

На картине Питера Брейгеля Старшего «Битва Масленицы и Поста» (1559, Музей истории искусств, Вена) запечатлены три театральные сценки: собственно, сражение между Масленицей и Постом, «Свадьба Мопса и Нисы» (или «Грязная невеста») и «Валентин и Урсон» (или «Дикарь»). На первой из них Масленицу сопровождают персонажи в театральных костюмах. Лицо одного из них наполовину закрывает полумаска с очками и длинным крючковатым носом, в руках он держит метлу с зажженными свечами. На лице другого, играющего на роммельпоте⁽¹²⁾, маска иного рода — она полностью закрывает лицо, имеет прорезы для глаз, увеличенный нос и подбородок.

Подобную маску можно встретить и на картинах Питера Брейгеля Старшего «Детские игры» (1560, Музей истории искусств, Вена) и «Триумф смерти» (1561–1563, Музей Прадо, Мадрид). Во всех случаях маски имеют светло-коричневый тон. Однако нельзя не обратить внимания, что в свите Масленицы находятся и персонажи с «белыми лицами»: один из них водит ножом по решетке для жарки, другой — в одежде,

(12) Роммельпот, или горшечный барабан, представляет своего рода колотушку: в глиняный горшок, наполовину наполненный водой и закрытый сверху туго натянутым бычьим пузырем, помещена деревянная палка, ее вращение внутри горшка создает своеобразные звуки.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезд эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 6. Питер Брейгель Старший. Битва Масленицы и Поста. 1559. Дерево, масло. 118 × 164,6 см. Деталь. Музей истории искусств, Вена

Fig. 6. Pieter Bruegel the Elder. The Fight Between Carnival and Lent. 1559. Oil on wood. 118 × 164.6 cm. Detail. Kunsthistorisches Museum, Vienna

сплетенной из соломы, украшенный бусами из яичной скорлупы, несет большую плоскую тарелку с вафлями. У обоих на головах подушки. Лица этих персонажей выбелены, возможно, с помощью муки, как это делали французские исполнители фарсов, или какой-то другой смесью белого цвета. При сравнении этих белолицых персонажей с двумя другими, лица которых закрыты масками, различия очевидны, поэтому вряд ли можно согласиться с комментариями, высказанными авторами статьи «Битва Карнавала и Поста» Клодом Гэнебе и Одиль Рикю: «Персонаж, чей пол скрывают маска и сооруженный из пуховичка головной убор, шествует, размахивая вафлями, которые он только что собрал»; и далее: «Человек в маске играет ножом на жаровне» [Гэнебе, Рикю, 2006, с. 131, 132].

Персонажей с выбеленными лицами видим не только в свите Масленицы, но в двух других сценках — «Свадьба Мопса и Нисы» и «Вален-

тин и Урсон»⁽¹³⁾. Примечательно, что у них в руках глиняные копилки в форме женской груди с прорезью для монет, их одеяния не похожи на театральные костюмы (длинная белая рубаха поверх одежды или длинный плащ, на головах однотипные шапки) и они явно не принимают участия в действии. Вероятнее всего, у них другая задача — сбор платы за представление⁽¹⁴⁾. Возможно, именно с этим обстоятельством в данном случае связана белизна их лиц, как знак непричастности к театральному действию. В отличие от двух персонажей с выбеленными лицами из свиты Масленицы, одетых в театральные костюмы.

Маску, закрывающую лицо, также встречаем на картине «Крестьянская свадьба» Франса Вербека (мастерская) (вторая половина XVI века, Аукционный дом Доротеум, Вена) и на картине неизвестного художника второй половины XVI века, предположительно, запечатлевшего застольную игру (Городской музей, Кортрейк)⁽¹⁵⁾. На связь изображения с жанром застольной игры обращает внимание Патрисия Пикхаус (Patricia Pikhau) в статье «1577. Ян Баптист Хоуверт провел две застольные игры для Вильгельма Оранского и членов Генеральных штатов в Брюсселе» [Pikhau, 1996, p. 135]. За пиршественным столом спиной к зрителям, повернув голову влево, сидит персонаж, на первый взгляд не отличающийся от других участников сцены, представленной на картине, но на его лице маска коричневого цвета, полностью закрывающая лицо, с отверстиями для глаз и рта, бородой и увеличенным носом.

Театральные маски совсем иного рода находим на гравюре Криспина ван де Пассе (I) «Месяц февраль, Масленица» (ок. 1600, Рейксмузеум, Амстердам). Четыре персонажа, разыгрывающие сценку

из масленичной пьесы, изображены в белых масках с отверстиями для глаз и увеличенными носами.

Среди многочисленных изображений театральных сценок с участием персонажей в масках особого внимания заслуживают две гравюры: Яна Саделера (I) «Дом удовольствий» (1588, Аукционный дом Гонелли, Флоренция) и уже упоминавшаяся гравюра Виллема Сваненбурга «Деревенская ярмарка». На гравюре Саделера видим трех персонажей в масках, прибывших на праздник в разгар пиршества, чтобы разыграть сценку в духе общего веселья. У двух из них маска покрывает только верхнюю часть лица, у третьего, представляющего женщину, маска белого цвета полностью закрывает лицо. Подобного типа театральную маску — маску-лицо — встречаем на гравюре Сваненбурга «Деревенская ярмарка». Здесь среди группы участников театрального представления находится не только черт в маске-шлеме, но еще один персонаж в маске — монахиня, лицо этого персонажа закрыто белой маской. С точки зрения театральной традиции и постановочной практики нидерландской сцены перед нами два исключительных случая использования маски для характеристики женского персонажа. Конечно, можно было бы предположить, что использование маски в данном случае связано с традицией исполнения женских ролей на сцене театра редерейкеров мужчинами. Однако подобная гипотеза не находит подтверждения ни в письменных, ни в иконографических источниках, поэтому можно говорить только о единичных случаях, вероятно, связанных с конкретными обстоятельствами. Заметим, что маски на лицах двух персонажей, изображенных на гравюрах Саделера и Сваненбурга, близки маскам, принадлежащим женскому персонажу антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского.

Приведенные примеры, а также другие изображения городских и деревенских праздников XVI — начала XVII века с участием персонажей в масках позволяют сделать вывод, что два типа театральных масок, задействованных в разного рода зрелищах этого периода, использовались в основном для создания образа того или иного персонажа, а не в качестве атрибута. При этом маска-шлем характерна для мистериальной сцены и театра редерейкеров (за отдельными исключениями), а маска-лицо использовалась преимущественно в театральных сценках, разыгрываемых во время городских и народных праздников (также за некоторыми исключениями).

(13) Обе сценки можно встретить и в виде отдельных композиций на гравюрах по рисункам Питера Брейгеля: Питер Брейгель Старший. Валентин и медвежонок. 1566. Гравюра на дереве. Библиотека Альбера I, Брюссель; Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Свадьба Мопсуса и Тисбы. 1570. Гравюра. Библиотека Альбера I, Брюссель.

(14) Вероятнее всего, в качестве благотворительного пожертвования.

(15) Застольная игра — представление для развлечения гостей, игра по случаю. Застольная игра не предназначалась для публичного показа, разыгрывалась по праздникам для частных лиц не на сцене, а непосредственно во время застолья перед обедающими гостями, в основном в XV и XVI веках. Застольные игры принадлежат к репертуару театра редерейкеров. Текст пьесы включал примерно от 200 до 400 строк, в действии принимали участие не более четырех актеров, которые обсуждали друг с другом и пьющими какой-либо вопрос, имеющий отношение к поводу праздничного застолья.

Маски мифологических и аллегорических персонажей

В изображениях на мифологические сюжеты маска встречается, как правило, в качестве атрибута. Например, на картине Мартена ван Хемскерка «Триумф Вакха» (1536–1537, Музей истории искусств, Вена) и одноименной гравюре Корнелиса Боса по композиции Мартена ван Хемскерка (1543, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) один из участников праздничной процессии держит в руке овальную маску с отверстиями для глаз (на картине она красного цвета), обратив ее непосредственно к Вакху. На картине Якоба де Баккера «Юнона с золотым сосудом» (вторая половина XVI века, Аукционный дом «Кристис», Лондон) маска совсем иного рода — в виде женского лица, с четко прорисованными глазами, бровями, сомкнутыми губами и румянцем на щеках. Она закрывает песочные часы, что отсылает к теме ванитас, чрезвычайно популярной в изобразительном искусстве конца XVI–XVII века.

Среди изображений сюжетов с участием аллегорических персонажей маски, наиболее близкие женскому персонажу антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского, находим на гравюрах Корнелиса Корта, Дирка Коорнхерта, Йоханнеса Вирикса, Иеронима Вирикса и картинах Мартена де Боса и Криспина ван ден Брука.

Так, на трех гравюрах Дирка Коорнхерта по рисункам Адриана де Вердта из серии «Триумф Истины» (1566–1578, Рейксмузеум, Амстердам) овальные белые маски закрывают лица пороков или являются атрибутом. На одной из них, «Истина защищает верующего от всякого зла», человека осаждают персонификации зла: Неведение (Ignorantia), Грех (Peccatum) в образе Сатира, Лицемерие (Hypocrisis) и Ложь (Mendacium). У двух последних персонажей на лицах маска: у Лжи она закрывает лицо, у Лицемерия располагается на затылке. Все четверо пускают в человека стрелы, но Истина (Veritas) защищает его щитом с изображением большого сияющего солнца. Это означает, что человек, верящий в божественную истину, не уязвим для злых сил дольного мира. На гравюре «Игнорирование обмана не ведет к Истине и Христу» две маски олицетворяют лживость мира, а на гравюре «Тот, кто убивает желание и ложь, наслаждается истиной» маска закрывает лицо поверженной Лжи. Маски видим и на гравюрах Дирка Коорнхерта по рисункам Хендрика Гольциуса «Глупый мир предпочитает временное благополучие» и «Ложное заблуждение разрушает мир» (обе

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

1575–1581, Рейксмузеум, Амстердам). На первой из них состоящая из двух туловищ Ложь закрывает свои лица масками, на другой — пытается надеть маску на лицо Истины. На гравюре Яна Вирикса «Вильгельм Оранский спасает голландскую республику от испанских Габсбургов» по рисунку Криспина ван ден Брука «Персей и Андромеда» (ок. 1577, Рейксмузеум, Амстердам) три персонажа, расположенные под накидкой габсбургского дракона, закрывают свои лица овальными белыми масками. На этой гравюре, как и на гравюрах Дирка Корнхерта, маски используются для характеристики таких аллегорических персонажей, как Обман, Лицемерие, Ложь, и в основных чертах схожи с теми, что принадлежат женскому персонажу, изображенному у ног Великана антверпенского Въезда Эрнста Австрийского.

В качестве атрибута аллегории обмана маски представлены на гравюрах Корнелиса Корта и Иеронима Вирикса. Так, на гравюре Корнелиса Корта по мотивам рисунка Маартена ван Хемскерка «Богатство порождает гордость» (лист 2) из серии «Круговорот человеческих деяний» (1564, Рейксмузеум, Амстердам) попона одной из двух лошадей, везущих колесницу с аллегорическими персонажами, украшена небольшого размера масками в виде женских и мужских лиц. Рядом с изображением лошади надпись «Fraus», что в переводе с латыни означает «обман», и значит, перед нами аллегория Обмана.

На гравюре Иеронима Вирикса по рисунку Амброзиуса Франкена (I) «Совершеннолетие (Вечер)» из серии «Четыре возраста человека и смерть со Страшным судом» (до 1619, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) маски овальной формы украшают грудь и попону лошади. На лошади восседает женщина, в одной руке она держит зажженный факел, другой льет воду из кувшина, на затылке у нее маска, подобная той, что расположена на груди лошади. Над головой женщины указано ее имя — «Fraus». Таким образом, перед нами, как и на предыдущей гравюре, аллегория Обмана. И если на гравюре Корнхерта обман олицетворяет лошадь, то на гравюре Иеронима Вирикса он представлен в женском обличье. Для нас важно подчеркнуть сходство масок на гравюре Вирикса с масками женской фигуры антверпенского Въезда 1594 года, а также их расположение — и в том, и в другом случае на затылке персонажей.

С точки зрения подобного сходства особого внимания заслуживают две картины Мартена де Боса: «Суд Монетного двора Бранбанта



Ил. 7. Иероним Вирикс по рисунку Амброзиуса Франкена (I). Совершеннолетие (Вечер). Серия «Четыре возраста человека и смерть со Страшным судом». До 1619. Гравюра. 22,7 × 32 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Fig. 7. Hieronymus (Jerome) Wierix, after Ambrosius Francken I. Adulthood (Evening). From *The Four Ages of Man and Death with the Last Judgment Series*. Before 1619. Engraving. 22,7 × 32 cm. Metropolitan Museum of Art, New York

в Антверпене» (1594, Дом Рококса, Антверпен) и «Клевета Апеллеса» (конец 1590-х, частная коллекция). На первой из них справа от центральной фигуры, Юстиции, изображена коленопреклоненная обнаженная женщина, ее ноги опутаны сетью, на затылке — маска с отверстиями для глаз и рта, с отчетливо выраженными чертами мужского лица. Картина написана по заказу Суда казначейства и должна была напоминать судьям об их правах и ответственности. Поверженная женская фигура здесь является персонификацией обмана. На другой картине Де Воса, «Клевета Апеллеса», рядом с Клеветой изображен мужчина в доспехах, прикрытых лохмотьями, в его волосах небольшие змейки, а на затылке маска.

Таким образом, на гравюре Иеронима Вирикса и картине Мартена де Воса видим однотипные маски овальной формы с отверстиями для глаз, расположенные на затылках персонажей, представляющих аллегорию Обмана. Подобного рода маски, одна из которых имеет

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 8. Мартен де Вос. Суд Брабантского монетного двора в Антверпене. 1594. Дерево, масло. 157 × 215 мм. Дом Рококса, Антверпен

Fig. 8. Martin de Vos. The Tribunal of the Brabant Mint in Antwerp. 1594. Oil on wood. 157 × 215 mm. Rockox House, Antwerp



Ил. 9. Мартен де Вос. Клевета Апеллеса. Конец 1590-х. Дерево, масло. Частная коллекция. Источник: <https://gallerix.ru/storeroom/51885/N/938/>

Fig. 9. Martin de Vos. Slander of Apelles. Late 1590s. Oil on wood. Private collection. Source: <https://gallerix.ru/storeroom/51885/N/938/>

сходное расположение, принадлежат женскому персонажу у ног Великана на иллюстрации из памятной книги антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского. Заметим, что Мартен де Вос имел непосредственное отношение к художественной программе Торжественного въезда Эрнста Австрийского в Антверпен в 1594 году, и обе картины, о которых шла речь, были созданы в 90-е годы XVI века, то есть накануне или вскоре после праздничных торжеств. Амброзиус Франкен, по рисункам которого Иероним Вирикс создал серию гравюр «Четыре возраста человека и смерть со Страшным судом», вместе с Мартемом де Восом являлся автором художественной программы Въезда Эрнста Австрийского.

Рассмотренные изображения аллегорических сюжетов, где маска используется в качестве атрибута аллегории Обмана, дают основание предположить, что женский персонаж Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского олицетворяет обман. Однако в руке антверпенского Обмана видим также сердце — атрибут, совсем не характерный для этой аллегории. В системе координат аллегорий грехов и пороков сердце является атрибутом Зависти. Подтверждение находим на гравюрах Корнелиса Корта «Триумф Зависти» (цикл «Превратности дел человеческих», 1564, Рейксмузеум, Амстердам), Якоба Мэтема «Зависть» (серия «Пороки», 1587, Рейксмузеум, Амстердам), Иеронима Вирикса «Зависть» (серия «Семь смертных грехов», вторая половина XVI века, Рейксмузеум, Амстердам) и многих других произведений, где Зависть представлена старой изможденной женщиной с сердцем в руке и часто волосами-змеями на голове.

В произведениях нидерландских художников XVI века среди изображений различных сюжетов с участием аллегорических персонажей сердце в качестве атрибута аллегории обмана не встречается, за одним исключением — на картине Криспина ван ден Брука «Аллегория Истины и Обмана» (вторая половина XVI века, частная коллекция). Обман здесь представлен в виде полуобнаженной женщины, у нее на голове летучая мышь, а на затылке злобная личина с глазами, налитыми кровью, и языком-змеей, одной рукой она опирается на книгу, в другой держит красное сердце с изображением черепа.

Двуликий Обман Ван ден Брука кардинально отличается от рассмотренных изображений этой аллегории. Подобная трактовка двуличности, только лишенной злобных черт, отсылает к традицион-

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 10. Криспин ван ден Брук. Аллегория Истины и Обмана. Вторая половина XVI века. Дерево, масло. 138,4 × 170,2 см. Деталь. Частная коллекция
Fig. 10. Crispin van den Broek. An Allegory of Truth and Deception. Second half of the 16th century. Oil on wood, 138.4 × 170.2 cm. Detail. Private collection

ным изображениям другой аллегории, принадлежащей стану добродетелей, а именно — Пруденции (лат. Prudentia, нид. Voorzichtigheid, то есть «предусмотрительность»), двуликой женщине с зеркалом и змеями в качестве атрибутов. В таком виде, например, Пруденция представлена на гравюрах Якоба Мэтама, Якоба де Гейна, Абрахама ван Дипенбека, на иллюстрации из памятной книги Торжественного въезда Франциска Анжуйского в Антверпен в 1582 году. Однако нигде сердце не входит в число атрибутов этого аллегорического персонажа.

Таким образом, сердце, являясь атрибутом аллегории зависти, на картине Криспина ван ден Брука и на гравюре Питера ван ден Борхта с изображением женского персонажа антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского по воле художников, присвоено аллегорией обмана. С учетом рассмотренных примеров нельзя не

заметить, что по воле художников атрибуты, традиционно принадлежащие одним аллегориям, оказываются в руках у других. Так, например, на уже упоминавшейся гравюре Иеронима Вирикса «Совершеннолетие (вечер)» сердце держит в руке аллегория раздора (Discordia), в другой руке у нее змеи, вместо волос — клубок змей, над головой парит летучая мышь. На одной из иллюстраций «Иконологии» Чезаре Рипы Мошенничество (Fraude) представлено в виде женщины с двумя головами, в одной руке она держит два сердца, в другой — маску. Учитывая подобную миграцию различных атрибутов, неудивительно, что женский персонаж с масками у ног Великана антверпенского Въезда Эрнста Австрийского держит в руке сердце.

Заключение

За подготовку Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского отвечал городской секретарь Иоганн Бохиус. Он разработал темы временных сооружений, наполненные политическими отсылками и отражающие основную заботу Антверпена — установление мира с мятежными северными провинциями и подчинение этих территорий власти Эрнста Австрийского. Воссоединение Севера и Юга должно было, среди прочего, способствовать возрождению науки и искусства. В художественном переводе этих тем Бохиусу помогали Маартен де Вос и Амброзиус Франкен (I), самые значительные исторические живописцы Антверпена того времени. Как отмечает историк искусства Энн Дильс (Ann Diels), «гуманистически образованный Бохий, вероятно, в основном погрузился в иконографию временной архитектуры, в то время как художественная разработка тем и оформление (придание формы) конструкций находились в значительной степени в руках двух художников-виртуозов» [Diels, 2003, p. 53].

По существу, Маартен де Вос и Амброзиус Франкен (I) являлись авторами художественной программы антверпенского Въезда 1594 года, по их рисункам другие художники создавали украшения триумфальных арок, декоративных строений, в том числе и трех персонажей у ног фигуры Великана. Ганс Герхард Эверс (H.G. Evers) в своем исследовании, посвященном оформлению Торжественных въездов XVI века, приводит данные, согласно которым 70 рисунков Мартена де Воса из коллекции кабинета гравюр в Антверпене яв-

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

ляются набросками аллегорических фигур антверпенского Въезда Эрнста Австрийского [Versieringen, 1943, p. 190].

Для нашего исследования важно подчеркнуть следующее. Мартен де Вос и Амброзиус Франкен (I) были не только авторами художественной программы антверпенского Въезда Эрнста Австрийского, но и авторами картин и гравюр с изображением аллегии обмана. Криспин ван ден Брук, на картине которого «Аллегория Истины и Обмана» в руках Обмана появляется сердце, принимал участие в оформлении Антверпенского ландювела 1561-го года и Торжественного въезда в Антверпен герцога Франциска Анжуйского в 1582-м году. Тобиас Верхахт, отвечавший за создание декораций Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского в 1594-м году, был активным членом антверпенской палаты редерейкеров «Левкои». Многие нидерландские художники, в произведениях которых встречаем персонажей с масками, являлись не только членами гильдии Святого Луки, но и членами местных камер риторов, и в той или иной степени были причастны к театральной практике своего времени и к оформлению городских праздников, в том числе и Торжественных въездов. Выскажем предположение, что такая разносторонняя деятельность находила отражение в трактовке тем, сюжетов и образов аллегорических персонажей их собственных произведений, а также в облике аллегорических персонажей Торжественных въездов в результате соединения традиции изображения различных персонификаций в живописи эпохи, задач, поставленных устроителями Въезда, финансовых и технических возможностей, и не в последнюю очередь трактовки образов аллегорических персонажей художниками, принимавшими участие в оформлении Въезда. С подобными обстоятельствами связано и появление в рамках художественной программы Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского в Антверпен в 1594 году аллегии обмана с масками и сердцем у ног Великана Антигона.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

Список литературы:

- 1 Гэнебе К., Рику О. «Битва Карнавала и Поста» / Пер. с фр. Ю.В. Пухлий // Arbor mundi. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 2006. Вып. 12. С. 105–157.
- 2 Кириллова Н.Б. Культурные коды маски: исторический контекст // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2018. Т. 24. № 4 (180). С. 158–169.
- 3 Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.
- 4 Трубочкин Д.В. Древнегреческий театр. М.: Памятники исторической мысли, 2016. 448 с.
- 5 A Spectacle for a Spanish Princess: The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496) / Ed. by Dagmar H. Eichberger. Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2023. 440 p.
- 6 Arnade P. The Emperor and the City: The Cultural Politics of the Joyous Entry in Early Sixteenth Century Ghent and Flanders // Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent. 2000. № 54 (1). P. 65–92. <https://doi.org/10.21825/hmgog.v54i1.363>.
- 7 Boch J. Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comitis Habsb. Aurei Velleris Equitis, Belgicis provinciis a regia Ma. te Cathol. Praefecti, An. M.D.XCIII. LXVIII Kal. Iulias, allisque diebus Antverpiae editorum // Gallica.bnf.fr. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k320350q/f78.item> (дата обращения 20.03.2024).
- 8 Cholcman T. Views of Peace and Prosperity — Hopes for Autonomy and Self-Government, Antwerp, 1599 // RIHA Journal. 2012. June 20. <https://doi.org/10.11588/riha.2012.0.69263>. URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201208016720> (дата обращения 20.03.2024).
- 9 Diels A. Van opdracht tot veiling. Kunstaarbestedingen naar aanleiding van de Blijde Intrede van aartshertog Ernest van Oostenrijk te Antwerpen in 1594 // De Zeventiende Eeuw. 2003. Jaargang 19. P. 25–55.
- 10 Fraet F. Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten. Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk) // Dbnl.org. URL: https://www.dbnl.org/tekst/frae002tpal02_01/colofon.php (дата обращения 20.03.2024).
- 11 Plukhaas P. 1577. Jan Baptist Houwaert laat twee tafelspelen opvoeren voor Willem van Oranje en de leden van de Staten-Generaal te Brussel // Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen / Hoofredactie van R.L. Erenstein. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. P. 134–142.
- 12 Ripa C. Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione. Roma, M. DC. III // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/iconologiaoverod032ripa/page/n27/mode/2up> (дата обращения 20.03.2024).
- 13 Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, wtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten: vvaer inne men claerlijck ghelijck in eenen spiegelhel / Figuerlijck / Poetelijck ende Retorijckelijck mach aenschouwen hoe nootsakelijck ende dienstelijck die selve consten allen menschen zijn. Antwerpen: Willem Silvius, 1562. // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse> (дата обращения 20.03.2024).
- 14 Vandommele J. Als in een spiegel: Vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561. Hilversum: Verloren, 2011. 406 p.
- 15 Versieringen bij Blijde Inkomsten: Gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16 en 17 eeuw / Door Dr. Irmengard von Roeder-Baumbach met een hoofdstuk van Prof. Dr. H.G. Evers. Antwerpen: De Sikkel, 1943. 199 p.
- 16 Voorwerp van gesprek. De wereld van Bruegel / A. van Dongen, A. Benali et al. Veurne: Uitgeverij Hannibal, 2018. 120 p.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

References:

- 1 Genebe K., Riku O. „Bitva Karnavala i Posta“ [“The Battle of Carnival and Fasting”], transl. from French Yu.V. Pukhliy. *Arbor mundi. Mezhdunarodnyi zhurnal po teorii i istorii mirovoi kul'tury*, 2006, issue 12, pp. 105–157. (In Russian)
- 2 Kirillova N.B. Kul'turnye kody maski: istoricheskii kontekst [Cultural Codes of the Mask: Historical Context]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*, 2018, vol. 24, no. 4 (180), pp. 158–169. (In Russian)
- 3 Makhov A.E. *Ehmbematika: makrokosm* [Emblematics: Macrocosm]. Moscow, Intrada Publ., 2014. 600 p. (In Russian)
- 4 Trubochkin D.V. *Drevnegrecheskii teatr* [Ancient Greek Theater]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2016. 448 p. (In Russian)
- 5 *A Spectacle for a Spanish Princess: The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496)*, ed. Dagmar H. Eichberger. Turnhout, Brepols Publishers n.v., 2023. 440 p.
- 6 Arnade P. The Emperor and the City: The Cultural Politics of the Joyous Entry in Early Sixteenth Century Ghent and Flanders. *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, 2000, № 54 (1), pp. 65–92. <https://doi.org/10.21825/hmgog.v54i1.363>.
- 7 Boch J. Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comitis Habsb. Aurei Velleris Equitis, Belgicis provinciis a regia Ma. te Cathol. Praefecti, An. M.D.XCIII. LXVIII Kal. Iulias, aliisque diebus Antverpiae editorum. *Gallica.bnf.fr*. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k320350q/t78.item> (accessed 20.03.2024).
- 8 Cholcman T. Views of Peace and Prosperity – Hopes for Autonomy and Self-Government, Antwerp, 1599. *RIHA Journal*, 2012, June 20. <https://doi.org/10.11588/riha.2012.0.69263>. Available at: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201208016720> (accessed 20.03.2024).
- 9 Diels A. Van opdracht tot veiling. Kunstaangebestedingen naar aanleiding van de Blijde Intrede van aartshertog Ernest van Oostenrijk te Antwerpen in 1594. *De Zeventiende Eeuw*, 2003, Jaargang 19, pp. 25–55.
- 10 Fraet F. Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten. Wed. Jacob van Liesvelt, Antwerpen 1556 (herdruk). *Dbnl.org*. Available at: https://www.dbnl.org/tekst/frac002tpal02_01/colofon.php (accessed 20.03.2024).
- 11 *Pikhaus P. 1577. Jan Baptist Houwaert laat twee tafelspelen opvoeren voor Willem van Oranje en de leden van de Staten-Generaal te Brussel. Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, hoofredactie van R.L. Erenstein. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, pp. 134–142.
- 12 Ripa C. Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione. Roma, M. DC. III. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/iconologiaovero032ripa/page/n27/mode/2up> (accessed 20.03.2024).
- 13 Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, wtleggingen ende bediedenissen op alle loefflijcke consten: vvaer inne men claerlijck ghelijck in eenen spiegel / Figuerlijck / Poetelijck ende Retorijckelijck mach aenschouwen hoe nootsakelijck ende dienstelijck die selve consten allen menschen zijn. Antwerpen: Willem Silvius, 1562. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse> (accessed 20.03.2024).
- 14 Vandommele J. *Als in een spiegel: Vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561*. Hilversum, Verloren, 2011. 406 p.
- 15 *Versieringen bij Blijde Inkomsten: Gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16 en 17 eeuw*, door Dr. Irmengard von Roeder-Baumbach met een hoofdstuk van Prof. Dr. H.G. Evers. Antwerpen. De Sikkel, 1943. 199 p.
- 16 *Voorwerp van gesprek. De wereld van Bruegel*, A. van Dongen, A. Benali et al. Veurne, Uitgeverij Hannibal, 2018. 120 p.

УДК 76.03/09

ББК 85.03(2)

Лескинен Мария Войттовна

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

Ключевые слова: феминные аллегории России, Российская империя,
XVIII век, национальные репрезентации, визуальные образы России,
Екатерина Великая

Лескинен Мария Войттовна

«Россия, возносящая благодарный взор свой»: об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-408-451

Для цит.: Лескинен М.В. «Россия, возносящая благодарный взор свой»: об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века // Художественная культура. 2024. № 4. С. 408–451. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-408-451>.

For cit.: Leskinen M.V. 'Russia Lifting Up Its Grateful Gaze': On One Motive of the Feminine Representations of Russia in the Allegorical Images of the 18th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 408–451. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-408-451>. (In Russian)

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

Keywords: feminine allegories of Russia, Russian Empire, 18th century,
national representations, visual images of Russia, Catherine the Great

Leskinen Maria V.

'Russia Lifting Up Its Grateful Gaze': On One Motive of the Feminine Representations of Russia in the Allegorical Images of the 18th Century

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

Аннотация. В статье рассмотрены визуальные персонификации 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 аллегии 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 персонификации 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 феминной аллегии России в образе «величественной жены» с комплексом атрибутов. Высказывается предположение о том, что смысл отношений правителя и России, воплотившийся 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.

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.

Введение

Взаимосвязь национализма, гендерных стереотипов и аллегорических антропоморфных персонификаций изучается давно [Woman — Nation — State, 1989; Gender and Germanness, 1998; Matthews, 2000; Warner, 2000; Юваль-Дейвис, 2001; Landes, 2003; Pohlsander, 2008; Höpflinger, 2015; Art, Nation and Gender, 2018]. Общеизвестным является мнение, согласно которому «гендерный и национальный дискурсы не существуют отдельно, они формируют, поддерживают и корректируют друг друга» [Рябов, 2006, с. 34]. Маскулинные и феминные аллегории народов / стран / держав существовали параллельно с зооморфными и «ландшафтными» (например, такими как реки) олицетворениями, задавая вариативность визуальных национальных авто- и гетеростереотипов [Лескинен, 2020, с. 7–12]. Воплощения наций и государств в женских ипостасях с XVIII века становятся более частотными, в том числе и потому, что большинство абстрактных понятий в европейских языках — женского рода, а в Европе начиная с эпохи барокко традиция аллегорических воплощений (географических объектов, частей света, доблестей, добродетелей и пороков, а также политических форм и т.д.) стала обретать конкретные визуальные формы, закрепляясь в эмблематике и символике [Warner, 2000, р. 64, 84–86]. Изображения государств в фигурах Матери и/или Девы получили широкое распространение в скульптурных, живописных и графических образах XVIII — начала XX века (например, дев Британии и Германии, французской Марианны, Полонии, Финляндии, Норвегии и др.); эти ипостаси национальной образности активно изучаются в контексте истории формирования национализмов [Agulhon, 1981; Reitala, 1983; Matthews, 2000; Конструкты национальной идентичности, 2010; Höpflinger, 2015].

Реконструкция истории и трансформации визуальных образов России, России-матушки / Родины-матери в русской культуре предпринималась начиная с 1980-х годов зарубежными исследователями [Hubbs, 1988; Эдмондсон, 2009; Edmondson, 2018]; главным отечественным специалистом по данной проблематике заслуженно признан О.В. Рябов [Рябов, 2001; Рябов, 2006; Рябов, 2007; Рябов, 2008; Рябов, 2014 и др.]. В этой статье мы намерены обратиться к рассмотрению комплекса ранних визуальных феминных аллегорий России, создава-

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

емых в послепетровский период XVIII столетия (до окончания правления Екатерины II), в которых она сопоставлена с образом правящего монарха/монархини или с его/ее символическим олицетворением. Нас интересуют возможные значения, метафоры и смыслы, вкладываемые в такие изображения, прежде всего с точки зрения форм олицетворения России в женской ипостаси: в какой мере ее образ в этот период может трактоваться в контексте семейной метафоры — в частности, в качестве Матери/Матушки и как представляется ее статус в отношении империи/Отечества. Специальный анализ феминных аллегорий России в российском изобразительном, драматическом и медальерном искусстве XVIII века ранее предпринимался главным образом отечественными искусствоведами и филологами [Матвеев, 1981; Волкова, 2017; Одесский, 2019; Одесский, 2020; Чебакова, Скворцова 2022].

В центре исследования — проблема идентификации визуальных женских олицетворений / аллегорических фигур, поскольку и монаршая власть российских императриц, и их прямые портретные изображения, и феминные образы России получили свои визуальные воплощения в схожих антропоморфных образах и символах; для этого мы проанализируем их отличительные черты и позиции в отношении друг друга на материале произведений различных жанров.

Ранние олицетворения Российской империи

До Петра I антропоморфные аллегории России в русской культуре не встречались. Самые ранние персонификации России в феминном облике появляются в начале XVIII века по инициативе и по прямому указанию первого российского императора, который опирался на западноевропейские традиции символических изображений такого рода. Для Петра I аллегории и эмблемы стали важнейшим инструментом риторики и пропаганды, он активно способствовал введению олицетворений и символов в российское художественное пространство [Уортман, 2002, с. 86–88]. Первые феминные персонификации России были, таким образом, результатом вестернизации [Sashalmi, 2018, р. 70–73]. Аллегоризация различных государств и областей в XVII–XVIII веках опиралась на сложившийся в эпоху барокко эмблематический комплекс, который был важным визуальным словарем изображений и метафор эпохи. Еще одна причина крылась в новой

задаче десекуляризированной в петровское время культуры — преобразовать теологические концепты в светские в сфере властной символики, сохраняя при этом идею сакрализации императорской власти [Матвеев, 1981, с. 26–43]. Сам Петр I мог выступать в таких изображениях и как Отец Отечества, и как сын России-империи.

В первой трети XVIII века начинает формироваться тот канон изображения России, который был зафиксирован чуть позже в иконологическом лексиконе О. Лакомба де Презеля в переводе русского живописца и гравера И.А. Акимова: «Россия представляется в образе величественного вида жены в императорской короне и в мантии, подле нее стоит щит, на котором изображен Российский государственный герб» [Лакомб де Презель, 1763, с. 255]. Однако сравнение текстов оригинального первого издания [Lacombe de Prével, 1756] и более позднего [Lacombe de Prével, 1777] с русским переводом показывает, что статьи о России у французского автора отсутствуют, следовательно, иконографическая норма феминного олицетворения России сложилась к 1750–1760-м годам в России, а описание ее визуального канона принадлежало, вероятнее всего, самому Акимову. Еще один весьма популярный словарь аллегорий и их толкований был издан в 1788 году и содержал схожее определение аллегии России: «Империя Российская, Россия, представляется в образе жены величественного вида в златотканой мантии и в короне императорской, со стоящим возле нее щитом, на коем изображен черный двуглавый орел с коронами, а в груди коего всадник на коне, поражающий поверженного змея» [Емвлемы и символы, 1788, с. LXII]. Это описание отличает от акимовского лишь детализация вида российского герба. Необходимо подчеркнуть, что фигура России в обоих словарях названа не девицей, но женой. Величественность вида соотносилась с могуществом державы, потому логично соответствовала метафоре женской зрелости (ярким воплощением такой трактовки в литературе стал облик России — кормящей женщины в «образе зрелом» из стихотворения М.В. Ломоносова «Разговор с Анакреонтом», созданного еще до вступления на престол Екатерины II (между 1756 и 1761 годами) [Ломоносов, Разговор, 1959]).

В ставшем нормативным визуальном олицетворении России играли важную роль императорские регалии — что было характерно для аллегорических образов государств и позже наций. Петр I, объ-

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

явив Российское государство империей, изменил набор монарших инсигний. До того это были: большой наперсный крест, трон, держава, скипетр, царская печать, шапка Мономаха, бармы [Манько, 2005, с. 24–29]; он же ввел в церемонию первой императорской коронации Екатерины I державу и скипетр нового вида, оставив печать, венец был заменен императорской короной, крест — орденом (крестом) Андрея Первозванного на цепи, бармы — горностаевой мантией. Позже предметами Петра регалии были дополнены государственным мечом, державным щитом, государственным гербом и знаменем [Манько, 2005, с. 41–42]. Именно эти символические предметы становились в совокупности или по отдельности атрибутами-приметами аллегорического образа России. Они же присутствовали на официальных и аллегорических изображениях императоров и императриц XVIII века.

С петровского времени язык аллегорий играл чрезвычайно важную роль в новой для Российской империи практике государственных праздников, «триумфов» и церемоний, а также в сопутствующих им изображениях разных жанров. Русские и иностранные мастера этого времени, создававшие аллегорические образы России по случаю воцарения российских императриц, тезоименитств, военных побед и других значимых событий, использовали стандартизированный облик, о котором говорилось в упомянутых словарях аллегорий: античные одежды и в качестве атрибутов — императорские регалии (корона, мантия/порфира, скипетр, держава, меч, щит, государственный герб и др.), позволяющие в соответствии со сложившимся визуальным каноном идентифицировать этот образ. Большая часть медалей и гравюр создавалась по инициативе и под контролем высочайших заказчиков, деталям придавалось идеологическое значение, о чем свидетельствуют, в частности, записки Я. Штелина [Штелин, 1990; Штелин, 2014].

В жанрах, связанных с прославлением коронаций и свершений монархов XVIII века, большую роль играл сам способ выражения «отношений» между правителем и Россией. Эти, в сущности, эмблематичные образы были монументальны, созданы по барочным образцам и канонам и призваны выразить могущество державы. Но если в петровское время «отношения» государя и России визуально воплощали модель «созидатель — произведение, правитель — совершенствуемая им держава» и формулу «Отец Отечества» [Матвеев,

1981; Рябов, 2008], то образы императриц и Российского государства (России) с точки зрения символического взаимодействия монарха и державы во второй трети XVIII века выглядят иначе.

Послепетровские образы России: становление канона

В эскизах коронационных медалей, в сценариях фейерверков, композиций и декоре триумфальных ворот, посвященных восшествиям на престол Анны Иоанновны (1730) и Елизаветы Петровны (1742), наблюдаются интересные вариации женских образов. Императрица и антропоморфная персонификация России, как правило, соединены в общем изображении — обе в феминных ипостасях. Внешний облик императриц, следуя еще традиции репрезентации Екатерины I, мог соотноситься с Афиной Палладой / Минервой, однако не так часто, как это будет позже, в екатерининскую эпоху. Они могли представлять и в современных парадных одеяниях. При этом и Россия, и правительница снабжены атрибутами-инсигниями.

Обратим внимание на повторяющийся мотив изображения коленопреклоненной России в позе, подающей коронуемому правителю регалии. В рисунках листов 1 и 17 из так называемого Корсаковского альбома⁽¹⁾ (Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург), первый из которых соотносят с коронацией Петра II [Тюхменева, 2014, с. 85], второй — с коронацией Анны Иоанновны, обнаруживается сходство аллегорического рисунка с «программой триумфальных врат» в честь ее коронации в 1732 году [Ильина, 1986, с. 22–23; Тюхменева, 2014, с. 87–88]. На всех трех изображена коленопреклоненная Россия в женском образе, подающая императорские регалии стоящему на возвышении юному императору (Петру II) или Анне Иоанновне в короне и мантии [Тюхменева, 2005, ил. 60]. На России также мантия с горностаевым подбоем, но более скромная, чем на государыне. Фасон ее одежды под мантией не очень определенный, и она также с короной на голове.

(1) Альбом аллегорических и эмблематических рисунков из семейного архива Дмитрия Александровича Корсакова (1843–1919), историка, профессора Казанского университета.

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века



Ил. 1. Матвеев А.М. Эскиз композиции «Венчание на царство» для триумфальных ворот в Санкт-Петербурге в честь приезда Анны Иоанновны в 1732 году. Фрагмент. Источник: Тюхменева Е.А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века: проблемы панегирического направления. М.: Прогресс-Традиция, 2005. Ил. 60

Fig. 1. Matveev A.M. Sketch of the Coronation composition for the triumphal gate in honor of the arrival of Anna Ioannovna in 1732 in St. Petersburg. Fragment. Source: Tyukhmeneva E.A. The Art of Triumphal Gates in Russia in the First Half of the 18th Century: Problems of Panegyric Direction. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2005, fig. 60

Аллегория России в женском образе, находившаяся перед стоящей в полный рост Анной Иоанновной, присутствовала и в новогодних фейерверках 1735 и 1736 годов, и ее поза также являла почтение, возможно, в аналогичном положении: «Обыкновенно величественная и гордая, здесь Россия выражала преданность императрице...» [Дедова, 2011, с. 89].

Второй вариант коленопреклоненной России связан с изображением ее у жертвенника (античный мотив) — она возносит жертвы или воскуряет фимиам в честь правительницы. В таком образе Россия представлялась в программе январского фейерверка 1736 года в честь дня рождения Анны Иоанновны [Зелов, 2002, с. 225]. В описаниях фейерверка, данного два года спустя, 28 января 1738 года, по тому же поводу, говорилось: «Россия во образе великолепныя жены, имеющия на главе императорскую корону, а на груди и на одежде государственных орлов, стоит пред олтарем на коленях и приносит жертву своего вернейшаго желания» [цит. по: Ровинский, 1903, с. 218]. Несмотря на приведенную Д.А. Ровинским подпись, Россия на картинке, в отличие от предыдущей иллюстрации, стоит перед жертвенником не на обоих, а на одном, правом, колене.

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века



Ил. 2. Гравюра «Планы / Иллюминации и фейерверка / которые Генваря 28 дня 1738 года в высокий день Рождения / ея императорского величества / Самодержицы Всероссийской / В Санктпетербурге представлены были». 1738. Бумага верже, гравюра резцом. 43,2 × 38,4 см. Государственный исторический музей, Москва. Источник: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5807650?artist=629877528&index=42>

Fig. 2. Engraving 'Plans of Illuminations and Fireworks Which on the 28th Day of 1738, on the Birthday of Her Imperial Majesty Autocrat of the All Russia, Were Represented in St. Petersburg'. 1738. Paper, cutter. 43.2 × 38.4 cm. The State Historical Museum, Moscow. Source: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5807650?artist=629877528&index=42>

Аналогичные изображения появляются и в период правления Елизаветы Петровны. Нельзя не обратить внимания на то, что к их созданию имел самое непосредственное отношение известный деятель культуры, немец по происхождению Якоб (Яков Яковлевич) фон Штелин (1709–1785) [Малиновский, 2014], на протяжении нескольких десятков лет пребывания и службы в России создававший аллегорические произведения разных жанров. Штелин был автором рисунков и проектов памятных медалей в честь воцарения нескольких императриц, выступал, как и М.В. Ломоносов, сценографом программ фейерверков, в которых персонификация России играла значимую роль. На одном из вариантов эскиза медали в честь коронации, принадлежавшего, вероятно, Штелину [Штелин, 2014, с. 301], перед императрицей, одетой по моде своего времени, стоит на коленях «Любовь к Отечеству, имеющая при себе щит с государственным гербом, которая просит Ее Величество о восприятии Империи» (№ 1 и № 3) [Петерс, 2013, с. 102]; на другом варианте (№ 2) Ее Величество стоит у трона, а перед ней «Россия на коленях и подносит Ее императорскому Величеству на подушке корону и скипетр, которые Ее Величество приятным и милостивым лицом принимать изволит»

[Петерс, 2013, с. 103]. На одном из этих эскизов Россия стоит на обоих коленях, на другом — только на левом.

Очень похожий аллегорический рисунок был выполнен Штелиным и для программы праздничного фейерверка 25 апреля 1742 года [Штелин, 2014, с. 200]. В данном случае не Россия подносила Елизавете горящее сердце, а сама эта персонификация представляет собой аллегию «Любви к Отечеству».

Реализованный проект коронационной медали в честь Елизаветы Петровны И.Г. Вехтера был изготовлен в двух вариантах, но на реверсе сохранял ту же композицию Штелина: коленопреклоненная Россия перед стоящей со скипетром в руке Елизаветой Петровной. Ангел в женском облике возлагает на новую правительницу корону [Смирнов, 1908, с. 115, № 2286]. Россия в мантии и с градской короной на голове левой рукой опирается на щит с российским гербом, а правой протягивает императрице горящее сердце. Возможно, однако, что перед нами здесь аллегория «Любви к Отечеству».

Современные исследователи обращают внимание на то, что «женскую фигуру с гербовым щитом и пылающим сердцем в руке, коленопреклоненную перед императрицей Елизаветой Петровной, можно было бы принять за изображение России (с той лишь оговоркой, что на голове ее нет короны). Но в описании коронации дано иное истолкование: «*Изображение персоны ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА; перед оною стоит Любовь к отечеству держащая при себе щит с государственным гербом, которая просит ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО о восприятии Императорского престола*». Иконография Любви к Отечеству сочетала черты персонификации России (щит) с эмблемой любви (пылающее сердце). Однако уже в конце 1770-х — начале 1780-х гг. в альбоме Медальных комитетов, где воспроизводится эта медаль, в пояснении эта фигура была названа Россией» [Чебакова, Скворцова, 2022, с. 311]. Как видим, трактовка изображения могла изменяться в течение весьма короткого времени. Впрочем, иногда такое изменение продиктовано большим сходством аллегорических изображений, которые могли прочитываться современниками по-разному.

В такой же коленопреклоненной позе предстала Россия в программе нескольких триумфальных ворот в честь коронации Елизаветы Петровны [Тюхменева, 2005, с. 232]. В частности, во время празднеств 1744 года в Москве на внутренней стороне Триумфаль-

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века



Ил. 3. Вехтер И.Г. Медаль «В память коронования Императрицы Елизаветы Петровны 23 февраля 1742 года». 1742. Реверс. Государственный исторический музей, Москва. Источник: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/3254287?topoex=588890838&index=20>

Fig. 3. Waechter J.G. Medal "In Memory of the Coronation of Empress Elizabeth Petrovna on February 23, 1742". 1742. Reverse. The State Historical Museum, Moscow. Source: URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/3254287?topoex=588890838&index=20>

ных ворот в Китай-городе (на правой стороне вверху под плафоном) была представлена аллегория: «в золоченых рамах Россия, приводя Ее Императорское величество к регалиям для восприятия короны», Россия при этом возносит молитву, а по левой стороне ворот под плафоном «изображена государыня Императрица Елисавет Петровна, сидящая на престоле, поклоняющейся пред собой России скипетр к лобызанию преклоняет» [Обстоятельное описание, 1744, с. 142]. На триумфальной арке Мясницких ворот также была фигура коленопреклоненной России, которая «возносит» руки в небеса, к вензелю Елизаветы [Обстоятельное описание, 1744, с. 145]. Персонификация феминного образа России размещена была и в Триумфальных воротах «при реке Яузе», она «на престоле веселящаяся», «взирающая же к горе» [Обстоятельное описание, 1744, с. 145]. Таким образом, поза «преклонения» России перед новой императрицей воспроизведена в разных воплощениях, являясь, очевидно, программным замыслом прославления правительницы.

Аллегория России использовалась в программах многих фейерверков 1750-х годов, разработанных Штелиным [Штелин, 2014, с. 270–271] — в фейерверках этого времени образ России «присутствует на

любом празднике» [Дедова, 2011, с. 87]. Фигура коленопреклоненной перед Елизаветой Петровной России была персонажем фейерверка 1755 года на празднике в честь рождения будущего императора, организованном И.И. Шуваловым, — о чем упоминает Штелин в своих записях, приводимых Д.А. Ровинским [Ровинский, 1903, с. 245]. В описании иллюминации говорится о Храме Славы, а также о вензловом имени Павла Петровича, перед которым стоит на коленях фигура России, молящаяся о его здоровье [Штелин, 1990, с. 269]⁽²⁾. Обратим внимание на важную деталь: фигура России помещена ниже императорских вензловых имен (Павла Петровича и Екатерины), а свет от них озаряет ее [Штелин, 2014, с. 270–271]. В фейерверках, сценарий которых в те же годы разрабатывался Ломоносовым, Россия в феминном воплощении также являлась участницей действия, причем занимала в «картине» такую же позицию относительно вензлового имени: она смотрит на него снизу вверх, озаряемая сиянием, исходящим от имени императора [Ломоносов, Проект, 1959, с. 527–528].

На медали в память рождения Павла Петровича (1754) Вехтера «представлена Россия со стоящей напротив Религией, поднимающая над курящимся алтарем обвитый лавром щит с монограммой, которой сидящее на облаке Божественное провидение увенчивает императорской короной...» [Штелин, 1990, с. 307]. Россия в античных одеждах с характерными атрибутами (мантия, градская корона, щит с гербом у ног) стоит на коленях перед курящимся жертвенником, простирая руку и обращая взор к ангелу, несущему новорожденного младенца.

Следует подчеркнуть, что аллегория России в упомянутых изображениях находится в коленопреклоненной позе исключительно перед символами императорской власти или перед ее олицетворениями (фигурой или вензелем), иногда — в момент благодарственной жертвы. В других аллегорических изображениях Россия в облике женщины в античных одеждах с гербовыми атрибутами предстает, как правило, в равном положении с другими фигурами (например, на одном варианте реверса медали Г.В. Вестнера, исполненной в ознаменование Абоского мира со Швецией в 1743 году [Смирнов, 1908, с. 118, № 232]).

(2) Перевод с немецкого языка текстов Штелина, помещенных в книге Ровинского, выполнен составителем издания его записок К.В. Малиновским.

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

Две «величественные жены»: Екатерина II и Россия

В связи с рассмотрением образа коленопреклоненной России интересен процесс разработки эскиза медали в честь коронации Екатерины II. В нереализованных пяти вариантах реверса этой медали фигура самой императрицы отсутствует [Петерс, 2013, с. 183–184]. В третьем из пяти рисунков — также, как и в медалях на коронацию Елизаветы, — использована аллегорическая женская фигура Любви к Отечеству (известна с 1710-х годов). Перед ней «конные и пехотные полки повергают себя». Она же держит «в одной руке горящее сердце, у груди щит Российской империи, а другой, указующую на небо, подымаясь, вступает за государство свое, притом является свыше Божия помощь с защитительным своим щитом, хотя наложить на нее императорскую корону...». В пятом варианте «Россия, упуская из рук щит свой, приходит в ослабление. Великодушная Отечества Любовь, удерживая ее от падения, подымает ее, за что Божие провидение надевает на нее императорскую корону» [Бецкой, 1767, с. 184]. Таким образом, Россия нуждается в спасении или поддержке, которые и осуществляет Любовь к Отечеству. Разъединение Отечества и России значимо, хотя, вероятно, акцент в трактовке следует делать именно на концепте «любви» (горящего сердца), ставшем метафорическим лейтмотивом символических отношений императрицы с подданными в период ее правления.

И хотя в честь коронации Екатерины II в итоге была выбита другая медаль, на которой присутствовал образ самой императрицы, сюжет ее остался схож с проектом медали в честь коронации Елизаветы: Россия изображена в коленопреклоненной позе. Штелин, подробно описавший историю создания медали Вехтером, упоминал и о сюжете на реверсе: Россия с ее характерными атрибутами стоит на коленях, ее держит за руки Александр Невский, она передает сидящей императрице «трон и скипетр» на подушке. Стоящий позади справа ангел одной рукой указывает на Екатерину, другой — на сидящую на облаке аллегория Предосторожности [Штелин, 1990, с. 337].

Смирнов, однако, идентифицировал мужскую фигуру как Святого Георгия и считал, что Екатерине подносят корону и скипетр [Смирнов, 1908, с. 126, № 244a]. Р. Уортман же интерпретировал коленопреклоненную фигуру как аллегория Петербурга [Уортман, 2002, с. 156].

Ил. 4. Вехтер И.Г. Медаль «На вступление императрицы Екатерины II на престол». 1767. Реверс. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва. Источник: Штелин Я.Я. О медальерном искусстве // Штелин Я.Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: В 2 т. / Сост., пер. с нем., вступ. ст. К.В. Малиновского. Т. 1. М.: Искусство, 1990. С. 340

Fig. 4. Waechter J.G. Medal in Commemoration of the Coronation of Catherine the Great. 1767. Reverse. The State Historical and Cultural Museum-Reserve 'Moscow Kremlin', Moscow. Source: Stäehlin J. About Medal Art // Stäehlin J. Notes of Jacob Stäehlin about Fine Arts in Russia: In 2 vols. / Comp., transl. from German, intr. article by K.V. Malinovsky. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, p. 340



У. Волкова атрибутирует медаль как созданную «на пятилетие коронации императрицы Екатерины II» [Медали и монеты, 2021, с. 15]. На аверсе Екатерина изображена в виде воинственной Минервы в шлеме с плюмажем, на котором лавровый венок. Правительница в императорских регалиях — она в горностаевой мантии, декорированной гербовыми орлами.

Аналогичные мотивы обнаруживаются и в других видах визуального прославления российских монархинь. В тот период, в отличие от репрезентаций петровского времени, Российская империя изображалась в облике величественного вида женщины с характерными имперскими атрибутами (государственный щит или знамя — что было, напомним, зафиксировано как «правило» в описании аллегии России Акимовым).

На одной из гравюр с планом иллюминации в честь коронации Екатерины II Россия стоит на коленях не перед жертвенником, а перед самой императрицей — как на аналогичных медальных изображениях в честь восшествия на престол Елизаветы Петровны: «Представляется Портрет ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЫНИ ИМПЕРАТРИЦЫ, в большей величине настоящего ЕЯ возраста, на ВЫСОКОМ педестале, в Им-

ператорской мантии. Россия, с лежащим подле ее щитом и Гербом, стоит пред оным Портретом на коленях, и подает ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВУ правую рукою Скипетр; напротив того, принимает из рук ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА пальмовую ветвь в знак мира, которым отныне пользоваться имеет. В левой руке ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА, находится Держава» [Русские фейерверки].

Обратим внимание, что на обоих изображениях (медали и рисунке) России в градской короне — однако, как и в некоторых других случаях, описание неточно соответствует рисунку — здесь она скорее не стоит на коленях, а лишь немного преклонила их.

На другом рисунке той же иллюминации (вероятно, другая ее «картина») в Москве императрицы нет, в центре — феминные персонафикации России и Веры, обе преклонили колени около жертвенника и кадилницы, молясь о благоденствии правления: «На правой стороне преклоняет колена Православная вера в виде женском, имея Крест в руках, и благодарит Всевышнему за благополучное прибытие ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА в Москву. По левую сторону жертвенника видима Россия в женском образе, в Императорской мантии и короне; а подле ее земной шар под короною, с изображенными на нем двоеглавными орлами. Она преклонила колена, и приносит моление о том же, о чем и вера...» [Русские фейерверки].

Как видим, особенностью репрезентации аллегорических фигур России и императрицы в различных жанрах становится присутствие их рядом с двумя элементами: алтарем/жертвенником с курящимся фимиамом над ним, которые «символизировали верноподданнейшие чувства жителей Российской империи, их моления о благополучии и процветании страны и долголетию императрицы» [Дедова, 2011, с. 98] или же означали жертву России перед алтарем в храме, когда она «молит небо» об укреплении и долговечном правлении [Штелин, 2014, с. 281, сноска 17]. Специалисты по истории фейерверков в России Е.Б. Дедова и Е.А. Наймарк обращали внимание на этот мотив. Наймарк показала, что «эмблема с изображением благочестивой Девы, молящейся перед алтарем, от которого шел дым жертвенного огня», начала использоваться после смерти Петра в качестве аллегии России [Наймарк, 2008, с. 229]. По мнению исследовательницы, склонившаяся в молитве дева, стоявшая на коленях у жертвенника, выступала аллегорией России, воплощая смирение подданных им-

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

ператрицы [Наймарк, 2008, с. 231]. Первое обращение к этому образу имело место в иллюминации в ходе коронационной церемонии Петра II (1728), подготовленной Феофаном Прокоповичем, и позже мотив получил широкое распространение. Образ коленопреклоненной России перед алтарем Наймарк считает более ранним, чем коленопреклонение перед императором/императрицей, но и второй Наймарк объясняет именно через мотив моления [Наймарк, 2008, с. 231]. Она полагает, что в соответствии с «Символами и эмблематами» такое соотношение образов России и ее правительницы следует объяснять как «возвращение к православной этике покорности, послушания», символом которых выступал жертвенник. Дедова также считает, что «храм и жертвенник в пространстве фейерверка елизаветинского времени были знаками моления, благодарения и незабвенной памяти... Благодарения — за мудрое правление „Ея Императорского Величества“, моления — о благополучии империи и здравии государыни» [Дедова, 2011, с. 98]. Трудно оспаривать такую трактовку, хотя объяснение сюжета «возвращением к православной этике» представляется не очень убедительным в контексте самого арсенала символических и визуальных средств создателей программ светских празднеств, ориентированных на совершенно иной культурный круг значений. Кроме того, в описаниях проектов фейерверков и медалей мы не встречаем определения «дева» в отношении России, она всегда, в соответствии в том числе с геральдическими традициями, «жена». Однако необходимо подчеркнуть, что, поскольку данный визуальный мотив России у жертвенника встречается не только в фейерверках, он был, очевидно, значим.

Россия, стоящая у курящегося алтаря/жертвенника, неоднократно появляется в произведениях в честь коронации Екатерины II и позже. Императрица может присутствовать на таком изображении, либо ее олицетворяет щит с вензелем, корона или другой символ. Несмотря на то что аллегория России не преклоняет колен, ее поза вполне фиксирует семантику подчинения и покорности: голова поднята к символу императрицы, она смотрит на него снизу вверх, часто сопровождая взгляд жестом обращения. Например, на реверсе еще одной медали по случаю коронации Екатерины II, по краю которой идет надпись «За спасение Веры и Отечества», у алтаря стоят Вера (слева) и Россия (справа), держа вдвоем щит с вензелем Екатерины II [Штелин, 1990,

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века



Ил. 5. «Ко временам златым и сей причислим год / Он счастья нового произрастит нам плод». Календарь на лето от Рождества Христова 1779. Фронтиспис. Бумага, резец. 15,7 × 10 см. Государственный музей Палехского искусства, Палех. Источник: <https://exponat-online.ru/exhibit/11181410/>

Fig. 5. "We Will Rank This Year as the Golden Times, It Will Bring Us Forth Fruit of Happiness in the New Year". Calendar for 1779. Frontispiece. Paper, cutter. 15.7 × 10 cm. The State Museum of Palekh Art, Palekh. Source: <https://exponat-online.ru/exhibit/11181410/>

с. 328]. Провидение в облаках держит корону и скипетр для императрицы. Россия в градской короне и длинной мантии, волосы ее распущены, взгляд ее устремлен не на вензель, а на корону наверху.

На триумфальных воротах по случаю празднеств в Москве во время коронационных торжеств 1762 года также «изображен был вензель Екатерины, поддерживаемый Ангелами, а под ним Россия с надписью: „се достояние твое“ наверху вензеля» [Любецкий, 1872, с. 69]. Во время фейерверка, происходившего на Царицынском лугу [Аронова, 2017, с. 200–201], по сигналу выстрелов из пушек появлялся персонаж России, изображение которого не сохранилось, но о нем упоминалось в описании: «изображенная на... щите во унынии и оскорблении Россия открывшимся, от нисходящего из облака Про-

видения, именем ее Императорского Величества оживотворилася, и в то же время от разных огней на земле стук...» [Обстоятельное описание, 1857, с. 150–151].

На фронтисписе календаря на 1779 год Россия — в градской короне, мантии и со щитом с гербом — представлена, судя по символическим элементам «интерьера», в Храме Славы стоящей перед курящимся жертвенником, она смотрит снизу вверх на сияющий светом вензель Екатерины Великой, над которым реет в его свете ангел.

Однако в аллегорических сюжетах с Россией у жертвенника фигуры императрицы, как правило, нет. Она «встречается» с «почтительной» Россией на реверсе, в частности, еще одной медали К.А. Лебрехта. На ее аверсе изображена Екатерина, над головой которой надпись «Мать Отечества», а на реверсе она же в образе сидящей Минервы, в шлеме с перьями, подписывает скрижали, которые подносит аллегория России в градской короне и в античных одеяниях.

Облик России на медалях 1770-х годов, однако, остается прежним, при этом и сама императрица, и Россия представлены (но не всегда), в образах античных богинь в духе классицизма [Смирнов, 1908, с. 126, № 244а, с. 127, № 246а, с. 136, № 261, с. 139, № 269а, с. 146–147, № 282].

Аллегория России в 1770–1790-е годы активно использовалась и в программах триумфов, продолжавших традиции празднеств петровских времен, уже после коронации Екатерины II — например, коленопреклоненная перед императрицей Россия украшала аллегорические картины на Триумфальных воротах в Москве, воздвигнутых в 1775 году на средства купечества в честь Кучук-Кайнарджийского мира с Турцией (1774). Главная «картина» с внешней стороны ворот выглядела так: «Высочайшая власть или Величество “в виде великолепно одетой женщины, в императорской порфире, с короною на голове и с скипетром в руке: она подает стоящей перед нею на коленях России, которая представлена в виде почтенной женщины в императорском уборе с короною на голове, и которая познается по стоящему подле нее гербу...” [курсив в тексте. — М.Л.]» [Описание, 1775, б/н]. На внутренней стороне на «средней и главной картине» тех же ворот помещена еще одна персонификация России: Нептун, выходящий на берег, подает свой трезубец «как знак вручаемой власти» Рос-

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века



Ил. 6. Козлов Г.И., Колпаков Н.Я. Апофеоз Екатерины II. Аллегория на восшествие императрицы Екатерины II на престол. 1763. Бумага, резец. 49,2 × 36,1 см. Государственный исторический музей, Москва. Источник: <https://blog.mediashm.ru/?p=3988>

Fig. 6. Kozlov G.I., Kolpakov N. Ya. The Apotheosis of Catherine the Great. Allegory of the Accession of Empress Catherine the Great to the Throne. 1763. Paper, cutter. 49.2 × 36.1 cm. The State Historical Museum, Moscow. Source: <https://blog.mediashm.ru/?p=3988>

сийской империи, которая изображена «в виде сановитой женщины, великолепно одетой, имеющей подле себя щит с гербом Империи. Она сидит на *пребогатых креслах*, под великолепным балдахинном, вензловым победоносным Монархини нашей именем украшенным [курсив в тексте. — М.Л.]» [Описание, 1775, б/н]. Подчеркнем, что и в этом описании персонификации Россия интерпретируется как воплощенная в образах «женщин», не дев.

В связи с соположениями визуальных аллегорий императрицы и России в произведениях различных жанров интересно, как феминное олицетворение и образ Екатерины воспроизводились в связи и сразу после ее воцарения. На известной гравюре Н.Я. Колпакова по рисунку Г.И. Козлова «Апофеоз Екатерины II» (1763, Государственный

исторический музей, Москва) [Васильченко, 2020] в честь восшествия императрицы на престол она изображена в характерном для своего времени образе Паллады, верхом, в античных латах, шлеме и плаще. Ее окружают аллегория Веры с крестом, за которой — Правосудие (Фемида) с весами, а также (справа) Надежда с якорем. На первом варианте (эстампе) коня держит под уздцы Россия в феминном облике, в поднятой левой руке которой — пылающее сердце.

Она в очень странных одеждах, поза не очень эстетична, а корона на ее голове почти незаметна. Однако этот вариант эстампа был отвергнут И.И. Шуваловым, который пожелал внести в него исправления, и второй вариант гравюры стал несколько иным; изменения коснулись прежде всего образа России [Васильченко, 2020]. Автор статьи не приводит каких-либо подробностей о том, как именно шла работа над проектом. Известен результат.

Россия обрела более явные и отчетливые атрибуты: мантию с горностаевым подбоем, длинное и струящееся одеяние, ее поза стала подобающей, благородной; корона на ее голове немного увеличилась. Но теперь она не держит под уздцы коня Екатерины, а правой рукой протягивает ей горящее сердце, изогнувшись в изящном полупоклоне. А. Васильченко [Васильченко, 2020], как Г.Н. Комелова и О.В. Рябов [Комелова, 1981, с. 135; Рябов, 2008, с. 11], не сомневаются в том, что этот образ — аллегория России.

Между тем Д.А. Ровинский интерпретировал образ этой женщины как аллегория Любви [Ровинский, 1889, стб. 685–686, № 169], исходя из наличия на рисунке персонификаций Веры и Надежды. Однако нам представляется, что более точным было бы атрибутировать данную фигуру (во всяком случае, в ее первоначальном замысле Козлова) как аллегория Любви к Отечеству, так как символ горящего вручаемого сердца был связан именно с ней — вспомним эскизы медалей Штелина 1741 года, притом также коронационных.

Однако на обоих вариантах важно соотношение позиций России и Екатерины: как и на предыдущих коронационных аллегориях, Россия смотрит на императрицу снизу вверх, и, хотя не стоит на коленях, ее ноги согнуты в почтительном легком поклоне.

Аналогичная композиция встречается и на аллегорическом портрете Екатерины II (вероятно, 1763 года) С. Торелли из собрания Великого князя Сергея Александровича [Гришин, 2014, с. 58–59, 61],

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века



Ил. 7. Фонтебассо Ф. Вступление на престол Екатерины II. 1762. Холст, масло. 398 × 280 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: https://rasmuseumvm.ru/data/collections/painting/17_19/zh-5784/index.php

Fig. 7. Fontebasso F. Accession to the Throne of Catherine the Great. 1762. Canvas, oil. 398 × 280 cm. The State Russian Museum, St. Petersburg. Source: https://rasmuseumvm.ru/data/collections/painting/17_19/zh-5784/index.php

местонахождение которого ныне неизвестно⁽³⁾. Здесь императрица была представлена всадником на белом коне, «осененная парящей славой. Справа от нее аллегорические фигуры добродетелей, а слева — коленопреклоненная Россия, подносящая Екатерине корону». Сюжетное сходство с гравюрой Колпакова очень явное, а соотношение персонажей зеркальное. Можно предположить, что один из художников копировал другого, либо объяснение следует искать в заданной программе изображения или в общем образце.

(3) Описание дается на основании «Исторической выставки портретов» в Таврическом дворце в 1905 году, на которой он был представлен.

В сходном виде изображена Россия на полотне Ф. Фонтебассо в честь коронации 1762 года (1762, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Главными персонажами на нем также являются Россия и императрица. В центре внимания зрителя находятся их соединенные руки. Императрица в белом коронационном платье (однако, вопреки историческому одеянию, без вытканых на нем золотых гербов Империи⁽⁴⁾), с маленькой императорской короной на голове и скипетром в руке, в алой мантии, подбитой горностаем; она стоит на возвышении в богато украшенном походном шатре, на верхушке которого орел и знамена. Возле нее феминные аллегории, опознающиеся по атрибутам в руках — Мудрость с зеркалом, Правосудие с весами и Верность с ключом, на переднем плане — Сила, сидящая на поверженной колонне. Россия еще не на коленях, но то ли в глубоком поклоне, то ли преклоняющая колено. Она в скромных одеждах, волосы ее распущены, а на голове — покрывало, на плечах коронационная мантия с выткаными гербами — единственная примета державности. Выражение лица скорбное. На светлой мантии России также гербовые орлы, а Екатерина в роскошном белом платье с андреевской голубой лентой через плечо.

Можно было бы подумать, что Екатерина поднимает Россию с колен, если бы не предшествующая традиция изображения ее коленопреклоненной — вероятнее всего, в данном случае мы имеем дело с тем же лейтмотивом, но выраженным не в жесткой форме, как в фейерверках и медалях 1740–1760-х годов. Поза России символизирует явное подчинение, что подчеркнуто также положением рук: ладонь Екатерины поверх руки России.

(4) В 1762 году по инициативе новой императрицы было создано первое коронационное платье с выткаными гербовыми орлами — позже они будут встречаться в одеянии персонификаций России, как и на ее мантии. Это платье «было украшено... гербами Российской империи», такие же гербы «числом 380» были вышиты на мантии. С.А. Амелёхина подчеркивает, что «ни один из российских монархов, кроме Екатерины II, не появлялся в начале торжественного коронационного шествия в костюме, украшенном гербами Российской империи: с 1724 года эта символика использовалась для украшения мантии как одной из регалий, подносимых царю... в ходе церемонии коронации», и делает важное для нас замечание о том, что новая монархиня «еще до совершения таинства миропомазания... предстала перед подданными в образе самой России» [Амелёхина, 2016, с. 84–86].

Еще несколько изображений, созданных в 1760–1770-х годах и использованных для книжных иллюстраций, также содержат персонафикацию России. На фронтисписе Г.И. Козлова и С. Карновича по рисунку неизвестного автора [Бецкой, 1765] Россия смотрит снизу вверх на портрет Екатерины, который держит Афина Паллада в окружении феминной аллегии Славы, убегающего побежденного ею Сатурна, а также приветствующего правительницу Меркурия. Меркурий указывает на цветок в вазе, который Россия готова поднести к портрету. Вероятно, это вечнозеленый мирт — символ славы и благодеяний, а также тишины и мира/покоя. Россия, в соответствии с каноном, одета в античные одеяния, она сидит, опираясь левой рукой на щит с гербом Российской империи, за ее спиной развевается порфира.

На фронтисписе 1763 года в книге И.И. Бецкого о создании Воспитательного дома в Москве [Бецкой, 1767] размещена, по мнению Ровинского, гравюра Г.Ф. Сребреницкого, на которой соотношение фигур очень похоже: Россия, держа в одной руке сияющий вензель Екатерины II, другой рукой указывает на него коленопреклоненной женщине с ребенком [Ровинский, 1895, стб. 963]. Россия в императорской короне и развевающейся мантии. Сверху парит Слава со скипетром и рогом изобилия. Однако такая интерпретация небесспорна — ведь на других изображениях Россия никогда не держит вензель императрицы в руке, а ее взор всегда обращен вверх. Вероятно, это все же Екатерина (хотя и она ранее не представляла держащей свой вензель).

Россия у пирамиды/obeliska

Создание Воспитательного дома в Москве было увековечено также в нескольких медалях. На оборотной стороне одной из них, в честь И.И. Бецкого (1772), изображена «пирамида, украшенная щитом с вензелем И.И. Бецкого и цветочной гирляндой. Слева от пирамиды — сидящая женская фигура, олицетворяющая Россию, в тунике, с покрывалом на голове. Рядом с ней стоят двое детей, и еще двое держат щит с гербом И.И. Бецкого» [Медали и монеты, 2021, с. 21]. Надпись на медали: «За любовь к Отечеству». Существуют две медали с одинаковым сюжетом — работы К.А. Лебрехта и И.Б. Насса и И.К.Г. Егера [Волкова, 2017, с. 491].

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

Ил. 8. Гасс И.Б., Егер И.К.Г. Медаль в честь И.И. Бецкого. 1772. Реверс. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва. Источник: Медали и монеты эпохи Екатерины II из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: Выставка в Оренбургском музее изобразительных искусств 26 мая — 15 августа 2021 года / Автор текста У.М. Волкова, ред. К.К. Искольдская. Оренбург, 2021. С. 17

Fig. 8. Gass J.B., Jäger J.C. Medal in honor of I.I. Betsky. 1772. Reverse. A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. Source: Medals and Coins of the Era of Catherine the Great from the Collection of A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts: Exhibition at the Orenburg Museum of Fine Arts May, 26 — August, 15, 2021 / Text by U.M. Volkova, ed. by K.K. Iskoldskaya. Orenburg, 2021, p. 17



Известно, что согласно эмблематическим значениям, пирамида «стоящая» символизирует «знаменование, показывающее славу государей» [Лакомб де Презель, 1763, с. 225, 268], «знак памяти добрых государей» [Емвлемы и символы, 1788, с. LIII], поэтому изображение пирамиды / обелиска встречается в качестве символа императорской власти в различных торжествах и изображениях, приуроченных к коронации или победам.

В 1750-х годах обретает популярность еще один вариант того же мотива — Россия в женском облике стоит у подножия пирамиды, увенчанной либо императорской короной, либо вензловым именем монархини. Россия вновь смотрит на него снизу, воздевая к нему руки. Например, в фейерверке 5 сентября 1753 года Ломоносов планировал «изобразить великую, наподобие египетских, пирамиду, из крупных квадратных камней состоящую, венчанную императорскою короною, под которою на фестонах и гирляндах висит щит с вензловым же именем Ее Величества, окруженным сияющею радугою. Внизу, у фундамента пирамиды, сидит об нее опершаяся Россия в городской короне, взирающая с веселием на щит с именем Ея Императорского Величества, держащая рог изобилия...» [Ломоносов, Проект, 1959,

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века



Ил. 9. Придворный месяцеслов на год от Рождества Христова 1775. 1775. Фронтиспис. Государственная публичная историческая библиотека, отдел редких книг, Москва

Fig. 9. The Court Calendar for the 1775. 1775. Frontispiece. The State Public Historical Library, Rare Books Department, Moscow

с. 527–528]. Положение фигуры России, опирающейся на пирамиду у ее фундамента, и ее обращенный вверх взор такие же, как и на аллегорических композициях Штелина с Россией у обелиска 1750–1770-х годов.

Так, на правом углу внутренней части Триумфальных ворот в Москве в 1775 году (в честь Кучук-Кайнарджийского мира) было установлено аллегорическое изображение России, которое помещалось рядом с обелиском, украшенным вензловым именем Екатерины II: «Пред обелиском стоит *Россия в виде величественныя женщины в императорском одеянии...* [курсив в тексте. — М.Л.]» [Описание, 1775, б/н]. На фронтисписе «Придворного Месяцеслова на 1775 год» так же в центре рисунка расположен обелиск, на вершину которого ангел водружает вензель Екатерины и лавровый венок, а еще один ангел несет корону и лавровую ветвь. Вероятно, фигура сидящей России — слева внизу, она протягивает ангелам скипетр.

Образ России у обелиска с вензелем Екатерины использовался и на празднике, который был дан князем А.А. Вяземским в декабре 1776 года. Обширная программа вечера завершалась ужином, оформление его выглядело так: «посреди осьмиугольной залы на круглом столе возвышался великолепный египетский обелиск с серебряным щитом, украшенным лавровыми ветвями, с вензловым именем императрицы. Подле пьедестала обелиска изображена была Россия, окруженная трофеями и законами, а на пьедестале была надпись: ...Се наше божество / Мать Росския страны... По сторонам обелиска реки: Нева, Волга, Днепр и Дон представлены были каждая со своими атрибутами... кругом бассейна изображены были четыре времени года...» [Приложение, 1846, с. 329–330].

Излюбленной эмблемой стал обелиск и в творчестве Я. Штелина, у которого он встречается довольно часто. На гравюре, выполненной в 1777 году Х. Ротом по рисунку Штелина (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), женская фигура со всеми атрибутами аллегии России — она в мантии, античных одеждах, опирается рукой на щит с гербом Российской империи, стоит с копьем в левой руке на фоне обелиска с вензелем Екатерины, указывая другой рукой на наполненные ветром паруса корабля (символ торговли), внизу рисунка путти держат в руках атрибуты торговли и морского дела. Вверху — феминная аллегория Славы трубит в трубу. Типологически данное изображение очень близко к фронтисписам различных календарей (о чем говорит и дата «1777»). Принято считать, что это изображение Екатерины II. Однако, на наш взгляд, дама в мантии на виньетке — Россия, о чем свидетельствуют наиболее характерные для ее иконографии XVIII века детали: герб у ног, копье в руке, мантия. Очевидно также сходство с рассмотренными выше изображениями России перед императрицей или ее олицетворениями.

Из описания Ровинского известна еще одна гравюра Х. Рота, на которой Россия с лавровыми венцами в одной руке сидит под аллегорией Провидения со всевидящим оком и вензелевым именем Екатерины II, а в подписи значится, что другой «простертой вверх рукой держит она кадило» [Ровинский, 1895, стб. 846].

Некоторые из опубликованных в качестве иллюстраций к изданным трудам Штелина эскизы художника к фейерверкам позволяют предположить, что они повторяют разработанный ранее визуальный

мотив. В частности, на эскизе 1753 года изображен обелиск с вензелем новорожденного Павла Петровича, рядом с ним — аллегория России в античных одеждах, без мантии, в короне градской, при ней государственное знамя с гербом, а на щите — вензель Екатерины [Штелин, 2014, с. 310].

На плане другого фейерверка 1750-х годов — также обелиск, у которого стоит Елизавета Петровна в пышных одеяниях, а аллегория России подносит ей, вероятно, лавровый венок. На обелиске надпись на латыни, посвящение «Петру Великому — дочь Елизавета» [Штелин, 2014, с. 314]. На втором варианте того же проекта [Штелин, 2014, с. 315], у обелиска стоит уже фигура России в градской короне и мантии, а сидящая на троне Елизавета в императорской короне передает нечто (вероятно, какую-либо регалию) России.

Таким образом, вариации композиций рисунков для картин фейерверков весьма схожи с рисунками Штелина для гравюр (в том числе и для заключительной в издании «Наказа» Екатерины II [Наказ, 1770], которую, однако, необходимо рассматривать специально, в связи с дискуссионными трактовками главной фигуры [Уортман, 2002, с. 173; Schönle, 2007, s. 46–48]).

Можно дополнить визуальные примеры описаниями, опирающимися на воспоминания очевидцев. Автор исторических очерков о временах Екатерины Великой С.М. Любецкий, ссылаясь на известные ему источники, упоминает о знаменитом фейерверке в честь коронации у Кремля, в картинах которого также присутствовала аллегория России в женском облике: «по сигналу, данному пушечным залпом, зажегся прежде главный план и открыл... *позорищное место*, состоящее из великолепных колоннад и аркад, между которыми на пьедестале, украшенном разными трофеями, видна была Россия, возносящая благодарный взор свой на небо, подле нее было изображено вензелевое имя Екатерины, на которое возлагалась российская корона, при этом явлении в светлом огне явились слова *Ob immortalia in patriam merita* (За бессмертные заслуги к отечеству)... [курсив в тексте. — М.Л.]» [Любецкий, 1872, с. 73]. Известно, что автором некоторых московских коронационных фейерверков был именно Штелин [Штелин, 2014, с. 277].

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

Заключение

Таким образом, в визуальных репрезентациях монархической власти с участием феминной персонификации России можно зафиксировать два визуальных мотива, связанных с этой аллегорией: ее коленопреклонение непосредственно перед фигурами императриц (Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и Екатерины II) в символическом изображении акта коронации и ее почтительная поза (в том числе и коленопреклонение) перед жертвенником (алтарем), призванная служить воплощением действий- благопожеланий — вознесения молитвы, проявления благодарности высшим силам за воцарение очередной правительницы. Позиция проскинезиса (*adoratio*) является торжественным жестом почтения в отношении к богам и людям; у этого физического акта, как известно, есть несколько положений: от склонения головы до полного простирания ниц. Данный знак является символическим выражением иерархии двух акторов — второй демонстрирует смирение, подчинение, поклонение или преклонение в отношении к правителю (сюзерену) или божеству, принятие его воли или власти. Подобная же поза могла означать и скорбь о погибшем/ умершем, мольбу или просьбу, а также сопровождала передачу даров или признание поражения/подчинения или прославления/почитания [Тресиддер, 2001, с. 152]. Однако такое положение может означать и признание первым заслуг и награждения второго участника — в таком случае преклонение необходимо, например, для возложения короны/венка. Однако в изображениях с коленопреклоненной аллегорией России корону возлагает либо ангел с небес (подчеркивая божью волю), либо предполагается, что ее берет из «рук» России сама императрица.

На наш взгляд, своеобразной разновидностью этих сюжетов является и образ России в позе с воздетыми руками, обращенной к портрету, вензелю или вершине пирамиды, — то есть другим олицетворениям власти или монарха. Символика такого положения фигуры аллегии России, несомненно, должна быть объяснена. Однако трудно признать бесспорными аргументы исследователей, которые трактуют ее в качестве отражения религиозных мотивов. На данном этапе исследования можно констатировать эту тенденцию и то обстоятельство, что численность подобных изображений явно

уменьшается к 1770-м годам. Мотив жертвенника и фигуры России около него остается, символика может меняться, но образ коленопреклоненной России пропадает. В аналогичных феминных аллегориях второй половины XIX века коленопреклоненная Россия появляется только в двух случаях: траурно-скорбном, в связи со смертью или погребением императора, или же перед ангелом с крестом, олицетворяющим благословение или волю божественных сил.

Еще одна сложность в трактовке феминной аллегии обусловлена интерпретацией самого визуального образа антропоморфной России: что именно понимается под ней. В праздничных фейерверках, приуроченных к военным победам и заключениям мира, она чаще всего олицетворяла государство — Российскую империю как державу-участника европейских войн, союзника или победителя, выступающую равноправным партнером западноевропейских монархий. В коронационных изображениях, на которых Россия передает корону и другие инсигнии, она репрезентировала государство как совокупность подданных. Косвенным аргументом может служить традиционный для коронаций российских императоров конца XVIII — начала XIX века иконографический сюжет, связанный с вступлением на трон нового монарха, в котором неперемной частью композиции являются представители народов, конфессий и сословий (прежде всего крестьянства), приветствующие новое правление. Они, как и прославляющая правителя Россия, находясь всегда в нижней части изображения, выражают радость, воздевая руки или поднимая взоры к образу, ее символизирующему (портрет, вензель, персонификация в облике или аллегии античного бога/героя). Этот сюжет появляется не ранее 1780-х годов, хотя одно из первых изображений такого рода относится не к коронации, а приурочено к созданию «Наказа» Екатерины II. Это гравюра П.-Ф. Шоффера по рисунку Ш. Монне «Аллегория на императрицу Екатерину II с текстом „Наказа“» (1778, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург).

Если принять гипотезу, что аллегория России, подающая коронационные регалии или горящее сердце (атрибут Любви к Отечеству) новому монарху, представляет собой подданных России, а не Отечество, то ее следует понимать как вручение, передачу своей судьбы монарху. Если соотнести данные образы с панегирическими текстами, то в них счастье России толкуется как радость по поводу «спасения» Отечества

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

или восхищение добродетелями новой императрицы, способной продолжать традиции славного правления Петра Великого. Аналогичная концепция находит отражение и в одических жанрах, прославляющих «дщерь Петрову» как его прямую и законную наследницу (этот мотив актуализирован в панегирических сочинениях В.К. Тредиаковского и Ломоносова), в том числе в образе богини. Характерно, что такое словесное прославление осуществляется от имени всех подданных, или «всей» России. Подчеркнем, что ни в одном из рассмотренных примеров мы не встречаем признаков аллегии России, которые позволили бы трактовать ее как образ Матери (России-Матушки), получивший яркое воплощение в метафорике XIX века.

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

Список литературы:

- 1 Амелёхина С.А. Церемониальный костюм Российского императорского двора в собрании музеев Московского Кремля. М.: Гос. ист.-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2016. 334 с.
- 2 Аронова А.А. Коронационные декорации как политический текст: Екатерина I — Екатерина II // Искусствознание. 2017. № 3. С. 170–211.
- 3 [Бецкой И.И.] Привилегия и Устав Императорской Академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры с воспитательным при оной Академии училищем. СПб.: Печ. при Имп. Академии наук, 1765. 46 с.
- 4 [Бецкой И.И.] Учреждение Императорского Воспитательного для приносных детей дома и госпиталя для бедных родильниц в столичном городе Москве: В 3 ч. СПб.: При Имп. Академии наук, 1767. Ч. 1. [55], 56 с. Ч. 2. [2], IX, 39 с. Ч. 3. [2], 94 с.
- 5 Васильченко А. «Судом и верою украшенная власть» // Блог Исторического музея. 02.07.2020. URL: <https://blog.mediashm.ru/?p=3988> (дата обращения 22.12.2023).
- 6 Волкова У.М. Образ государства Российского в медальерном искусстве XVIII в. // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 3. С. 482–492.
- 7 Гришин Д.Б. Романовская галерея Великого Князя Сергея Александровича // Династия Романовых — царственные покровители искусства: Сборник избранных материалов / Под ред. В.-И.Т. Богдан. СПб.: Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, 2014. С. 57–63.
- 8 Дедова Е.Б. Аллегорические образы в искусстве фейерверков и иллюминаций в России середины XVIII века. К проблеме панегирического направления в художественной культуре елизаветинского времени: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. М., 2011. 361 с.
- 9 Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные и исправленные Нестором Максимовичом-Амбодиком. [СПб.]: Печатано в Императорской типографии, 1788. LXVIII, 280 с.
- 10 Зелов О.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII — первой половины XVIII века. История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы. М.: УРСС, 2002. 303 с.
- 11 Илина Т.В. Новое о монументально-декоративной живописи XVIII века (Триумфальные ворота 1732 года) // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 3: Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы / Под ред. проф. Н.Н. Калитиной. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 13–24.
- 12 Комелова Г.Н. Русский гравёр Н.Я. Колпаков // Культура и искусство России XVIII века: Новые материалы и исследования / Науч. ред. Б.В. Сапунов, И.Н. Уханова. Л.: Искусство, 1981. С. 131–143.
- 13 Конструкты национальной идентичности в русской культуре XVIII–XIX веков: Материалы конференции, апрель 2008 г., Тверь / Под ред. Р. Нохейль, Ф. Карл, Э. Шоре. М.: РГГУ, 2010. 357 с.
- 14 Лакомб де Презель О. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / С фр. переведен ... Иваном Акимовым. СПб.: При Имп. Академии наук, 1763. [=344 с.].
- 15 Лескинен М.В. Вместо введения: у истоков антропоморфных и зооморфных репрезентаций наций и государств в европейской культуре // Люди, львы, орлы, куропатки...: Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций и государств в славянском культурном дискурсе / Ред. М.В. Лескинен, Е.А. Яблоков. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2020. С. 5–32.
- 16 Ломоносов М.В. Проект фейерверка и иллюминации к торжественному дню тезоименитства Её императорского величества сентября 5 к дню 1753 года // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи. 1732–1764 / Ред. В.В. Виноградов, А.И. Андреев, Г.П. Блок. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 527–530.
- 17 Ломоносов М.В. Разговор с Анакреонтом // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи. 1732–1764. / Ред. В.В. Виноградов, А.И. Андреев, Г.П. Блок. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 761–767.
- 18 Любецкий С.М. Взгляд на то время, когда совершилась коронация императрицы Екатерины II, с описанием фейерверка, данного по этому случаю против Кремля // Любецкий С.М. Старина Москвы и русского народа в историческом отношении с бытовой жизнью русских: С описанием русского народного быта в прошедшем и начале нынешнего столетий, нравов, обычаев, преданий, гульбищ, увеселений и проч. М.: тип. Н.Ф. Савича, 1872. С. 60–83.
- 19 Малиновский К.В. Якоб Штелин. Жизнь и деятельность // Малиновский К.В. Материалы Якова Штелина: В 3 т. Т. 1: Записки и письма Якова Штелина об изящных искусствах в России. СПб.: Крига, 2014. С. 16–51.
- 20 Манько А.В. Российская монархия: символика и атрибуты. Страницы истории государственности. М.: Вече, 2005. 347 с.
- 21 Матвеев В.Ю. К истории возникновения и развития сюжета «Петр I, высекающий статую России» // Культура и искусство России XVIII века: Новые материалы и исследования / Науч. ред. Б.В. Сапунов, И.Н. Уханова. Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1981. С. 26–43.
- 22 Медали и монеты эпохи Екатерины II из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: Выставка в Оренбургском музее изобразительных искусств 26 мая — 15 августа 2021 года / Автор текста У.М. Волкова, ред. К.К. Искольдская. Оренбург, 2021. 56 с.
- 23 Наймарк Е.А. Религиозная этика в коронационных фейерверках 1724–1750-х гг. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Серия: Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 28 (63). С. 229–233.
- 24 Наказ Ея Императорского Величества Екатерины Вторыя Самодержицы Всероссийския, данный Комиссии о сочинении проекта нового уложения. СПб.: При Императорской Академии наук, 1770. 403 с.
- 25 Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в царствующий град Москву и священнейшаго коронования ея августейшаго императорского величества всепресветлейша державнейша великия государыни императрицы Елисавет Петровны самодержицы всероссийской, еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 25 апреля 1742 года. СПб.: Печ. при Императорской акад. наук, 1744. 168 с.
- 26 Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в императорскую древнюю резиденцию богоспасаемый град Москву и освященнейшего коронования Её Августейшего Величества Всепресветлейшей Державнейшей Великой Государыни Императрицы Екатерины Второй, Самодержицы Всероссийской, матери

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

- и избавительницы Отечества, еже происходило вшествие 13, коронование 22 сентября 1762 года // Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1857. № 63. 311 с.
- 27 *Одесский М.П.* Россия смиренная и торжествующая: «места памяти» в панегирических драмах петровской эпохи (1705–1710 гг.) // «Места памяти» Руси конца XV – середины XVIII в. / Отв. сост., отв. ред. серии А.В. Доронин. М.: РОССПЭН, 2019. С. 461–479. (Post-Древняя Русь: у истоков наций Нового времени. Кн. 3.)
- 28 *Одесский М.П.* Репрезентация России в панегирической драме Петровской эпохи, 1724–1725 гг.: Imperium vs Confessio // Религия и Русь, XV–XVIII вв. / Отв. сост., ред. серии А.В. Доронин. М.: РОССПЭН, 2020. С. 390–412. (Post-Древняя Русь: у истоков наций Нового времени. Кн. 4.)
- 29 Описание обоих вновь построенных триумфальных ворот, и употребленных к украшению оных аллегорических картин, кои из вернейшей ревности и верноподданнейшаго благоговения... имп. и монархине Екатерине II, великороссийским дворянством и московским купечеством воздвигнуты, когда ея имп. величество по благополучном одержании бесчисленных и потомству невероятных побед, по заключении с Оттоманскою Портою мира, и по возстановлении всеобщаго спокойствия, вернейших подданных своих столичнаго града Москвы жителей генваря дня 1775 года высочайшим и неоцененным присутствием своим ошастливить соизволила. [М.]: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1775. [29] с. (Без пагинации).
- 30 *Петерс Д.И.* Первопрестольная: коронация российских императоров, 1794–1896. Медали и жетоны: Сборник документов. М.: Русский мир, 2013. 523 с.
- 31 Приложение. Описание праздника 1776 года, данного генерал-прокурором князем Александром Алексеевичем Вяземским 10 декабря 1776 года // *Булгарин Ф.В.* Воспоминания Фаддея Булгарина: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни: В 6 ч. Ч. 1–2. СПб.: Издание М.Д. Ольхина, 1846. С. 328–330.
- 32 *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов: В 2 т. Т. 1: А – О. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1889. 1202 стб.
- 33 *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.: В 2 т. Т. 2: К – Ф. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1895. 449–1248 стб.
- 34 *Ровинский Д.А.* Описание фейерверков и иллюминаций в России. 1674–1891 // *Ровинский Д.А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб.: А.С. Суворин, 1903. С. 175–311.
- 35 Русские фейерверки и иллюминации XVIII века: В 5 ч. / Публикация подготовлена в рамках реализации культурно-исследовательского проекта по гранту президента РФ «Искусство праздничного оформления города. История и современность» // *Sazikov.livejournal.com*. URL: <https://sazikov.livejournal.com/78567.html> (дата обращения 15.09.2023).
- 36 *Рябов О.В.* «Матушка-Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. М.: Ладомир, 2001. 202 с.
- 37 *Рябов О.В.* «Родина-мать»: история образа // Женщина в российском обществе. 2006. № 3 (40). С. 33–46.
- 38 *Рябов О.В.* «Россия-Матушка»: Национализм, гендер и война в России XX века. Stuttgart; Hannover: Verlag, 2007. 290 p.
- 39 *Рябов О.В.* «Россия-Матушка»: История визуализации // Границы: Альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ. Вып. 2: Визуализация нации. Иваново: Ивановский государственный университет, 2008. С. 7–36.
- 40 *Рябов О.В.* «Родина-мать» в истории визуальной культуры России // Вестник ТвГУ. Серия: История. 2014. № 1. С. 90–113.
- 41 *Смирнов В.П.* Описание русских медалей. СПб.: Санкт-Петербургский монетный двор, 1908. 748 с.
- 42 *Тресиддер Дж.* Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд; Фаир-Пресс, 2001. 443 с.
- 43 *Тюхменева Е.А.* Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века: проблемы панегирического направления. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 327 с.
- 44 *Тюхменева Е.А.* «За твое прильжаніе жалую тѣбя академии Наукъ Профессоромъ...» Об одном альбоме рисунков из фонда Корсаковых в РГИА // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2014. № 20. С. 84–100.
- 45 *Уортман Р.С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии: Материалы и исследования: В 2 т. / Пер. с англ. С.В. Житомирского. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. М.: ОГИ, 2002. 605 с.
- 46 *Чебакова П.А., Скворцова Е.А.* Персонификация России в искусстве XVIII века: идея и способ визуализации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 12 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 304–317. <http://dx.doi.org/10.18688/aa2212-04-22>.
- 47 *Штелин Я.Я.* О медальерном искусстве // *Штелин Я.Я.* Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: В 2 т. / Сост., пер. с нем., вступ. ст. К.В. Малиновского. Т. 1. М.: Искусство, 1990. С. 294–352.
- 48 *Штелин Я.* Краткая история искусства фейерверков в России // *Малиновский К.В.* Материалы Якова Штелина. В 3 т. Т. 1: Записки и письма Якоба Штелина об изящных искусствах в России. СПб.: Круга, 2014. С. 269–335.
- 49 *Эдмондсон Л.* Гендер, миф и нация в Европе: образ Матушки-России в европейском контексте // Пол, гендер, культура: Немецкие и русские исследования / Под. ред. Э. Шоре, Е. Хайдер, Г. Зверевой. М.: Изд. центр РГГУ, 2009. С. 411–437.
- 50 *Юваль-Дейвис Н.* Гендер и нация / Пер. на рус. Рига: ELPA, 2001. 234 с.
- 51 *Aguilhon M.* Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789–1880 / Transl. by J. Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 235 p.
- 52 Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures / Ed. by T. Cusack, S. Bhreathnach-Lynch. Routledge, 2018. 180 p.
- 53 *Edmondson L.* Putting Mother Russia in a European Context // Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures / Ed. by T. Cusack, S. Bhreathnach-Lynch. Routledge, 2018. P. 53–66.
- 54 Gender and Germanness: Cultural Productions of Nation / Ed. by P. Herminhouse, M. Mueller. Providence: Berghahn Books, 1998. 336 p.
- 55 *Höpflinger A.-K.* Imagining a Nation. The Civil-Religious Role of Female State Personifications // Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices / Ed. by D. Pezzoli-Oligati. Nomos, Berlin: Theologischer Verlag, 2015. P. 55–77.
- 56 *Hubbs J.* Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1988. 302 p.
- 57 *Lacombe de Prézel H.* Dictionnaire iconologique, ou, Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc.: Avec des descriptions tirées des poètes anciens et modernes. Paris: chez Theodore de Hansy, 1756. 306 p.
- 58 *Lacombe de Prézel H.* Dictionnaire iconologique, ou, Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc.: Avec des descriptions tirées des poètes anciens et modernes. Paris: Nyon, Barrois, 1777. 307 p.

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

- 59 *Landes J.* Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France. Cornell University Press, 2003. 272 p.
- 60 *Matthews R.T.* Britannia and John Bull: From Birth to Maturity // *The Historian*. 2000. Vol. 62. № 4. P. 799–820. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6563.2000.tb01460.x>.
- 61 *Pohlsander H.A.* National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany. Peter Lang AG, 2008. 309 p.
- 62 *Reitala A.* Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet. Helsinki: Otava, 1983. 184 s.
- 63 *Sashalmi E.* Political Theology and the Emergence of Female Personifications of Russia in Visual Sources from a European Perspective: The Petrine Period as a Watershed // *Russian History*. 2018. № 45. P. 70–85.
- 64 *Schönle A.* The Ruler in the Garden. Politics and Landscape Design in Imperial Russia. Peter Lang AG, 2007. 395 p.
- 65 *Warner M.* Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form. University of California Press, 2000. 417 p.
- 66 Woman — Nation — State / Ed. by N. Yuval-Davis, F. Anthias. Palgrave Macmillan, 1989. 185 p.

References:

- 1 Amelekhina S.A. *Tseremonial'nyi kostyum Rossiiskogo imperatorskogo dvora v sobranii muzeev Moskovskogo Kremlya* [Ceremonial Costume of the Russian Imperial Court in the Collection of the Moscow Kremlin Museums]. Moscow, Gos. ist.-kul'turnyi muzei-zapovednik "Moskovskii Kremli" Publ., 2016. 334 p. (In Russian)
- 2 Aronova A.A. Koronatsionnye dekoratsii kak politicheskii tekst: Ekaterina I — Ekaterina II [Coronation Scenery as a Political Text: Catherine I—Catherine II]. *Iskusstvoznanie*, 2017, no. 3, pp. 170–211. (In Russian)
- 3 [Betskoi I.I.] *Privilegiya i Ustav Imperatorskoi Akademii trekh znatneishikh khudozhestv, zhivopisi, skulptury i arkhitektury s vospitatel'nym pri onoi Akademii uchilishchem* [The Privilege and Charter of the Imperial Academy of the Three Most Notable Arts, Painting, Sculpture and Architecture with the Educational School Attached to It]. St. Petersburg, Pech. Pri Imp. Akademii nauk Publ., 1765. 46 p. (In Russian)
- 4 [Betskoi I.I.] *Uchrezhdenie Imperatorskogo Vospitatel'nogo dlya prinosnykh detei doma i gosptalya dlya bednykh rodil'nits v stolichnom gorode Moskve: V 3 ch.* [Establishment of the Imperial Educational Home for Newborn Children and the Hospital for Poor Mothers in Labor in the Capital City of Moscow: In 3 parts]. St. Petersburg, Pri Imp. Akademii nauk Publ., 1767. Part 1. [55], 56 p. Part 2. [2], IX, 39 p. Part 3. [2], 94 p. (In Russian)
- 5 Vasil'chenko A. "Sudom i veroyu ukrashennaya vlast'" ["Power Adorned with Judgment and Faith"]. *Blog Istorivheskogo muzeya*, 02.07.2020. Available at: <https://blog.mediashm.ru/?p=3988> (accessed 22.12.2023). (In Russian)
- 6 Volkova U.M. Obraz gosudarstva Rossiiskogo v medal'ernom iskusstve XVIII v. [The Image of the Russian State in the Medal Art of the 18th Cent.]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 2017, no. 3, pp. 482–492. (In Russian)
- 7 Grishin D.B. Romanovskaya galereya Velikogo Knyazya Sergeya Aleksandrovicha [Romanov Gallery of Grand Duke Sergei Alexandrovich]. *Dinastiya Romanovykh — tsarstvennye pokroviteli iskusstva: Sbornik izbrannykh materialov* [The Romanov Dynasty — Royal Patrons of Art: Collection of Selected Materials], ed. V.-I.T. Bogdan. St. Petersburg, Nauchno-issledovatel'skii muzei pri Rossiiskoi Akademii khudozhestv Publ., 2014, pp. 57–63. (In Russian)
- 8 Dedova E.B. *Allegoricheskie obrazy v iskusstve feierverkov i illyuminatsii v Rossii serediny XVIII veka*. K probleme panegiricheskogo napravleniya v khudozhestvennoi kul'ture elizavetinskogo vremeni [Allegorical Images in the Art of Fireworks and Illuminations in Russia in the mid-18th Century. On the Problem of the Panegyric Trend in the Artistic Culture of Elizabethan Times], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.04, M.V. Lomonosov Moscow State University. Moscow, 2011. 361 p. (In Russian)
- 9 *Emvlemy i simvoly izbrannye, na rossiiskii, latinskii, frantsuzskii, nemetskii i aglitskii yazyki prelozhennye, prezhde v Amsterdame, a nyne vo grade sv. Petra napechatannye i ispravlennye Nestorom Maksimovichom-Ambodikom* [Emblems and Symbols Selected, Translated into Russian, Latin, French, German and English, Formerly in Amsterdam, and Now in the City of St. Peter Printed and Corrected by Nestor Maksimovich-Ambodik]. [St. Petersburg], Pechatano v Imperatorskoi tipografii Publ., 1788. LXVIII, 280 p. (In Russian)
- 10 Zelov O.D. *Ofitsial'nye svetskie prazdniki kak yavlenie russkoi kul'tury kontsa XVII — pervoi poloviny XVIII veka. Istoriya triumfov i feierverkov ot Petra Velikogo do ego docheri Elizavety* [Official Secular Holidays as a Phenomenon of Russian Culture at the End of the 17th — First Half of the 18th Century. A History of Triumphs and Fireworks from Peter the Great to His Daughter Elizabeth]. Moscow, URSS Publ., 2002. 303 p. (In Russian)

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

- 11 Il'ina T.V. Novoe o monumental'no-dekorativnoi zhivopisi XVIII veka (Triumfal'nye vorota 1732 goda) [New Information about Monumental and Decorative Painting of the 18th Century (Triumphal Gate of 1732)]. *Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva. Vyp. 3: Otechestvennoe i zarubezhnoe iskusstvo XVIII veka. Osnovnye problemy* [Issues of Domestic and Foreign Art. Issue 3: Domestic and Foreign Art of the 18th Century. Main Problems], ed. prof. N.N. Kalitina. Leningrad, Izd-vo LGU Publ., 1986, pp. 13–24. (In Russian)
- 12 Komelova G.N. Russkii graver N. Ya. Kolpakov [Russian Engraver N. Ya. Kolpakov]. *Kul'tura i iskusstvo Rossii XVIII veka: Novye materialy i issledovaniya* [Culture and Art of Russia in the 18th Century: New Materials and Research], sc. eds. B.V. Sapunov, I.N. Ukhanova. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981, pp. 131–143. (In Russian)
- 13 *Konstrukty natsional'noi identichnosti v russkoi kul'ture XVIII–XIX vekov: Materialy konferentsii, aprel' 2008 g., Tver'* [Constructs of National Identity in Russian Culture of the 18th–19th Centuries: Conference Materials, April 2008, Tver], eds. R. Noheil, F. Karl, E. Cheaure. Moscow, RGGU Publ., 2010. 357 p. (In Russian)
- 14 Lacombe de Prézel O. *Ikologicheskii leksikon, ili Rukovodstvo k poznaniyu zhivopisnogo i reznogo khudozhestva, medalei, ehstampov i proch. s opisaniem, vzyatym iz raznykh drevnikh i novykh stikhotvortsev* [Iconological Lexicon, or a Guide to the Knowledge of Painting and Carving, Medals, Prints, etc. with Descriptions Taken from Various Ancient and Modern Poets], transl. from French ... Ivan Akimov. St. Petersburg, Pri Imp. Akademii nauk Publ., 1763. 344 p. (In Russian)
- 15 Leskinen M.V. Vmesto vvedeniya: u istokov antropomorfnykh i zoomorfnykh reprezentatsii natsii i gosudarstv v evropeiskoi kul'ture [Instead of an Introduction: At the Origins of Anthropomorphic and Zoomorphic Representations of Nations and States in European Culture]. *Lyudi, i'vy, orly, kuropatki... Antropomorfnye i zoomorfnye reprezentatsii natsii i gosudarstv v slavyanskoi kul'turnom diskurse* [People, Lions, Eagles, Partridges... Anthropomorphic and Zoomorphic Representations of Nations and States in Slavic Cultural Discourse], eds. M.V. Leskinen, E.A. Yablokov. Moscow, In-t slavyanovedeniya RAN Publ., 2020, pp. 5–32. (In Russian)
- 16 Lomonosov M.V. Proekt feiervarka i illyuminatsii k torzhestvennomu dnyu tezoimenitstva Ee imperatorskogo velichestva sentyabrya 5 k dnyu 1753 goda [Fireworks and Illumination Project for the Solemn Name Day of Her Imperial Majesty on September 5, 1753]. Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochinenii* [The Full Collection of Works]. Vol. 8: Poehziya, oratorskaya proza, nadpisi. 1732–1764 [Poetry, Oratorical Prose, Inscriptions. 1732–1764], eds. V.V. Vinogradov, A.I. Andreev, G.P. Blok. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1959, pp. 527–530. (In Russian)
- 17 Lomonosov M.V. Razgovor s Anakreontom [Conversation with Anacreon]. Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochinenii* [The Full Collection of Works]. Vol. 8: Poeziya, oratorskaya proza, nadpisi. 1732–1764 [Poetry, Oratorical Prose, Inscriptions. 1732–1764], eds. V.V. Vinogradov, A.I. Andreev, G.P. Blok. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1959, pp. 761–767. (In Russian)
- 18 Lyubetskii S.M. Vzglyad na to vremya, kogda sovershilas' koronatsiya imperatritsy Ekateriny II, s opisaniem feiervarka, dannogo po etomu sluchayu protiv Kremlya [A Glance at the Time When the Coronation of Empress Catherine II Took Place, with a Description of the Fireworks Given on this Occasion against the Kremlin]. Lyubetskii S.M. *Starina Moskvyy i russkogo naroda v istoricheskoi otnoshenii s bytovo zhizn'yu russkikh: S opisaniem russkogo narodnogo byta v proshedshe i nachale nyneshnego stoletii, nraov, obychaev, predanii, gul'bishch, uveselenii i proch.* [The Antiquity of Moscow and the Russian People in Historical Relation to the Everyday Life of Russians: With a Description of Russian Folk Life in the Past and the Beginning of the Present Centuries, Morals, Customs, Legends, Festivities, Amusements, etc.]. Moscow, tip. N.F. Savicha Publ., 1872, pp. 60–83. (In Russian)
- 19 Malinovskii K.V. Yakob Shtelin. Zhizn' i deyatel'nost' [Jacob Stäehlin. Life and Work]. Malinovskii K.V. *Materialy Yakova Shtelina: V 3 t.* [Materials of Jacob Stäehlin: In 3 vols.]. Vol. 1: Zapiski i pis'ma Yakoba Shtelina ob izyashchnykh iskusstvakh v Rossii [Notes and Letters of Jacob Stäehlin about Fine Arts in Russia]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2014, pp. 16–51. (In Russian)
- 20 Man'ko A.V. *Rossiiskaya monarkhiya: simvolika i atributy. Stranitsy istorii gosudarstvennosti* [Russian Monarchy: Symbols and Attributes. Pages of the History of Statehood]. Moscow, Veche Publ., 2005. 347 p. (In Russian)
- 21 Matveev V. Yu. K istorii vozniknoveniya i razvitiya syuzheta "Petr I, vysekayushchii statuyu Rossii" [On the History of the Origin and Development of the plot "Peter I Carving the Statue of Russia"]. *Kul'tura i iskusstvo Rossii XVIII veka: Novye materialy i issledovaniya* [Culture and Art of Russia of the 18th Century: New Materials and Research], eds. B.V. Sapunov, I.N. Ukhanova. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie Publ., 1981, pp. 26–43. (In Russian)
- 22 *Medali i monety ehpokhi Ekateriny II iz sobraniya Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina: Vystavka v Orenburgskom muzee izobrazitel'nykh iskusstv 26 maya – 15 avgusta 2021 goda* [Medals and Coins of the Era of Catherine II from the Collection of A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts: Exhibition at the Orenburg Museum of Fine Arts May, 26 – August, 15, 2021], author's text U.M. Volkova, ed. K.K. Iskoldskaya. Orenburg, 2021. 56 p. (In Russian)
- 23 Naimark E.A. Religioznaya ehika v koronatsionnykh feierverkakh 1724–1750-kh gg. [Religious Ethics in Coronation Fireworks, 1724–1750s]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. Seriya: Obshchestvennye i gumanitarnye nauki*, 2008, no. 28 (63), pp. 229–232. (In Russian)
- 24 *Nakaz Eya Imperatorskogo Velichestva Ekateriny Vtoryya Samoderzhitsy Vserossiiskaya, dannyi Komissii o sochinenii proekta novogo ulozheniya* [The Order of Her Imperial Majesty Catherine the Second All-Russian Autocrat Given to the Commission on the Drafting of a New Code]. St. Petersburg, Pri Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1770. 403 p. (In Russian)
- 25 *Obstoyatel'noe opisaniye torzhestvennykh poryadkov blagopoluchnago vshestviya v tsarstvuyushchii grad Moskvu i svyashchenneishago koronovaniya eya avgusteishago imperatorskago velichestva vsepresvetleishiya derzhavneishiya velikiya gosudaryni imperatritsy Elisavet Petrovny samoderzhitsy vserossiiskoi, ezhe byst' vshestvie 28 fevralya, koronovanie 25 aprelya 1742 goda* [A Detailed Description of the Solemn Procedures for the Successful Entry into the Reigning City of Moscow and the Most Sacred Coronation of Her Most August Imperial Majesty, the Most Serene and Great Sovereign Empress Elizabeth Petrovna, the Autocrat of All Russia, Which Took Place on February 28, Coronation on April 25, 1742]. St. Petersburg, Pech. pri Imperatorskoi akad. nauk Publ., 1744. 168 p. (In Russian)
- 26 *Obstoyatel'noe opisaniye torzhestvennykh poryadkov blagopoluchnago vshestviya v imperatorskuyu drevnyuyu rezidentsiyu bogospasaemyi grad Moskvu i osvysashchenneishago koronovaniya Ee Avgusteishago Velichestva Vsepresvetleishiei Derzhavneishiei Velikoi Gosudaryni Imperatritsy Ekateriny Vtoroi, Samoderzhitsy Vserossiiskoi, materi i izbavitel'nitsy Otechestva, ezhe proiskhodilo vshestvie 13, koronovanie 22 sentyabrya 1762 g.* [A Detailed Description of the Ceremonial Procedures for the Safe Entry into the Imperial Ancient Residence of the God-saved City of Moscow and the Most Sanctified Coronation of Her Most August Majesty Most Serene Sovereign Great Empress Catherine the Second, Autocrat of All Russia, Mother and Deliverer of the Fatherland, Which Took Place on the 13, Coronation on September 22, 1762]. *Kamer-fur'erskii tseremonial'nyi zhurnal*, 1857, no. 63. 311 p. (In Russian)
- 27 Odesskii M.P. Rossiya smirennaya i torzhestvuyushchaya: "mesta pamyati" v panegiricheskikh dramakh petrovskoi ehpokhi (1705–1710 gg.) [Russia, Humble and Triumphant: "Places of Memory" in the Panegyric Dramas of the Peter the Great Era (1705–1710)]. *"Mesta pamyati" Rusi kontsa XV – sereдины XVIII v.* ["Places of Memory" of Rus' at the End of the 15th – Mid-18th Cent.], series' comp., ed. A.V. Doronin. Moscow, ROSSPEN Publ., 2019, pp. 461–479. (Post-Drevnyaya Rus': u istokov natsii Novogo vremeni. Kn. 3 [Post-Ancient Rus': At the Origins of the Nations of Modern Times. Book 3]). (In Russian)

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

- 28 Odesskii M. P. *Reprezentatsiya Rossii v panegiricheskoi drame Petrovskoi ehpokhi, 1724–1725* gg.: Imperium vs Confessio [Representation of Russia in the Panegyric Drama of the Petrine Era, 1724–1725: Imperium vs Confessio]. *Religiya i Rus'*, XV–XVIII vv. [Religion and Rus', 15th–18th Cent.], series' comp., ed. A. V. Doronin. Moscow, ROSSPEN Publ., 2020, pp. 390–412. (Post-Drevnyaya Rus': u istokov natsii Novogo vremeni. Kn. 4 [Post-Ancient Rus': At the Origins of the Nations of Modern Times. Book 4]). (In Russian)
- 29 *Opisanie oboikh vnov' postroennykh triumfal'nykh vorot, i upotreblennykh k ukrasheniyu onykh allegoricheskikh kartin, koi iz verneishei revnosti i vernopoddanneishegago blagogoveniya... imp. i monarkhine Ekaterine II, velikorossiiskim dvoryanstvom i moskovskim kupechestvom vozdvignuty, kogda eya imp. velichestvo po blagopoluchnom oderzhanii bezchislennukh i potomstvu neveroyatnykh pobed, po zaklyuchenii s Ottomanskoyu Portoyu mira, i po vozstanovlenii vseobshchago spokoistviya, verneishikh poddannykh svoikh stolichnago grada Moskvy zhitel'ei genvary dnya 1775 goda vysochaishim i neotsenennym prisutstviem svoim oshchastlivit' soizvolila* [Description of Both Newly Built Triumphal Gates, and the Allegorical Paintings Used To Decorate Them, Which, Out of the Truest Jealousy and the Most Loyal Reverence... to the Emperor and the Monarch Catherine II, the Great Russian Nobility and the Moscow Merchants Were Erected, When Her Imperial Majesty, Upon the Successful Achievement of Countless and Incredible Victories to Posterity, Upon the Conclusion of Peace with the Ottoman Port, and Upon the Restoration of Universal Tranquility, Deigned To Show Off Her Most Faithful Subjects of the Capital City of Moscow to the Inhabitants of the January Day of 1775 with Her Highest and Invaluable Presence]. [Moscow], Pech. pri Imp. Mosk. un-te Publ., 1775. [29] p. (Without pagination). (In Russian)
- 30 Peters D. I. *Pervoprestol'naya: koronatsiya rossiiskikh imperatorov, 1794–1896. Medali i zhetony: Sbornik dokumentov* [Moscow: Coronation of Russian Emperors, 1794–1896. Medals and Tokens: Collection of Documents]. Moscow, Russkii mir Publ., 2013. 523 p. (In Russian)
- 31 Prilozhenie. *Opisanie prazdnika 1776 goda, dannogo general-prokurorom knyazem Alekssandrom Alekseevichem Vyazemskim 10 dekabrya 1776 goda* [Appendix. Description of the Holiday of 1776, Given by the Prosecutor General Prince Alexander Alekseevich Vyazemsky on December 10, 1776]. Bulgarin F. V. *Vospominaniya Faddeya Bulgarina: Otryvki iz vidennogo, slyshannogo i ispytannogo v zhizni: V 6 ch.* [Memoirs of Thaddeus Bulgarin: Excerpts from What Has Been Seen, Heard and Experienced in Life: In 6 parts]. Parts 1–2. St. Petersburg, Izdanie M. D. Ol'khina Publ., 1846, pp. 328–330. (In Russian)
- 32 Rovinskii D. A. *Podrobnii slovar' russkikh gravirovannykh portretov: V 2 t.* [Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits: In 2 vols.]. Vol. 1: A – O [A – O]. St. Petersburg, Tip. Imp. Akad. nauk Publ., 1889. 1202 columns. (In Russian)
- 33 Rovinskii D. A. *Podrobnii slovar' russkikh graverov XVI–XIX vv.: V 2 t.* [Detailed Dictionary of Russian Engravers of the 16th–19th Cent.: In 2 vols.]. Vol. 2: K – F [K – F]. St. Petersburg, Tip. Akad. nauk Publ., 1895. 449–1248 columns. (In Russian)
- 34 Rovinskii D. A. *Opisanie feierverkov i illyuminatsii v Rossii. 1674–1891* [Description of Fireworks and Illuminations in Russia. 1674–1891]. Rovinskii D. A. *Obozrenie ikonopisaniya v Rossii do kontsa XVII veka. Opisanie feierverkov i illyuminatsii* [Review of Icon Painting in Russia until the End of the 17th Century. Description of Fireworks and Illuminations]. St. Petersburg, A. S. Suvorin Publ., 1903, pp. 175–311. (In Russian)
- 35 Russkie feierverki i illyuminatsii XVIII veka: V 5 ch. [Russian Fireworks and Illuminations of the 18th Century: In 5 parts], the publication was prepared as part of the implementation of a cultural research project under a grant from the President of the Russian Federation “The Art of Festive Decoration of the City. History and Modernity”. *Sazikov.livejournal.com*. Available at: <https://sazikov.livejournal.com/78567.html> (accessed 15.09.2023). (In Russian)
- 36 Ryabov O. V. *“Matushka-Rus'”: Opyt gendernogo analiza poiskov natsional'noi identichnosti Rossii v otechestvennoi i zapadnoi istoriosofii* [“Mother Russia”: The Experience of Gender Analysis of the Search for Russian National Identity in Russian and Western Historiosophy]. Moscow, Ladomir Publ., 2001. 202 p. (In Russian)
- 37 Ryabov O. V. *“Rodina-mat'”: istoriya obraza* [“Mother Russia”: The History of the Image]. *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, 2006, no. 3 (40), pp. 33–46. (In Russian)
- 38 Ryabov O. V. *“Rossiya-Matushka”: Natsionalizm, gender i voyna v Rossii XX veka* [“Mother Russia”: Nationalism, Gender and War in Russia of the 20th Century]. Stuttgart, Hannover, Verlag, 2007. 290 p. (In Russian)
- 39 Ryabov O. V. *“Rossiya-Matushka”: Istoriya vizualizatsii* [“Mother Russia”: The History of Visualization]. *Granitsy: Al'manakh Tsentra etnicheskikh i natsional'nykh issledovaniy IvGU* [Borders: Almanac of the Center for Ethnic and National Studies of the Ivanovo State University]. Issue 2: *Vuzualizatsiya natsii* [Nation Visualization]. Ivanovo, Ivanovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2008, pp. 7–36. (In Russian)
- 40 Ryabov O. V. *“Rodina-mat'” v istorii vizual'noi kul'tury Rossii* [Motherland in Russian Visual Culture's History]. *Vestnik TvGU. Seriya “Istoriya”*, 2014, no. 1, pp. 90–113. (In Russian)
- 41 Smirnov V. P. *Opisanie russkikh medalei* [Description of Russian Medals]. St.-Petersburg, Sankt-Peterburgskii monetnyi dvor Publ., 1908. 748 p. (In Russian)
- 42 Tresidder J. *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols], transl. from English S. Palko. Moscow, Grand Publ., Fair-Press Publ., 2001. 443 p. (In Russian)
- 43 Tyukhmeneva E. A. *Iskusstvo triumfal'nykh vrat v Rossii pervoi poloviny XVIII veka: problemy panegiricheskogo napravleniya* [The Art of Triumphal Gates in Russia in the First Half of the 18th Century: Problems of Panegyric Direction]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2005. 327 p. (In Russian)
- 44 Tyukhmeneva E. A. *“Za tvoe prilezhanie zhaluyu tebya akademii Nauk Professorom...” Ob odnom al'bome risunkov iz fonda Korsakovykh v RGIa* [“For Your Diligence, I Honor You as a Professor from the Academy of Sciences...” About One Album of Drawings from the Korsakov Fund at the Russian State Historical Archive]. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta*, 2014, no. 20, pp. 84–100. (In Russian)
- 45 Wortman R. S. *Stsenarii vlasti: Mify i tseremonii russkoi monarkhii: Materialy i issledovaniya: V 2 t.* [Scenarios of Power: Myths and Ceremonies of the Russian Monarchy: Materials and Research: In 2 vols.], transl. from English S. V. Zhitomirsky. Vol. 1: *Ot Petra Velikogo do smerti Nikolaya I* [From Peter the Great to the Death of Nicholas I]. Moscow, OGI Publ., 2002. 605 p. (In Russian)
- 46 Chebakova P. A., Skvortsova E. A. *Personifikatsiya Rossii v iskusstve XVIII veka: ideya i sposob vizualizatsii* [Personification of Russia in the Art of the 18th Century: Idea and Method of Visualization]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Current Problems of Theory and History of Art]. Issue 12, eds. A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova. St. Petersburg, Izd-vo SPbGU Publ., 2022, pp. 304–317. <http://dx.doi.org/10.18688/aa2212-04-22>. (In Russian)
- 47 Stäehlin J. *O medal'ernom iskusstve* [About Medal Art]. Stäehlin J. *Zapiski Yakoba Shtelina ob izyashchnykh iskusstvakh v Rossii: V 2 t.* [Notes of Jacob Stäehlin about Fine Arts in Russia: In 2 vols.], comp., transl. from German, intr. article K. V. Malinovsky. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, pp. 294–352. (In Russian)
- 48 Stäehlin J. *Kratkaya istoriya iskusstva feierverkov v Rossii* [A Brief History of the Art of Fireworks in Russia]. Malinovskii K. V. *Materialy Yakoba Shtelina: V 3 t.* [Materials of Jacob Stäehlin: In 3 vols.]. Vol. 1: *Zapiski i pis'ma Yakoba Shtelina ob izyashchnykh iskusstvakh v Rossii* [Notes and Letters of Jacob Stäehlin about Fine Arts in Russia]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2014, pp. 269–335. (In Russian)
- 49 Edmondson L. *Gender, mif i natsiya v Evrope: obraz Matushki-Rossii v evropeiskom kontekste* [Gender, Myth and Nation in Europe: The Image of Mother Russia in the European Context]. *Pol, gender, kul'tura: Nemetskie i russkie issledovaniya* [Sex, Gender, Culture: German and Russian

«Россия, возносящая благодарный взор свой»:

об одном мотиве феминных репрезентаций России в аллегорических изображениях XVIII века

- Studies], ed. E. Shore, E. Hajder, G. Zvereva. Moscow, Izd. tsentr RGGU Publ., 2009, pp. 411–437. (In Russian)
- 50 Yuval-Davis N. *Gender i natsiya* [Gender and Nation], transl. from English. Riga, ELPA Publ., 2001. 234 p. (In Russian)
- 51 Agulhon M. *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789–1880*, transl. J. Lloyd. Cambridge, Cambridge University Press, 1981. 235 p.
- 52 *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures*, eds. T. Cusack, S. Bhreathnach-Lynch. Routledge, 2018. 180 p.
- 53 Edmondson L. Putting Mother Russia in a European Context. *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures*, eds. T. Cusack, S. Bhreathnach-Lynch. Routledge, 2018, pp. 53–66.
- 54 *Gender and Germanness: Cultural Productions of Nation*, eds. P. Herminghouse, M. Mueller. Providence, Berghahn Books, 1998. 336 p.
- 55 Höpflinger A.-K. Imagining a Nation. The Civil-Religious Role of Female State Personifications. *Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices*, ed. D. Pezzoli-Ogliati. Nomos, Berlin, Theologischer Verlag, 2015, pp. 55–77.
- 56 Hubbs J. *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1988. 302 p.
- 57 Lacombe de Prézel H. *Dictionnaire iconologique, ou, Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc.: Avec des descriptions tirées des poètes anciens et modernes*. Paris, chez Theodore de Hansy, 1756. 306 p.
- 58 Lacombe de Prézel H. *Dictionnaire iconologique, ou, Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc.: Avec des descriptions tirées des poètes anciens et modernes*. Paris, Nyon, Barrois, 1777. 307 p.
- 59 Landes J. *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*. Cornell University Press, 2003. 272 p.
- 60 Matthews R.T. Britannia and John Bull: From Birth to Maturity. *The Historian*, 2000, vol. 62, no. 4, pp. 799–820. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6563.2000.tb01460.x>.
- 61 Pohlsander H.A. *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*. Peter Lang AG, 2008. 309 p.
- 62 Reitala A. *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Helsinki, Otava, 1983. 184 s.
- 63 Sashalmi E. Political Theology and the Emergence of Female Personifications of Russia in Visual Sources from a European Perspective: The Petrine Period as a Watershed. *Russian History*, 2018, no. 45, pp. 70–85.
- 64 Schönle A. *The Ruler in the Garden. Politics and Landscape Design in Imperial Russia*. Peter Lang AG, 2007. 395 p.
- 65 Warner M. *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. University of California Press, 2000. 417 p.
- 66 *Woman — Nation — State*, eds. N. Yuval-Davis, F. Anthias. Palgrave Macmillan, 1989. 185 p.

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 околонуточных 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».

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⁽¹⁾, 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, лишенные литературной эффектности текста Кандинского, лапидарные и прямые, либо вызывали иронию⁽²⁾, либо игнорировались в исследованиях о художнике. На мой взгляд, недооценка научных или, точнее, околonaучных 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» [Раздьяонов, 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⁽³⁾.

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].

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

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, беспроволочный 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⁽⁴⁾.

(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.

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 сопровождал 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 предвещал 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⁽⁵⁾.

(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» [Раздьяконов, 2022, с. 51–52].

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⁽⁶⁾ 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]⁽⁷⁾.

(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

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 — околонуучном) 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 околонуучная 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⁽⁸⁾. 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, возможно, 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]⁽⁹⁾.

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⁽¹⁰⁾. 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 (МоМА), Нью-Йорк, далее — МоМА) У. Боччони, «Восстание» (1911, Гемеентмузеум, Гаага) Л. Руссоло, 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 Людвига, 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; Нетто. 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. Бараджо 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 околонушной 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⁽¹¹⁾. 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⁽¹²⁾. 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»⁽¹³⁾. Однако лучистская

картина черпает образы не только из невидимых эфирных архивов форм. Она возникает также в процессе взаимодействия внешних лучей и излучений мысли художника⁽¹⁴⁾. 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]⁽¹⁵⁾. 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

(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].

(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 околону научным теориям и мифологиям лучистой материи, к ее «пластическим символам», распространенным 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 современность. 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 РМ. 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 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://iphbras.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.

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

- 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 (дата обращения 02.07. 2024).

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:

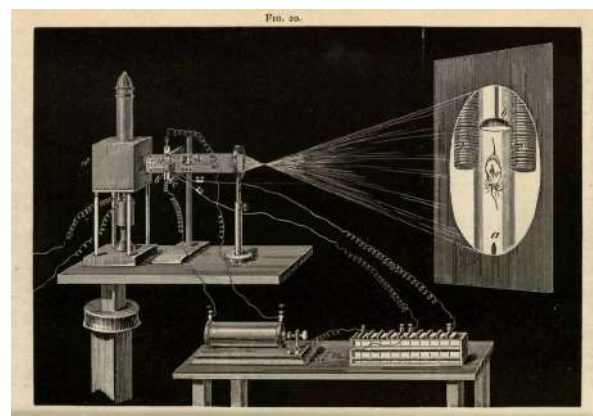
- 2 Besant A., Leadbeater C. Mysleformy: 1901 [Thoughtforms: 1901]. *Theosophy.ru*. Available at: <http://www.theosophy.ru/lib/myslform/myslform.htm> (accessed 02.07. 2024). (In Russian)
- 3 Bobrinskaya E. Mikhail Larionov: luchizm i luchistaya materiya [Mikhail Larionov: Radiance and Radiant Matter]. *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 21st 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–е] [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 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 19th — Early 20th Century], Dis. ... Doctor of Philosophy, 5.7.9, Russian State University for the Humanities. M., 2022. 526 p. Available at: https://iphpras.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 Shil'tova 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. *Svetovyye 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, Pechatnaya 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 predstavlyashchii 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 20th 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 (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)

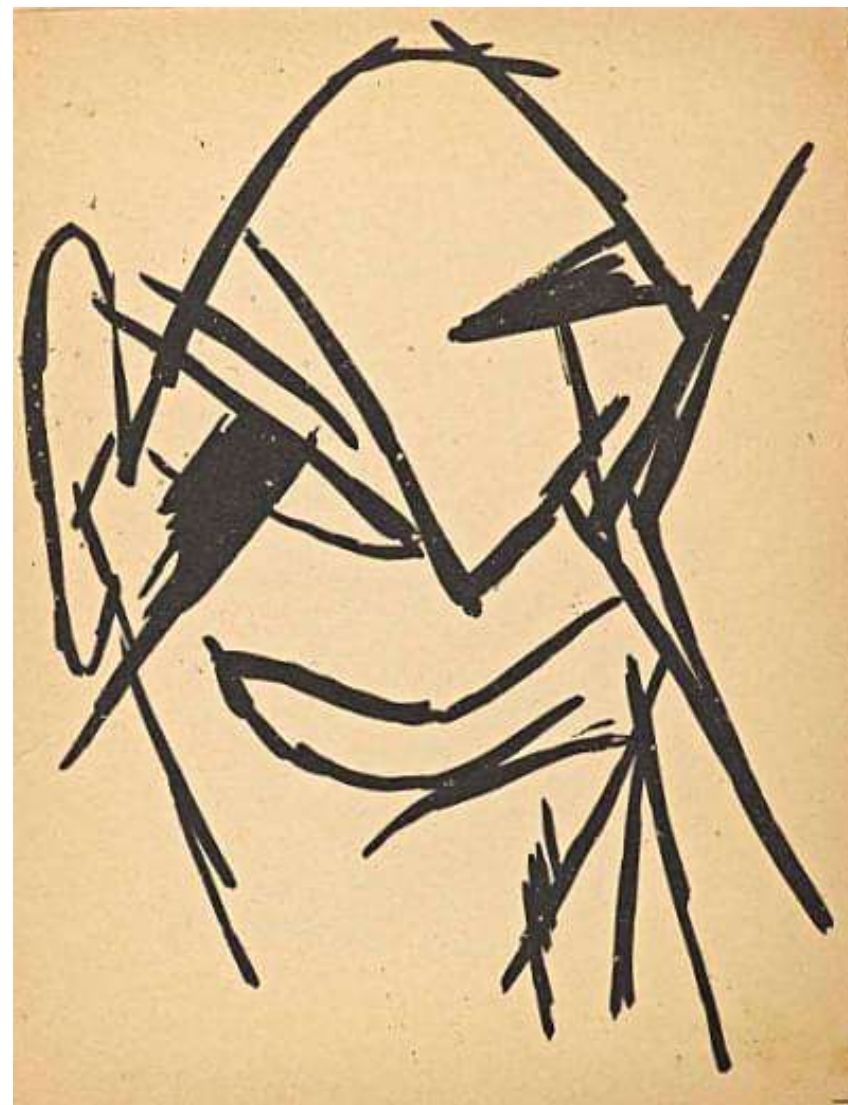
Одические волны, исходящие из человеческого тела (по Рейхенбаху).



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)

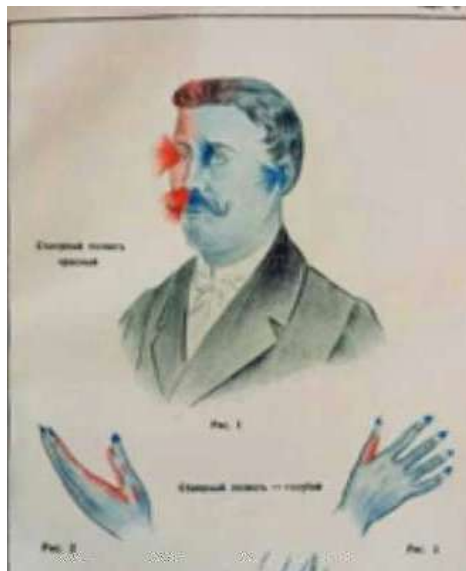
Fig. 5. M. Larionov. Male Portrait (Rayonist Construction). 16 p., 15.4 × 10.9 cm. Illustration from the book by A. Kruchenykh *The Lipstick* (Moscow: Publishing House of G.L. Kuzmin and S.D. Dolinsky, 1913)

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



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)



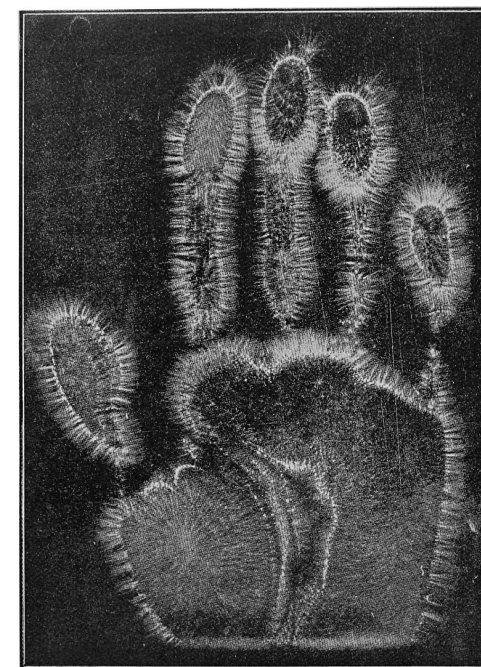
Ил. 7. Цветная литография. Иллюстрация из книги А. де-Роша «Световые излучения человека и перемещение чувствительности внаружу» (Петроград: Новый человек, 1915)
Fig. 7. Colour lithograph. Illustration from the book by A. de Rocha *Luminous Radiations of Man and the Exteriorization of Sensitivity* (Petrograd: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



Ил. 16. М. Ларионов. Лучистая 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

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



Ил. 17. М. Ларионов. Лучистая 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 × 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 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'.

Аннотация. В статье рассматривается лучизм Михаила Ларионова в контексте широкого круга научных и околонуучных 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 эпатирующий 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 20th 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⁽¹⁾, 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 20th 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-vision 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⁽²⁾ 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 20th 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 20th 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 20th 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 20th 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⁽³⁾.

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 20th 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 20th 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⁽⁴⁾.

At the beginning of the 20th 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 20th 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 20th 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 19th — early 20th 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 20th 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⁽⁵⁾.”

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⁽⁶⁾ 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]⁽⁷⁾.

After the discoveries of the late 19th 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 20th 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 20th 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 19th and early 20th 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 20th 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 20th 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⁽⁸⁾. 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]⁽⁹⁾.

(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 20th 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⁽¹⁰⁾. 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⁽¹¹⁾. 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⁽¹²⁾. 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. Khlebnikov'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'⁽¹³⁾. 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⁽¹⁴⁾. 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]⁽¹⁵⁾. 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 20th-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. 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]. *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 21st 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. Kusanov, G.A. Marushina, ed. A.V. Kusanov. 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 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. 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 ischeznoenie 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 nazyvaemogo zhiivotnogo magnetizma, i ikh znacheniya dlya meditsiny i estestvoznaniya* [Electrophotospheres and Energography as Evidence of the Existence of Pysiological 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 19th – Early 20th 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 (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 razvitii estestvennykh nauk [The Role of Imagination in the Development of Natural Sciences]. Vyatka, Pechatnya 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 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 20th 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 (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. Ледбистер 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. Миньшова, 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 (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. Миньшова, 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 (дата обращения 02.07. 2024).

УДК 701; 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.

Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города

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 сонастройка 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 проемы, 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]⁽¹⁾.

Работы китайского архитектора, лауреата Притцкеровской 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 предъявлена 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

Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города

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 предъявлено 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 полноценную 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



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. Высокотехнологичные конструкции рожают 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



Ил. 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.

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 нагнетательным 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, метаморфизируемой 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/ (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 Вытулева 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 Дутцев 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 Дутцев 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 Дутцев 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 16th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia Everyday Wonders. Corraini, 2018. 128 p.

Актуальный язык архитектуры. Индивидуальность архитектора в пространстве современного города

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]. *Arkhtekton: izvestiya vuzov*, 2021, no. 1 (73). Available at: 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 arkhitekury ["Twinkle" as a Principle of Representation of Contemporary Architecture]. *Voprosy teorii arkhitekury: 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 arkhitekury i art-praktik: Kollektivnaya monografiya* [Artistic Worlds of the 21st 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 arkhitekury [Jean Nouvel. Beyond Architecture]. *Voprosy teorii arkhitekury. 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 substantiya. 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 20th Century]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 312 p. (In Russian)
- 10 1Uchebnyi 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 16th 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 Kamergersky 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 18th — the beginning of the 19th 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⁽¹⁾. 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 викторію императрицы Екатерины второй сидящую въ креслахъ, и въ левой руке на печати держать російской гербъ, и перед ней съ стороны стоячей Марсъ на овальномъ такого 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»⁽²⁾.

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⁽³⁾). 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⁽⁴⁾. 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

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

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

преподносит ей турецкий полумесяц⁽⁵⁾ (не сохранился) — знак победы над турками — и выступает здесь в качестве не только победителя, но и исполнителя мудрой воли государыни, иначе говоря, как «воин, Екатеринаина 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⁽⁶⁾.

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⁽⁷⁾ и фотография 1910-х годов⁽⁸⁾. 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⁽⁹⁾. В 1930-е годы

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

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, маршальский 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 представала 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 стоитъ фельдмаршалъ, делающій 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 Паоло 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.

с. 95] императрицы существовал также тип программного амплуа «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 амплуа, 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 разнится.

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

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

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⁽¹⁰⁾. 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⁽¹¹⁾.

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⁽¹²⁾. История бытования этого

произведения также связана и с Фонтанным домом⁽¹³⁾, 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 [Холднова, 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⁽¹⁴⁾. 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 присылала 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 мог 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 монархии 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. Помещая 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 обустраиваемых им зданий.

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

Источники:

- 1 Описание в селе Останкове: 1802 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Куусово». ПИ/2997. 279 л.
- 2 Описание селу Останкову: 1809–1810 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Куусово». ПИ/2998. 285 л.
- 3 Описание села Останкина: 1837 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Куусово». ПИ/2999. 497 л.
- 4 Описание дворца Останкино: 1871 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Куусово». ПИ/3021. 40 л.
- 5 Прием-сдаточная Описание имущества Останкинского дворца: 1887 // Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Куусово». ПИ/3027. 46 л.
- 6 Счета скульптора Павла Споля гр. Н.П. Шереметеву на оплату работ, произведенных Сполем для Московского дома и сел Куусова 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 Куусово». Инв. № 1143. 35 л., прил.

Список литературы:

- 8 Вдовин Г.В. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологии (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 capenaе*: 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-spbd.ru/f/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.1. 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-sdatochnaya 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. Istoriya 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 18th 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 18th 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 60th 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: ezheemesyachnik dlya lyubitel'ei iskusstva i stariny*, 1910, May–June, pp. 38–72. (In Russian)
 - 12 *Vosemnadsatyi 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, Tipo-litografiya 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, prodolzhashchayasya 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. Fabiyan. 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 18th 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 18th – Early 19th Centuries]. *Khristianskoe chtenie: Nauchnyi zhurnal Sankt-Peterburgskoi Dukhovnoi Akademii Russkoi Pravoslavnoj Tserkvi*, 2021, no. 2, pp. 64–78. Available at: https://www.scientific-journals-spbd.ru/f/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. *Podrobnii 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. *Skul'ptura v Rossii XVIII – nachalo XIX veka: Ocherki* [Sculpture in Russia 18th – Early 19th Centuries: Essays]. Moscow, Zhiraf Publ., 2003. 541 p. (In Russian)
 - 25 Stanyukovich V.K. *Fontannyi dom Sheremetevykh. Muzei 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 90th 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 "Peterhof", 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 "Peterhof" 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.

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 закреплённую 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 страты, страны и 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 переквалифицировавшегося в 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 эпилоге 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 перекладываемыми 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 («Серебряные 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 подвальчик 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 Олеши. 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 ампиный 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).

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 душной 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

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



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 «...заключал 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). Расширялись 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 вспыхнули 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 «человеиники» 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: вехи 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-sbori-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. Ярлова. 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. Ростовой. 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 Яблоков 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, stsensarist [Alexander Medvedkin is a Film Director, Head of Frontline Film Groups, and Screenwriter]. *Muzei TSSDF*. 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 20th 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]. *Arkhitectura 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. Bullitt: 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. *Arkhitectura Moskvy. XX vek* [The Architecture of Moscow. 20th Century]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1984. 222 p. (In Russian)
- 8 Isaev E.M. Istoricheskaya politika v Rossii: reprezentatsiya stalinskoi ehpokhi v populyarnom kinematografe [Historical Politics in Russia: The Representation of the Stalin Era in Popular Cinema]. *Zhurnal issledovaniy sotsial'noi politiki*, 2015, vol. 13, no. 3, pp. 391–406. (In Russian)
- 9 Clark K. *Moskva, chetvertyi Rim: stalinizm, kosmopolitizm i ehvolutsiya sovetskoi 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 "Neprikosnovennyi zapas" [Library of the Magazine "Inviolable Reserve"]). (In Russian)
- 10 Kornatskii M. Sbory 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-sbory-filma-master-margarita> (accessed 02.03.2024). (In Russian)
- 11 Lezhava I.G. Preobrazovanie goroda [The Transformation of the City]. *Academia. Arkhitectura 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 sovetskoi 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. Stalov. 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 Luhrmann 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 Salnikova 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 razhdenie sovetskogo ar deko: Parizh — N'yu-lork — 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. *Arkhitectura 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-vyidi-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

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.

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.

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⁽¹⁾.

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.

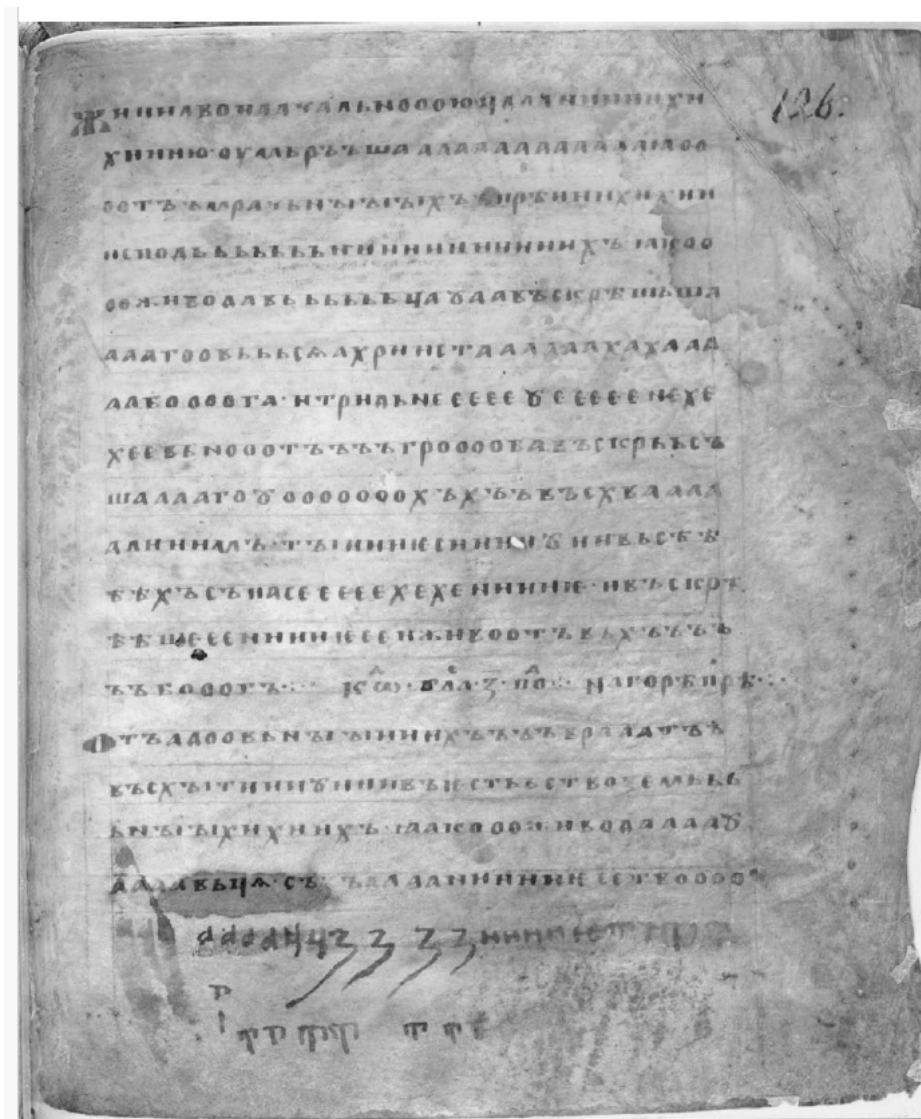
Обращает на себя внимание то, что слово «голос» в народной культуре используется в значениях, близких понятию «глас» в церковно-певческом искусстве. Народные исполнители обозначают им либо конкретный напев, либо группу напевов, объединенных одной функцией. Например, *живным* или *купальским голосом* 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: силлабо-невматический, 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 силлабо-невматического напева включались мелизматические вставки, которые выделяли особо значимые слова, обозначающие важнейшие христианские символы, восклицания и хайретизмы⁽²⁾. 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: *хавоуаиавоуа, 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. Серegiной, — «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 «Живонаначальною 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 «радуясь», 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, Н-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

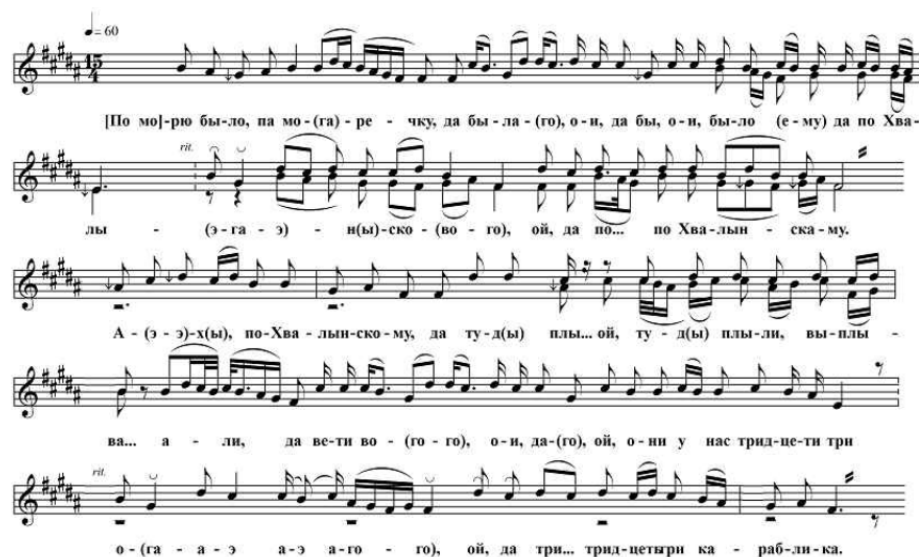
Fig. 3. Melismatic chant with inserts of the consonant 'kh' when singing vowels. The Trinity (Lavra) book of kontakions. The end of the 12th – 13th centuries. L. 30 // Russian State Library. The Holy Trinity Lavra. F. 304/1. No. 23

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

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



Ил. 4. Песня «Как по морю было по Хвалынскому» со вставками согласных во внутрислоговых распевах. Деревня Заимка 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 называли *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⁽³⁾. 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⁽⁴⁾.

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. Одоевским, а затем Е.В. Гиппиусом. Как кажется, причиной этого является разобщенность музыковедов-медиевистов и этномузыкологов 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. Одоевским // 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. Культовая музыка в России. Л.: Academia, 1924. 123 с.
- 22 Скларова 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 11th–18th Centuries]: Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.02, Gnssins 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 18th Century to the Beginning of the 20th Century]. *Materialy i stat'i: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya E.V. Gippiusa* [Materials and Articles: To the 100th 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 100th 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 11th–14th Centuries: The Main Types of Books in the Historical and Functional Aspect: Research], Gnssins Russian Academy of Music. Moscow, 2001. 251 p. (In Russian)
- 8 Kashperov V.N. *Napevy russkikh pesen, zapisannye knyazem V.F. Odoevskim* [Tunes of Russian Songs Recorded by Prince V.F. Odoevsky]. *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 respublikanskii 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

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

- 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 3rd 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 120th 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, Gnssins 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)]. 3rd 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



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)

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Звучащая память в традиции евреев Кавказа.

Часть II. Риторика плача

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'zīāt*. 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 *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.

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'zīāt*. 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 *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.

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 — *jühürî* — 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)⁽¹⁾ 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 *jühūd*, слово *jühūr* («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 jühūr*, или «еврейская семья», в буквальном смысле — «кровнородственные евреи». В слове *jühūr* 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 *jühūrī* 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 инструмент, 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⁽²⁾ 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. מִקְוֶה, «скопление [воды]») — водном резервуаре, которым в прошлые времена часто служил Каспий. Ритуал омовения происходил во время заката и сопровождался пением псалма «У рек Вавилона»:

עַל נְהָרוֹת | בְּכֵל שֶׁם יִשְׁבְּנוּ אִם - בְּכִינוּ בְּנִקְרָנוּ אֶת - צִיּוֹן : 1

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

עַל - עֲרָבִים בְּתוֹכָהּ תְּלִינוּ בְּנִירוֹתֵינוּ : 2

на вербах, посреди его, повесили мы наши киннор.

כִּי שֶׁם שְׁאֵלוּנוּ שׁוֹבֵינוּ דְּבָרֵי - שִׁיר וְתוֹלְלֵינוּ שְׁמָחָה שִׁירוּ לָנוּ מִשִּׁיר צִיּוֹן : 3

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

אֵיךְ נִשִּׁיר אֶת - שִׁיר - יְהוָה עַל אֶדְמַת נֶגֶר : 4

Как нам петь песнь Господню на земле чужой?

אִם - אֲשַׁפְּחֶךָ יְרוּשָׁלַם תִּשְׁכַּח יְמֵי : 5

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

תִּדְבֶּק - לְשׁוֹנִי | לִחְכִּי אִם - לֹא אֶזְכְּרֶי אִם - לֹא אֶעֱלֶה אֶת - יְרוּשָׁלַם עַל רֹאשׁ שְׁמָחָתִי : 6

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

זֶכֶר יְהוָה | לְבָנֵי אָדָם אֶת יוֹם יְרוּשָׁלַם הָאֲמָרִים עָרוּ | עָרוּ עַד הַיּוֹם : 7

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

בַּת - בְּכֵל הַשְׂדוּדָה אֲשֶׁרִי שִׁישְׁלָם - לָךְ אֶת - גְּמוּלָךְ שְׁגִמְלָתְ : לָנוּ : 8

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

אָפֿרִי | שׂיֵאָחֻז וְנִפְץ אֶת - עַל־לִיף אֶל - הַסֵּלַע : 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 *maqām*-«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⁽³⁾.

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 «культовое» 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.

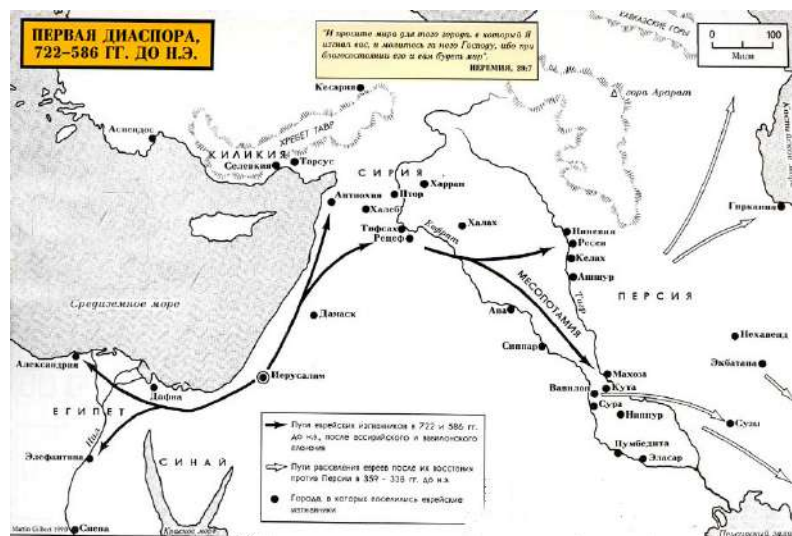
«Плачи» по разрушенным городам-храмам от стихийных бедствий и захватчиков — Уру, Шумеру и Уру, Ниппуру, Уруку, Эриду — представляли массовые канонизированные ритуальные музыкальные представления. *Nar-mu tigi-imin-eš ir-re-eš na-ma-an-ne-eš (he-mu-? a-n-e-eš)* «Мои певцы [в сопровождении] семи [инструментов] плач как пение, воистину произнесли» [Канева, 2006, с. 36]⁽⁴⁾ — читаем в гимне Шульги (A 81), царя Ура, и в других образцах шумерской литературы. Не останавливаясь на анализе респонсорного пения с предположительным включением антифонов⁽⁵⁾, 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 орхон-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 *našīd-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 *gīruo* (*gīrye*), *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 *ṭip̄* «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 *gīruo* — от древнееврейского *ḡir* (*gir*), дословно «мел, известь» — с возможной апелляцией к более раннему шумерскому *gir4* «печь [для обжига извести и битума]» [Halloran, б.г., р. 38] и древнеарамейскому *ḡir* (*gir*), дословно «кипеть, вскипать» [BDB, 1906, ḡir]. В орбите этой лексемы находятся также же арабское «жар в груди от гнева» [BDB, 1906, ḡir] 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 *gīruo* 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» פְּרִי הָסֵר - יִשְׁקֹב וְהָיָה כֵּל - לְכֶן בָּזֹאת יִכְפֹּר שְׁוֹן - אֲבִי מִזִּבְחַת קָאֲבִי - גֵּר מִנְּפֻצוֹת לֹא - יִקְמוּ אֲשֶׁרִים וְחִמְיָם : חֲטָאוֹתָו בְּשֹׁמוֹ - כֵּל - אֲבִי מִזִּבְחַת קָאֲבִי - גֵּר מִנְּפֻצוֹת לֹא - יִקְמוּ אֲשֶׁרִים וְחִמְיָם : Предзна-

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 Bahğat al-rūh «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»⁽⁸⁾ 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 mūğām 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⁽⁹⁾ — «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 aznauri — 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⁽¹⁰⁾ 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-

(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.

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 шлифовавшимися 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 образов, 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,

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 оному 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. 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/girye_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. Имамутдинова. 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 Главнокомандующего Кавказскою Арміею при Кавказскомъ Горскомъ управленіи. Вып. 3. Тифлисъ: В тип. Главного Управления Наместника Кавказского; 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 Instituto 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 // Neurolmage. 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 ehkonomika 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, prinaladzhashchego Rossii, i sopredel'nykh onomu zemel' v istoricheskoy, statisticheskoy, ehtnograficheskoy, finansovoy i torgovoy 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]. 2nd ed., compl. and revised. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2006. 240 p. (In Russian)
- 6 Kashovskaya N.V. *Ehpnograficheskaya 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 Moskovskago Universiteta Publ., 1908. 67 p. (In Russian)
- 9 Lysenko Yu.M., Mamaraev 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 20th Century]. *ACTA HISTORICA: trudy po istorii, arkheologii, ehtnografii 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, Obshchestvo 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 [Girye – 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/ (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 dzhuri i ehtnokul'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]. *Ezhegodnik 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. 2nd ed., ster. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1983. Vol 1. 800 p. Vol. 2. 784 p. (In Russian)
- 17 Chernyi I. Ya. *Gorskie Evrei* [Mountain Jews]. *Sbornik svedenii o kavkazskikh gortsakh, izdavaemyi s soizvoleniya Ego Imperatorskago 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-Urmawi?]. *Kontseptualizatsiya muzyki v avraamicheskikh traditsiyakh – 2018* [Conceptualization of Music in the Abrahamic Traditions – 2018], ed. G.B. Shamilli. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya 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 i 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 21st Century: Proceedings of the International Scientific Conference (Moscow, November 06–07)], ed. G.B. Shamilli. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya 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 yazyika 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 Aşıq 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, Хенрик 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. 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.

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

Введение

Знакомство с исследованиями о польском кино⁽¹⁾ 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 грампластинках, 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⁽²⁾.

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 Хенрик 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.

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

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 Смоларска, но в сознании сегодняшних зрителей ее превосходит Эугениуш Бодо, исполнение которого можно считать эталоном стиля⁽³⁾. 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 Смоларской 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.



Ил. 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)⁽⁴⁾.

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 Строменгер 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].

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

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 etudy 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 оставить 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». Эксцентрика, 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://akademiapolskiegofilmu.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 «Przybłąda» // 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., Evalyo V.D. Kruglyi stol "Ehstetika sovetsoi kinokomedii". Ehsksentrika, avtorskoe nachalo, ofitsiozniy 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, Сабина, 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

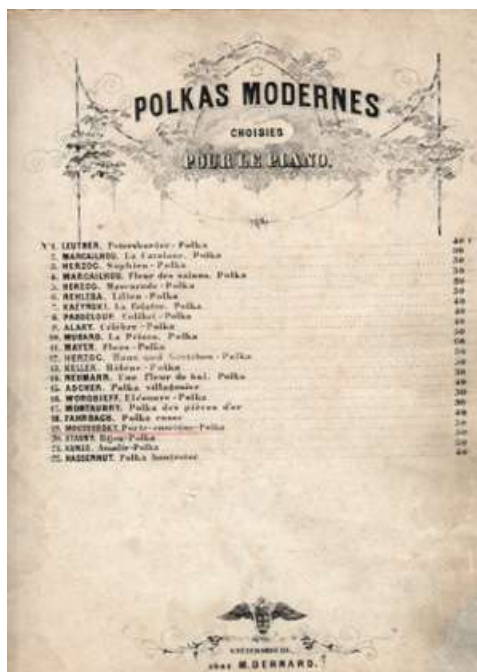
Как и многие другие отечественные авторы, сочинявшие фортепианную музыку в середине XIX века, Мусоргский не обошел стороной танцевальные жанры. В этом направлении им создано всего две пьесы, но они весьма показательны. Сам композитор вспоминал, что первым сочинением, напечатанным у М.И. Бернарда в 1852 году, была *Porte-enseigne Polka*⁽¹⁾, посвященная товарищам по Юнкерской школе⁽²⁾ [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⁽³⁾, 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⁽⁴⁾, Ж.Э. Падлу⁽⁵⁾ и других. Возможно, что позднее⁽⁶⁾ 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-

ного музицирования, выходившим 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,

- (4) Gatien Pierre Joseph Ferdinand de Marcellhou d'Aymeric (1807–1855) — французский пианист и композитор. При жизни был одним из самых известных авторов вальсов и других салонных танцев.
- (5) Jules Étienne Padeloup (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.

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

Гопак веселых паробков

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 паробков»⁽⁷⁾ 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, Сабина, 1998, с. 524]. Возможно появление фортепианного фрагмента пьесы стало следствием выполнения финансовых обязательств перед Ф.А. Ван-ляарским, 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 паробков 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 клави́р «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 именуются 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»⁽⁸⁾. 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⁽⁹⁾ и появились в печати 1856 году в составе так называемого «Сборника Галагана»⁽¹⁰⁾

(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 двустихий 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



Ил. 4. Слева: М.П. Мусоргский. Гопак. Источник: Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мяковского. 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⁽¹¹⁾, 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*⁽¹²⁾, 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 восьмыми 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⁽¹³⁾ 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⁽¹⁴⁾, 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. Мусоргского»⁽¹⁵⁾. 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 разночтения.

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 Kinderscherz» — 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 варьированные 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⁽¹⁶⁾.

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»⁽¹⁷⁾.

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 «разрежена» 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 AABB1AC, 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*⁽¹⁸⁾, 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 виртуозности — к ее разумной необходимости» напоминает метод 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.

(18) Альбом «Весенний цвет».

Обозревая фортепианные *scherzi* Мусоргского, нужно также упомянуть пьесу «Первое наказание»⁽¹⁹⁾. Она осталась незавершенной⁽²⁰⁾, 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 скерцозности.

Сочетание жанра скерцо (точнее, скерцино⁽²¹⁾) 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»

(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.

Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского.

Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо

- 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.

References:

- 1 Abyzova E.N. *Modest Petrovich Musorgskii* [Modest Petrovich Mussorgsky]. 2nd 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 18th 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 iskusstvovznaniya 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 150th 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]. 2nd 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)

Фортепианные пьесы М.П. Мусоргского.

Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо

- 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 18th 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'yuy [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: Uchebnik* [Musical Form: Textbook]. 7th 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 стиливые 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 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.

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 стоматолога; 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 недвижным взглядом в пустоту длящегося 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 зазвенит колокольчик, мы вновь переместимся в лес, к которому успеет приблизиться шествие.

Отчасти в картине Каваса, 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⁽¹⁾, по отношению к фильму «Траурный лес» можно воспринимать так: Каваса 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 возможна.

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 Кёппник — 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 распознавший бытие как ощущение.

Их путь заканчивается на крошечной лесной поляне, у дерева, от которого остался один ствол. Шигеки называет его Мако⁽²⁾, 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 недualiстичного 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.



Ил. 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 «мо-гари» (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 тяжкий 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 Вирасетакула 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

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

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.

Череда «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⁽³⁾, 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⁽⁴⁾, 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⁽⁵⁾. 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]. 2nd 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. *Transtsendental'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 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. 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 сюжетообразующим, 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 Эллэй Боотур⁽¹⁾ 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⁽²⁾ 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.

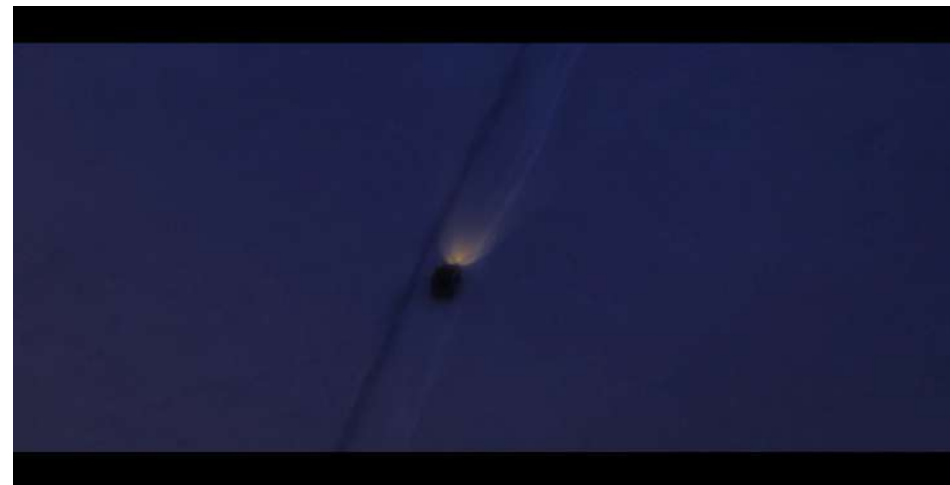
(2) Территория всей республики составляет чуть более 3 000 000 км².

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. Поломку 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 ручодельную 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. Одиноким 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 „Мертвеце“» [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)⁽³⁾, 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⁽⁴⁾, 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 сюжетообразующую, 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", rezhisser Prokopii 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: Mifopoeticheskii 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. 3rd 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. Existential 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.

Existential 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 медиaproстранстве 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 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.

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, прошедший 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 киногероев 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



Ил. 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 кинонаратива 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 консюмеризма, американизации разных сфер жизни итальянского общества. Эти тенденции нашли

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



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 имен: 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 все-прощающая 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,

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти: интертекстуальный и контекстуальный ракурсы

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 Великолепного» определение весьма относительное, равное пониманию фильма как профессиональной, качественной, но не выдающейся работы, не шедевра. В любом случае очевидно, что среди немногочисленных экранизаций «Постороннего»⁽¹⁾ 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⁽²⁾, 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⁽³⁾ итальянец Марчелло Мاستроянни. Эта замена во многом повлияла на общую стилистику картины: холодная, отстраненная красота Делона как нельзя лучше выразила бы внутренний мир господина Мерсо. Мاستроянни 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.

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



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 Мастроянни, «Мерсо — характер средиземноморский, сангвиник, самый обыкновенный мужчина, который любит девушек, компанию друзей и вкусно поесть» [Скифано, 2019, с. 497]. В то же время именно «обычность» фактуры Марчелло Мастроянни создает фон, на котором более ярко в финале вспыхивает его трагический «экзистенциальный бунт». Некоторые авторы вообще считают, что Мастроянни стал наилучшим выбором на роль Мерсо; например, Джоанна Ди Маттиа пишет: «Мастроянни — 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 спящего 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 Матростяни, 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

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы



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 не принципиальному 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,



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 применим 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.

Экзистенциалистские идеи в фильмах Лукино Висконти:
интертекстуальный и контекстуальный ракурсы

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 *Visconti o Visconti: 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. Iskustvo* [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 20th 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, Iskustvo 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 20th Century], ed. V.V. Bychkov. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2021. 608 p. (Summa culturologiae [Summa culturologiae]). (In Russian)
- 7 *Lukino Visconti: Stat'i. Svidetel'stva. Vyskazyvaniya* [Luchino Visconti: Articles. Evidence. Statements], comp., ed., com. L.K. Kozlov. Moscow, Iskustvo Publ., 1986. 302 p. (In Russian)
- 8 Man'kovskaya N.B. *Ehkzistentsial'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. *Visconti: obnazhennaya zhizn'* [Visconti: The Naked Life], transl. D.L. Savosin. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2019. 752 p. (In Russian)
- 10 Shitova V.V. *Lukino Visconti* [Luchino Visconti]. Moscow, Iskustvo Publ., 1965. 224 p. (Mastera zarubezhnogo kinoiskusstva [Masters of Foreign Cinema]). (In Russian)
- 11 *Ehkzistentsializm 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 200th Anniversary of F.M. Dostoevsky: Proceedings of the 13th 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. Gатов 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



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)

Вирен Денис Георгиевич

«Аир» Анджея Вайды как расширенная экранизация

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 «Месть» (*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⁽¹⁾. 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 невыдуманной 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⁽²⁾, 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 Клозиньский, 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 альманахе «Солидарность, Солидарность...» (*Solidarność, Solidarność...*, 2005).

будущим лауреатом Нобелевской премии, сюжет о любовном романе актрисы, исполняющей главную роль⁽³⁾: мотив «кино о кино», таким образом, присутствовал уже на раннем этапе приготовлений. Однако в работу над «Аиrom» 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,

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, рефлексизирующего 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.

(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 «Аиrom» 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, сбежавшем 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 поведанную Вайдой историю в своем романе «Бегуны».



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 неприкаянность. <...> 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 хлопашку.

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⁽⁴⁾. Однако, по замечанию Матильды Шевчик, «в „Аире“, в отличие от „Все на продажу“, темой становится не „невозможность“ изображения смерти, а напротив — потенциал кино демонстрировать умирание и отчаяние живущих» [Szewczyk, 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 «автотематизма» 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⁽⁵⁾. 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 Клосиньского, 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 i diament*, 1958). В «Аире» он в последний раз выразил признательность Анджеевскому и продемонстрировал, как много это произведение для него значит⁽⁶⁾.

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 охапкой 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 Войцеха 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 (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] // Więż. 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/288336,1,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. *Ekhzistentzial'naya problematika rasskaza Jaroslava Ivashkevicha "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. I, pp. 124–126. (In Russian)
4. Nehoroshchev 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 (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. *Więż*, 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/288336,1,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.

Рецензии

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 Плейденwurфа. Большая часть изображенных на ксилографии доминант — античные памятники: Аврелиановы стены с воротами, постройка 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 преображению 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



Ил. 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)



Ил. 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



Ил. 3. Этьенн Дюперак. Перспектива города Рима, точнее 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 (пontiфикат 1572–1585) должность папского архитектора, а при его приемнике Сиксте V (пontiфикат 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. Преображенный 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 ведут — 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 предствительная подборка листов великой серии Джованни Баттисты

Пиранези (1720–1778) «Виды Рима» 1750-х годов — венец трехвековой традиции римской ведуты. 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 ведут, 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 ведуты, 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 Kruijfel. 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, мерцая, 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 Петrarca 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 fabriche 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 Petrarca 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, GMI imeni A.S. Pushkina Publ., 2024. 304 p. (In Russian)
- 9 Fontana D. *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche 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

ББК 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, 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: 10.51678/2226-0072-2024-4-42-69

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

ББК 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 перекрестие 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
BykhovskayaIM@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 мифологемы. 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 мифологемы 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, прослеживается 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 осуществленной

венецианским 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 РАО, 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's 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 poetic suite 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, Соляной 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. Диодоров 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 произве-

дений, 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 Диодоров

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

ББК 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 устроила, другие использовали ее, чтобы карьерно продвинуться. Из третьих выкалось 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

ББК 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, фундамент 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 Arbuzov 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. Arbuzov, V.N. Pluchek, N.F. Pogodin, studio, industrial play

The article was written on the basis of the RANEPa 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 85.033

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: LJJ-9917-2024
andrepi@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: LJJ-9917-2024
andrepi@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, гравюр, фронтисписов книг и календарей, иллюстрациях и др.). Характерные особенности и атрибуты аллегии 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 персонификации 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. Высказывается предположение о том, что смысл отношений правителя и России, воплотившийся 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

Bobinskaya 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. Некогда 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.

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 неограниченную 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 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.

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 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.

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, 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
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

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

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 соотносении 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'zīāḥ*. 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 *gīro*, 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 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'zīāḥ. 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 *gīro* 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 Мюньошко

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 кинематериалов (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
olas2005@mail.ru

The Polish Musical Film of the 1930s: From the Musicals to Film Adaptations of Stanisław 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 гопак), ярмарочной сцене из оперы «Сорочинская ярмарка» и несколькими 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, выражавшимся 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 «со-зерцательные» 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 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, кафедры 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. 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 конструкторов 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 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.

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 Ивашевича «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 умирал ее муж Эдвард Клозиньский, 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 Ивашевич, 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 эксклюзивном, — 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